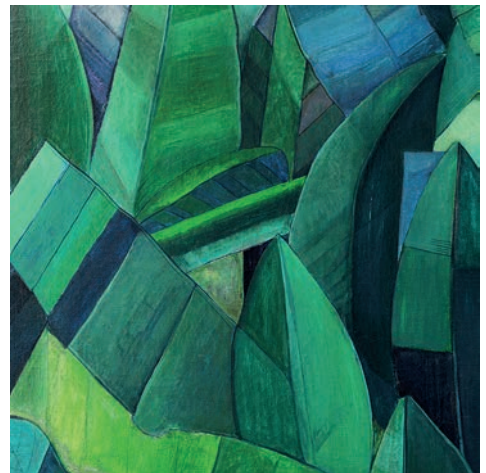


Ana Carolina Carmona Ribeiro

**BOTÂNICA
MODERNISTA
E A NATUREZA
DO BRASIL
REDESCOBERTO**



São Paulo
2023

Ana Carolina Carmona Ribeiro

**BOTÂNICA
MODERNISTA
E A NATUREZA
DO BRASIL
REDESCOBERTO**

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, área de concentração **Paisagem e Ambiente**, linha de pesquisa **Paisagem e Sociedade**, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de **Doutora em Arquitetura e Urbanismo**, sob a orientação do **Prof. Dr. Vladimir Bartalini**

São Paulo
2023



EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DA AUTORA E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR. A versão revisada, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade. São Paulo, 10 de julho de 2023.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Ribeiro, Ana Carolina Carmona

Botânica modernista e a natureza do Brasil redescoberto /
Ana Carolina Carmona Ribeiro; orientador Vladimir
Bartalini. - São Paulo, 2023.
328.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Paisagem e Ambiente.

1. Modernismo. 2. História da Arte. 3. Paisagismo. 4.
Vegetação. I. Bartalini, Vladimir, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em:
<<http://www.fau.usp.br/fichacatalogica/>>

Nome RIBEIRO, ANA CAROLINA CARMONA

Título **BOTÂNICA MODERNISTA E A NATUREZA DO BRASIL REDESCOBERTO**

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Aprovado em 24.05.2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Vladimir Bartalini

Instituição FAU-USP

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Suzana Ursi

Instituição IB-USP

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Guilherme Mazza Dourado

Instituição Externo

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Instituição Unicamp

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Verônica Stigger

Instituição FAAP

Julgamento _____ Assinatura _____

À Anita (*in memoriam*) e ao Joaquim

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Vladimir Bartalini, pela orientação, dedicação e delicadeza – comigo e com o mundo. Agradeço, ainda, aos amigos, companheiros, professores, familiares e alunos que me apoiaram, inspiraram, provocaram, esclareceram e confundiram, contribuindo para fazer da tese um trabalho vivo e vivido: Ana Luisa Carmona Ribeiro, Ana Maria Carmona Ribeiro, Ana Torres, Anderson Santos, Arthur Cabral, Bianca Carboni, Bruno Bartaquini, Bruno Schiavo, Camila Sant’Anna, Camilla Freitas, Carlos de Melo e Silva Neto, Carolina Laiate, Clarissa Paulillo, Cristina Beskow, Daniel Dinato, Douglas Gallo, Elisabete Ribas, Elizabeth Correia Lima Ribeiro, Fábio Vanucchi, Flávio Higuchi, Frédéric Firmin, Gabriel Gutierrez, Gabriel Pedrosa, Gabriela Tamari, Geoffrey Hall, Givaldo Medeiros, Guilherme Mazza Dourado, Gustavo Motta, Joaquim Haickel, Isabelle Bispo, Kaya Lazarini, Lênia Mongelli, Letícia Araújo, Letícia Pádua, Luciana Schenk, Luciano Pessoa, Luísa Chiapinotto, Mônica Mongelli, Pedro Carmona Ribeiro, Rachel Bouvet, Roberto Gerbi, Roberto Rusche, Ronie Prado, Rosângela Luz, Tatiana Bauer Nolla, Vinícia Brandão, Vitor Nascimento, William de Assis, Wladimir Fontes e Yota Batsaki.

Por fim, agradeço às instituições que apoiaram a realização da pesquisa, especialmente a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e o Instituto Federal de São Paulo (IFSP), assim como o Centre Figura da Université du Québec à Montréal (UQAM) e o programa Plant Humanities de Dumbarton Oaks – Harvard University; e às instituições que generosamente abriram os seus arquivos e cederam imagens e outros documentos: Arquivo Warchavchik, Biblioteca da FAUUSP, Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-Unicamp), Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e Museu Lasar Segall (nas figuras de Cibele Velloso, Daniel Ricon, Marcelo Monzani, Paulo Pina e Pierina Camargo).

RESUMO

O presente estudo discute a centralidade da vegetação e de categorias a ela relacionadas – como paisagem e natureza – na produção literária, artística e paisagística do modernismo paulista das décadas de 1920 e 30. A partir de obras de importantes artistas e intelectuais do período, a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, Mina Klabin Warchavchik e Flávio de Carvalho, investiga como as plantas, enquanto verdadeiros “símbolos vegetais”, apontam para novas relações entre natureza e cultura; ajudam, ainda, a desvelar as contradições de um processo de modernização marcado por conflitos e desigualdades, e contribuem para a libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos presentes na sociedade brasileira. Com base em revisões bibliográficas e em um extensivo levantamento “botânico-pictórico” – realizado em gravuras, pinturas, desenhos, poemas, romances, fotografias e projetos, nos quais aparecem dezenas de plantas –, fez-se uma reflexão sobre os significados e as formas de representação de cinco espécies ou famílias botânicas, correspondendo aos cinco capítulos desta tese. Assim, o trabalho faz o seguinte movimento: do café (*Coffea arabica*) à vitória-régia (*Victoria amazonica*), passando pelas palmeiras (*Arecaceae*), bananeiras (*Musa sp*) e cactos (*Cactaceae*). Nesse movimento, a vegetação é lida, vista e sentida ora sob a perspectiva da exploração colonial e da dependência econômica e cultural, ora sob uma perspectiva emancipatória; ora relacionada à “civilização à europeia”, ora à “civilização tropical”; ora à cidade modernizada, ora à floresta imaginada virgem; ora à concupiscência masculina, ora à resistência feminina; ora reportando-se aos tempos presentes, ora a tempos ancestrais, entremeados de expectativas de futuro.

Palavras-chave: Modernismo paulista, História da Arte, Paisagismo, Vegetação, Botânica modernista

ABSTRACT

This study discusses the prominence of plants and certain related categories – such as landscape and nature – in the works of literature, art and landscape architecture by São Paulo’s modernist movement of the 1920s and 30s. Based on works by important artists and intellectuals of the period – including but not limited to Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, Mina Klabin Warchavchik and Flávio de Carvalho – we investigate how botanical specimens, appropriated by the modernists as veritable ‘plant symbols,’ point toward new connections between nature and culture, help unveil the contradictions underlying a process of social modernization tainted by conflicts and inequalities, and contribute to the emancipation from often-repressed historical, social and ethnical issues of Brazilian society. By means of bibliographical reviews, as well as an extensive botanical, literary and iconographic survey of engravings, paintings, drawings, poems, novels, photographs and projects – an effort that enabled us to pinpoint dozens of plants –, we developed a reflection on the meanings and representational modes associated with five plant species or botanical families, each corresponding to a specific chapter of the thesis. In this sense, the study attempts to develop a coherent narrative permeated by the coffee plant (*Coffea arabica*), the palm tree (*Arecaceae*), the banana tree (*Musa sp*), the cactus (*Cactacea*), and the Victoria regia (*Victoria amazonica*), showing how these ‘plant symbols’ have been interpreted, seen and felt sometimes from the perspective of colonialism and economic and cultural dependence, sometimes from an emancipatory perspective; sometimes related to “European civilization”, sometimes to “tropical civilization”; sometimes to the modernized city, sometimes to the supposedly virgin forest; now to male concupiscence, now to female resistance; sometimes referring to the centrality of the present, sometimes to ancestral times, laden with expectations for the future.

Keywords: São Paulo modernism, Art history, Landscape design, Plants, Modernist botany

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO

Figura 1 – Esquema para os capítulos da tese | Fonte: A autora 37

CAPÍTULO 1

Figura 1 – Monteiro Lobato, capa e contracapa da 1ª edição de <i>A onda verde</i> (1921) Fonte: Levy Leiloeiro	44
Figura 2 – <i>O jornal</i> , edição comemorativa do bicentenário do café (1927) Fonte: Biblioteca Nacional Digital	49
Figura 3 – <i>O jornal</i> , edição comemorativa do bicentenário do café (1927) Fonte: Biblioteca Nacional Digital	55
Figura 4 – Lasar Segall, <i>Homem com cartaz e cafezal</i> (1927) Fonte: SEGALL, 1988.	57
Figura 5 – Lasar Segall, <i>Fazenda</i> (1930) Fonte: SEGALL, 1988, p. 131.	59
Figura 6 – Lasar Segall, <i>Pé de café e cabeça</i> (1930) Fonte: SEGALL, 1980.	60
Figura 7 – Lasar Segall, <i>Figuras com pé de café</i> (1928-1930) Fonte: SEGALL, 1988, p. 98.	60
Figura 8 – Candido Portinari, <i>Mestiço, O lavrador de café, Índia e mulata</i> (1934) Fonte: Projeto Portinari	64
Figura A – <i>Coffea arabica</i> coletada em local desconhecido/ Brasil (1927) Fonte: Re flora - Herbário Virtual	40
Figura B – Theodor Preising, <i>Cafeeiro em flor</i> (1934-1945) Fonte CPDOC-FGV	42
Figura C – Johann M. Rugendas, <i>Recolte du Café</i> (1835) Fonte: NYPL Digital Gallery	45
Figura D – Planta Fazenda São Martinho e quadro de áreas (1920) Fonte: Museu da Imigração de São Paulo	51
Figura E – José Villaronga, pintura parietal Fazenda Resgate, Bananal (Déc. 1850) Fonte: MARQUESE, 2010,	52
Figura F – Eliseu Visconti, Capa da edição especial de <i>O jornal</i> , 15 outubro 1927 Fonte: Biblioteca Nacional Digital	56
Figura G – Lasar Segall, <i>Pogrom</i> (1937) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	61
Figura H – Theodor Preising, “Queima do café em Santos” (Déc. 1930) Fonte: CPDOC-FGV	62

CAPÍTULO 2

Figura 1 – Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, capa, desenhos e contracapa de <i>Pau-brasil</i> (1925) Fonte: Autora	71
Figura 2 – Tarsila do Amaral, <i>História do Brasil</i> (1925) Fonte: ANDRADE, 1925, p. 23	73
Figura 3 – Tarsila do Amaral, <i>Poemas da colonização</i> (1925) Fonte: ANDRADE, 1925, p. 35	75
Figura 4 – Tarsila do Amaral, <i>São Martinho</i> (1925) – Fonte: ANDRADE, 1925, p. 43	75
Figura 5 – Tarsila do Amaral, <i>Carnaval, Secretário dos Amantes e RP1</i> (1925) Fonte: ANDRADE, 1925, p. 51,61,65	78
Figura 6 – Tarsila do Amaral, <i>Roteiro das Minas</i> (1925) Fonte: ANDRADE, 1925, p. 85	82
Figura 7 – Tarsila do Amaral, <i>Lóide brasileiro</i> (1925) Fonte: ANDRADE, 1925, p. 101.	84
Figura 8 – Tarsila do Amaral, <i>O lago</i> (1928) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	89
Figura 9 – Tarsila do Amaral, <i>O sono</i> (1928) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	92
Figura 10 – Tarsila do Amaral, <i>Distância</i> (1929) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	94
Figura 11 – Tarsila do Amaral, <i>Floresta</i> (1929) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	98
Figura A – <i>Paubrasília echinata</i> coletada em Recife/PE (1993) Re flora - Herbário Virtual	68
Figura B – Oscar Pereira da Silva, <i>Desembarque de Cabral</i> (1900) Fonte: Museu Paulista/USP	74
Figura C – Cartão postal Pão d’Assucar e Urca – Rio de Janeiro (1912) Fonte: VASQUEZ, 2002	74
Figura D – Frans Post, <i>Engenho com capela</i> (1667) Fonte: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano	75
Figura E – Autor desconhecido, Sede da Fazenda São Martinho (c.1920) Fonte: EULALIO, 2001, p.58	76
Figura F – Tarsila do Amaral, <i>Palmeiras</i> (1925) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	76
Figura H – Tarsila do Amaral, <i>Morro da favela</i> (1924) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	79
Figura G – Tarsila do Amaral, <i>Postes da Light</i> (1925) Fonte: ANDRADE, 1925, p. 69	79
Figura I – Tarsila do Amaral, <i>Gazo</i> (1924) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	80
Figura J – Tarsila do Amaral, <i>135831</i> (1924) Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural	80
Figura K – Palmeiras, árvores e gramados no Anhangabaú remodelado (1920) Fonte: Arquivo Nacional	82
Figura L – Tarsila do Amaral, Desenho realizado durante a viagem a Minas (1924) Fonte: CALIL, 2001, p. 121-22	83
Figura M – Tarsila do Amaral, Desenho realizado durante a viagem a Minas (1924) Fonte: CALIL, 2001, p. 121-22	83
Figura N – Tarsila e Oswald a bordo do transatlântico <i>Marsília</i> (1926?) Fonte: Museu da Imagem e do Som	85
Figura O – Tarsila do Amaral, <i>Manacá</i> (1927) Fonte: Coleção particular	90
Figura P – Tarsila do Amaral, <i>Calmaria II</i> (1929) Fonte: Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo	100

CAPÍTULO 3

Figura 1 – Fotografias e cartões postais da coleção de Lasar Segall Fonte: Museu Lasar Segall	122
Figura 2 – Theodore Preising, Bananal em Santos (s.d.) Fonte: Museu Lasar Segall	123
Figura 3 – Lasar Segall, Desenhos de observação de bananeiras (1924-25) Fonte: Museu Lasar Segall	124
Figura 4 – Lasar Segall, Páginas de caderno (1924-28, 1926) Fonte: Museu Lasar Segall	125
Figura 5 – Lasar Segall, <i>Bananeira</i> (1929) Fonte: Museu Lasar Segall	126
Figura 6 – Lasar Segall, <i>Santos</i> (1923-28) Fonte: Museu Lasar Segall	127
Figura 7 – Lasar Segall, <i>Casa na bananal</i> (1919-1924) Fonte: Museu Lasar Segall	127
Figura 8 – Lasar Segall, <i>Favela</i> (1930), <i>Morro</i> (1926), <i>Paisagem com casal e cabana</i> (1926) e <i>Rio de Janeiro II</i> (1930) Fonte: Museu Lasar Segall	131
Figura 9 – Lasar Segall, <i>Favela</i> (1930) Fonte: Museu Lasar Segall	133
Figura 10 – Lasar Segall, <i>Morro</i> (1926) Fonte: Museu Lasar Segall	137
Figura 11 – Lasar Segall, <i>Paisagem com casal e cabana</i> (1926) Fonte: Museu Lasar Segall	140
Figura 12 – Lasar Segall, <i>Rio de Janeiro II</i> (1930) Fonte: Museu Lasar Segall	141
Figura 13 – Lasar Segall, <i>Bananal</i> (1927) Fonte: Pinacoteca do Estado	144
Figura 14 – Lasar Segall, <i>Figura no bananal</i> (1921-25) Fonte: Museu Lasar Segall	145
Figura 15 – Autor desconhecido, <i>Lasar e bananeiras</i> (1925) Fonte: Museu Lasar Segall	146
Figura 16 – Lasar Segall, <i>Retrato de Olegário</i> (1925) Fonte: Museu Lasar Segall	147
Figura 17 – Lasar Segall, <i>Menino com lagartixas</i> (1924) Fonte: Museu Lasar Segall	149
Figura 18 – Lasar Segall, <i>Crianças com folha de bananeira</i> (1928-29) Fonte: Museu Lasar Segall	151
Figura 19 – Jenny Klabin, Desenho original para a capa do convite do baile (1934) Fonte: Museu Lasar Segall	154
Figura 20 – Convite para o baile “Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934) Fonte: IEB	155
Figura 21 – Convite para o baile “Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934) Fonte: IEB	156
Figura 22 – Decoração do baile (1934) Fonte: Museu Lasar Segall	159
Figura 23 – Lasar Segall, <i>Coqueiro com macacos</i> , projeto para alegoria do baile (1934) – Fonte: Museu Lasar Segall	161
Figura A – <i>Musa paradisíaca</i> coletada em Pirambu/SE (2001) Fonte: Re flora - Herbário Virtual	104
Figura B – Giorgio de Chirico, <i>A incerteza do poeta</i> (1913) Fonte: Tate.org.uk	106
Figura C – Oswald de Andrade, Cartão postal enviado a Mário em 1923 Fonte: Acervo IEB	107
Figura D – Capa do Almanaque da Exposição Colonial de Paris (1931)	115
Figura E – Josephine Baker no espetáculo <i>La Revue Nègre</i> , Paris (1926)	115
Figura F – Casa caiçara e bananal (início séc. XX) Fonte: SANTOS, 2017	128
Figura G – Carregamento de bananas no mercado de Santos (início séc. XX) Fonte: SANTOS, 2017	128
Figura H – Imigrantes japoneses no Vale do Ribeira Fonte: <i>Álbum Comemorativo Vinte anos da Colônia de Registro, Katsura e Sete Barras</i> (1913-1933)	130
Figura I – Eliseu Visconti, <i>Recanto do Morro de Santo Antônio</i> (c. 1909) Fonte: https://eliseuvisconti.com.br	134
Figura J – Lasar Segall, <i>Encontro</i> (1924) Fonte: Museu Lasar Segall	136
Figura K – Lasar Segall, <i>Autorretrato III</i> (1927) Fonte: Museu Lasar Segall	136
Figura L – Georg Grosz, <i>Vorstadt [Subúrbio]</i> (1922-23) Fonte: KOLB et al., 1986.	137
Figura M – Morro do Dendê, na Ilha do Governador, RJ (1954) Fonte: Memórias do Subúrbio Carioca	138
Figura N – Lasar Segall, <i>Mulher e plantas</i> (1921-26) Fonte: Museu Lasar Segall	140
Figura O – Lasar Segall, <i>Mulher na paisagem</i> (1920-25) Fonte: Museu Lasar Segall	140
Figura P – Augusto Malta, <i>Casebres no Morro de Santo Antônio</i> , 1914 Fonte: ERMAKOFF, 2009.	142
Figura Q – Nicolas Taunay, <i>Cascatinha da Tijuca</i> (s.d.) Fonte: Dezenovevinte	143
Figura R – Morro de S. Antônio, antes da intervenção da Saúde Pública (1916) Fonte: Fiocruz/ Biblioteca Nacional	143
Figura S – Morro de S. Antônio, depois da intervenção da Saúde Pública (1916) Fonte: Fiocruz/ Biblioteca Nacional	143
Figura T – Tarsila do Amaral, <i>Vendedor de frutas</i> (1925) Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ	148
Figura U – Flávio de Carvalho, <i>Painel da vida rural</i> (1927) Fonte: Álbum de projetos 2 - CEDAE Unicamp	150
Figura V – Tarsila do Amaral, <i>A negra</i> (1923) Fonte: Acervo MAC-USP	152
Figura W – Lasar Segall, <i>Carnaval</i> (c. 1926) Fonte: Museu Lasar Segall	158
Figura X – Cândido Portinari, <i>Fauna e flora brasileiras</i> (1934) Fonte: Projeto Portinari	160
Figura Y – Diego Rivera, <i>La gloriosa victoria</i> (1954) Fonte: CARVALHO, 2011.	162
Figura Z – Paulo Nazareth, <i>Fotografia série Objetos para tampar o sol de seus olhos</i> (2010) Fonte: Pipa Prize, 2016	163

CAPÍTULO 4

Figura 1 – Reconstituição da implantação do jardim da Rua Santa Cruz Fonte: Bianca Carboni/ Ana Carmona	179
Figura 2 – Mina Klabin, Jardim frontal da Casa da Rua Santa Cruz (1927-28) Fonte: FERRAZ, 1965.	180
Figura 3 – Mina Klabin, Terraço e vista do bairro da Vila Mariana Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	180
Figura 4 – Mina Klabin, O parque da Santa Cruz Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	181
Figura 5 – Mina Klabin, Vegetação junto à fachada da casa da Rua Santa Cruz Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	183
Figura 6 – Mina Klabin, Cactos e guapuruvus no jardim da Santa Cruz (1927) Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	183
Figura 7 – Mina Klabin, Massas de vegetação no jardim da Santa Cruz Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	183
Figura 8 – Mina Klabin, Massas de vegetação no jardim da Santa Cruz Fonte: Acervo Warchavchik	184
Figura 9 – Mina Klabin, Espécies junto à fachada frontal da casa (1927) Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	185
Figura 10 – Fotos recentes das casas da Santa Cruz e Itápolis Fontes: l-patrimônio e Wikipedia	186

Figura 11 – Mina em meio à coleção de cactos na casa da Santa Cruz (s.d.) Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	191
Figura 12 – Reunião na residência da Rua Santa Cruz (s.d.). Fonte: FERRAZ, 1965.	192
Figura 13 – Interiores da residência da Rua Santa Cruz (1927) Fonte: Coleção Gregori Warchavchik	194
Figura 14 – Flávio de Carvalho, Fazenda Capuava (1938) Fonte: CEDAE-Unicamp	198
Figura 15 – Flávio de Carvalho, Maquete do projeto original da sede da fazenda (1939) Fonte: LEITE, 2010, p. 238	198
Figura 16 – Implantação da casa e jardins da Fazenda Capuava Fonte: ASSIS, 2022	199
Figura 17 – Perspectiva da casa da Fazenda Capuava Fonte: ISHIDA, 1995, p. 24.	200
Figura 18 – Flávio de Carvalho, Vista de uma das varandas, na casa recém-inaugurada Fonte: CEDAE/Unicamp	201
Figura 19 – Flávio de Carvalho, Jardim dos fundos (1938) Fonte: CEDAE-Unicamp	202
Figura 20 – Flávio de Carvalho, Plantas primitivas, em “A morfologia da vida” (1956) Fonte: CARVALHO, 1956f	203
Figura 21 – Flávio de Carvalho, Desenho da fachada da sede da Fazenda Capuava (1938) Fonte: CEDAE-Unicamp	205
Figura 22 – Flávio de Carvalho, Vista da pérgola da varanda Fonte: CEDAE/Unicamp	206
Figura 23 – Jardim na parte frontal da casa (s.d.) Fonte: CEDAE/Unicamp	208
Figura 24 – Isabel de Oliveira posa para Flávio no jardim Fonte: TOLEDO, 1994, p. 729	209
Figura 25 – Um agave, uma iuca e um mandacaru, no “jardim de esculturas” (Déc. 1940) Fonte: CEDAE/Unicamp	210
Figura 26 – Maria Kareska no “jardim de esculturas” Fonte: CEDAE/Unicamp	212
Figura 27 – Flávio de Carvalho oferece o filho do administrador da fazenda ao grande mandacaru: como nota Chiarelli (1999, p. 54), o artista tem “uma consciência muito peculiar do seu estar-no-mundo”, o que lhe dará “a capacidade de ritualizar os mais prosaicos atos” do cotidiano Fonte: MATTAR, 1999, p. 59	215
Figura 28 – Flávio de Carvalho, Vista frontal da sede recém-inaugurada (1938) Fonte: CEDAE/Unicamp	217
Figura 29 – Flávio de Carvalho, Vista frontal da sede com a vegetação mais crescida Fonte: OSÓRIO, 2000, p. 31	217
Figura 30 – Touceira de opuntias no talude que separa casa e piscina (Dec. 1940) Fonte: CEDAE/Unicamp	219
Figura 31 – Convidada junto a cactos e agaves, na escadaria entre casa e piscina Fonte: CEDAE-Unicamp	220
Figura A – <i>Cereus jamacaru</i> coletado em Poções/ BA (1988) Fonte: Reflora - Herbário Virtual	166
Figura B – Roberto Burle Marx, Praça Euclides da Cunha: (1935) Fonte: Sítio Roberto Burle Marx/ IPHAN	168
Figura C – Xique-xique no sertão do Seridó (RN/ PB), fotografia do acervo Mário de Andrade Fonte: IEB-USP	170
Figura D – Casas e jardins ecléticos em São Paulo (déc. 1920) Fonte: São Paulo Antiga	177
Figura E – Casas modernistas anos 1920: Corbusier, Gropius e Bustillo Fontes: ModernHouse, ArquitecturaViva e Clarín.	178
Figura F – Frank Lloyd Wright, <i>Saguaro forms and cactus flowers</i> (1928) Fonte: www.franklloydwright.org	184
Figura G – Montagem com cactos de Índia (1917), de Anita Malfatti Fonte: A autora, a partir da obra do MAM-RJ	184
Figura H – Postal do acervo de Segall - Jardim em Uberlingen am Bodensee (1900) Fonte: Museu Lasar Segall	184
Figura I – Lasar Segall, Cacto (1924) Fonte: Museu Lasar Segall	185
Figura J – Lasar Segall, Cactos (1924) Fonte: Museu Lasar Segall	185
Figura K – Tarsila do Amaral, Cactáceas em <i>Paisagem com touro</i> (1925), <i>Distância</i> (1929), <i>A lua</i> (1928) e <i>Sol poente</i> (1929) Fonte: Obras da Coleção R. Marinho, Pinacoteca do Estado, MoMA e Coleção G. e J. Boghici	186
Figura L – Tarsila do Amaral, <i>Paisagem com touro</i> (1925) Fonte: Coleção Roberto Marinho	187
Figura M – Lasar Segall, <i>O bebedouro</i> (1927) Fonte: Museu Lasar Segall	187
Figura N – Grupo de intelectuais reunidos na casa de Victoria Ocampo (1931): a fotografia apresenta interessantes semelhanças com o registro da reunião na Santa Cruz. No canto direito nota-se um vaso com uma enorme opuntia, cuja forma se aproxima das figuras humanas, assumindo o papel de integrante do grupo vanguardista ali presente Fonte: Fondo Nacional de las Artes	193
Figura O – Sala da casa da Itápolis, com um mandacaru e o quadro <i>Morro vermelho</i> à direita Fonte: FERRAZ, 1965.	193
Figura P – Lasar Segall, <i>Mulata com criança</i> (1924) Fonte: Museu Lasar Segall	194
Figura Q – Lasar Segall, <i>Morro vermelho</i> (1926) Fonte: Museu Lasar Segall	194
Figura R – Capa da revista <i>O Cruzeiro</i> (1934) Fonte: BNDdigital	195
Figura S – Cartão de visitas de Flávio de Carvalho (1926), no qual são oferecidos serviços como “decoração interna e jardins modernistas - projetos de mobília - lustres - pintura mural - painéis decorativos - projeto e execução de cenários de teatro e cinema - anúncios” e, ainda, “cálculo e projetos de estruturas (...) arquitetura modernista - topografia para estradas de ferro”. Fonte: DAHER, 1984, p. 66.	196
Figura T – Flávio de Carvalho, croqui de uma das casas da Vila Modernista (Déc. 1930) Fonte: LEITE, 2010, p. 230	196
Figura U – Flávio de Carvalho, Projeto para o Farol de Colombo (1928-31) Fonte: MAZZUCHELLI, 2019, p. 7	200
Figura V – Frank Lloyd Wright, O “templo maia” da Ennis House (1923) Fontes: wisconsinology.com	201
Figura W – Frank Lloyd Wright, Avery Coonley House (1908–12) Fonte: Library of US Congress	201
Figura X – Le Corbusier, “Retour de la nature à la ville” Fonte : LE CORBUSIER, 1995, p. 146.	203
Figura Y – Flávio de Carvalho, Detalhe de vista do Anhangabaú (1934) Fonte: LEITE, 2010, p. 223	203
Figura Z – Diego Rivera, Museo Anahuacalli (1946) Fonte: https://www.afar.com	207
Figura AA – O’Gorman e Fowler, Casa Cueva, Pedregal (1953) Fonte: Hidden Architecture	207
Figura AB – Lina Bo Bardi, Casa Valéria Cirell (1958) Fonte: BARDI, 1996, p. 116	207
Figura AC – Objeto nazca (séc. 2 a.C) – Fonte: Young Museum	208
Figura AD – Cladódios de uma opuntia representam os estados mexicanos (1837) Fonte: S. F. Austin’s Map of Texas	208
Figura AE – Cerca de cactos em rua da cidade do México (1892) Fonte: TORRE, 2008, p. 62.	208
Figura AF – Maria Kareska posa sobre tronco de árvore morta na Fazenda Capuava Fonte: CEDAE/Unicamp	210
Figura AG – Paul Nash, Marsh Personage (1934) Fonte: Tate Gallery	210
Figura AK – Flávio de Carvalho, Esculturas na Capuava Fonte: CEDAE-Unicamp	211

Figura AH – Flávio de Carvalho, <i>Pensando</i> (1931) Fonte: LEITE, 2010, p. 185	211
Figura AI – Constantin Brancusi, <i>O início do mundo</i> (1916) Fonte: Philadelphia Museum of Art	211
Figura AJ – Jean Arp, <i>Awakening</i> (1938). Para Arp, arte é “tudo o que se torna ser ou é feito pelo homem” Fonte: P. Gu- ggenheim Collection	211
Figura AL – O “cacto monstro”, sucesso de público em Kew Gardens (1846) Fonte: TORRE, 2018, p. 106	212
Figura AM – O “cacto assassino” da história em quadrinhos <i>Green horror</i> (1954) Fonte: TORRE, 2018, p. 100-11	212
Figura AN – Tina Modotti (1896-1942), <i>Cactus flower</i> (1926). No cacto, os extremos se encontram Fonte: Artsy.net	213
Figura AO – <i>Trichocereus pachanoi</i> esculpado (cerâmica mochica) Fonte: Museo Larco/ Bartaquini, 2018, p. 109.	214
Figura AP – Henry Moore, <i>Four-Piece Composition</i> (1934) Fonte: The Henry Moore Foundation	214
Figura AQ – Henry Moore, <i>Ideas for two-piece compositions</i> (1934) Fonte: Kröller-Müller Museum	214
Figura AR – Tina Modotti, <i>Cactus</i> (1925): uma mediação entre o “objeto técnico” e o “objeto mágico” Fonte: MoMA	215
Figura AS – Convidados à beira da piscina (Déc. 1940) Fonte: CEDAE/Unicamp	218
Figura AT – Toni Frissel, Retrato de Frida Kahlo (1937) Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division	220
Figura AU – Diego Rivera, <i>Paisagem com cactos</i> (1931) Fonte: Coleção Gelman	221
Figura AV – Frida Kahlo, <i>Abraço de amor</i> (1949) Fonte: Coleção Gelman	221
Figura AW – Lasar Segall, <i>Duas mulheres do Mangue com cactos</i> (1928) Fonte: Museu Lasar Segall	222
Figura AX – Lasar Segall, <i>Mulher do Mangue com cacto</i> (1928) Fonte: Museu Lasar Segall	222

CAPÍTULO 5

Figura 1 – Anita Malfatti, <i>Índia</i> (1917). Pastel s/ papel Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ	229
Figura 2 – Mário de Andrade, “Na lagoa do Amanium perto do igarapé de Barcarena – Manaus” (1927) Fonte: IEB	239
Figura 3 – Mário de Andrade, crônica “Vitória-régia” na revista Verde (1929) Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP)	241
Figura 4 – Mário de Andrade, capa do datiloscrito de <i>O turista aprendiz</i> (1943?) Fonte: Acervo IEB	249
Figura 5 – Implantação da Praça de Casa Forte (1935) Fonte: SILVA, 2017, p. 144.	250
Figura 6 – Roberto Burle Marx, trecho central da Praça de Casa Forte (1935) Fonte: TABACOW, 2004.	251
Figura 7 – Cartão postal da Praça de Casa Forte (s.d.) Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco	252
Figura 8 – Cartão postal da Praça de Casa Forte Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco	252

Figura A – <i>Victoria amazonica</i> coletada em Corumbá/MS (2002) Fonte: Re flora - Herbário Virtual	226
Figura B – Em Chatsworth, a espécie floresceu pela primeira vez fora do habitat (1849) Fonte: <i>Illustrated London News</i>	227
Figura C – Joseph Paxton, Lily House em Chatsworth (1849) Fonte: Acervo NYPL	228
Figura D – Anita Malfatti, <i>O homem de sete cores</i> (1915-16) Fonte: Acervo Museu de Arte Brasileira/ FAAP	230
Figura E – Anita Malfatti, Estudo de homem (1915-16) Fonte: IEB-USP	230
Figura F – J. Rugendas, <i>Retrato de D. Pedro II</i> (1846) Fonte: Coleção João de Orleans e Bragança, RJ	231
Figura G – Joaquim Insley Pacheco, <i>Pedro II Imperador do Brasil</i> (1883) Fonte: Coleção Biblioteca Nacional, RJ	231
Figura H – Almeida Jr., <i>O derrubador brasileiro</i> (1879) Fonte: Museu Nacional de Belas Artes	232
Figura I – Anita Malfatti, <i>Tropical</i> (1917) Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo	232
Figura J – Cesare Ripa, <i>Abondanza</i> (1645) Fonte: Universitätsbibliothek Heidelberg	232
Figura K – José Maria de Medeiros, <i>Lindoia</i> (1882) Fonte: Acervo Instituto Ricardo Brennand	233
Figura L – Victor Meirelles, <i>Moema</i> (1866) Fonte: Acervo Masp	233
Figura M – Mário de Andrade, “Eu diante dum tronco de sumaúma” (1927) Fonte: IEB-USP	238
Figura N – Walter Hood Ficht. <i>Victoria regia: Illustrations of the Royal water-lily</i> (1851) Fonte: NY Public Library	242
Figura O – Rainha Vitória, faixa comemorativa de sua coroação (Déc. 1840) Fonte: HOLWAY, 2013	246
Figura P – Morfologia da flor de <i>Victoria amazonica</i> Fonte: ROSA-OSMAN <i>et al.</i> , 2019, p. 24.	247
Figura Q – Celso Antonio, <i>Moça ajoelhada</i> (c. 1935) Fonte: Instituto Celso Antonio/ Família do escultor	251
Figura R – Roberto Burle Marx, desenho de um dos jardins d’água Fonte: SILVA, 2019, p. 10	251

CONCLUSÃO

Figura 1 – Capa de <i>Pau Brasil</i> (1925) de Oswald de Andrade Fonte: ANDRADE, 1925	231
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO 1 CAFÉ	41
O café é verde	42
O café é preto	54
O café é vermelho	61
Considerações finais	65
CAPÍTULO 2 PALMEIRA	69
Pau Brasil: palmeiras e unidade nacional	71
Antropofagia: as palmeiras em crise	86
Considerações finais	100
CAPÍTULO 3 BANANEIRA	105
Blaise Cendrars: A caminho de Dacar	109
Lasar Segall	116
Uma captação interessada: a coleção de fotografias e cartões postais de Segall	121
A bananeira, da planta à plantação	124
“Bananais empoeirados”: um breve retorno a Cendrars	130
A bananeira, a cidade e seu outro	131
Pinturas	144
O baile de carnaval “Grande Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934)	152
Considerações finais	162
CAPÍTULO 4 CACTO	167
O primitivo, o original e o originário	172
O cacto original: Mina Klabin e o jardim da Casa Modernista da rua Santa Cruz	176
Os cactos no entorno da Casa Modernista	182
Os cactos no interior da Casa Modernista	191
Original e originário: o cacto na Fazenda Capuava de Flávio de Carvalho	196
A Fazenda Capuava: arquitetura, vegetação e paisagem	196
A vegetação e as “plantas primitivas”	203
A casa tomada	206
O jardim de esculturas	208
Uma maneira ideal de viver	217
Considerações finais	222
CAPÍTULO 5 VITÓRIA-RÉGIA	227
Índia (1917), de Anita Malfatti: a flor e a mulher	229
A “flor selvagem” e a Amazônia no imaginário modernista	234
Mário de Andrade na Amazônia: a flor mulher	236
Roberto Burle Marx e a Praça de Casa Forte: a Amazônia no Recife	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS	257
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	263
ANEXO I INVENTÁRIO DA BOTÂNICA MODERNISTA	279

INTRODUÇÃO

O presente trabalho partiu de duas hipóteses centrais: a de que a natureza seria categoria fundamental para a reflexão sobre a problemática da formação (e da identidade) nacional, por parte dos artistas, escritores e paisagistas do modernismo paulista dos anos 1920 e 30; e a de que, dentro desta categoria mais ampla, a vegetação seria um elemento chave, assumindo um forte papel simbólico e contribuindo para trazer à tona a natureza como conceito histórico e cultural. O tema da natureza, é claro, não surge no século XX, permeando expressões artísticas e científicas desde os primórdios da colonização das Américas¹. No Brasil do século XIX, a natureza foi um dos centros do ufanismo romântico, no qual passa a simbolizar um “país novo, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, 1989, p. 140). Mas, no oitocentos, a natureza também foi tomada em sentido oposto, como “índice da inferioridade nacional, da inaptidão intrínseca do jovem país para a civilização”. Nesta acepção, o trópico seria “um ambiente onde viceja a indolência, a doença, a pobreza, a ignorância e o sofrimento sem remissão” (FLORES JR., 2018, p. 236) – de forma que os escritores, poetas e intelectuais brasileiros, formados na Europa e pouco afeitos à *incivilizada* realidade do país, passam a se considerar “desterrados em sua própria terra”, como diz Sergio Buarque de Holanda (1995, p. 31). Suas ideias e sentimentos lhes parecem deslocados, “em regiões onde a imensidade territorial, o clima e a natureza lhes eram hostis” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 31). Presos à ambiguidade fundamental do Brasil enquanto “um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico”, ignoram o negro, idealizam o índio e amaneiram a paisagem (CANDIDO, 2014, p. 127). A natureza americana seguia, como nos tempos da colonização, sendo vista pelo olhar do *outro*, em reedições auto exotistas das visões do Paraíso dos primeiros cronistas – que, ao descreverem a “exuberância” de terras e gentes, esquecem-se de que a realidade americana só é maravilhosa ou prodigiosa se considerada “do ponto de vista não-americano; para os americanos, é apenas o real” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 41) – ou, ainda, fantasiada em descrições de “prados amenos”, “vergeis floridos” e “matas viridentes” (LOBATO, 2009).

O modernismo dos anos 1920 e 30 dialogará com essa problemática, dialeticamente propondo um pensamento de Brasil no qual as acepções do país “grandioso por natureza” e do país “naturalmente indolente” se chocarão ou mesmo se entremearão, contribuindo para o conhecimento e interpretação da realidade brasileira, “agora criticada e não apenas sentimental” – num trabalho que, como defende Mário de Andrade (1893-1945), deveria ser “sobretudo prático, tradicional e experimental” (ANDRADE, 1924 apud AMARAL, 2003, p. 166-7). Para Antonio Candido, na “fase heroica” do modernismo

1. Desde cedo, os europeus associarão o Novo Mundo ao paraíso terrestre, pela natureza exuberante, a paisagem tropical, a fauna e a flora “extraordinárias”, e a “inocência” de seus habitantes. Tal associação, como destaca Perrone-Moisés, resistirá aos séculos e se incorporará ao pensamento nacional: “A natureza, como se sabe, é um conceito cultural, pois é a cultura que constitui uma natureza, através de mediações ideológicas e da atribuição de sentido às coisas que nos cercam. A natureza americana, vista pelo olhar europeu, foi concebida como natureza natural, e como tal foi aceita pelos latino-americanos. Assim (...), somos inclinados a nos identificar com a Natureza, deixando à Europa o privilégio da Cultura. Pouca história e muita geografia, assim nos veem, e, pior, assim nos vemos” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 42).

2. Neste sentido, ao usar a expressão “natureza do Brasil redescoberto” no título da tese, pretendemos deixar clara a nossa visão de que a natureza é central à operação crítica de uma nova descoberta do país, por parte do modernismo. Para autores como Mário e Oswald, este “redescobrimto” assume um sentido de revisão do etnocentrismo presente no uso do termo “descobrimto”, pelo invasor europeu, e é também uma forma de pôr em prática um estranhamento com o familiar, como se o distante desvelasse o que é próximo e “a identidade fosse o produto momentâneo das diferenças” (DUARTE, 2014, p. 170). Oswald, além de escrever no *Manifesto Antropofágico* que “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”, faz também uma provocativa sugestão de mudança de data da “fundação” do Brasil, de 1500 para 1556, “ano da deglutição” do Bispo Sardinha pelos caetés (ANDRADE, 1976). Mário, por sua vez, dá o título de “Descobrimto” (1927) a um poema no qual o eu lírico associa-se, enquanto escritor, ao povo, e o povo ao indivíduo, o indivíduo ao trabalho, e ambos à natureza, numa emocionante revelação de ordem ao mesmo tempo individual e coletiva (ANDRADE, 2013, p. 287). Sabemos, entretanto, que tal expressão pode ser capciosa, já que nem sempre ela é utilizada em sentido crítico-reflexivo, podendo funcionar ao invés disso como uma legitimação de ideologias conciliadoras, como aconteceu no evento “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimto” (2000). Neste sentido, ao usar a expressão “natureza do Brasil redescoberto” no título da tese, pretendemos deixar clara a nossa visão de que a natureza é central à operação crítica de uma nova descoberta do país, por parte do modernismo. Para autores como Mário e Oswald, este “redescobrimto” assume um sentido de revisão do etnocentrismo presente no uso do termo “descobrimto”, pelo invasor europeu, e é também uma forma de pôr em prática um estranhamento com o familiar, como se o distante desvelasse o que é próximo e “a identidade fosse o produto momentâneo das diferenças” (DUARTE, 2014, p. 170). Oswald, além de escrever no *Manifesto Antropofágico* que “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”, faz também uma provocativa sugestão de mudança de data da “fundação” do Brasil, de 1500 para 1556, “ano da deglutição” do Bispo Sardinha pelos caetés (ANDRADE, 1976). Mário, por sua vez, dá o título de “Descobrimto” (1927) a um poema no qual o eu lírico associa-se, enquanto escritor, ao povo, e o povo ao indivíduo, o indivíduo ao trabalho, e ambos à natureza, numa emocionante revelação de ordem ao mesmo tempo individual e coletiva (ANDRADE, 2013, p. 287). Sabemos, entretanto, que tal expressão pode ser capciosa, já que nem sempre ela é utilizada em sentido crítico-reflexivo, podendo funcionar ao invés disso como uma legitimação de ideologias conciliadoras, como aconteceu no evento “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimto” (2000).

As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades (...). Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como tema de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo agora é fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura (CANDIDO, 2014, p. 127).

Joga-se, assim, uma nova luz sobre o binômio *natureza-cultura*; criam-se conexões entre os dois polos, e as suas ambiguidades e contradições passam a fornecer substância para a crítica e a criação. Nesse processo, uma série de “recalques históricos, sociais, étnicos” (CANDIDO, 2014, p. 126) são trazidos à tona da consciência artística; sobressaem-se não apenas o índio, o negro, o mestiço, o imigrante, a cultura popular, os elementos etnográficos, folclóricos e arqueológicos, mas também os elementos da própria natureza americana – que agora precisa ser compreendida em sua realidade social e material, revista em relação às representações anteriores e reimaginada em suas potencialidades hodiernas e futuras.

Indissolúvelmente ligada ao dado cultural, a natureza articula-se à história, com a consciência de que os recursos naturais ocuparam, desde sempre, um lugar central na *formação nacional* – do momento “descobrimto” pelo invasor português (inaugurando a Idade Moderna e o processo de expansão colonial europeia, fortemente ligado à exploração destes recursos) ao “redescobrimto” modernista, momento em que a cultura cafeeira acelera a “transição da natureza brasileira do paraíso para a carcaça”... e, que, nas palavras de Paulo Prado (1869-1943), o “desaparecimento da paisagem histórica” emerge como condição para a construção da modernidade no país (PRADO, 2004, p. 213)². Nessa perspectiva, o olhar modernista para a natureza contribui para fundamentar um ponto de vista crítico em relação ao lugar do Brasil no momento e no mundo atual, tendo em vista a colocação de Perrone-Moisés (2007, p. 48): queira-se ou não, nos últimos séculos “várias culturas se constituíram nos países latino-americanos”; ultrapassadas as etapas do nacionalismo libertador, faltar-nos-ia, entretanto, “adquirir uma verdadeira atitude pós-colonial no que se refere à cultura. Resta-nos assumir uma terceira natureza, que não é arcaica e pré-histórica, mas que deriva historicamente e por abdução das privações do presente”.

*

A segunda hipótese do trabalho se origina da algo surpreendente constatação de que, ainda que a reflexão modernista acerca da natureza seja notada por autores como Antonio Candido, a relevância da vegetação ou da botânica não parece ter sido devidamente reconhecida pelos estudiosos de 22 – em flagrante diferença com o seu interesse pelas formas, usos e significados que os modernistas dão às manifestações etnográficas, arqueológicas ou folclóricas, por exemplo. A importância dos “símbolos vegetais” fica patente já no primeiro manifesto de Oswald de Andrade (1890-1954), intitulado *Manifesto Pau-brasil* (1924), e em seu livro de estreia, *Pau brasil* (1925), ambas referências à primeira “riqueza natural” a ser espoliada pelo europeu: como explica o próprio autor, tratava-se de “um toque de reunir contra a poesia de importação, e por isso eu apelava para o totem vegetal do pau de tinta, que fora o nosso primeiro produto exportado” (ANDRADE, 1982, p. 65). Em 1924, no “Noturno

de Belo Horizonte” de Mário de Andrade, as ligações entre a árvore e a nação fazem-se ainda mais explícitas, quando toda a diversidade de seres, cores e falas, misérias e grandezas de um país, são reunidos sob o mesmo nome de planta, na proposição de se “compreender o Brasil a partir da forma viva dos vegetais” (CUNHA, 2016, p. 98):

(...) E abre alas que Eu quero passar!
 Nós somos os brasileiros auriverdes!
 Às esmeraldas das araras
 Os rubis dos colibris
 Os abacaxis as mangas os cajus
 Atravessam amorosamente
 A fremente celebração do Universal!
 Que importa que uns falem mole descansado
 Que os cariocas arranhem os erres na garganta
 Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
 Que tem si o quinhentos-réis meridional
 Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
 Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,
 Brasil, nome de vegetal!... (...)
 (ANDRADE, 2013, p. 218)

São ainda Mário e Oswald que – fundamentados sem dúvida numa tradição artística e literária anterior –, alçam o “mato” a categoria chave, capaz de expressar dialeticamente os conflitos entre o ser humano e a natureza; e colocam em relação direta a “floresta” e a “escola” – em uma visão precursora que vem sendo retomada agora, no século XXI, no contexto da crítica ao “Antropoceno” e dos postulados da “virada vegetal”. Blaise Cendrars (1887-1961), por sua vez, em *Feuilles de route* (1924), a partir da própria ideia-força da “botânica” – ou da ciência problematizada pela alegria de não se conseguir nomear as plantas –, materializa todo um programa poético de apropriação das noções de alteridade e exotismo, do conhecer e do descobrir, para a constituição de uma flora-poesia original:

BOTÂNICA
 A araucária chama atenção
 Admira-se o seu porte gigantesco
 E principalmente seus galhos
 Que nascidos em alturas diferentes
 Elevam-se como candelabros
 E param todos no mesmo nível para formar uma bandeja
 Vê-se também a grande moita de flores amarelo-ouro as murtas
 Os terebintos
 A composta tão comum chamada alecrim-do-campo
 E a arvorezinha de folhas trilobadas no. 1204 bis
 Porém a minha maior felicidade é não conseguir dar nome a montes de
 plantas cada uma mais linda do que a outra
 E que eu não conheço
 E que eu vejo pela primeira vez
 E que eu admiro
 (CENDRARS, 1976, p. 57)

As várias espécies apresentadas pelos artistas, escritores e paisagistas modernistas assumem, no conjunto da produção analisada, um forte papel simbólico, contribuindo para trazer à tona a natureza como conceito histórico e cultural. Algumas são associadas à volúpia, à exploração, e ao desejo de dominação e controle, outras à fertilidade e à capacidade de resistência. Muitas passam a ser relacionadas às noções de originário, autóctone e primitivo, de forma que a botânica pode ser colocada lado a lado com a antropologia e a etnografia no processo de libertação dos recalques mencionados por Candido. Não são apenas plantas nativas, como seria de se esperar, mas

também plantas exóticas domesticadas, naturalizadas brasileiras; espécies do mundo todo (africanas, asiáticas, australianas), que, como ferrovias, automóveis e arranha-céus, passam a delinear nossa modernidade; espécies do México e da América Central, que falam da busca modernista pelas raízes latino-americanas e ancestrais do Brasil, anteriores à colonização; plantas “nobres”, de clima temperado, que *embelezam* a grande cidade; plantas humildes (carinhosamente chamadas, em *Macunaíma*, de “plantas boas”), que alimentam a gente da roça ou da floresta; e até mesmo as plantas que, normalmente desprezadas e taxadas de “mato”, passam a explicitar a dimensão intensa e conflituosa da relação entre o ser humano e a natureza.

Ao invés de representar as espécies como mero pano de fundo para um acontecimento ou personagem principal (como fez a pintura romântica), de substituir cipós espinhosos por rosas e jasmims (como fizeram arcadistas e parnasianos) ou ainda de tomar a vegetação como “riqueza natural” a ser explorada ou colecionada, nesta produção as plantas são conscientemente reconhecidas como dispositivos fundamentais, vivos, de interpretação, crítica e recriação da realidade brasileira. Pode-se assim vislumbrar a constituição do que chamamos de *botânica modernista* – expressão que preferimos utilizar, no lugar de simplesmente “flora” ou “plantas”, termos insuficientes para traduzir o fato de que estes artistas selecionam, estudam e articulam um conjunto vegetal significativo, que passa a participar de uma visão na qual o Brasil, mais do que “um assunto literário escolhido entre mil”, é “preocupação imperiosa” que atinge os artistas mesmo em seus “gestos europeus”, como coloca Mário de Andrade (1924 apud AMARAL, 2003, p. 166-7).

*

○ caso do pau brasil já seria suficiente para demonstrar esta ausência de uma fortuna crítica em relação às plantas e aos seus papéis. Porém há diversas outras situações em que espécies representadas em múltiplas obras – ou, ainda, espécies que aparecem poucas vezes, mas que são centrais a determinada tela ou poema –, não recebem a devida atenção dos críticos.

Um exemplo são as palmeiras, que aparecem nas obras de quase todos os artistas – mas que nas análises dos críticos surgem sem maiores considerações sobre significados outros que ela é capaz de suscitar para além de vagos índices de localidade ou tropicalidade. Outro exemplo são as “exuberantes” bananeiras, caracterizadas da mesma forma que as palmeiras, numa visão exotista de todo afastada da realidade bananeira brasileira – a ponto de um crítico tão experiente como Tadeu Chiarelli (2009, p. 128) interpretar o “fundo” da tela *Bananal* (1927), de Lasar Segall (1889-1957) como simples “descrição objetiva” da plantação, na qual a representação da “vegetação luxuriante” deixaria intacta a “paisagem típica” da tradição artística do século XIX; desconsiderando, aparentemente, o trabalho pictórico altamente elaborado de reflexão sobre as bananeiras e a importância desta planta para a trajetória do próprio artista. Mesmo nos estudos sobre os jardins modernistas, proposições nas quais a vegetação é condição *sine qua non*, os significados das espécies e as formas como elas afetam e transformam o significado dos próprios espaços onde são plantadas são pouco investigados; as escolhas dos paisagistas pa-

recem ser interpretadas apenas como recursos para a expressão de uma pouco problematizada “identidade nacional”. Se, em relação aos jardins e à historiografia do paisagismo brasileiro, a investigação acerca do sentido das espécies vegetais no primeiro modernismo pode ter sido ofuscada pelo destaque dado a Roberto Burle Marx (1909-1994), de maneira mais geral parece-nos que a pouca atenção em relação à *botânica modernista* liga-se àquilo que tem sido denominado como *plant blindness* (em tradução livre, “cegueira vegetal”):

(a) the inability to see or notice the plants in one's environment; (b) the inability to recognize the importance of plants in the biosphere and in human affairs; (c) the inability to appreciate the aesthetic and unique biological features of the life forms that belong to the Plant Kingdom; and (d) the misguided anthropocentric ranking of plants as inferior to animals and thus, as unworthy of consideration (WANDERSEE; SCHUSSLER, 1999, p. 84)

Tal “cegueira” – à qual, no Brasil, somam-se as dificuldades provenientes de uma cultura formada no seio de quinhentos anos de “guerra verde” (SEVCENKO, 1996), em que o desconhecimento e a indiferença em relação à natureza são a tônica dominante – não poderia deixar de afetar as interpretações dos críticos e historiadores da arte. É justamente esta a tese de Mengual (2018), que defende a criação de uma “história ambiental da arte” – a partir de um gesto de “inversão da atenção” (*renversement de l'attention*) de críticos e historiadores em direção à representação do “mundo vivente”, nas obras de arte – ou seja, em direção à representação de todos os seres vivos, e não somente das figuras humanas, das ações das quais elas participam e dos símbolos que produzem. Desta forma, as plantas, assim como a relação entre elas e os artistas que as “cultivam” (ou seriam elas que “cultivam” os artistas?)³, poderiam ganhar um papel fundamental na interpretação das obras e, mais amplamente, trazer mudanças em relação às mentalidades e às próprias formas de ver o mundo. A consideração do “ponto de vista vegetal” – que faz do “meio ambiente” um meio vivo, vivido e apto a ser vivenciado pelos outros seres – enseja, assim, investigações que se proponham a vencer as separações entre campos do conhecimento, e novas compreensões das conexões entre arte, história, natureza e botânica.

E é aí que se insere a proposta de estudo da *botânica modernista*, a princípio intuitivamente, e depois mais conscientemente – ao tomarmos conhecimento da existência de novas áreas de pesquisa interdisciplinares que, considerando a “virada vegetal” conceituada por Coccia (2018)⁴, ligam o estudo das plantas à área de humanidades, a exemplo dos *Imaginaires botaniques*, das *Plant humanities* e dos *Critical plant studies*, entre outras⁵. Ao trazeremos a botânica para o campo da arte, da cultura e da linguagem⁶, buscamos ultrapassar o seu entendimento enquanto ciência “neutra” ou saber de caráter exclusivamente utilitário, que vislumbra as plantas somente como “objetos de estudo” – ou, pior ainda, enquanto mercadorias ou meras *commodities*; afinal, a história das plantas, na Idade Moderna, quase sempre foi contada do ponto de vista das classes dominantes (imperadores, colonizadores, reis do agronegócio, enfim), de forma que a “objetividade” e a “neutralidade” da ciência invariavelmente se ligam aos interesses destas classes. A leitura das obras artísticas, paisagísticas e literárias trouxe uma maior compreensão das espécies vegetais e das relações que elas estabelecem e/ou das quais participam; e, num caminho inverso, a tentativa de fazer das espécies vegetais “pontos de vista” (ou eixos condutores) das análises trouxe novas percepções

3. Mengual oferece um exemplo esclarecedor desse “cultivar mútuo” de plantas e artistas, retirado de um texto de John Ruskin (1819-1900), que, numa ocasião em que preguiçosa e prazerosamente, desenhava uma árvore, sentiu que “ces belles lignes insistaient pour être tracées (...). Avec un émerveillement qui grandissait de seconde en seconde, [il voyait] qu'elles se 'composaient' d'elles-mêmes par des lois plus fines que celles que peuvent connaître les hommes” (ARASSE apud MENGUAL, 2018, p. 6).

4. A “virada vegetal”, tal como definida por Emanuele Coccia (2018, p. 4-10) é uma reflexão sobre a insuficiência do “humano” para o entendimento do mundo, trazendo o “ponto de vista” (ou, ainda, o “ponto de vida”) das plantas como recurso privilegiado para “descrever o mundo enquanto tal” e para “apreender a relação entre vida e mundo”. O autor propõe que o mundo seja pensado como “um jardim cujos jardineiros são as próprias plantas”, reivindicando, assim, o seu estatuto de *artefato*: “o próprio mundo nada tem de puramente natural, no sentido de que a natureza seria a priori, dada de antemão; ele se acha, ao contrário, sobre o limiar de indistinação entre natureza e cultura. Ele é um *produto cultural* dos seres vivos”.

5. Em 2019, no Canadá, participamos das atividades do grupo *Imaginaires botaniques*, coordenado pela Prof. Rachel Bouvet na Universidade do Quebec à Montréal, que examina a circulação das plantas na literatura francófona, desenvolvendo uma abordagem interdisciplinar acerca de “três tipos de espaço onde o ser humano intervém de forma marcante, sendo por sua vez afetado pelos vegetais: o jardim, que envolve a dimensão estética; o campo, que inclui a dimensão prática; e o herbário, que faz parte da dimensão científica” (IMAGINAIRE, 2022). Em 2022, em Dumbarton Oaks, participamos do programa de verão do *Plant Humanities*, um novo campo interdisciplinar que pesquisa as interações plantas-humanos, a partir da mobilidade global dos vegetais e de seus significados para as culturas humanas, combatendo a “cegueira vegetal”; ali, pudemos discutir estas proposições, colocando-as em prática na produção de uma “narrativa vegetal” para a plataforma *Plant Humanities Lab* (<https://lab.plant-humanities.org>).

6. Afinal, como colocava Goethe, o verdadeiro conhecimento dependeria de uma íntima colaboração entre ciência e arte. “A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento das diferenças, mas somente a arte seria capaz de efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial” (MATOS, 2004, p. 153).

acerca do modernismo, suas obras e artistas, ou ainda, contribuiu para transformar as percepções existentes.

A metodologia de trabalho organizou-se em três eixos principais: a “pesquisa de campo”, as revisões bibliográficas e o trabalho de síntese dos estudos realizados – uma reflexão mais detida acerca de algumas das espécies da *botânica modernista*, que veio a constituir os cinco capítulos desta tese. A “pesquisa de campo” – e usamos esta expressão conscientemente, transpondo limites entre disciplinas – foi um método tomado de empréstimo dos botânicos e naturalistas, com a finalidade de realizar a “coleta botânica”⁷. Porém, ao invés de adentrarmos matas e campos, fizemos um levantamento diretamente na produção modernista, realizando um inventário pictórico, literário e paisagístico de *imagens* de plantas e de plantas escritas, que envolveu não somente a consulta a obras impressas como também a museus, arquivos históricos e outras fontes documentais – em especial, os acervos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), do Museu Lasar Segall (MLS), do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-Unicamp) e do Arquivo Warchavchik. A proposta mostrou-se produtiva: mais de 70 espécies foram coletadas, e o material se revelou de uma grande riqueza, não apenas em termos quantitativos, mas sobretudo no sentido de demonstração da qualidade e complexidade do universo vegetal e paisagístico trabalhado pelos modernistas⁸.

A escolha dos artistas cujas obras serviriam de fontes de coleta incluía, inicialmente, figuras célebres do modernismo paulista, com ênfase nas décadas de 1920 e 30 – período denominado, pelos primeiros estudiosos do modernismo e pelos próprios artistas de 22, como a “primeira fase” ou “fase heroica” (ANDRADE, 1942; LAFETÁ, 2000). Caracterizada principalmente pela ênfase em um “projeto estético” de renovação da linguagem, politicamente tal fase correspondeu ao domínio da burguesia cafeeira de São Paulo, sendo marcada por reviravoltas políticas, sociais e econômicas que levariam ao fim da Primeira República e à ascensão do Estado Novo (LAFETÁ, 2000; FAUSTO, 2006). Alguns elementos do “projeto ideológico” que passaria a predominar a partir de 1930 – como a “consciência do país”, a “busca de uma expressão artística nacional” e as “denúncias dos males sociais” (LAFETÁ, 2000, p. 21) – já se fazem, entretanto, presentes neste momento.

Ainda que motivada por interesses acadêmicos, é inegável que tal escolha foi inicialmente subjetiva, afetada pelo repertório que já possuíamos e por afetividades pessoais. A princípio, iríamos trabalhar as obras paisagísticas (até hoje pouco investigadas) de Mina Klabin Warchavchik (1896-1969) e Flávio de Carvalho (1899-1973); algumas obras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, como o *Manifesto Pau brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), os poemas de *Pau brasil*, *Pauliceia desvariada* (1922), *Macunaíma* (1928) e o diário *O turista aprendiz* (1943/1976); e desenhos, gravuras e pinturas de Lasar Segall, Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973). Progressivamente, entretanto, a “pesquisa de campo” – juntamente com a revisão bibliográfica, da qual falaremos mais adiante – ensejou uma ampliação do rol de obras, artistas e intelectuais a serem estudados, como Paulo Prado, Blaise Cendrars e Raul Bopp (1898-1984). Prado trouxe a visão do cafeicultor paulista que, ao mesmo tempo,

7. A coleta botânica é definida como o “ato de coletar amostras de plantas para estudos ou simples identificação dos táxons existentes em uma dada área” (ASSUNÇÃO, 2017).

8. A listagem completa das espécies “coletadas” encontra-se no Anexo I.

foi organizador de Semana de 22, mecenas e historiador – exercendo grande influência sobre a primeira geração modernista, ao recuperar os escritos dos tratadistas do período colonial e apresentar uma versão épica da história de São Paulo, em escritos nos quais a natureza e a paisagem têm lugar central. As poesias e pequenos textos em prosa de Cendrars possibilitaram uma leitura direta da produção da vanguarda europeia e de sua relação com as obras dos brasileiros (em especial Prado, Oswald e Tarsila), apresentando o seu encantamento diante da “desconhecida” flora brasileira e como esta visão afeta e mesmo redireciona a visão de natureza dos próprios modernistas. Bopp, por sua vez, com sua escrita formada “à maneira da vida vegetal, espontânea” (MASSI, 1998, p. 20-21) e suas potentes metáforas ligadas às paisagens, rios, matas, árvores e outros seres da floresta amazônica, estendeu e complexificou a ideia do Brasil “mágico, poético, mítico” que já vinha se delineando nas obras de outros artistas.

Além disso, obras de autores não propriamente modernistas ou que não eram do grupo de São Paulo – ainda que não tenham sido “inventariadas” mais sistematicamente – passaram a cumprir uma importante função no trabalho, servindo de parâmetros para a nossa análise ao contextualizá-la ou referenciá-la. Incluem-se aí Euclides da Cunha (1866-1909) e Monteiro Lobato (1882-1948), que dão grande atenção, em seus escritos, à natureza, à paisagem e à vegetação brasileira, e compartilham com os modernistas “a denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente” (LAFETÁ, 2000, p. 27); Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Manuel Bandeira (1886-1968); Cândido Portinari (1903-1962); e Roberto Burle Marx (1909-1994). São artistas que, muitas vezes, antecipam as leituras dos modernistas de 22 sobre a vegetação; ou que dialogam diretamente com eles, numa visão de mundo compartilhada que permite estender nossa visada para Minas, Rio, Recife⁹; ou, ainda, que desdobram certas proposições modernistas, abrindo a possibilidade de, hoje, termos mais clareza acerca de seus limites e contradições.

Com esta ampliação, também passamos a ter uma clareza maior acerca dos diferentes posicionamentos políticos e estéticos presentes no que por vezes é homogeneamente denominado “modernismo de 22”, entendendo que há divisões e diferenças entre os artistas, e mesmo conflitos internos à obra de um mesmo autor. Referindo-se ao movimento literário em São Paulo, Candido (2014, p. 129-30) identifica duas linhas principais: uma que buscava “expressar a forma e a essência de seu país” (autores como Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida), da qual derivam correntes que passaram do nacionalismo estético ao político (Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado); e outra que procurava “experimentar novas formas e descobrir sentimentos ocultos” (na qual inclui os Andrades e Bopp). Embora as duas linhas abordem temas análogos, a segunda – na qual situam-se todos os autores por nós estudados (com exceção talvez de Paulo Prado, cuja situação é especialmente ambígua) – apresentaria “mais *humour*, maior ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais conseqüente, produzindo uma crítica bem mais profunda” (CANDIDO, 2014, p. 129-130)¹⁰.

9. Cardoso (2022) propõe uma revisão da historiografia do modernismo e da importância dada à Semana de 22 como “único gesto fundador”. Traz à tona o trabalho de críticos como Nestor Victor e Tristão de Athayde, que creditavam a modernização cultural trazida pelo movimento a iniciativas e agentes espalhados por todo o Brasil; São Paulo seria apenas um “polo de irradiação entre outros”. Ainda assim, sem deixar de reconhecer a relevância das manifestações em outras regiões, nos parece que seria impossível realizar o presente trabalho sem determinados recortes, dentre os quais o do “modernismo paulista” mostra-se não somente útil, mas também consolidado enquanto delimitação amplamente aceita e estabelecida.

Um outro aspecto a ser ressaltado é que, embora desde o início estivessemos considerando que a pesquisa não se daria apenas em projetos paisagísticos, o seu desenvolvimento implicou na consciência de que uma abordagem interdisciplinar seria indispensável à compreensão da *botânica modernista*. Não somente por tratarmos de “botânica” e desejarmos refletir sobre as relações entre arte e ciência, mas também pelo entendimento de que o paisagismo e o uso simbólico que nele se fazia das espécies vegetais – especialmente naquele momento de grandes mudanças sociais, econômicas, artísticas, urbanísticas e ambientais – só poderia ser explicado a partir de uma consideração do campo cultural como um todo. Destarte, produções literárias, desenhos, pinturas e gravuras assumiram um lugar central enquanto material de estudo.

Se a literatura, “pelo seu protagonismo no século 20 e pela ousadia de pensar o Brasil”, no modernismo se fez “palavra-pensante”, oferecendo farta substância poética para as mais diversas linguagens (JORGE, 2012), as artes plásticas – encontrando os rumos da “internacionalização vanguardista” até mais rapidamente do que a literatura – acabam por se converter em uma espécie de “modelo a ser imitado, quando se busca a renovação”. Disseminando suas convenções formais às outras artes, que delas se aproximam ao arriscarem-se na “prática inovadora da experimentação”, as artes plásticas constituíram-se, portanto, como um campo de observação do maior interesse “para se compreender por dentro o processo de modernização” (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 27). Neste mesmo sentido, também foram incorporados ao trabalho outros materiais não propriamente artísticos ou literários – como manuais, documentos e fotografias de época, cartões postais, mapas etc., muitos deles partes dos acervos dos artistas –, contribuindo para maior compreensão da “totalidade do campo cultural” e esclarecendo como determinadas espécies eram vistas, lidas ou utilizadas em São Paulo, seja pela população de forma mais ampla, seja por grupos sociais específicos.

A interdisciplinaridade, juntamente com a proposição de realizar uma leitura atenta dos “materiais botânicos” coletados, fez com que a leitura das espécies se desse como na construção de um *mosaico*, em que as diferentes *peças* foram correlacionadas para que pudéssemos nos aproximar do significado de cada planta para o primeiro modernismo (um significado em que o todo certamente difere da simples soma das partes). Ainda que o significado de determinadas espécies possa ser entendido como mais unívoco do que o de outras, mesmo em um recorte temporal e espacialmente delimitado como o nosso, o modernismo não é homogêneo; foi, portanto, necessário atentar-se para cada caso e cada autor, chegando sempre ao próprio texto (à imagem, ao projeto paisagístico), já que cada obra “existe em si mesma e tem a sua razão própria” (BERRIEL, 2018, p. 5-7).

Quanto às revisões bibliográficas, a maior parte do material estudado não se detém no tema da vegetação, e tampouco nos temas da natureza ou da paisagem no modernismo paulista. Algumas poucas exceções, porém, devem ser mencionadas: Aracy Amaral (2003), que no clássico *Tarsila, sua obra e seu tempo* cunha a expressão “flora tarsílica”, sem desenvolver, entretanto, leitura mais aprofundada sobre o termo; Davi Arrigucci Jr. (2000), que aponta a centralidade do elemento vegetal-natural para o poema “O cacto”

10. É possível que, ao assumir essa divisão estético-política identificada por Candido, tenhamos, em algum grau, perdido a oportunidade de aprofundar a compreensão sobre os significados simbólicos de algumas espécies e as ambiguidades neles contidas. Vêm à mente o livro *Borrões de verde amarelo* (1927), de Cassiano Ricardo (1895-1974), cuja capa traz uma estampa tropical(ista) de bananeiras, ou os poemas de Martim Cererê (1928), nos quais a grande variedade de plantas e paisagens contribui decisivamente para a fábula de construção do Brasil: “E então por esses rombos na folhagem/ e esses trilhos no chão violentamente abertos/ entrou o grande exército de homens nus e mulheres guerreiras/ eram jovens tupys que passavam marchando / em direcção ao paiz das palmeiras!” (RICARDO, 1928, p. 13)

(1925) de Manuel Bandeira. Ainda assim, são raros os autores que tomam a vegetação como principal eixo condutor de suas análises, como tenta fazer Anette Condello (2014) no artigo “Cacti transformation from the primitive to the avant-garde” – inspiração inicial para a pesquisa, ao partir dos cactos para refletir sobre o paisagismo e a arquitetura moderna latino-americanos; ou Jakeline Cunha (2009, 2016), que dedicou-se à obra de Mário de Andrade, pesquisando a “imagem do caju” em *Macunaíma* e, depois, a “forma difícil do fazer paisagem” do escritor-viajante em *O turista aprendiz*. Apenas muito recentemente, o curador Hermano Vianna (2021) arriscou-se a sugerir uma associação entre o “cipoal complexo e exuberantemente contraditório” do pensamento modernista sobre a relação ser humano-natureza e as “colaborações, comunicações e alianças” entre os seres propostas pelos entusiastas da “virada vegetal” – mencionando, de passagem, o “esplendor da força na desordem” da floresta tropical em *Canãa* (1902), de Graça Aranha (1868-1931), o elogio da monocultura de Blaise Cendrars (e os seus ecos em Oswald), e as espontâneas misturas vegetais do “jardim da casa brasileira” de Gilberto Freyre (1900-1987).

Um autor fundamental para a pesquisa, da formulação do projeto à redação da tese, foi o historiador Nicolau Sevcenko, que em *Orfeu extático na metrópole* estuda os processos de metropolização, a partir de uma instigante reconstrução da cidade de São Paulo nos anos 1920, na qual explicita como as ideias de modernidade e modernização permeavam toda a sociedade, em um “um experimento social em escala gigantesca, na busca de uma identidade utópica”. Mas é a tese apresentada no artigo “O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura” que contribuiu mais decisivamente para o trabalho. A expressão “guerra verde” refere-se ao lugar central que os recursos naturais – minérios, metais preciosos e, notadamente, vegetais – ocuparam no processo de expansão colonial europeia; ela é entendida como uma *guerra declarada* contra a natureza do hemisfério sul, zona tropical por excelência, ligando-se às disputas entre nações mercantilistas, que envolveram espionagem e mesmo ações militares diretas como prisões, saques e invasões (SEVCENKO, 1996, p. 114-115). Neste contexto, o historiador traz como questão a “visibilidade da paisagem” brasileira, no quadro da colonização do país, buscando assim entender o “jogo de olhares” entre Europa e Brasil, dos brasileiros sobre os europeus, e dos brasileiros sobre seu próprio território:

(...) se pode, dentro do processo de colonização, avaliar duas formas de percepção mais ou menos peculiares dos europeus, que não são em princípio dissociadas entre si, mas que acabam se tornando atitudes especializadas no contexto da evolução do processo colonizador: a primeira é o impulso desejante (...) a outra (...) é a prática agressiva do ato ou da intervenção colonizadora (SEVCENKO, 1996, p. 110).

Assim, à natureza como inimigo a conquistar e espoliar – ou, ainda, a “prática agressiva” em relação à mata ou ao sertão a ser desbravado, dominado e vencido, cuja consequência é a “paisagem ausente”, a “eliminação completa do verde” – correspondeu quase sempre o “impulso desejante”, uma outra forma de percepção da paisagem, em que o desejo de conquistar aquilo que é virgem se constitui como um ato sensual e sensorial, da parte de pessoas “que se entregam largamente ao jogo dos olhos, ao jogo do sentido (...) que tocam a vegetação, as areias finas” e que traduzem o seu amor em desenhos,

pinturas, poemas “a respeito da natureza assim transfigurada em objeto do desejo” (SEVCENKO, 1996, p. 110-111). A formação do Brasil, assim, se daria nesse movimento entre a espoliação e a projeção desejante – movimento conformador da “sensibilidade nativa em relação à natureza” e que certamente se faz presente e ativo na produção modernista.

Em seguida – tendo em vista que a escolha do material a ser estudado foi conduzida pelos problemas suscitados pelas próprias obras artísticas, literárias e paisagísticas, e pela necessidade de uma maior compreensão das espécies vegetais –, alguns grupos de obras podem ser destacados: as obras gerais de referência sobre o modernismo; os estudos monográficos sobre os artistas e sua produção; os escritos dos próprios modernistas; manuais técnicos sobre as espécies e histórias culturais das plantas.

O primeiro grupo, das *obras gerais de referência sobre o modernismo*, incluiu autores que olharam para as produções dos artistas e intelectuais procurando contextualizá-las, interpretá-las e apontar os nexos entre elas. Incluem-se aí trabalhos na área de literatura, como os de Antonio Candido (2014), que, identificando a presença constante de uma “dialética do localismo e do cosmopolitismo” na vida espiritual brasileira, considera que o modernismo teria inaugurado um novo momento nessa dialética – ao incorporar os moldes herdados da tradição europeia (as “formas de expressão”) e, simultaneamente, retomar o “dado local” (“substância da expressão”). Joao Luiz Lafetá, por sua vez, apresenta em *1930: a crítica e o Modernismo* uma importante periodização do movimento, buscando situar as suas “fases” em uma dialética entre o “projeto estético” de renovação da linguagem e o “projeto ideológico” de busca de uma expressão artística nacional e denúncia dos males sociais (LAFETÁ, 2000, p. 21) – uma distinção, como ressalta o autor, “operatória”, mas relevante como instrumento de análise.

A leitura de Annateresa Fabris (*O futurismo paulista*) foi particularmente interessante por focar os expoentes nacionalistas do modernismo paulista, como os artistas da “Anta” e do grupo “Verdeamarelo”, sobre os quais tínhamos pouco conhecimento e cujos escritos e depoimentos ofereceram – ainda que não tenhamos podido neles nos deter – algumas contraposições interessantes para o trabalho. Já o livro de Pedro Duarte (*A palavra modernista: vanguarda e manifesto*) é um expoente de reflexões contemporâneas sobre o modernismo, e nos situou em relação aos percalços da historiografia do movimento, sugerindo a necessidade de – depois de um momento inicial em que esta história é contada pelos próprios modernistas, concedendo a si protagonismo, e de um segundo momento no qual acontece um contrabalanço histórico revisionista profundo que aponta “exageros estéticos, mistificações ideológicas e ambiguidades políticas” – “abrir o modernismo novamente”, com o objetivo de entender como, em sua trajetória, dá-se a constituição de uma “forma” e de uma “formação” difíceis (DUARTE, 2014, p. 46-51).

O segundo grupo de obras reúne os *estudos monográficos sobre os artistas e sua produção*, fundamentais à compreensão das motivações e implicações (políticas, ecológicas, estéticas) de suas escolhas botânicas. Para o estudo de Tarsila, por exemplo, destaca-se o já men-

cionado trabalho de Aracy Amaral – um clássico, pela qualidade da pesquisa primária e quantidade de informações reunidas, sobre a vida e a obra da pintora. No mesmo sentido, estão os trabalhos de Marta Rossetti, Vera D’Horta e Teresa Lajolo, pesquisadoras que se detêm sobre Anita Malfatti, Lasar Segall e Monteiro Lobato, respectivamente. Já autores como Tadeu Chiarelli, Sonia Salzstein e Ana Simioni priorizam menos a reunião de informações documentais e biográficas sobre os artistas e suas obras do que um esforço de interpretação crítica de sua produção: Chiarelli dedica-se a Anita e a Segall, buscando compreender as motivações e questões relacionadas à volta dos artistas a tendências “realistas”, após períodos de maior experimentação vanguardista; Salzstein oferece uma interessante leitura da obra de Tarsila, ressaltando a centralidade da natureza na fase antropofágica; Simioni, voltando-se a Tarsila, Anita e Regina Graz (1897-1973), busca refletir sobre o papel das artistas mulheres no primeiro modernismo e os dilemas e limites por elas enfrentados. Alexandre Eulalio, por sua vez, é a nossa principal referência quando se trata de Blaise Cendrars e sua obra “brasileira”; não apenas pela quantidade e qualidade dos materiais que publicou, como pela *forma* de seus livros – que se propõem como obras abertas, coletando e reunindo textos do autor e outros documentos que contextualizam a sua obra e a biografia, deixando ao leitor a possibilidade de articular livremente os materiais apresentados e construir as suas próprias leituras sobre o poeta francês. Quanto aos paisagistas, diversos autores estudam a vida e a obra de Flávio de Carvalho – a exemplo de J. Toledo, Rui Moreira Leite, Luiz Carlos Daher –, porém sem discutir a importância de elementos como a natureza, a paisagem e a vegetação em sua produção; os jardins de Mina Klabin foram estudados apenas na dissertação de mestrado de Tatiana Perecin, o que demonstra a necessidade premente de investigações mais aprofundadas sobre o paisagismo do período.

Os *escritos dos modernistas* – as suas obras de ficção, mas também entrevistas, depoimentos, escritos autobiográficos, ensaios sobre o próprio trabalho e sobre os trabalhos de outros artistas – ocupam um lugar importante e ao mesmo tempo bastante complexo nas nossas análises, simultaneamente fontes e objetos da pesquisa. Isso acontece especialmente com a produção de Mário de Andrade, e, em menor grau, com a de Oswald – pois ambos os escritores se propuseram, como já mencionado, a fazer da literatura “palavra-pensante”, elaborando em seus escritos conceitos-chave que informam as visões sobre as plantas, paisagens e outros elementos “de natureza”. Veja-se, por exemplo, a discussão da “entidade nacional” que permeia *Macunaíma* – a qual ressalta, segundo Perrone-Moisés (2007, p. 191), o caráter “híbrido, contraditório, em processo” do Brasil e do brasileiro – e que, a nosso ver, ganha a expressão vegetal na visão marioandradiana sobre a vitória-régia. Ou o embate acerca de qual tipo de civilização que o Brasil desejaria ser – e à qual imiscui-se a noção de “barbárie” –, desdobrado no embate cacto-palmeira, presente na obra de Mário, mas magistralmente sintetizado por Tarsila em *Distância* (1928). Ou, ainda, a noção do país “desregionalizado” ou “desgeograficado no clima na flora na fauna no homem”, associado a uma “união nacional” que só poderia “ser concebida como ficção” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 193-194), ou ainda, como síntese de diferenças – e a partir da qual abrem-se possibilidades de valorizar igualmente as “perobas do Sul” e as “sumaúmas

tão originais” do Norte (ANDRADE, 2015, p. 188; 1983, p. 27), ou de reencontrar, nos cactos, os vínculos perdidos do Brasil com as civilizações mesoamericanas.

Por fim, destacamos a consulta de *manuals e textos técnicos sobre as espécies*, úteis ao permitir-nos a compreensão de aspectos como a sua morfologia, a classificação e nomenclatura botânica, as formas de cultivo, dados econômicos etc., complementando as informações fornecidas pelas próprias obras artísticas. Neste grupo, estão também obras que se propõem como *histórias culturais* de plantas ou famílias botânicas – uma bibliografia especialmente importante para o trabalho, enquanto fontes de informações e referências metodológicas de como abordar a vegetação de um ponto de vista humanístico. É este o caso de obras recentes como *Flower of Empire*, da inglesa Tatiana Holway, um estudo extensivo acerca da história e significados da vitória-régia para o Império Britânico; de *Banana: the fate of the fruit that changed the world*, do norte-americano Dan Koeppel, que traz a trajetória da domesticação das bananas, incluindo o caso da United Fruit Company; e ainda do livro *Cactos* de Dan Torre, que se propõe a fazer uma história destas plantas considerando inclusive as suas expressões na cultura de massas norte-americana¹¹.

A partir da pesquisa de campo e das revisões bibliográficas, procedemos ao trabalho de interpretação do material coletado, trabalhando as hipóteses enunciadas a partir de análises detidas de obras (considerando a sua materialidade, as temáticas abordadas, o contexto de sua produção); de comparações entre obras ou fases de um mesmo artista; e de comparações entre trabalhos de diferentes artistas. Um ponto importante foi a tentativa de tomar as espécies como “linha condutora” dos estudos e, conseqüentemente, da elaboração de cada capítulo. Como demonstra o “inventário”, uma grande diversidade de espécies comparece nas obras dos artistas, escritores e paisagistas; na tese, entretanto – frente à impossibilidade de abordar em profundidade as dezenas de plantas levantadas¹² – optamos pelo estudo de apenas cinco delas: algumas destas espécies ou famílias são representadas dezenas de vezes, enquanto outras, apesar de serem raramente mencionadas, se destacam como tema principal de ensaios, poemas e desenhos. Todas trazem à tona conceitos, discussões e simbologias que perpassam a produção do modernismo paulista como um todo – além de, como conjunto, ajudarem a esclarecer o que seria a “natureza redescoberta” e o seu potencial enquanto categoria de entendimento do Brasil.

Desta forma, o trabalho faz o seguinte movimento: do café (*Coffea arabica*) à vitória-régia (*Victoria amazonica*), passando pelas palmeiras (Arecaceae), bananeiras (*Musa sp*) e cactos (Cactaceae). Apoiando-se no esquema a seguir – uma simplificação que nos pareceu útil na busca de uma estrutura para a tese, ainda no momento da qualificação –, tal movimento assumiu ora a perspectiva da exploração colonial, da dependência econômica e cultural, ora uma perspectiva emancipatória; ora a perspectiva da “civilização à europeia”, ora a da “civilização tropical” (ou, mesmo, numa posição mais radical, a da negação da ideia de “civilização”); ora a do “progresso”, ora a do “atraso” brasileiro; ora a perspectiva da cidade modernizada, ora a

11. Em graus diferentes, nestas obras as plantas e as suas histórias são por vezes vistas pelas lentes do exotismo, priorizando-se os valores simbólicos, culturais e econômicos que elas possuem para as nações “centrais” – o que deixa bastante claro como as possibilidades abertas pelos *Critical plant studies* e campos de estudo semelhantes precisam necessariamente assumir perspectivas decoloniais, de classe, gênero e raça, que permitam entender as espécies “a contrapelo”, já que ao domínio e à destruição da natureza correspondem, quase sempre, o domínio e a destruição de pobres, pretos, índios e mulheres.

12. Para “minimizar” estas ausências, ou, de um outro ponto de vista, “maximizar” o potencial das descobertas da pesquisa, escrevemos o *Pequeno guia da botânica modernista*, um “guia botânico-artístico” no qual apresentamos 19 destas espécies.

13. Há mais algumas plantas cuja investigação aprofundada poderia ter contribuído para a tese, se houvesse condições de fazê-lo: em especial, o pau-brasil, em seu simbolismo de espécie “inaugural”, poética e economicamente; e a araucária, chave para a compreensão da construção do imaginário em torno do “paulista”, em suas relações com a cultura cafeeira e o “heróico passado bandeirante”.



da floresta (imaginada) virgem; ora São Paulo, ora a Amazônia; ora a concupiscência masculina, ora a resistência feminina; ora os tempos presentes, ora os tempos passados, entremeados de expectativas de futuro¹³.

Figura 1 – Esquema para os capítulos da tese | Fonte: A autora

O primeiro capítulo aborda as representações do café (*Coffea arabica*) no modernismo artístico e literário em São Paulo. Para isso, são analisados os ensaios *A onda verde* (1920) de Monteiro Lobato, e *A metafísica do café* (1927) de Blaise Cendrars, assim como gravuras realizadas por Lasar Segall entre 1927 e 1930. Desdobra-se, em seguida, em uma breve consideração sobre as transformações ocorridas nos anos seguintes à crise de 1929, expressas em pinturas de Cândido Portinari e na ópera *Café* (1942), de Mário de Andrade. Perpassa a discussão o entendimento das relações entre os artistas modernistas e a aristocracia cafeicultora de São Paulo, e o questionamento se tais relações necessariamente fariam do modernismo paulista “a estética da elite do café”, como coloca Berriel (2013a). Identificam-se duas principais formas de ver a planta e as paisagens por ela configuradas: uma que dá ao café o significativo papel de representante do “moderno”, “palavra-fetichê” (SEVCENKO, 2014, p. 228) capaz de evocar a ação e a novidade absoluta, alinhando-se a arranha-céus, automóveis e outros símbolos do “progresso”; e outra que, sem se ofuscar com essa reluzente modernidade (baseada, como veremos, no latifúndio, no escravismo e no militarismo), procurará expor os elementos de destruição da natureza e desigualdade social nela imiscuídos.

O segundo capítulo discute as Arecaceae, família botânica que ocupou lugar privilegiado na tradição paisagística, artística e literária brasileira desde o século XIX. Ainda que as palmeiras sejam utilizadas nos jardins e representadas na obra de praticamente todos os artistas estudados, optamos por focar a produção de Tarsila do Amaral, que, na fase Pau Brasil (1924-25), vai ao encontro da tradição estabelecida, pintando e desenhando retilíneas palmeiras que se fazem assim presentes em todos os momentos fundantes da história do Brasil, do “descobrimento” à industrialização de São Paulo. Posteriormente, tal símbolo vegetal – expressão máxima da nacionalidade desde o romantismo – passa por modificações na obra da pintora,

ligadas às contribuições do surrealismo e da antropofagia. Dissolve-se então o sentido de racionalidade que a palmeira ainda retinha e muda-se o seu caráter; a planta, liquefeita e deformada, ganha uma natureza animada e põe em xeque as expectativas do Brasil se afirmar enquanto “civilização tropical”.

O terceiro capítulo trata das bananeiras (*Musa sp*), por meio das quais os modernistas se propõem a lidar com o ideário do *exótico*, desde cedo relacionado aos lugares que o europeu (maravilhado, ganancioso ou temeroso), vê como “tropicais” e “distantes”. Ora eles assumirão esse ideário como positividade, exaltando o lugar do Brasil como “país tropical”, pura natureza, ora buscarão a sua superação – em um esforço de autoconhecimento e de formulação de uma cultura própria. Se o europeu (apoiado, é verdade, pelas oligarquias locais) persegue o exótico e os produtos e sensações a ele associados – desejando principalmente os frutos da bananeira –, aqui, certos artistas e obras procurarão conhecer melhor a própria planta. Desta forma, o estudo enfoca a bananeira a partir da produção de Blaise Cendrars e Lasar Segall, dois estrangeiros profundamente ligados ao Brasil – e que conseguiram relacionar contextos diversos e ressignificar as referências e procedimentos das vanguardas europeias frente aos dilemas do primeiro modernismo, contribuindo assim com a produção dos artistas brasileiros. A trajetória de Segall em relação às bananeiras – transformando-as em “tema plástico” central de sua obra, desenvolvido em mais de uma dúzia de desenhos, gravuras e pinturas da “fase brasileira” (1924-27) – será analisada em detalhe, revelando a sua busca pelos elementos negros, populares e femininos da nacionalidade e o seu lugar nos processos de modernização no Brasil.

No quarto capítulo, são abordados os cactos, espécies que, como as palmeiras, estão presentes nas obras de quase todos os artistas estudados – mas que, diferentemente das *Arecaceae*, remetem aos aspectos *primitivos* da nacionalidade. Frente às múltiplas possibilidades de aproximação à planta, optamos por estudá-la “*in situ*” em dois jardins modernistas: o da casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo, projetado por Mina Klabin em 1928, e o da Fazenda Capuava, em Valinhos, concebido e implantado por Flávio de Carvalho a partir de 1929. A análise se estrutura a partir de uma questão central: a ambiguidade que permeia a noção de *primitivo*, desdobrando-se em duas acepções diferentes – a de *original* (ligado ao que é novo, inédito, oposto à cópia) e a de *originário* (ligado a um tempo ancestral, arcaico, e a espaços que podem ser tanto a América anterior à chegada dos europeus, quanto o cerrado, a caatinga e o sertão, antíteses da natureza exuberante presente no imaginário exotista). Enquanto Mina – em operações próximas às da pintura de Tarsila e seu “primitivismo da forma” –, incorpora o cacto como “forma geradora”, que harmoniosamente participa do pioneiro jardim tropical da Casa Modernista, Flávio se vale da força dramática dos cactos e de suas associações com o inconsciente, aproximando-os assim das manifestações do expressionismo e do surrealismo.

Por fim, no quinto e último capítulo, apresentamos a vitória-régia (*Victoria amazonica*), a partir do desenho *Índia* (1917), de Anita Malfatti, de textos do escritor Mário de Andrade escritos entre 1927 e 1930 e do projeto de Roberto Burle Marx para a Praça de Casa For-

te (1935) – produções que transitam da visão sobre o Novo Mundo como domínio da natureza às sugestões de que, dialeticamente, a natureza poderia se reconhecer na cultura e vice-versa. O estudo do imaginário modernista acerca desta enorme planta aquática trouxe a possibilidade de nos aprofundarmos em questões anteriormente insinuadas no trabalho e que não haviam sido desenvolvidas: a associação entre o feminino e a natureza – que agora ganha um sentido mais profundo, na poderosa imagem de uma flor-mulher cheia de contradições, capaz de resistir aos avanços do explorador-naturalista; ou o significativo deslocamento dos modernistas para o Norte e a Amazônia, que se torna lócus fundamental para a reflexão crítica sobre a nação e a “civilização” brasileiras e sobre a própria ideia de “América”, em suas desigualdades, diferenças e potencialidades.

Idealmente, considerando-se a categoria (ou ideia-força?) da “botânica modernista”, a presente tese poderia ganhar novas espécies e uma forma mais dinâmica e multidimensional do que cinco capítulos sequenciais – já que tanto no processo histórico e social brasileiro, como nos campos da cultura e da produção artística do modernismo paulista, tais perspectivas não estão separadas ou relacionadas de forma linear. Pelo contrário, imiscuem-se umas nas outras, cotejando, por vezes, o “impulso desejante”, e, noutras vezes, as “práticas agressivas” em relação à natureza – as duas formas de percepção do “verde” presentes no contexto da colonização do país (SEVCENKO, 1996). Nesse sentido, sem pretender esgotar o tema, o trabalho procura aproximações, sobreposições e dissonâncias nas leituras das diferentes espécies, obras e artistas, e nos vários momentos da obra de um mesmo artista – procurando iniciar uma reflexão que, espera-se, ainda será acrescida de muitas outras contribuições.



Rubiac

A. Ginzberger, H. Zerny, Reise nach Brasilien, 1927.

Coffea

*Estado Espírito Santo: Cultivado em floresta
de Victoria*

leg. Zerny, 30. September

Coffea arabica

110/2014 det./rev. B. Stoffels

Figura A – [Página anterior]
Coffea arabica coletada em local
desconhecido/ Brasil (1927) |
Fonte: Re flora - Herbário Virtual

CAPÍTULO 1 CAFÉ

DEPOIS DA COLHEITA

(...) O rodo dos lavradores penteou sob o sol os coquinhos enxutos.
Que linda história, a desses frutos:
a principio eram verdes, nacionalmente verdes.
Depois amarelos, nacionalmente amarelos.
Depois se fizeram vermelhos
iguais a borrifos de sangue..
Agora estão pretos, bem pretos,
vestidos de luto. (...)
(Cassiano Ricardo, 1928)

O presente capítulo aborda as representações do café – da planta (*Coffea arabica*)¹ e das paisagens por ela configuradas – no modernismo artístico e literário em São Paulo, na década de 1920. Discute a afirmação de que o modernismo paulista seria a “visão de mundo” da elite do café, expressão estética do projeto político do setor “progressista” da burguesia cafeicultora de São Paulo (BERRIEL, 2013a, p. 5), tendo como maior expoente Paulo Prado – rico cafeicultor, diretor do Instituto de Defesa do Café, mecenas, patrocinador da Semana de 22 e autor de estudos históricos que exerceram grande influência sobre vários escritores e poetas.

Diferentemente do que aponta Baciú (1966, p. 103) – ao considerar que o tema, ainda que presente nas artes plásticas, teria sido ignorado enquanto “preocupação poética e assunto humano” na poesia brasileira (constatação segundo o autor surpreendente, já que “não só o café era o principal produto do país, mas o responsável por sua evolução política e social”) –, parece-nos que também na literatura o café constituiu-se como “preocupação poética” recorrente no período estudado (com antecedentes já no início do século e desdobramentos até os anos 1940). No entanto, para ser mais bem compreendida, tal preocupação deve ser buscada no conjunto mais amplo das manifestações culturais, em sua diversidade – considerando-se textos de não ficção, contos, crônicas, poesia, pintura e gravura produzidos à época (além da fotografia, que não foi aqui abordada, mas poderia oferecer um rico manancial de questões para a análise do conjunto²).

Serão analisados, assim, os ensaios “A onda verde” (1920), de Monteiro Lobato, e “A metafísica do café” (1927), de Blaise Cendrars; e quatro gravuras realizadas por Lasar Segall no final dos anos 1920, uma delas concebida como ilustração para o poema “Ponta de trilho”, de Manuel Bandeira – obras cujo tema principal é o café. Pretende-se discutir as especificidades da representação dessa planta em cada obra, além de apontar os diálogos entre elas e relacioná-las a

1. O café pertence à família Rubiaceae e é originário da África. A espécie mais cultivada é a *Coffea arabica* um arbusto grande com folhas ovaladas, verde-escuras e lustrosas, cujos frutos ovais contêm duas sementes achatadas (os grãos, que ao amadurecer ficam vermelhos e que para consumo devem ser despolidos e torrados). Introduzida na Europa no século XIII, continuou a ser cultivada exclusivamente pelos árabes, até o século XVII, quando os holandeses conseguiram reproduzir mudas em estufas; a partir daí, os europeus iniciaram o cultivo nas colônias, em maior escala, atendendo a uma crescente demanda por substâncias estimulantes. A planta chegou ao Brasil na 1ª metade do século XVIII, contrabandeada das Guianas, encontrando condições ideais de cultivo no Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente); hoje, é cultivada em toda a América Latina, na África central e oriental, na Índia e na Indonésia. Se na década de 1920 o Brasil era responsável pela impressionante cifra de 84% da produção mundial de café, atualmente essa porcentagem está em torno de 20% (O CAFÉ, 2005 apud BILIBIO, 2019).

2. Referimo-nos as obras do suíço Guilherme Gaensly (1843-1928) – que entre 1899 e 1925 foi fotógrafo oficial da *São Paulo Railway*, e da *Light and Power Company*, registrando inúmeros aspectos da modernização paulista, entre eles a cultura do café; ou a do alemão Theodor Preisig (1883-1962), que fotografou as plantações de café e algodão do interior, fazendo fotos antológicas da queima do café – e, além disso, foi próximo de Lasar Segall, cujo acervo fotográfico contém diversas imagens de sua autoria.



Figura B – Theodor Preising, *Cafeeiro em flor* (1934-1945) |
Fonte CPDOC-FGV

outras obras dos mesmos artistas ou, ainda, de escritores como Euclides da Cunha e os modernistas Paulo Prado, Oswald de Andrade e Cassiano Ricardo. Depois, é aventado como a visão sobre o café se transforma com o desenvolvimento do “projeto ideológico” do modernismo (LAFETÁ, 2000), a partir dos anos 1930; os trabalhos de Candido Portinari e Mário de Andrade demonstrarão as mudanças nesse imaginário, a partir da crise de 1929 e da ascensão do Estado Novo. Como o café é visto, lido, sentido, recriado por esses artistas e escritores? O que essa planta, o seu produto, os espaços por ela configurados ou dela decorrentes, significam em suas obras e na de seus interlocutores? E, pensando na questão de Berriel, o que essas representações nos dizem sobre a terra roxa, e outras terras, sobre o chão histórico do café, e também do modernismo, no Brasil?

O café é verde

À primeira vista, Blaise Cendrars e Monteiro Lobato parecem autores distantes um do outro. O primeiro, francês, soldado na Primeira Guerra Mundial, *globe-trotter* e poeta, fundador da poesia moderna junto com Apollinaire (1880-1918); o segundo, advogado nascido na pequena Taubaté, promotor público de província por alguns anos, herdeiro de uma fazenda na Serra da Mantiqueira, nacionalista fervoroso, autor de dezenas de livros e criador do mercado editorial no Brasil. Entretanto, na provinciana São Paulo dos anos 1920, as suas trajetórias acabam por se encontrar: ambos, sem serem modernistas paulistas propriamente ditos, exercerão papéis destacados na conformação desse movimento.

No caso de Cendrars essa contribuição é indisputada. Mesmo antes de vir ao Brasil, já era lido pelos escritores modernistas; a sua primeira viagem, em 1924 (serão, ao todo, três), é incitada por Oswald, que o conheceu em Paris, e financiada por Prado. Na ocasião, os modernistas o conduzirão em um tour pelo carnaval do Rio de Janeiro e cidades históricas de Minas Gerais, na viagem que se tornou conhecida como a do “redescobrimento do Brasil” – na medida em que os próprios modernistas encontram, nessas paisagens e cidades (onde tudo evocava o passado), as raízes populares da cultura brasileira – emergindo aí os fundamentos para a construção de um país “novo e original”. Em São Paulo, Cendrars proferirá palestras sobre arte negra, arte e poesia modernas, além de conhecer o interior fazendeiro e testemunhar a Revolução de 1924. Sob o impacto do país novo e “inimaginável” – “espetacular demais”, com “a floresta virgem, os rios gigantes, o mato, a selva, o sol, os trópicos, o homem branco que desembarca nisso tudo, que doma o país, que constrói sua pátria” – planeja mesmo “um grande filme brasileiro”, nunca realizado (CENDRARS, 1976, p. 76). Ao mesmo tempo em que exercerá influência incontestável na fase pau-brasil de Oswald e Tarsila do Amaral (1896-1973), a “aventura brasileira” de Cendrars marcará toda a sua obra – a exemplo de *Le lotissement du ciel* (1949) e *Trop c’est trop* (1957), nas quais episódios “brasileiros” serão rememorados e recriados por décadas (AMARAL, 1997; EULALIO, 2001).

Já a relação de Lobato com o modernismo é mais polêmica – devido à condenação, por parte do escritor, da exposição de Anita Malfatti em 1917, e à defesa do realismo e do naturalismo nas artes visuais (que acabaram levando boa parte da crítica a classificá-lo como “an-

ti-modernista” ou “pré-modernista”). Na década de 1920, entretanto, Lobato editou obras de vários modernistas, e em suas próprias obras contribuiu para a renovação da linguagem literária (compartilhando com Mário de Andrade a busca por uma língua “brasileira” marcada pela oralidade, além da ironia e da metalinguagem, criticando duramente os escritores acadêmicos). Assim, ele poderia ser visto não como opositor, e sim como interlocutor do movimento de 22, como defende Sachetta (apud NASSIF, 2012)³. Outro ponto comum, aproximando Cendrars e Lobato, é a personalidade-chave de Paulo Prado: o rico cafeicultor foi um dos melhores amigos do poeta francês, financiando suas viagens, hospedando-o em suas fazendas, e promovendo as suas conferências sobre poesia e arte moderna. Lobato e Prado foram diretores da célebre *Revista do Brasil*, sendo que o segundo é um dos financiadores da gráfica e editora fundada por Lobato em 1923. Além desse contato pessoal, a ligação entre as três figuras se dá pelo intercâmbio de ideias, como veremos.

A crônica “A onda verde” foi escrita em 1920 e publicada no ano seguinte pela editora Monteiro Lobato e Cia, na coletânea de artigos reunidos no livro de mesmo nome. O subtítulo da primeira edição, “jornalismo”, não somente explicitava que se tratava de coletânea de textos publicados anteriormente em jornais como o *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo* (BIGNOTTO, 2014), como já adiantava ao leitor a intenção de uso de uma linguagem simples e direta, sem floreios ou – como dizia Lobato, sempre crítico aos “doutores” e “literatos” – “gramatiquices”. A proposta jornalística trazia, além disso, a atualidade dos temas abordados como ponto comum a todos os artigos – demonstrando, em seu conjunto, o viés modernizador, porém crítico, do pensamento de Lobato em relação ao Brasil, à República e, particularmente, ao Estado, considerado por ele uma “máquina administrativa cheia de vícios insanáveis” (LAJOLO, 1985; BIGNOTTO, 2014). A obra aborda temas como a agricultura e a posse de terras; a relação entre homem e natureza, homem e paisagem; as novas tecnologias de comunicação e os espetáculos de massa (fotografia, cinema, futebol); questões ligadas à arte, cultura e educação no Brasil.

O tema da cafeicultura já havia aparecido em *Urupês* (1918) e, principalmente, em *Cidades Mortas* (1919) – que reunia contos escritos na década de 1910 e tratava da desoladora decadência das antigas zonas cafeeiras do Vale do Paraíba, com as terras esgotadas e as antigas fazendas e cidades estagnadas. Desde princípios do século, Lobato apontava que no Brasil o progresso seria “nômade e sujeito a paralisias súbitas”, radicando-se mal (LOBATO, 2009); identificava, assim, o enraizamento do desenvolvimento da cafeicultura no quadro mais amplo das mazelas nacionais. A diferença de “A onda verde” é que a crônica trata da expansão cafeeira no Oeste paulista, uma mudança geográfica que é expressão territorial da disputa entre dois segmentos do baronato cafeicultor: o “grupo tradicional”, do Vale do Paraíba, e o “grupo dinâmico e ousado”, “moderno”, das novas regiões da terra roxa⁴.

Seguindo a sugestão do título, pode-se ler na própria estrutura textual um movimento de onda⁵: inicialmente, como a cafeicultura (da humilde origem em terras fluminenses, à magnificência das plantações do Oeste paulista), o entusiasmo do narrador parece avançar

3. Para Cardoso (2022, p. 25-26), o termo “pré-modernismo” teria sido cunhado por Tristão de Athayde – pseudônimo do crítico Alceu Amoroso Lima – que em 1938, em sua coluna “Vida Literária”, publica uma sequência de artigos destinados a estruturar a história literária recente: “O pré-modernismo” (no qual Lobato era incluído), “O modernismo” e “Post-modernismo”. Apesar disso, para Athayde “o modernismo não se configurava como ruptura ou corte, mas como a continuidade de debates que vinham se processando desde muito antes”. O próprio Oswald de Andrade, nos anos 1940, irá rever a sua opinião acerca de Lobato, passando-o a considerar como um “precursor da literatura moderna no Brasil”, destacando “duas coisas evidentemente novas” em sua obra: “o tema e a expressão – o homem vítima da terra e a escrita nova” (SCHWART, 2008, p. 90).

4. Esse segundo grupo, segundo Briel (2013, p. 22), apoiou o movimento abolicionista (interessado na liberação da mão-de-obra escravizada) e promoveu a imigração europeia (da qual decorreu o surgimento da burguesia industrial e da classe operária nas cidades – classes que iriam, depois, disputar o poder com essa aristocracia do café). O montante desse movimento levará ao surgimento de um nacionalismo econômico, combinado com um regionalismo cultural, uma articulação original que, para o autor, será esteticamente traduzida pelo “Movimento Modernista”.

5. Bignotto (2014, p. 162-163) defende que Lobato teria sido o responsável pela criação da metáfora da “onda verde” para se referir à cultura do café – inspirando-se inicialmente na expressão “verde oceano de cafezais”, usada em 1916 por Paulo Pestana, em um artigo na *Revista do Brasil*. Segundo levantamento realizado por ela no acervo do jornal *Estado*, antes da publicação do livro a expressão “onda verde” não aparecia associada ao café; depois de 1929, entretanto, “são vários textos que mencionam a onda verde dos cafezais”. O nosso estudo, entretanto, parece demonstrar que tal metáfora era mais difundida do que percebe Bignotto, fazendo parte de um imaginário constituído coletivamente.

6. A expressão é de Mário de Andrade (1924 apud AMARAL, 2003, p. 168), referindo-se a Oswald: “Essa alegria verde, irrompente, natural. De bem disposto, sem doenças. Nem doenças de inteligência sequer. Saúde fazendeira”.

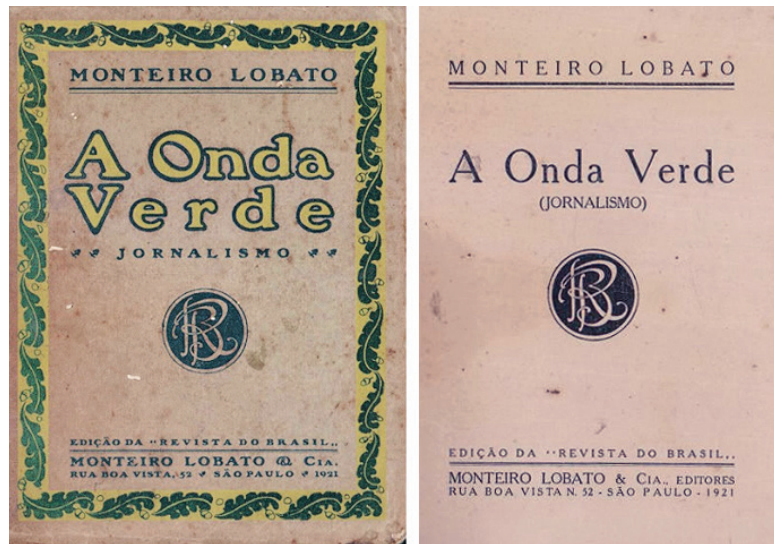


Figura 1 – Monteiro Lobato, capa e contracapa da 1ª edição de *A onda verde* (1921) | Fonte: Levy Leiloeiro

7. O branco é mais uma das cores que pode ser destacada nas representações do café. Em *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo (1928, p. 75) se vale largamente de analogias e metáforas colorísticas para a plantação, como em “Cafezal em flor”: “Um dia os cafeeiros se vestiram de branco... que alegria! / Rebentou a florada/ como se toda uma alvorada cor de leite houvesse borriçado o cafezal. / Ó matinal promessa de riqueza! / Ó surpresa deste ano! tudo branco! Olha lá em cima do barranco que beleza! Tudo branco! (...)”.

8. Segundo Sevcenko (1996, p. 111), para o colonizador, “o verde é a cor do perigo”: “Quando são deixados aqui os primeiros homens brancos (...) eles olham e não há mais nada que os ligue à Europa, e pela frente o que veem é só mata verde. Da mata verde surgem as feras, da mata verde surgem os insetos, da mata verde surgem os índios (...). E se eles estão ali para conquistar alguma coisa, só podem ver o que há para conquistar se a mata sair da frente. Portanto a melhor paisagem do ponto de vista (...) do colonizador (...) é a paisagem ausente, é a eliminação completa daquele verde. Porque o verde é o perigo, a possibilidade iminente de sua extinção física. Nessa direção é que se constrói a lógica da ocupação predatória da terra e é assim que se desenvolve a sensibilidade nativa com relação à natureza”.

9. Para Lafetá (2000, p. 27), o modernismo da década de 1920 irá retomar e aprofundar “a tradição que vem de Euclides da Cunha”, passando por Lima Barreto, Graça Aranha e o próprio Monteiro Lobato, na denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente. Abordando a questão do café, Cunha denunciara, em *Contrastes e confrontos* (1907), os “desertos” e “ruínas” criados por essa cultura, no interior paulista. Lobato dedicará uma das crônicas de *A onda verde* ao colega escritor, elogiando-o como um “estilo a serviço duma consciência” (1979, p. 72), cuja intervenção teria sido essencial para o conhecimento da verdadeira história de Canudos – revelando, entre outras coisas, a falência da República em resolver os problemas sociais.

inexoravelmente, sempre adiante, cada vez maior e mais forte – a cor verde demarcando sua “saúde fazendeira”⁶. Algumas considerações críticas teimam em flutuar sobre esta vaga, sem, entretanto, impedir que se chegue ao tão esperado momento-auge, em que o verde da onda se transforma na vitoriosa “florada nívea”⁷, prenúncio quase certo de uma boa safra. Mas, como as ondas, esse é um movimento que vai – e vem. Após a constatação da “vitória”, o narrador se detém e decide recuar, para melhor analisar os “capítulos curiosíssimos”, “oscilantes entre o trágico e o cômico”, da penetração do café nas novas terras.

Nessa primeira parte da crônica, em que a maré sobe, Lobato identifica dois espetáculos “verdes”, a princípio equivalentes (diz ele: “confessemos, um espetáculo vale o outro”); de um lado, o “espetáculo maravilhoso da preamar do café”, “oceano verde-escuro”; de outro, “a maravilhosa vestimenta verde do oásis”, ou seja, a floresta nativa. O escritor parece se debater entre duas constantes: o entusiasmo pela modernização do país – processo no qual destruição do “verde” é elemento-chave⁸ – e a admiração pela natureza brasileira, uma admiração fundada na observação e na vivência pessoal do escritor. O seu espírito parece aproximar-se do “realismo impregnado de historicidade” (SEVCENKO, 1983, p. 131) de Euclides da Cunha, que ele declaradamente admira⁹.

A admiração pela natureza, no escritor, tem um viés preservacionista; as histórias de *Urupês* e *Cidades Mortas* se passam não apenas nas velhas cidades e vilas, mas também em sítios e fazendas entremeados por paisagens naturais de mata e floresta, sertões, capoeiras, grotas, restingas e brejos¹⁰ – e cada uma dessas formações é descrita em detalhes, inclusive comentando os impactos da ação humana sobre elas, as implicações de desmatamentos, queimadas, plantações etc. Por vezes, como no caso da crônica aqui analisada, o “mataréu virgem de majestosa beleza” assume importância central do desenvolvimento do texto, configurando-se como um tema. Também em relação à flora Lobato mostra conhecer bem as espécies: as plantas domesticadas, a vegetação da Mata Atlântica e dos campos paulistas – da qual conhece os nomes, os aspectos ecológicos, seus usos e significados ligados aos costumes rurais. Assim, por exemplo, fala no mata-pau (figueira parasita, que envolve a árvore na qual se apoia, sugando a seiva até matá-la); no sapé (um tipo de capim nativo, considerado

praga, devido à sua eficiente propagação em terras desmatadas) e na samambaia (indefectível aliada do sapé, na ocupação das terras degradadas); no pau d’alho (árvore grande e frondosa, indicadora de fertilidade dos solos e por isso normalmente a única a ser preservada nos desmatamentos para o plantio de café, passando então a ser usada como atestado de qualidade da terra); nas paineiras e jequitibás (grandes árvores da floresta, destacadas por sua “beleza augusta”). Muitas outras plantas são mencionadas pelo escritor (caetés, camarás, unhas-de-vaca, avencas, begônias, guaimbês, taboas) – mas a espécie mais simbólica, dentre todas, é a peroba, que em “A onda verde” surge como contraponto do café. Essa árvore de madeira de lei, uma das maiores da floresta atlântica, passa a representar simultaneamente a força da natureza, vivendo por centenas de anos, e a sua fragilidade frente aos machados que “pipocam” em seu tronco róseo¹¹.

A expansão cafeeira no Oeste representa a possibilidade de modernização do Brasil, no que Lobato se alinha com o pensamento de Paulo Prado; mas se este lamenta a destruição da paisagem natural unicamente por esta ser o último vestígio da história da São Paulo quinhentista e seiscentista (ou seja, uma natureza sem valor próprio, meio que teria determinado as características da raça, “cenário” para os grandes feitos paulistas), Lobato identifica que o avanço da “onda” é um processo de violência contra a natureza, o que parece lhe causar tristeza e horror, ainda que apareça como inevitável¹². As imagens por ele utilizadas deixam esses sentimentos claros: fachos incendiários a destruir a floresta, o café-polvo “com milhões de tentáculos que rola sobre a mata e a soverte”, cujo apetite insaciável “afunda os dentes na carne virgem, tressuante de seiva” dos novos territórios. “A onda verde” identifica, ainda, os agentes dessa violência: não mais o genérico *Homo*, animal destruidor que se considera superior aos outros seres vivos (LOBATO, 1979, p. 59-63), mas uma “espécie” determinada: o orgulhoso paulista, de “alma fria” e “ambição feroz”. A cafeicultura ganha com isso uma dimensão épica, em consonância com as construções historiográficas da época – com a aproximação entre o “bandeirante antigo” (aventureiro que abria picadas na mata, em busca do ouro no seio da terra) e o “bandeirante moderno” (de “machado ao ombro e facho incendiário na mão”, a buscar o “ouro anual das bagas vermelhas”) – mas também trágica. Na narrativa, as características desse paulista-bandeirante – segundo Prado (2004, p. 148-9), a independência de caráter, a ambição do mando e da dominação, o afã imperioso de riqueza, a ativa inquietação, o irrequieto espírito de mudança – progressivamente, se fundem às do “mestre Café”, planta que se transforma em uma contraditória personagem humana-desumanizada, “vivo mas inconsciente, cego mas instintivo”.

À oposição entre natureza e cafeicultura, associam-se outras oposições: a contemplação (característica associada à imobilidade da paisagem como “cenário”) versus a ação – o “primado da ação” representando o domínio do conteúdo emocional sobre o pensamento, como coloca Sevcenko (2014, p. 101); a desordem da mata¹³ versus a ordem representada pela “beleza alinhada” e regular dos cafezais – resultado de uma técnica agrônômica que, desde as plantações no Vale do Paraíba, vinha provocando a devastação acelerada dos recursos naturais – pois o plantio alinhado, com grande afastamento entre os arbustos, provocava a erosão do solo e reduzia a vida útil



Figura C – Johann M. Rugendas, *Recolte du Café* (1835) | Fonte: NYPL Digital Gallery

10. O quadro natural que Lobato descreve, por sua complexidade vegetal e paisagística, poderia ser aproximado de uma cena da floresta tropical das gravuras e desenhos de naturalistas do século XIX, como as de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) ou Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879).

11. Mário de Andrade, comparando a flora da Mata Atlântica à da Amazônia, também fala da peroba: “Não tenho a impressão que o mato amazônico seja muito mais formidável do que o nosso. Afinal os jequitibás, as perobas equivalem, em grandeza, aos paus de lá” (ANDRADE, 1983, p. 27). Em *A vingança da peroba*, Lobato, como que confirmando a crença popular na existência dos “paus de feitiço” – “em cada oito de mato (...) há um pau vingativo que pune a mafeitoria dos homens” –, a árvore abatida para a construção de um monjolo acaba por esmagar o filho do sitiante responsável pela sua derrubada (LOBATO, 2007, p. 61); sabe-se que essa “vingança” dos paus contra quem os derrubava, mais do que lenda, era uma realidade decorrente de métodos arcaicos de desmatamento (DEAN, 2018, p. 197-198).

12. Aqui, novamente Lobato se liga a Euclides da Cunha, que, refletindo sobre a ação humana sobre a natureza, afirma: “Temos sido um agente geológico nefasto, e um elemento de antagonismo terrivelmente bárbaro da própria natureza que nos rodeia”. É ainda, referindo-se às “grandezas” naturais: “o homem (...) não as corrige, nem as domina nobremente, nem as encadeia num esforço consciente e sério. Extingue-as” (CUNHA, 1975).

13. Outros autores identificarão a mata com a “contemplação” (associando-a a um “cenário”) e com a “desordem” – Prado (2004, p. 212), por exemplo, descreve a Serra do Mar como “cipoal intrincadíssimo dos despenhadeiros”, emaranhado de “samambaias, cactos, palmitos e embaúbas”. É uma visão de leigo, pois estudos de ecologia e botânica mostram que essa imobilidade e caos são apenas aparentes, sendo a mata regida por uma ordem natural complexa, diversa e dinâmica – como mostra Dean (2018, cap. 1).

dos cafezais, levando ainda à contínua devastação de novas terras nas quais a presença dos “matos virgens” era garantia de solos férteis (MARQUESE, 2010, p. 109). Mas a mais importante delas parece ser a oposição antigo-moderno, que – se traduz bem a relação entre natureza e cafeicultura (o paulista “desfez em decênios a obra-prima que a natureza vinha compondo desde a infância da terra”) –, surpreendentemente, é também inerente à *própria cultura do café*. Sobre esses aspectos modernos, descreve Lobato:

É de enfurar o peito a impressão de quem pela primeira vez navega sobre o oceano verde-escuro. Horas a fio num *pulmann* da Paulista ou num carro da Mogiana, a cortar um cafezal só – milhões e milhões de pés que ondulam por morro e vale até se perderem-no horizonte confundidos com o céu... Um cafezal só, que não acaba mais, sem outras soluções de continuidade além do casario das fazendas e dos postos circunjacentes... Para quem necessita revitalizar as energias murchas e esmaltar-se de indestrutível fé no futuro destas regiões do sul, nada melhor do que um *raid* pelo mar interno da Rubiacea (LOBATO, 1979, p. 4).

14. N’O *turista aprendiz*, Mário usa exatamente a mesma imagem do “*pulmann* da Paulista” (um tipo de vagão utilizado pela Cia Paulista de Estradas de Ferro); em 1942, usará a imagem “oceano da esmeralda” para falar do cafezal. Prado, em *A paisagem* (1925), descreve os cafezais como “oceano verde-escuro”.

15. Em Lobato, a reflexão sobre a monocultura e a policultura aparece mais de uma vez. Veja-se a experiência do escritor na Fazenda Buquira; nessa propriedade herdada do avô – grande porém de terreno acidentado e terras já cansadas – tenta, sem sucesso, racionalizar métodos de produção e diversificar culturas (LAJÓLO, 1985, p. 26-27). Ou os contos em que, com ironia, expõe os problemas de uma sociedade que se dedica a produzir um único produto e que deixa nas mãos de burocratas e políticos as decisões sobre os destinos da agricultura nacional. Como mostra Dean (2018, p. 208), a escassez de produção de alimentos era um dos grandes problemas desde a colônia, pois eram priorizadas as culturas de exportação ou o simples extrativismo – em detrimento da pequena lavoura e do cultivo de produtos para consumo interno.

16. A Paulista era uma companhia privada organizada por fazendeiros e banqueiros paulistas para atender ao escoamento do café, partindo de Jundiá em direção ao centro e norte do Estado. Pioneira, foi a primeira ferrovia a eletricizar suas linhas; a utilizar vagões para transporte de passageiros (posteriormente construindo vagões e locomotivas em suas oficinas); a criar hortos florestais para obtenção de dormentes e lenha – introduzindo o cultivo de eucalipto no Brasil, tema abordado por Lobato em “Os eucaliptos” (crônica de *A onda verde*) (ARAÚJO, 2004).

17. Sevcenko (2014, p. 74) afirma que, na São Paulo dos anos 1920, o automóvel representava a “mais moderna tecnologia europeia e o mais vistoso objeto do consumo”, “moldura mecânica sofisticada de poder” associada ao estigma do recente passado escravista (em que o poder se casava com “o exercício da brutalidade”). O novo símbolo da velocidade significava também barulho e violência – com o uso incessante de buzinas e corridas pelas ruas, aterrorizando pedestres e provocando acidentes.

Nesse trecho, com o qual os modernistas irão dialogar poucos anos depois¹⁴, comparecem diversas marcas da modernidade da nova paisagem cafeeira: a monocultura – que, se no contexto da economia colonial e agroexportadora brasileira não representava novidade, agora era implantada em uma escala inédita, grandiosa, possibilitada pelo advento de novas tecnologias agrícolas e pela modernização dos meios de produção¹⁵; o advento de novos meios de transporte como as ferrovias, ligando regiões antes desconhecidas aos novos centros urbanos e portos, e modernizando o interior do estado – a exemplo da Companhia Paulista de Estradas de Ferro¹⁶; os automóveis, e, com eles, os *raids* (corridas que podiam ser feitas nas novas estradas de rodagem ou, ainda, em meio urbano, momento em que esse “brinquedo de ricos” se transformava em uma máquina letal¹⁷), que ademais tem um sentido bélico e militar (*raids* aéreos são a tomada relâmpago de um território hostil para cumprir uma missão, regressando em seguida à zona segura); o café como energético e revitalizante, “desde cedo associado ao ritmo do trabalho, à vida moderna e à cidade” – em oposição, por exemplo, à morosidade do chá, cujo cerimonial ligava-se a um mundo pré-industrial (SEVCENKO, 2014, p. 83); e, por fim, como que sintetizando todos esses aspectos, a importante capacidade do café de se constituir como símbolo de “fé no futuro” (associado aqui, ao sul, numa rejeição implícita do norte “atrasado”). Assim, o café passa a ser associado à “palavra-potência” daquele momento: o “moderno”, que “introduzindo um novo sentido à história e alterando o vetor dinâmico do tempo”, revelará a sua índole “não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro” (SEVCENKO, 2014, p. 228).

Na visão de Lobato, entretanto, os “aspectos antigos” – ou, melhor dizendo, atrasados – da “ofensiva irresistível” do café (aqui, mais uma metáfora militar) são muitos, e significativos: abrangem a questão do trabalho; a atuação do estado, das elites e de outros agentes envolvidos na produção e exportação do café; a propriedade da terra. Quanto ao trabalho, o escritor relembra rapidamente as marcas da escravidão na cafeicultura (“o eito de negros tocado a bacalhau”), sem se aprofundar – talvez por, como sugere Perrone-Moisés (2007, p. 38), ser este um tema “espinhoso”, demasiado próximo da realidade de então –, passando logo em seguida aos trabalhadores que lhe interessam:

As hostes de sertanejos, os mais rijos do Brasil, que descem pelo inferno dos socavões da Bahia, de machado às costas e uma fúria de destruição nos músculos. O duelo entre esses heróis de dentes apontados a faca e a seiva bruta. O machado que canta no róseo das perobas. A foice que risca a miuçalha vegetal. A queimada (...). E depois o sertanejo que volta à querência com o dinheiro no lenço – pago e repago da faina com o espetáculo fulgurante da queimada que leva impresso na retina. Eles destroem, mas não sabem construir (LOBATO, 1979, p. 6).

O sertanejo – agora pintado com tintas diferentes daquelas com que inicialmente Lobato pintou o Jeca Tatu ou o caboclo caipira que em *Velha Praga* (1914) ele comparava a um parasita incendiário (queimando a mata nativa para fazer uma roça de feijão, ou mesmo sem qualquer outra finalidade que a de ver o fogo arder¹⁸) – transforma-se, ao abrir os terrenos para a expansão cafeeira rumo ao Oeste, num “herói” rijo, forte e bruto, vindo do Norte (sugestões de Euclides da Cunha, talvez?). Mas esse herói problemático é também um mercenário com fogo nos olhos, que sabe apenas desmatar, incendiar, destruir – sendo redimido, apenas, pelo “bravo italiano” que, com outros colonos europeus, entra em cena de enxada nas mãos. Na visão de Lobato é somente este trabalhador imigrante que saberá ultrapassar o incêndio e “construir” (semear, plantar, colher), dando início ao “drama da formação”; o autor não especifica que formação é essa, mas é certo que se trata da formação da nação, ou, ainda, do povo brasileiro, com a imigração europeia representando talvez a possibilidade de “melhoramento” da raça, pelo embranquecimento. Se por trás dessa visão vislumbram-se concepções racistas e eugênicas, aos moldes de muitos de seus contemporâneos¹⁹, o autor tem o mérito de sugerir que o fazendeiro paulista não é único responsável pelo avanço da produção e pelo “glorioso destino do café” – como fazem Prado (para quem as elites rurais seriam legítimas herdeiras do bandeirante, “raça paulista”) ou Oswald (ao escrever que os cafezais são coroados, colhidos, esparramados pela Cia Paulista, que acaba recebendo os louros pelo trabalho alheio).

Lobato tece também duras críticas aos outros agentes envolvidos na cafeicultura. Primeiramente, denuncia a inépcia dos “governos”: desde frágeis tentativas de controle da expansão das terras cultivadas, até a aplicação de impostos e sobretaxas excessivos sobre o café; é uma constante na obra do escritor a crítica ao estado – “um monstro frio” cujas criações são “o militarismo, a burocracia, o privilégio, o fisco, a censura”, e que pode ser entendido em oposição ao “povo” (LOBATO, 1979, p. 56). Critica, ainda, a irracionalidade do fazendeiro: sua mentalidade “altista” (sempre a direcionar a produção a partir da hipótese da “alta” dos preços do café, ignorando a história econômica do país e a fragilidade da artificial política de sustentação dos preços mantida pelo governo) e “loucamente esbanjadora” (refletindo-se no luxo e na ostentação de seu modo de vida, no desprezo pelos investimentos em novas culturas ou tecnologias, na falta de uma visão mais abrangente sobre o seu lugar na sociedade)²⁰. Há, ainda, a menção indireta a outros envolvidos no processo: os participantes da “jogatina de Santos”, ou seja, os setores ligados à intermediação comercial e financeira do café, dominados, segundo Berriel (2000, p. 34), por capitais ingleses e norte-americanos, que controlavam as atividades mais rentáveis da economia cafeeira por meio de mecanismo de escoamento da produção e de casas exportadoras²¹.

18. Lajolo (1985, p. 28; p. 42-45) realmente aponta que o célebre personagem irá se transformando ao longo da trajetória de Lobato. Se em 1914 o Jeca é impiedosamente colocado como uma figura *naturalmente* preguiçosa, indolente e improdutiva (uma espécie de anti-herói, contraponto aos idealizados índios, caboclos e caipiras da tradição literária), em 1918, numa “autocrítica deste Lobato ao Lobato anterior”, o escritor afirma que “o Jeca não é assim, está assim” (pois sua condição seria resultante das más condições da vida no campo, sendo os governos e os “gozadores da vida que literatejam e política-lham nas cidades” os responsáveis por essa miséria). Em 1924, Lobato cria o “Jeca Tatzinho”, “coroamento de sua participação na campanha sanitária”, na qual o Jeca, curado da ancilostomose, torna-se apóstolo da higiene e do progresso, transformando-se enfim em coronel proprietário de terras.

19. Um exemplo é Menotti del Picchia (1892-1988), que ao construir uma imagem heroica da modernidade de São Paulo, deixa transparecer uma concepção “não apenas estética, mas social e racial”, como coloca Fabris (1994, p. 7). Para negar o tripé racial brasileiro e opor-lhe a visão do paulista cosmopolita, o escritor não hesita em reduzir o problema das raças a um estereótipo, acreditando que o mestiço seria descolorido e vencido pela “vitória fisiológica das raças fortes, que os navios de todo mundo despejam nos nossos portos”. A operação demonstraria, segundo a autora, “o sonho do ‘Brasil branco’ perseguido por nossas elites”, para as quais o “tipo definitivo” do brasileiro dependeria da “morte de Peri e do Jeca Tatu, da recusa de todo símbolo não moderno”.

20. Relacionando o café a essa mentalidade, Sevckenko (2014, p. 86) coloca que “a emergência repentina e fenomenal de São Paulo corroborava a fermentação de disposições dissipadoras de precipitação, avidez e risco. Era esse, afinal de contas, o caráter constitutivo da economia cafeeira na Primeira República: especulação em escala planetária; manipulação de recursos internacionais vultosos em capitais, estoques e massas humanas; controle altista artificial dos preços mundiais do café”. Lobato irá reconstituir esse contexto de outro ponto de vista: em “Café café” (1900), por exemplo, a “loucura” e o “altismo” do fazendeiro são caricaturalmente personificados pelo Major Mimbuia, que insiste no plantio do exclusivo do café em sua propriedade – sempre a acreditar na alta dos preços do produto (quando todos à sua volta alertavam para a queda, indicando a necessidade de diversificar a lavoura). Ao longo da história, o velho literalmente enlouquece (“Só café! Só café!”, exclama ele), terminando os seus dias isolado num rancho no meio do cafezal tomado pelo mato e por passarinhos (LOBATO, 2009).

21. Lobato parece, aqui, se identificar com a ideologia do “segmento moderno” do baronato cafeicultor, no que se aproxima novamente de Paulo Prado. Participando ativamente da economia cafeeira, a família Prado, além de possuir inúmeras fazendas, irá fundar a Casa Prado-Chaves (empresa exportadora que “posicionou-se pela progressiva ocupação da intermediação comercial” do café, disputando com ingleses o domínio do processo como um todo) e controlar a Cia Paulista de Estradas de Ferro (BERRIEL, 2000, p. 35). Politicamente, os Prado se destacam na oposição ao Partido Republicano Paulista, ligado ao setor majoritário do café a refratários às propostas modernizantes dos “modernos”, alguns dos quais participarão da fundação do Partido Democrático em 1925.

22. O escritor não confia no sistema legal brasileiro, desprezando os advogados – com conhecimento de causa, já que formado em Direito. Escreve em “Vidinha ociosa” (1908): “Essa janeirinha que o artista e o filósofo trazem aberta para a natureza bruta, ou para a humanidade, vistas (...) como oceano de paixões onde se debate o Homo – animal filho da natureza, todo ele vegetação viçosa de instintos irreduzíveis –, o homem de leis abre-a para a rede de fios (...) que atam os homens entre si ou à Natureza convertida em propriedade”.

23. Essa caracterização do sertão como “modorrento” é compartilhada por vários autores contemporâneos de Lobato. Ela pode estar relacionada a uma visão (que hoje se sabe ser, em grande medida, errônea) da “pobreza” do meio natural de cerrados e caatingas (solos inférteis, escassez de água, vegetação pouco diversa ou desenvolvida) – como a de Mário de Andrade ao falar nos “matos fracos” e nos “chãos péssimos de cerrado” (ANDRADE, 2015, p. 158); mas, frequentemente, o meio natural é apenas o espelho para o que se entende como a maior fraqueza do sertão: o seu habitante, o caboclo preguiçoso, indolente, que Paulo Prado vê mesmo como uma degeneração da raça, resultante da mistura do paulista originário (meio europeu, meio índio) com o negro. Assim, para os defensores do “progresso”, desbravar o sertão pode vir a significar a não apenas a substituição de matos (fracos) pelo café (forte), mas dos caboclos (fracos), pelos colonos europeus (fortes). Fica como ressalva, que, já no início do século, Euclides da Cunha havia claramente defendido que nem a terra, nem o homem do sertão seriam “fracos”.

24. Segundo anúncio do próprio jornal, a edição teria de 65 a 100 mil exemplares e contaria com artigos de especialistas de variadas áreas (poetas, artistas, cientistas, historiadores, economistas, empresários e autoridades ligadas à cafeicultura). Dentre os escritores colaboradores (uma lista extensa), destacam-se alguns modernistas de São Paulo, como Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Sérgio Buarque de Holanda, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto.

Por fim, a questão da posse das terras pode ser apontada como aquela que, na estrutura da narração, é o momento de virada, em que a maré volta a baixar. Mudando o tom da narrativa (que agora se aproxima da comédia, representação satírica de ações humanas medíocres ou tolas), Lobato dedica a ela toda a parte final do texto, voltando ao tema também em outros artigos do livro. A base da existência da fazenda de café é justamente a “criação da propriedade de título líquido”, viabilizada pela grilagem – prática de corrupção profundamente enraizada na história nacional. O grileiro, personagem sem escrúpulos, é o responsável pela espoliação das terras devolutas e mesmo de terras legitimamente “aproprietariadas” – expulsando os antigos donos ou posseiros, que ali tinham vivido parasitariamente por gerações, sem maiores expectativas que tirar de milhares de alqueires “um prato de feijão e uns porquinhos de ceva”. Sempre firmado na “gazua da lei” (e frequentemente travestido de agrimensurador ou advogado, este último especialista em “converter a Natureza em propriedade”²²), ele seria, na realidade, o verdadeiro responsável pela “abertura das portas do sertão”, usando, para isso, uma “chave falsa” – afirmação que desconstrói explicitamente a ideia de Paulo Prado e boa parte dos modernistas de que a interiorização do país seria obra de “heróis” (fossem eles bandeirantes do século XVI ou cafeicultores do XX), dando a esse processo um caráter farsesco e imoral.

Note-se que, mesmo aqui, o autor divide-se entre a posição do homem “perfeitamente moral”, que se incomoda com a corrupção e acredita que o estado, a justiça e outras instituições seriam capazes de lhe fazer frente, e a posição de quem apenas resigna-se a tal situação – na medida em que (por bem ou por mal), ela seria capaz de dinamizar a estagnada estrutura fundiária brasileira e fazer progredir a agricultura, assim como viabilizar a superação do atraso do “sertão modorrento”²³. Prevalece a segunda posição; o escritor conclui que, para além de questões de moral, o café “tem fome”, uma fome “simpática”. Incapaz de resistir à onda, Lobato, apesar de seu posicionamento crítico, parece entregar-se a ela.

Em *A metafísica do café*, Blaise Cendrars parece aceitar o desafio de Lobato: eis que surge um escritor com “amplitude de visão” e “coragem” suficiente para ver, sentir e contar “a epopeia, a tragédia, o drama e a comédia” do café – segundo o paulista, um grande tema que os literatos brasileiros (significativamente, bebericando chazinhos) pareciam incapazes de acessar. O texto é publicado pela primeira vez em francês, no periódico carioca *O Jornal* – que, em 15 de outubro de 1927, lançou uma edição comemorativa do bicentenário do café no Brasil, contendo centenas de textos, gráficos e ilustrações sobre o tema, com a pretensão de constituir uma documentação “de tudo quanto se refere à vida do Brasil, do ponto de vista da repercussão econômica, financeira e social produzida pela cultura do café” (O JORNAL, 1927)²⁴.

À época, Cendrars estava em sua terceira viagem ao Brasil, realizada entre 1927 e 1928. Segundo Eulálio (2001, p. 42) as relações com os modernistas haviam esfriado, à exceção da amizade com Prado; o contato com esse “grande industrial, cuja constante companhia e amizade lhe facultavam o acesso aos meios da plutocracia do café e da oligarquia política paulista”, teria contribuído para que o poeta passasse a ver o Brasil como uma oportunidade para “fabulosas tran-



METAPHYSIQUE DU CAFÉ

(Para O JOURNAL)

Blaise CENDRARS

Quel spectacle!
 J'aurais voulu refer d'admiration. Mais trop de grandes
 choses, trop d'êtres, trop de choses, trop de choses.
 Je ne trouvais pas une parole...

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?
 ...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

...Il y a de quel avoir de vertiges... Quel est le malin de tout
 ceci? Quel est le talent qui a débouché sur ce café, et l'insolite
 genre qui dirige le mouvement d'avant-garde? Qui a inventé et appli-
 qué des méthodes de culture aussi étranges et aussi originales que
 celle d'aujourd'hui? Quel est le génie qui a distribué
 les parcelles de verdure sur ce terrain aride? Quel est le génie
 qui a inventé ce café, ce café qui est devenu un monde?

OUTRO ASPECTO (INTERIOR) DO CONVENTO (Ilustração de MARIA L. DE SA, sob. des. H. CHAVES)

O CONVENTO SECULAR DE S. BERNARDINO, DA ANTIGA VILA DE ANGRA DOS HEROIS

(Para O JOURNAL)

Em 21 de novembro de 1628 recebeu a designação de Convento de São Bernar-
 dino, em homenagem ao santo padroeiro da Vila de Angra dos Heróis. O
 convento foi fundado por Frei João de São Bernardo, da Ordem dos
 Pregadores, em 1628, no local onde hoje se encontra o edifício.
 O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

...O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de Angra dos Heróis,
 foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernardino, da Ordem dos
 Pregadores. O convento foi fundado no local onde hoje se encontra
 o edifício. O convento secular de São Bernardino, da antiga Vila de
 Angra dos Heróis, foi fundado em 1628, por Frei João de São Bernar-
 dino, da Ordem dos Pregadores.

FORNUNCUA MORAS

INTERIOR DO CONVENTO DE S. BERNARDINO DE ANGRA DOS HEROIS, VILHENA CHARRADO DE SANTA ANTONIA, PAZ GRANDE FRANCISCANA, PAZ ANGRA DOS HEROIS

sações financeiras” (comércio de combustíveis, cinema, exportação de café). Estas lhe permitiram acumular uma fortuna “à americana”²⁵, e ao mesmo tempo contribuir para “a construção do futuro de um país jovem”. É nesse contexto que,

Figura 2 – O jornal, edição comemorativa do bicentenário do café (1927) | Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Fascinado pela riqueza e pelo progresso criados pela monocultura local, Cendrars escreve *La metaphysique du café*, certamente um dos mais expressivos documentos sobre a euforia econômica paulista e o sentimento de onipotência dele resultante – que a crise de 1929, e revolução brasileira do ano seguinte e a política cafeeira da valorização se encarregariam de devolver ao lugar devido (EULALIO, 2001, p. 42).

A referência à metafísica aparece no título de ensaio e, logo em seguida, na epígrafe – na qual Cendrars, antecipando os procedimentos de montagem e colagem que reaparecerão novamente no texto, se apropria de um obituário que anuncia a morte, no Panamá, do “último descendente direto do grande filósofo alemão Immanuel Kant (...) proprietário de uma fazenda de café”. Para além da *blague* posta nessa epígrafe²⁶ – que explicita, a partir de um fato inventado, a mobilidade típica da expansão imperialista, em que a “cultura” de um europeu-filósofo, homem do pensamento, pode se transmutar na “cultura” do café, por trás da qual sem dúvida está a “cultura” de um homem de ação – a relação da cafeicultura com as especulações sobre a “essência do ser” é explicada somente nas últimas linhas do ensaio: a cultura do café proporcionaria, juntamente com as transformações materiais (da ciência e da produção, do consumo, da circulação), uma verdadeira e inédita “progressão moral”, com a evolução da sociedade rumo à “civilização”, à “democracia” e à “cidadania”, princípios não perceptíveis diretamente de modo empírico, concepções do mundo não suscetíveis de demonstração científica.

A partir daí, o texto é construído quase como uma montagem de fotogramas ou quadros que se sucedem, suscitando especulações poético-histórico-filosóficas por parte do autor – que não demora a inserir-se em primeira pessoa na narração, como personagem da própria obra, sujeito de cenas vivas que recusa a tratar como cenários. Escrevia Cendrars, nos *19 Poèmes Élastiques* (1919): “Não me interessa mais a paisagem/ E sim a dança da paisagem/ Dança-paisagem”; como coloca Eulálio (2001, p. 23), a vontade do viajante seria a de se fundir à paisagem: “penetrar as coisas, interpretá-las, descrever ao seu modo animais e homens”.

O primeiro quadro é uma paisagem da técnica: estradas, canais, vias férreas, portos, armazéns etc. – uma enumeração de construções, espaços e equipamentos ligados à industrialização. Tais objetos são geometricamente reduzidos a “linhas e curvas” (sugerindo que o próprio narrador está em movimento, em um trem ou automóvel), e são sinais de uma “grande transformação da paisagem contemporânea”, cuja grande responsável seria a monocultura. Esse trecho do discurso de Cendrars tem forte paralelismo com as colocações de Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848), que já no século XIX ressaltavam o sentido épico dos avanços do desenvolvimento das forças produtivas, liderado pela burguesia (ENGELS, MARX, 1998). Segundo Cendrars, a monocultura, desenvolvimento moderno e científico da agricultura baseado “na economia do trabalho humano”, é uma delas – transformando radicalmente “a aparência do mundo” e triturando “produtos, matérias-primas, plantas, animais” de todas as zonas do planeta. São destruições, transtornos e desagregações que o poeta que vê com incondicional admiração.

Como dado novo no modernismo brasileiro, Cendrars traz a natureza para o centro da ideia de modernidade. O fato de o Brasil ser maior produtor mundial de café, baseado na monocultura e no latifúndio, implica em um grau inimaginável de tecnicização da vegetação e da paisagem. Assim, esta planta se aproxima do artifício – uma espécie reproduzida em série, quase máquina ou peça mecânica – imagem a qual Mário de Andrade também recorrerá em 1928, quando, na Amazônia, afirma sentir saudades de São Paulo: “de

25. Ainda segundo Eulálio (2001, p. 42), de 1926 a 1928 Cendrars, sem abandonar de todo a literatura, “afaga a possibilidade de vir a se tornar um novo Henry Ford”, dedicando ao industrial norte-americano “o fragmento de poética da ação intitulado *Le principe de l'utilité* (1924)”.

26. Embora não apareça no texto d'*O jornal*, essa epígrafe comparece na edição brasileira do ensaio – publicado na coletânea de textos extraídos da edição francesa das *Obras completas* de Cendrars. Verifica-se que o obituário é mais uma invenção do poeta, já que Kant não teve filhos - o que remete à sempre presente questão “realidade versus ficção” em sua obra, repleta de “imagens intencionalmente deformadas pelo gosto da fábula” (CALIL, 1976 apud CENDRARS, 1976, p. 13).

repente o *spleen* me bate. Virei *pullman* da Paulista, estrada de rodagem caminho do Cubatão, pé de café, telefone: cidade” (ANDRADE, 2015, p. 137). Conformando uma paisagem monótona, em que cada planta é igual a todas as outras (a variedade e a diversidade tornadas unidade), o cafezal traz uma natureza que nunca esteve tão próxima das características da indústria. Nesse sentido, há aqui uma curiosa proximidade com o *Manifesto da Flora Futurista* (1924), no qual o italiano Fedele Azari (1895-1930) afirma que a “decadente” flora natural não mais corresponderia ao gosto hodierno – defendendo, em seu lugar, uma flora nova, “originalíssima, coloridíssima, perfumadíssima”, “absolutamente inventada” (AZARI, 1924 apud BORTULUCCE, 2010, p. 154-156). Azari propunha que os artistas criassem tal flora – o que efetivamente acontece, não só pelos italianos Giacomo Balla (1871-1958) e Oswaldo Bot (1895-1958), mas também no modernismo paulista: nos poemas de *Feuilles de route* do próprio Cendrars, nas pinturas da fase antropofágica de Tarsila, em *Macunaíma*. Cendrars percebe, porém, que é a monocultura a maior e mais radical realização dessa tarefa, em termos de escala e alcance social.



Contrariando a ordem da narrativa linear, após essa apresentação entusiasta da monocultura, surge mais um quadro de enumerações, e ainda maior; o leitor, quase sem fôlego, acompanha a “magnífica desordem” dos cais dos portos do Rio e de Santos, abarrotados de mercadorias:

(...) esses caixotes de automóveis, estas locomotivas a granel, estes vagões desmontados, este ferro velho, estas máquinas, estas imagens de Santa Teresinha do menino Jesus introduzidas às dezenas de milhares, estes barris de vinho, estes tonéis de gasolina, estas banheiras, estes fardos de papel higiênico, estas montanhas de gramofones e alto-falantes, estes aparelhos elétricos, estas malas de roupas finas e tecidos raros, de perfumes na moda e colares de pérolas, estas malas postais, livros, cartas, jornais de todos os países do globo, estes produtos químicos, estas ferramentas, estes instrumentos, uma grua de 100000 quilos, um trator, uma maleta de cirurgiã, o quê! (...) esses portos, essas cidades, esses homens que desembarcam todos os dias, esses navios hasteando bandeiras de 25 nações diferentes... (CENDRARS, 1972, p. 73)

Descobre-se que, surpreendentemente, tudo isso “brotou de um grão de café:” reforça-se a tese da *natureza-artificial*, na ideia absurda da uma planta capaz de gerar coisas tão díspares quanto máquinas, itens de higiene, produtos de luxo, correspondências, impressos e até mesmo imagens. O impacto dessa segunda enumeração vem da justaposição semântica e tipográfica de inúmeros fragmentos que unidos, criam algo maior do que eles mesmos, um enigmático colosso, milagre da produção capitalista; a modernização de Cendrars está posta no conteúdo e coerentemente exposta na própria forma e nas imagens poéticas do texto.

Para o *globe-trotter* Cendrars, o porto é ao mesmo tempo ponto de chegada e recomeço da viagem; e se o seu anfitrião no Brasil era Paulo Prado, nada mais natural do que subir a Serra do Mar rumo ao planalto, e dali para o Oeste, diretamente às fontes de tão “furosa abundância”: a fazenda de café, mais precisamente, a Fazenda

ÁREAS			
Matta Terra Boa	=	2384%	= 577000000
Matta Terra Inferior	=	621%	= 1504400000
Capões de Malto	=	284%	= 689200000
Capoeira	=	339%	= 820400000
Café	=	1582%	= 382800000
Cultivado	=	148%	= 358800000
Núcleo Colonial	=	349%	= 846800000
Campo Pasto e Varzea	=	5829%	= 14106175650
Area Total	=	11539%	= 27924573650

Figura D – Planta Fazenda São Martinho e quadro de áreas (1920) | Fonte: Museu da Imigração de São Paulo



Figura E – José Villaronga, pintura parietal Fazenda Resgate, Bananal (Déc. 1850) | Fonte: MARQUESE, 2010,

27. Na primeira viagem ao Brasil, em 1924, a subida da Serra encantarà Cendrars, pela exuberância da natureza, da vegetação e da paisagem; frente a elas, a ação humana (a história, a literatura, a civilização) aparece diminuída e desimportante; o poeta parece querer naquele momento apenas a plenitude do desconhecido e da sensação (a esse respeito, ver Capítulo 3). Três anos depois, já na terceira viagem ao Brasil, frente ao cafezal, a sua visão é radicalmente diferente: agora, a natureza está morta, triturada pela (café)cultura, e o poeta não parece lamentar isso... o que teria gerado tal mudança?

28. Quincôncio é um sistema de plantio em que as mudas formam grupos de cinco, com uma ao centro; as plantas ficam equidistantes, dispostas na forma de um triângulo equilátero. Com ele, o terreno é mais bem aproveitado, pois se pode plantar um número maior de mudas. Além disso, as plantas ficam alinhadas em todos os sentidos, qualquer que seja o ponto de vista do observador (SISTEMA, 2019).

29. Tal descrição poderia, ser comparada à “falsa janela” que Aguiar Vallim, um rico barão do café, mandou pintar na sala de jantar da sua fazenda em Bananal, em torno de 1850: um cafezal que se perde no horizonte de morros, junto a um passarinho engaiolado e uma curiosa caixa de dinheiro (MARQUESE, 2010, p. 105). Nessa cena, também parada, não comparecem pessoas (a figura dos escravos convenientemente suprimida); a única forma explicitamente viva, o pássaro, está presa, como que atestando o domínio do cafeicultor sobre a natureza ou, ainda, sobre a mão-de-obra (a fazenda, em seu auge, chegou a ter mais de 300 mil pés de café e quase 150 escravos); as notas de dinheiro reforçando seu status de proprietário e apresentando os verdadeiros frutos do café.

São Martinho – latifúndio de propriedade da família Prado em Ser-tãozinho, administrado pelo pai de Paulo, o Conselheiro Antônio Prado (1840-1929), e onde os colonos (preferencialmente italianos) cultivavam mais de 3 milhões de pés de café (SOUZA, 2009). Apresenta-se, então, um novo quadro – em que Cendrars reforça o que já haviam dito Oswald e o próprio Prado: o cafezal seria a nova paisagem, *a paisagem em si*, a paisagem por excelência – substituta da “paisagem histórica” e da paisagem “natural” do passado. É uma construção significativa, por representar uma vitória absoluta do homem sobre a natureza e a geografia, e, como já visto, sobre minerais, plantas e animais, que a monocultura “tritura, dissocia e desagrega”²⁷. O narrador está imerso na paisagem, todos os sentidos a postos:

Lá fui eu. Era em São Martinho. De manhã. Por volta das dez horas. Fazia um calor de matar. Nada se mexia. Nenhum barulho. Nenhum passarinho. O amigo que me acompanhava se calava também. Os pés plantados na terra vermelha eu contemplava um colosso assentado sobre as colinas, um mar esmeralda, um oceano profundo, sombrio, taciturno e como petrificado: três ou quatro milhões de pés de café. Os arbustos plantados em quincôncio²⁸ escalavam as encostas em filas cerradas e as fileiras de arbustos reluziam ao sol como se tivessem sido envernizados. Três cristas, quatro cristas, cinco cristas se desdobravam a perder de vista, tudo nítido, limpo, livre, sem uma só erva daninha. Que espetáculo! (CENDRARS, 1976, p. 74)

Para traduzir a grandeza do cafezal parece não haver imagem melhor do que a do mar – tanto que ela é também usada por Lobato, Oswald e Prado. Tomando a sugestão do título do ensaio, pode-se aproximar o “oceano petrificado” de Cendrars da pintura metafísica de Giorgio De Chirico (1888-1978) e Carlo Carrà (1881-1966), que, entre as décadas de 1910 e 1920, faziam na Itália obras “em que a figuração parece se congelar, imersa num silêncio quase palpável, numa negação da vida e do movimento, em nome de uma sublimação e uma espécie de transubstanciação da matéria, da orgânica para a inorgânica” (ARGAN, 2008, p. 659). Na descrição de Cendrars, o silêncio (ausente a “aflição humorística dos passarinhos” de Oswald), a imobilidade (pés que se enraízam na terra, pessoas tornando-se plantas), a nitidez artificial da vegetação (envernizada pelo sol, ainda que a cena seja sombria), a asséptica limpeza da plantação (erradicada a alegria do “mato luxuriante” de Lobato) – tudo indica um espaço que se confunde com os objetos, sendo assim paradoxalmente a-espacial; um espaço parado, e portanto atemporal (fora da história, sem qualquer relação com o mundo presente, passado ou futuro). Tal espetáculo faz com que o narrador, chocado, se cale: paisagem imóvel, poeta mudo²⁹. Esse sentimento angustiante aproxima-se do vazio e da morte – e o poeta então reage: “Quis gritar de admiração. Porém grandeza demais constrange, sufoca e angustia. Não tinha mais palavras. Então me pus a pensar vertiginosamente” (CENDRARS, 1976, p. 74).

A grandeza da paisagem, em Cendrars, não leva assim a um êxtase sensual (como o de Mário, cujo prazer frente à natureza tem, segundo ele próprio, algo de sexual³⁰), mas a uma reação intelectual, de vertigem do pensamento. A imobilidade da cena metafísica é vencida pelo “desejo irreparável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem” (SEVCENKO, 2014, p. 88). O narrador volta, assim, à história, à ação, ao *trabalho*:

... Alguns homens vieram. Tocaram fogo na floresta virgem. Desbravou-se. Arrancou-se os cepos seculares. Limpa-se. Prepara-se o solo para receber centenas de milhares de mudas de café confortavelmente instaladas em cestinhas de aparas... Trabalha-se. Todos os dias. Trezentos e sessenta e cinco vezes por ano executa-se a mesma tarefa, teimosamente, minuciosamente, em silêncio. Toca-se fogo. Desbrava-se. Planta-se. E as plantações se estendem no interior do país, sobre milhares e milhares de quilômetros quadrados... (CENDRARS, 1972, p. 74)

Essa história é, portanto, a da “luta contra a natureza”, uma inimiga a ser dominada, espoliada, queimada. A sua destruição, nunca lamentada pelo autor, dará lugar à “ordem” e à “harmonia”: uma visão que nada mais é do que a do colonizador europeu, na abertura colonialista (e depois imperialista) de novos mercados e na sujeição dos territórios ao papel de fornecedores de matérias-primas. No final do texto, ele voltará ao assunto, lembrando admirado de outros “centros mundiais de produção” monocultora: a Nova Zelândia, o Canadá, Nova Orleans, Índias, Egito, Bornéu, Cuba, China, Argentina, produzindo trigo, milho, algodão, borracha, seda, arroz, chá, frutas, legumes, gado, carne, tabaco, cacau, açúcar e, é claro, café (aqui novamente a enumeração, os países como que reduzidos às mercadorias que produzem)³¹.

O narrador então se lembra de que por trás desse “espetáculo” há o, trabalho de homens anônimos; mas Cendrars sugere que há de haver “inteligência” e “vontade” para além do automatismo dos braços – e se questiona: seriam a severidade, o alinhamento, o sentimento do belo presentes na cafeicultura obras “de um só homem” ou (“mais certamente”) de todo o “espírito humano”? Ele não dá uma resposta direta, mas todas as possíveis respostas a essa especulação parecem apontar para o alinhamento do narrador com o explorador: se a plantação é obra de um único homem, esse homem não poderia ser outro que o fazendeiro ou o dono da companhia; se obra do “espírito humano”, pareceria inevitável assinalar o papel fundamental da burguesia cafeicultora na conformação desse espírito, mas Cendrars não o faz³². Como se sabe, o movimento do café foi dirigido pelas elites agrárias, pelos banqueiros, pelos vários intermediários que controlavam o transporte, o comércio e a exportação; todos esses grupos sabidamente motivados pelo lucro, acumulando enormes fortunas e controlando a máquina estatal em função de seus próprios interesses, durante toda a Primeira República – e cujo melhor exemplo talvez seja o do Convênio de Taubaté, no qual o estado arcava com a política de sustentação artificial dos preços do café, de forma que todo o Brasil contribuía para sustentar a cafeicultura e os lucros do baronato paulista (BERRIEL, 2013a).

Ainda em relação a essa questão, Cendrars – mais explicitamente que Lobato – nota com perspicácia que a importância do café no mundo moderno deve-se ao seu uso como energético. O autor questiona se esta “necessidade de intoxicação” (presente, diz ele, em todas as épocas da história), seria um “vício particular” ou “uma idiossincrasia própria do gênero humano” – e novamente acaba abstraindo a associação do café com as necessidades do novo modo de produção, sem enxergá-lo como item de primeira necessidade na exploração capitalista – combustível essencial para uma classe operária submetida às extenuantes jornadas de trabalho nas fábricas e oficinas. Nas palavras de Sevckenko (2014, p. 83), o café – como outros energéticos e dissipadores de energia (o guaraná, o álcool, o

30. Diz ele no diário: “Não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer” (ANDRADE, 2015, p. 74). E em outro trecho: “E principiou um dos crepúsculos mais imensos do mundo, é impossível descrever. (...) Dava vontade de gritar, de morrer de amor, de esquecer tudo. Quando a intensidade do prazer foi tanta que não me permitiu mais gozar, fiquei com olhos cheios de lágrimas”. (ANDRADE, 2015, p. 137).

31. Não são apenas os colonizadores europeus que se extasiam diante da exploração colonial; também as elites locais, beneficiárias diretas de tal sistema, admiram os esforços de transformação radical dos territórios, pelo controle e destruição da natureza e dos povos originários. Nos dizeres de Prado (2004, p. 209), por exemplo, “o esforço inglês” transformou “o deserto australiano, pobre, esfomeado e sedento (...) numa espantosa florescência”, e, nos Estados Unidos, “desapareceram com a civilização as grandes florestas que cobriam (...) o seu vasto território”, reduzindo a mata “a quase um quarto da superfície total”.

32. É interessante notar que, ainda que também entusiasta do café e seus frutos, em especial na fase da poesia *Pau brasil*, Oswald de Andrade (1925, p. 46) não se furta a identificar abertamente o que identifica como a “vontade” por trás das plantações: o fazendeiro que olha os seus “800 mil pés” de café, ou ainda a poderosíssima Companhia Paulista, que “recorta, coroa, colhe e esparrama” cafezais e cidades.

cigarro, a aspirina, a Coca-Cola, e os “vícios elegantes” da morfina, da cocaína e do jogo) – seria um indispensável aliado dos “novos modelos sociais de disciplina”, no regramento da vida de milhões de “homens e mulheres submetidos à pressão das novas demandas de atividade e desempenho”.

Da parte de Cendrars, assumida essa postura abstrata (a-histórica e genericamente humana), e convenientemente ocultada a burguesia, fica mais confortável olhar para os trabalhadores do café. Ao descrever quem eles são (homens pobres “de todos os países”, e “de todas as raças”) e o que os motiva, o poeta mostra-se entusiasta da modernização capitalista: acreditando no *self-made man*, para ele o alargamento das plantações, o crescimento e florescimento dos arbustos, e finalmente o fruto do café (e seus “dois grãos”) dariam mesmo ao “mais pobre colono” a possibilidade de progredir pelo trabalho. A meta desse progresso é o conforto pequeno-burguês, em que o acesso aos bens de consumo (trazidos da Europa, note-se) levaria, progressivamente, a significativas mudanças na mentalidade e na cultura do indivíduo, que parece se transformar no personagem-tipo dos “frementes anos 20” (SEVCENKO, 2014): um “cidadão” bem vestido no volante de um Ford, praticando esportes e comprando livros. Curiosamente, para o autor, é assim (e não por organização da classe, que anos antes havia levado às grandes greves operárias em São Paulo, em 1917) que o trabalhador abandonaria o seu “embrutecimento” em direção à “vida consciente”, constituindo assim a base fundamental da “nova democracia” por vir³³.

Assim, Cendrars conclui o ensaio com a “revolução” representada pela monocultura, não apenas a cafeeira, mas todas as outras, em colônias de todo o mundo. Finalizando o texto num tom que reitera o do *Manifesto Comunista* (ao descrever epicamente as conquistas da burguesia e a transformação do mundo que ela realiza), o autor associa “transformações materiais” e “progressão moral”. Mas, diferentemente de Marx e Engels – que veem como resultado do desenvolvimento do capitalismo o nascimento de uma nova classe, o proletariado, capaz de mudar os rumos da história – ele crê na constituição de “novas democracias” capitalistas, em que não existem burgueses e trabalhadores, mas apenas “cidadãos”. Igualando revolução e progresso, aponta para “uma nova concepção da civilização”, afirmando, assim, a ligação entre a cafeeira e a visão de mundo das elites cafeeiras, no que se refere à modernização e seus diversos aspectos.

O café é preto

Entre 1927 e 1930, Lasar Segall produz pelo menos quatro gravuras com representações do café. Nessas obras, é capaz de destacar o que Cendrars ignora e Lobato não desenvolve: as contradições do processo da modernização capitalista no Brasil, em especial àquelas ligadas ao trabalho e aos impactos sociais do café. Percebe-se, ao comparar as obras dos três artistas (quatro, se incluirmos Manuel Bandeira), que a planta e a plantação espetacularizadas, o café transformado em bandeirante ou militar, alçado a símbolo da modernidade, são apenas a outra face do trabalhador menosprezado, conciliado, supostamente integrado ao progresso, e da escravidão desaparecida para dar lugar ao imigrante.

33. Além disso, ao produzir café, o trabalhador estaria contribuindo para a construção da “boa cidade de São Paulo” – ou, em outras palavras, para as reformas embelezadoras e higienizadoras da capital paulista, com marcante exclusão das classes populares e apagamento da memória da cidade antiga.

1917, *Carnaval*, 1919 e *O Ritmo Dissoluto*, em 1924), e, residindo no Rio de Janeiro, viria a contribuir com a Semana de 22 com o poema *Os sapos*, lido por Ronald de Carvalho (1893-1935) no Teatro Municipal de São Paulo.

PONTA DE TRILHO

Primeiro houve entradas p'ra pegar índio
Entradas pra descobrir o ouro.
Agora há entradas pra plantar café.

Um dia trouxeram da Martinica um soldadinho verde.
O soldadinho juntou-se com a mulata roxa
E nasceu um exército de soldadinhos vermelhos.
Os batalhões alinharam-se
Marcha soldado,
Pé de café!
E tomaram de assalto as baixadas, as lombas, as faldas e os
contrafortes até o planalto.

Do meio deles
– De estrela, boa estrela –
Saiu o maior soldado brasileiro.

Onde acampavam
Havia riqueza:
Colares, trapiches,
Estradas reais calçadas com pedra,
Resendes, Valenças, Vassouras,
Os tejuços do café,

Com linhagem de barões estadistas que formaram gabinetes e deram
lustres aos bailes do segundo império.

Mas o amor do soldado derreja a mulata,
O mau goza, se satisfaz e –
Marcha soldado,
Pé de café!

Soldado gosta de mulher nova:
Araçatubas de peito duro...
Itaperuna de mamilo preto...

Itaperuna!

Ponta de trilho da civilização cafeeira!
Criação republicana e brasileira!
Único município que não aderiu:
era republicano antes da República.

Ora esta, eu agora me esqueci que não sou republicano.
Ponhamos: Itaperuna exceção republicana!
Desta república de paulistas e baianos,
Paulistas de Macaé!
Marcha soldado,
Pé de café!

Qual onda verde nada
Batalhão é que é.

Batalhão da república militarista.

Itaperuna exceção republicana!
Itaperuna pacífica das pequenas propriedades
Das quatro mil oitocentas e seis pequenas propriedades registradas
Com os seus cinquenta e dois milhões de cafeeiros...



Figura F – Eliseu Visconti, Capa da edição especial de *O jornal*, 15 outubro 1927 | Fonte: Biblioteca Nacional Digital

A sua futura safra de um milhão e setecentas mil arrobas.

Terra de José de Lanes,
Bandeirantes sem crimes na consciência.
Itaperuna sem Rio das Mortes nem Mata da Traição.
(Exceção republicana!)
Vértice norte do triângulo Itaperuna.
Araçatuba, Paranapanema,
Onde estão acampados os batalhões de café.



Figura 4 – Lasar Segall, *Homem com cartaz e cafezal* (1927) | Fonte: SEGALL, 1988.

Marcha soldado,
Pé de café!
Se não marchar direito
O Brasil não fica em pé.³⁴

Homem com cartaz e cafezal destoa das imagens da edição comemorativa, em sua maior parte representações ufanistas e naturalistas de temas ligados à cafeicultura, entre retratos de personagens (como o “bandeirante introdutor do café no Brasil”) e cenas de cidades e plantações (cuja realização ficou a cargo de desenhistas e ilustradores especialmente enviados às “cidades mortas do Rio de Janeiro”, ao Porto de Santos, ao Vale do Paraíba e ao Oeste paulista) – e, ainda, elementos gráficos como faixas, molduras e vinhetas com releituras *art nouveau* de partes da planta (ramos, folhas, grãos) ou desenhos abstratos inspirados na “arte indígena brasileira, sobretudo marajoara” (O JORNAL, 1927)³⁵.

À primeira vista, a obra de Segall e o poema de Bandeira são exaltações da cafeicultura: o refrão “Marcha soldado/ Pé de café!” (que cadencia o poema e aparece na gravura) sugere a ideia de avanço da inexorável marcha militar republicana. No poema, o pé de café é um homem-soldado, filho de um “soldadinho verde da Martinica” e da “mulata roxa” (o feminino novamente usado na representação da terra e da natureza, como já visto em Lobato, em Prado, e seguindo a tradição literária nacional); este soldadinho é apenas um entre muitos, constituindo com outros pés de café um “exército de soldadinhos vermelhos” que representam o batalhão alinhado da expansão

34. O poema foi escrito em 1922, publicado pela primeira vez n’*O jornal* em 1927; permaneceu inédito em livro até 1948, quando reapareceu em *Malufá do Malungo* (BACIU, 1966, p. 103)

35. Embora a edição contasse com a participação de outros artistas modernistas, como Di Cavalcanti (1897-1976), quem de fato se destacou na condução dos trabalhos foi o professor “medalha de ouro da Escola de Belas Artes” Marques Júnior (1887-1960). Além dele são mencionados Eliseu Visconti (1866-1944) – autor da ilustração da capa (um desenho do deus Mercúrio, simbolizando o comércio, com capacete alado e caduceu nas mãos, entre ramos e frutos do café) –, e José Washr Rodrigues (1891-1957), pintor e desenhista conhecido pelos estudos da arte e arquitetura colonial brasileira.

cafeicultora, tomando as terras de assalto, acampando e gerando riquezas, estradas, cidades (“Resendes, Valenças, Vassouras”). A cafeicultura irá gerar, também, Itaperuna (“ponta de trilho da civilização cafeeira”³⁶) e, significativamente, a própria República – quando os “barões estadistas” do Império, dissipando em luxo as riquezas da primeira onda cafeeira, são substituídos pelos “paulistas e baianos” dispostos a ocupar o planalto e transformar o soldadinho “no maior soldado brasileiro”, consumando-se assim a na grande epopeia da formação nacional, das bandeiras à cafeicultura³⁷. A gravura de Segall expressa também um aparente otimismo: em primeiro plano, está a figura que, por sua postura e pelo fato de carregar um cartaz – meio de comunicação eminentemente moderno, cuja função é a “rápida mobilização e a integração social” (SEVCENKO, 2014, p. 207) –, poderia ser identificada como um manifestante *cafezista*; de sua boca saem palavras de ordem, e ela literalmente veste a camisa do café, estampada com folhas e frutos. Por trás do homem, as fileiras alinhadas da plantação conduzem a um único ponto de fuga – a cidade de arranha-céus no canto superior esquerdo –, explicitando a ligação entre as boas safras e o desenvolvimento da cidade moderna, como também descreve Oswald de Andrade:

PAISAGEM

O cafezal é um mar alinhavado

Na aflição humorística dos passarinhos

Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carregadores

E o fazendeiro olha os seus 800.000 pés coroados

(ANDRADE, 1925)

Mas uma análise mais detida permite outras leituras. Em *Homem com cartaz...*, a temática caracteristicamente moderna (ou mesmo “futurista”) da cafeicultura parece em conflito com a perspectiva tecnicamente errada do desenho da plantação, que desobedece às regras de posicionamento dos pontos de fuga. A geometria pura que regrava o plantio dos arbustos (que tanto impressionou Cendrars, por seu alinhamento sobre-humano – nesse aspecto equivalente às modernas técnicas de construção de arranha-céus), é prejudicada pela imprecisão artesanal da xilogravura, que expõe as marcas da mão do artista e dificulta o desenho de linhas perfeitamente retilíneas. Percebe-se que o cartaz, e seu slogan de caráter propagandístico (e autoritário, pela mensagem que transmite e pelo uso do imperativo), parecem estar sendo forçosamente enfiados cabeça adentro (“marcha soldado”) e goela abaixo (“o Brasil não fica em pé”) do homem. Este, assustado (seu olho está esbugalhado, vidrado), tem os seus órgãos digestivos e respiratórios transformados em folhas e frutos de café, uma imagem aterrorizante – e que de certa forma inverte a perspectiva do *Manifesto Pau-brasil* (em que a “comunicação com o solo” é fundamento progressista e mesmo revolucionário para uma arte brasileira) e mostra do que as “elites vegetais” são verdadeiramente capazes (ANDRADE, 1924 apud TELES, 1983, p. 356). A gravura permite ainda retomar, também num sentido diverso, a “planta-homem” que Prado (2004, p. 78) havia proposto como síntese “tipo paulista”, espécie “forte, rude e frondosa”, surgida do cruzamento entre o índio (“habitado ao sertão como um animal à sua mata”) e o branco (“aventureiro, audacioso e forte”); o que Segall apresenta é um “homem-planta”, ser cuja humanidade está sendo reduzida (embora não deixe claro por quem).

36. Apesar de se localizar no norte do Rio de Janeiro, o fato de Itaperuna ter sido o município brasileiro que mais produziu café em 1927 (PESAGRO, 2015) – momento em que o Oeste de São Paulo dominava a produção cafeeira –, parece justificar o seu lugar excepcional em uma história “paulista” (em que mesmo os fluminenses se tornavam... “paulistas de Macaé”).

37. Uma comparação com o poema “Soldados verdes”, de Cassiano Ricardo (1928, p. 65-66), deixa claro como, à época, sentimentos ufanistas e metáforas militaristas eram invariavelmente ligados ao café: “O cafezal é a soldadesca verde/ que salta morros na distância iluminada /um dois um dois, de batalhão em batalhão, / na sua arremetida acelerada/ contra o sertão! (...)”. A diferença é que Bandeira não hesita em criticar ou ironizar tais sentimentos, enquanto em Ricardo – não por acaso um dos criadores do movimento Verde Amarelo – o sentido patriótico, épico, heroico da cafeicultura jamais é relativizado ou repensado.

Em *Bandeira*, Itaperuna é fruto da cafeicultura, grande produtora de café, expressando as riquezas e progressos dele resultantes. Mas no meio do poema o próprio escritor percebe que se deixava levar pelo discurso *cafezista* (“ora esta, eu agora me esqueci que não sou republicano!”), posicionando-se assim com distanciamento crítico. É a partir daí que Itaperuna passa a ser defendida como “exceção republicana” – fruto anormal do café, que não se baseia no latifúndio (“quatro mil oitocentas e seis pequenas propriedades registradas”) e cuja consciência é limpa, sem mortes ou traições (diferentemente de seu pai, que troca de terras como de mulheres; ou dos bandeirantes que marcaram o território com seus crimes e emboscadas). Como que respondendo a Lobato (“Qual onda verde que nada”), *Bandeira* desnaturaliza a imagem da cafeicultura, situando-a política e socialmente – e abrindo assim a possibilidade, também, de sua humanização, na medida em que o café é pensado em relação com as questões sociais de seu tempo.



Figura 5 – Lasar Segall, *Fazenda* (1930) | Fonte: SEGALL, 1988, p. 131.

Esse pensamento crítico sobre o café vai ser desenvolvido por Segall nos anos seguintes; entre 1928 e 1930, desdobra-se em mais três gravuras. Em *Fazenda* (1930), no lugar do *cafezista* surge um homem de chapéu que possui, além do cavalo, um estranho duplo ou uma sombra: se fazendeiro, capataz ou general não se sabe ao certo, mas certamente é uma figura de mando, insinuando – pela primeira vez nas obras aqui estudadas – quem concretamente estaria por trás da “direção” de um movimento até então aparentemente despersonalizado. A cidade (e com ela a referência “futurista”) some da perspectiva – que continua “defeituosa”, de forma que ao invés da sugestão de profundidade tem-se quase um pano de cena para o capataz que está “no palco”. Ao observador atento, uma análise mais minuciosa das fileiras da plantação trará uma surpresa: ali, em meio a fragmentos de arbustos, folhas e frutos do café, encontram-se pequenas figuras humanas a trabalhar, cabeças, troncos, pernas e braços de negros – trituradas para alimentar a monocultura; e contidas, como as plantas, na geometria dos carregadores. Diferentemente dos textos de Cendrars e Lobato, aqui os trabalhadores estão de *corpo presente* na plantação; têm braços, certamente, mas são mais do que braços³⁸, e são claramente negros e não imigrantes europeus. Ou seja: para

38. Ainda que Cendrars aponte a agricultura moderna como “economia do trabalho humano”, uma enorme quantidade de trabalhadores foi necessária à implantação da cafeicultura no Brasil – tendo o país recebido, na década de 1920, mais de 800 mil imigrantes, entre portugueses, italianos, espanhóis, alemães e japoneses (CPDOC, 2017). O *braço* como metonímia do trabalhador – e a coincidência de o próprio Cendrars ser um mutilado de guerra, tendo perdido um braço na 1ª Guerra Mundial – remetem a uma curiosa situação, que é a de Cendrars ter sido barrado pelos agentes da imigração ao desembarcar em Santos pela primeira vez, em 1924. O episódio leva Mário de Andrade (1924 apud EULALIO, 2001, p. 70) a dizer, numa *blague* tipicamente modernista, que o ato policial encheria-o de orgulho: “Que vem fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações penosas sinão de certezas joviais (...) a polícia não podia pesar as riquezas espirituais que Cendrars nos trazia. Impediu-lhe a entrada. Fez muito bem. Inteirada depois, permitiu que passasse. (...) Essa tem de ser a nossa forma habitual de proceder. Nada temos que aprender com o sr. Henri de Régnier, poeta de França. Temos muito o que aprender com Cendrars, poeta do mundo. O sr. de Régnier é mais mutilado que Cendrars para as necessidades do organismo nacional”.



Figura 6 – Lasar Segall, *Pé de café e cabeça* (1930) | Fonte: SEGALL, 1980.



Figura 7 – Lasar Segall, *Figuras com pé de café* (1928-1930) | Fonte: SEGALL, 1988, p. 98.

Segall, quem coroa, colhe e esparrama o café não é a Companhia Paulista! Há aí uma grande revelação, que parece ter requerido coragem, por parte do artista.

Pé de café e cabeça (1930) pode ser vista como um desenvolvimento da gravura anterior; a figura de mando desaparece, assim como qualquer referência à perspectiva ou geometria dos cafezais. Dois elementos se destacam na composição: no canto inferior esquerdo aparece parte do rosto de um rapaz de cabeça raspada, e, ao centro, uma grande “cabeça” constituída pela aglutinação caótica de partes da planta (folhas, galhos, grãos), instrumentos de trabalho (um cesto) e trabalhadores e trabalhadoras negros na colheita. Uma possível interpretação dessa obra – na qual a dimensão subjetiva do trabalhador ganha importância – é a de que o cafezal é o *outro* em relação ao trabalhador; que o observa com olhos límpidos, vendo talvez naquela “cabeça” um ser estranho que lhe tomou as forças, arrancando seus cabelos (como antes foram decepadas as árvores das matas e capoeiras³⁹). Ao mesmo tempo, essa separação de cabeças talvez dê ao jovem a distância necessária para que ele se re-conheça: pois na massa há outros que são também os seus, que são sua família; talvez, ele mesmo esteja ali, como uma daquelas pequenas figuras. Nesse sentido, a grande cabeça pode não ser o outro, mas sim o pensamento ou sonho do rapaz, uma chave para a tomada de consciência de si, do seu trabalho, e do seu lugar no mundo⁴⁰.

Um detalhe digno de nota, em *Pé de café e cabeça*, é que, flutuando ao redor da plantação-pensamento, estão duas pequenas casas. Esses casebres de pobres (um deles com um telhado de meia água e bananeira à porta, o outro com uma mulher sentada) são delicados desenhos que revelam a empatia de Segall com a vida dessas pessoas para além do mundo da produção e do trabalho, seja nas roças e campos, seja (como já haviam demonstrado as suas paisagens cariocas) nas favelas. Novamente, aparece aqui uma visão de mundo bem diferente da de Lobato, que descreveu os caboclos como “pragas”

39. Terminada a vida útil do cafezal – que, na fase inicial da cafeicultura, era de apenas 20 anos, pois não se utilizavam técnicas modernas de aumento da produtividade, esperando que o solo recém-desmatado suprisse as necessidades nutricionais da planta (MARQUESE, 2010, p. 109) –, os arbustos eram arrancados ou os terrenos eram simplesmente abandonados. Nessas terras esgotadas, a capoeira (mata secundária, ou, mais poeticamente, “mato do passado”, em tupi) não conseguia se regenerar; e nem mesmo o gado conseguia dela tirar alimento suficiente, já que únicas plantas a nascer em tais condições seriam o sapé e a samambaia, como sempre lembra Monteiro Lobato.

40. A gravura remete a outras obras do artista, como *Pogrom* (1937) – que novamente representa seres humanos destroçados, numa imagem marcada pelo drama dos judeus e pelas tensões que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Mas se ali também há o massacre e o desmembramento dos indivíduos, a profunda humanidade de Segall parece aglutinar os corpos, formando um núcleo elipsoidal que sugere, na vala comum, a lembrança do ninho.

ou então assustadores “vegetais de carne que não florescem nem frutificam” – numa constante associação das roças e pequenas propriedades às margens das zonas cafeeiras com uma miséria humana profunda (cujos responsáveis parecem ser apenas os próprios miseráveis) que se reflete também na profunda decadência vegetal (“manjeriões entreverados”, “girassol magro e desenxabido”, “laranjeiras semimortas”) (LOBATO, 1919).

Finalmente, a última obra a ser mencionada é *Figuras com pé de café* (1928 ou 1930). Esta pode ser entendida como um detalhe ou ampliação das plantações representadas nas duas gravuras anteriores: cercada dos destroços dos cafeeiros (uma massa tensa, dinâmica, fortemente riscada), bem ao centro da gravura, está uma negra, nua, de cabelos muito curtos, lábios grossos e seios fartos; às suas costas, uma criança agachada e encolhida – a representação de mãe e filho contrastando com o esquematismo das três pequenas figuras humanas à direita, meros “bonecos de palito” secundários ao tema e à obra e que inclusive parecem fugir da plantação, para fora da gravura. O que há de notável aqui é a colocação da mulher, mãe e negra, no centro do cafezal e, por extensão, da cafeicultura. Segall aproxima-se, assim, da “mulata roxa” de Bandeira: a mãe de todo o café, que a ele dedica o seu trabalho, a sua força e a sua vida. É uma construção poderosa e, ao que tudo indica inédita, acrescentando ao olhar do negro e da escravidão, a dimensão e o problema do feminino (agora não mais apenas natureza, mas também humanidade).

O café é vermelho

Embora políticas semelhantes já houvessem sido praticadas pontualmente ao longo dos anos 1920 (tendo como objetivo sustentar artificialmente os preços do café, por meio da diminuição da oferta⁴¹), o crash da Bolsa Nova Iorque em 1929 fez com que despencassem os preços do produto (uma saca de café que valia 200 mil-réis em 1929, um ano depois chega a 20 mil-réis). Iniciou-se assim, por parte do recém-empossado governo de Getúlio Vargas – que não abandonou o setor cafeeiro, porém concentrou a política do café em suas mãos, ao criar o Conselho Nacional do Café –, uma política de regulação intensiva, em que o estado, usando a receita obtida com impostos de exportação, comprava e queimava grandes quantidades de café (FAUSTO, 2006, p. 186). Ainda hoje, os registros fotográficos de tais ações – que incluíam outros métodos de descarte, como atirar o café ao mar ou utilizá-lo como combustível de locomotivas – são impactantes. Nas fazendas do interior, ao longo das ferrovias, e principalmente, em Santos, milhões de sacas eram queimadas⁴², ao mesmo tempo em que o desemprego no campo se multiplicava e multidões acorriam às cidades. Blaise Cendrars, em telegrama a Paulo Prado – que entre 1931 e 1932, será presidente do Conselho Nacional do Café –, parece chocado:

Quando se é filho de seu pai [Paulo era o primogênito de Antonio Prado] não se tem o direito de destruir o produto da criação e do trabalho humanos. Um grão de café plantado na terra leva sete anos para produzir um arbusto que dê fruto. Se por causa do interesse mesquinho dos banqueiros (...) da tagarelice infatigável dos políticos aproveitadores e arrivistas (...) dos homens de estado podres e mentirosos que estão pervertendo a riqueza real do planeta em todos os países, se por causa desses médicos molierescos o café não rende mais, não o atire no fogo. Se o café não



Figura G – Lasar Segall, *Pogrom* (1937) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

41. Prado (2004, p. 202-208), em *O martírio do café* (1927), já criticava as políticas governamentais em relação ao produto, antecipando a crise de 1929 e também que a perda da liderança brasileira na produção cafeeira.

42. O esquema brasileiro teve longa duração: “A destruição do café só terminou em julho de 1944. Em treze anos foram eliminados 78,2 milhões de sacas, uma quantidade equivalente ao consumo mundial de três anos” (FAUSTO, 2006, p. 187). Práticas semelhantes foram adotadas em outros países produtores de *commodities*, os mesmos elogiados alguns anos antes por Cendrars pelo seu progresso monocultor: a destruição de uvas na Argentina, o abate de carneiros na Austrália.



Figura H – Theodor Preising, “Queima do café em Santos” (Déc. 1930) | Fonte: CPDOC-FGV

43. Parece-nos sintomático que Casiano Ricardo (1928, p. 81-83), no poema “Depois da colheita”, vislumbre os grãos de café – antes nacionalisticamente verdes e amarelos, ou dramaticamente vermelhos, na metáfora da lavoura como “sangue vivo” – como “pretos, bem pretos/ vestidos de luto”, justamente no momento em que se vislumbra no Brasil a ideia de uma revolução. Em outro poema de *Martim Cereré*, “Brinquedos maravilhosos”, o eu poético revela: “Mas os soldados que fiz por brinquedo/ viraram valentes/ brigaram com o mato / avançaram sem medo/ e feridos na luta ficaram/ pingando dos pés à cabeça caroços de sangue.../ Hoje estão muito longe/ nem sei onde estão:/ e cada vez mais atrevidos/ marcham em todos os sentidos, na sua batalha de morte / contra o sertão! / Mas eu confesso: estou com medo do meu próprio brinquedo” (RICARDO, 1928, p. 86)

44. No final da “Concepção melodramática”, afirma Mário (2013, p. 546-547): “Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justias do tempo de paz. A arte é filha da dor; é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente dessa grandeza de ser e de viver. (...) Um dia o grão pequenino do café nunca mais apodrecerá largado no galho. Nunca mais os portos de todos há-se de esvaziar dos navios portadores de todos os benefícios da terra (...) Então, (...) terá fraternidade verdadeira (...) igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro. (...) E há-de cantar mandado pelos sofrimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver”.

rende, reduza-o a pó, a cubos, a matéria plástica solúvel na água mas imputrescível e estoque-o em previsão da guerra que vem e vocês o venderão bem caro aos exércitos; se vocês não conseguirem quimicamente ou se vocês não acreditarem na guerra para amanhã restabeleçam a troca, o toma-lá-dá-cá (...) se não sabem mais o que fazer com todo o seu café distribuam-no grátis aos povos que não o têm, a título de propaganda (...) e vocês realizarão um negócio de mais futuro do que estripar os sacos ou arrancar as plantas (CENDRARS, 1976, p.114-16).

Vislumbrando o surgimento de “novas democracias”, o poeta tinha acreditado que, no capitalismo, os “produtos do trabalho humano”

poderiam efetivamente ser compartilhados com aqueles que os produziam. Fiel à crença nas possibilidades da indústria e da técnica, já presente em “A metafísica do café”, não consegue aceitar o absurdo de tal situação. Sua reação adquire um tom exasperado, fortemente moral – ao tentar convencer fazendeiros e industriais a não desperdiçar o café, em nome de uma racionalidade científica e “humana” (novamente, universal e abstrata) que, entretanto, não deixa de acenar com possibilidades de lucros futuros. Mas, como lembra Sevcenko, na virada da década de 1920, os tempos eram outros.

Estava em curso a transformação da metafísica em ação, que seria também a transição da doutrina para a mística, da palavra para o instinto. “Queríamos crer; queríamos uma mística. Jogamo-nos na luta política, convencidos que somente pelo poder seria possível impor a nova ordem”, clamaria Sérgio Milliet (SEVCENKO, 2014, p. 302).

O fogo no café remeterá, então, à emergência de um segundo – ou, se considerarmos o fogo *fundador* da mata incendiada para dar lugar ao cafezal, um terceiro – “fogo”: aquele da revolução⁴³, “chama matura do grão pequenino”, como coloca Mário (ANDRADE, 2013, p. 599). Ainda segundo Sevcenko (2014, p. 155), “o prestígio mágico que gozava o termo ‘moderno’ depois da Guerra se transferiria no final da década [de 1920] para a palavra ‘revolução’”. Muitos dos artistas modernistas se engajarão em ações diretamente políticas e mesmo partidárias – de forma que, para parte da crítica, a produção da década de 1930 passará a ser identificada como aquela do “projeto ideológico” do modernismo, ressaltando-se a questão da “função social” da arte e do artista, e aspectos como a “busca de uma expressão artística nacional” e “o caráter de classes das atitudes e produções” (LAFETÁ, 2000, p. 28). Isso implicará na substituição de categorias como “progresso”, “futuro”, e mesmo “moderno”, pela questão do trabalho (agora colocado no centro da luta de classes) e pelo olhar mais detido da própria figura do trabalhador.

Em Mário de Andrade, a ideia de dedicar uma obra ao café estava presente desde 1929 – quando pensou pela primeira vez em escrever o romance que se intitularia, simplesmente, *Café* (FIGUEREDO, 2015, p. 9). O escritor cultivará esse desejo por mais de uma década, ao longo da qual o projeto vai ganhando novas formas, entre muitas dificuldades (como a expectativa do público em relação à realização de uma “obra-prima”, que acaba se tornando um bloqueio para o escritor). Em 1933, observando a cena musical de São Paulo (repleta de montagens de óperas), e sob o impacto da revolução de 1930, com a revisão das posições assumidas da década anterior (entre elas, a rejeição a esse gênero musical) –, Mário (apud MORAES; TONI,

1999, p. 262) se converterá “à ópera como valor estético”. Afirmará, porém, que para realizar plenamente a sua “importância social”, seria necessário revitalizá-la em função da escolha de assuntos contemporâneos, que trouxessem “possibilidades de coletivização e ensinamento”: ressurgem então o tema do café⁴⁴. Em 1942, finalmente, publica a ópera em duas partes: o texto da “concepção melodramática” e o “poema”, que seria musicado por Francisco Mignone (1897-1986) – o que não acontece, ficando a ópera inconclusa.

O enredo de *Café* é constituído por três atos e cinco cenas⁴⁵, que se passam no porto (onde os estivadores estão parados à espera de trabalho, junto às sacas inúteis – já que o “grão *civilizador*”, “força grave da terra que ensinava o *futuro*”, havia perdido o seu valor); na plantação (pertencente a uma grande companhia cafeeira, e na qual a terra perdeu seu “porte de grandeza”, com o “abandono do café no galho”); na estação de trem (com os colonos famintos levados a abandonar a fazenda); e finalmente na grande cidade – inicialmente “grandiosa e carrancuda”, e depois palco da revolução (o “dia novo”). Em linhas gerais, os trabalhadores retratados são de inspiração portinaresca – o próprio escritor refere-se à *Colona Sentada* (1935), como referência para a caracterização das mulheres na plantação (ANDRADE, 2013, p. 554) – e sua imagem é heroicizada e um tanto esquemática, no sentido de personagens sem profundidade psicológica; prioriza-se a representação dos vários tipos do “povo” como coletivos: inclusive, a obra deveria ser cantada unicamente por “personagens corais”, ausentes os virtuosos da ópera tradicional. Destacam-se, principalmente, as mulheres, que lideram a revolução a partir dos cortiços, mães e esposas a cuidar dos feridos e também na linha de frente as batalhas. Esses trabalhadores caricaturais estão em luta contra opressores igualmente caricaturais, cuja classe social nunca é claramente nomeada (usam-se floreios como “donos da vida”, “raça culpada”, “raça envilecida”, “gigantes da mina com os seus anões ensinados” etc.).

A “realidade vegetal” do café como planta é aqui pouco significativa, já que árvore, flor e grão são apenas metáforas para os valores “sociais” e “coletivos” que o autor quer destacar (força, trabalho, amor, paz). A plantação (como outras paisagens antes estruturantes e vitais para as obras modernistas, como aquela da cidade, da ferrovia etc.) reduz-se a pano de fundo, sem interferências significativas na história ou nas ações dos trabalhadores, ou na forma do poema. Inicialmente o café é “ouro” (pertencente aos “malvados”); logo passa a ser sendo cantado como negação do “pão” (já que não mais sacia a fome, ou aquece os corações). Com a fome, chega “a hora da destruição”. A fome de pão vira “fome de justiça” e o verde alegre e saudável do café transforma-se em “veneno”:

O urro da tempestade acorda no seio alarmado do horizonte
De cada planta o cafezal destila o veneno verde do ódio – O momento
dos filhos da terra
Chegou! – Fogo e mais fogo/ Fogo até morrer (...)
É guerra! É guerra!
É revolução!
É de parte a parte
Fogo na nação!
(ANDRADE, 2013, p. 610)

45. Na “Concepção melodramática”, há uma cena que não aparece no poema, a da “Câmara dos Deputados”, pensada como farsa, em que esses políticos representam os interesses dos “donos da vida”.



Figura 8 – Candido Portinari, *Mestiço, O lavrador de café, Índia e mulata* (1934) | Fonte: Projeto Portinari

A revolta aparece como inevitável (“muitas vezes a gente se revolta/ Por incapaz de não se revoltar”), e, na entoação litúrgica da palavra café (“Café!...Café!...Eu exclamo a palavra sagrada/ Café!..”), a revolução aproxima-se de uma ideia mística, como uma anacrônica volta à Canudos; o tom é messiânico, e, como colocam Moraes e Toni (1999, p. 261), a voz que fala é a do “poeta profeta”. Além disso, percebe-se que, com tal revolução, Mário quer também incendiar também a como “nação”, numa posição coerente com a que vinha defendendo desde a década anterior; sempre a ressaltar as impossibilidades da identidade nacional.

Já a obra de Portinari (“carioca” nascido no interior de São Paulo, numa fazenda de café) é, sem dúvida, a maior expressão do novo quadro do café, no segundo momento modernista. Em *O lavrador de café*, em *Mestiço* e em *Índia e mulata* (todas de 1934), a natureza é coadjuvante, pano de fundo do discurso pictórico; está sempre presente, ainda que nunca destacada ou com papel ativo. A paisagem-tipo continua a ser a do cafezal: não mais o cafezal esplendoroso, dos tempos áureos da cafeicultura, mas o cafezal esparso, de morros e planícies parcialmente expostos; que, ciclicamente, se aproxima das descrições das esgotadas terras cafeeiras do Vale do Paraíba – segundo Dean (2018, p. 203), “encostas estéreis com o estranho aspecto variólico, como se fossem locais de combate de artilharia”. Abundam árvores decepadas, pedaços roliços de troncos, testemunhando-se o desaparecimento das capoeiras e matas, que não mais se restabelecerão; ocasionalmente, avista-se uma bananeira ou palmeira isolada – últimos resquícios de vida vegetal para além do café, ali como que por acaso.

A revolução não é representada, mas o trabalhador (e a trabalhadora, é bom ressaltar) parecem estar no comando – podendo, se assim quiserem, descansar à beira do rio ou mesmo cruzar os braços (como o mestiço que, segundo apontam alguns autores, relê a tradição do retrato renascentista). Esse trabalhador é, aqui, o responsável pelas plantações de café, e, portanto, pela geração da riqueza – uma mudança importante em relação a Cendrars, Lobato ou Mário, que atribuem a riqueza ao próprio café. Emerge com força a caracterização racial do trabalhador como brasileiro (e não imigrante europeu),

em que domina o sangue negro ou índio. Sua figura heráldica, altamente idealizada, e as cores utilizadas pelo pintor (os azuis vivos do céu de poucas nuvens, o verde claro dos cafezais, o bronze da pele e do café a secar) sugerem saúde, força, resolução, calma, equilíbrio, simplicidade. Mas permanece um incômodo de fundo: por que o trabalhador está impassível e até mesmo alegre (a mulata esboça um sorriso) em uma paisagem de natureza desolada e fraca? Ele domina os seus meios de trabalho, mas estes continuam a ser devastados (por suas próprias mãos?), assim como o produto de seu trabalho, o café, que continua a ser queimado em grandes incêndios.

Considerações finais

O café é o “símbolo vegetal” com que iniciamos o trabalho por ser uma planta que é a raiz do modernismo paulista: ao longo da década de 1920, dela nascerão o desejo de modernidade e a própria modernização. Nesse sentido, planta e paisagem definem bem as ligações do modernismo paulista com a visão de mundo da burguesia cafeicultora, que pode ser sintetizada na ênfase dada às noções de progresso e civilização. Com elas, café e cafezal constituem-se como signos do novo – renovando-se os mecanismos de importação e da exportação, e celebrando-se a energia, a técnica, mercadoria, a *commodity* e a especulação; suas “consequências” são, em grande parte, entendidas e louvadas como positivas.

Pelo café, a nacionalidade se configura a partir de uma perspectiva em que o restante do Brasil (e, particularmente, o Norte) é esquecido ou abertamente desprezado, visto “a reboque” de São Paulo. Para justificar tal perspectiva, constrói-se uma ligação entre a natureza e a história segundo a qual, se no passado a natureza teria sido fator fundamental para a conformação da “raça paulista”, no presente, seria o paulista que estaria conformando a natureza, por meio da cafeicultura. Permeia tal construção a perspectiva do “futuro”, tempo ao qual se quer pertencer – não por herança, pois não se conhecem os pais, “e sim por agressão, conquista e determinação cega” (SEVCENKO, 2014, p. 88). Nela, transparece também a tensão entre a natureza feminina (no passado, feroz; no presente, dominada) e o café masculino (herói do passado atualizado no presente). O dado da tropicalidade, que na botânica modernista frequentemente será associada à vegetação, com o café é relegada a um plano secundário; na verdade, o tropical aqui não se coloca como questão, já que se pretende substituir a identificação do Brasil à “Natureza” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 42) pelas universais conquistas da técnica, ficando a questão da identidade nacional em segundo plano.

Mas, no “processo de exacerbação de tensões” dos anos 1920, como diz Sevcenko (2004, p. 18), a representação dessa planta (e também, como apontamos, o que ela deixa de representar) permite ultrapassar a concepção esquemática da arte e da literatura (e, mais amplamente, da cultura) unicamente como formalizações *resultantes* do desenvolvimento social e do desenvolvimento das forças produtivas. Ao constituírem linguagem, ao conformarem estéticas, tais produções serão os primeiros passos para uma exposição consciente, por parte dos artistas, de contradições de tempo, espaço e classe

social ligadas ao café, interferindo, assim, na realidade mesma em que se desenvolvem estas contradições – capazes até, por vezes, de exprimir as “aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas” (LAFETÁ, 2000, p. 27).

Enquanto Cendrars defende as bases fortemente universalistas e as possibilidades democráticas da modernização capitalista, Segall nega o apagamento intencional (pelos modernistas inclusive) da memória da escravidão; traz à tona o negro (explorado) e o feminino (subjugado) como elementos constituidores da nacionalidade, pondo às claras as violências do patriarcado e do progresso. Se Oswald faz em seus poemas retratos e paisagens saborosos da aristocracia cafeeira e do café (em que o humor revela o dilema do artista que se equilibra entre a inovação estética e política e os “arcaísmos” dos interesses das classes à quais se liga), Mário perfaz todo um caminho de reflexão sobre a planta e sua cultura: desde o pé de café moderno-mecânico de *O turista aprendiz*, até a denúncia da exploração dos trabalhadores portinarescos de *Café* – passando, ainda, pela significativa ausência do café em *Macunaíma* (onde aparece apenas o seu duplo, o cacau, como moeda que nada vale em São Paulo, cidade marcada pela riqueza cafeeira). Será ainda Mário, que, junto com Monteiro Lobato, trará à tona o principal contraponto ao café, no campo da botânica modernista: o “mato”, categoria de vegetação que reúne uma variedade de espécies – plantas “nossas” (embora “de ninguém”), rudes e muitas vezes (ao contrário do café) pouco notadas; plantas que nascem independentemente da vontade humana, resistindo à(s) cultura(s) e expondo os problemas e limitações da dita “civilização”, indicando, assim, possibilidades insuspeitas para o modernismo.



Euterpe oleracea Mart.

H. E. MOORE, JR.
BAILEY HORTORIUM, CORNELL UNIVERSITY

2.II.68



No. 48172

Plants Collected on a survey of Sheet 6 of
TERRITORIO AMAPA, BRASIL. 6 sheets
RIO OIAPOQUE

Several stems + 15 m. x 10 cm.; sheaths ca. 1 m. long, abaxially brown, adaxially ivory; petioles ca. 1/2 m. long fronds ca. 2 m. long x 100-120 cm. wide; infl. axes whitish, basally pinkish; Ca. white; Co. purplish; anthers brown; filaments and pistil white; fruit green. Forest 2 1/2 km. N of Cachoeira Tres Saltos, 2° 13' N, 52° 52' W, French Guiana.

H. S. Irwin, J. M. Pires, L. Y. Th. Westra September 11, 1960

Field operations conducted by the Instituto Agronomico do Norte, the Museu Goeldi, and the New York Botanical Garden. Supported in part by funds provided by the National Science Foundation and the Conselho Nacional de Pesquisas.

Figura A – [Página anterior]
Paubrasilia echinata coletada
em Recife/PE (1993) | ReFlora -
Herbário Virtual

CAPÍTULO 2 PALMEIRA

As *Arecaceae*¹ constituem, talvez, a família vegetal mais frequentemente representada na tradição artística e literária nacional, sendo além disso amplamente utilizadas e valorizadas no paisagismo e no urbanismo. Antes da chegada do colonizador português, a palavra Pindorama, originada do tupi-guarani, já designava a terra brasileira, significando, segundo Teodoro Sampaio, “lugar (ou país) das palmeiras”². Reiterando a percepção dos indígenas, na carta ao rei de Portugal, Pero Vaz de Caminha (1450-1500) impressiona-se com o vasto arvoredo das terras recém-descobertas, ressaltando a presença de “muitas palmas”; da mesma forma, os cronistas coloniais destacam os coqueiros junto às praias e as palmeiras em meio ao verde da mata, associando-os ao Novo Mundo enquanto visão do paraíso. O conde Maurício de Nassau (1604-1679), ao construir o palácio de Friburgo em Recife, no século XVII, implanta um impressionante jardim – para o qual, foram transplantados 700 coqueiros adultos, que logo no primeiro ano “deram frutos copiosíssimos”, segundo relatos da época (BARLEUS, 1647 apud MAGALHÃES, 2015, p. 85). Já no século XIX, muitos naturalistas estrangeiros se dedicaram a aprofundar o conhecimento botânico sobre as *Arecaceae*, figurando-as em desenhos e relatos que se aproximam de textos poéticos – num “impulso desejanter” (SEVCENKO, 1996, p. 110) que não perde de vista o potencial de exploração econômica das palmeiras, enviando de volta à Europa sementes e mudas. Um desses exploradores, o alemão Carl Friedrich von Martius (1794-1868), publica entre 1823 e 1850 a grandiosa *Historia naturalis palmarum* – cujo segundo volume, baseado nas viagens que fez pelo país em companhia de Johann Baptist von Spix (1781-1826), foi inteiramente dedicado às palmeiras do Brasil. A pintura de paisagem neoclássica, que desembarca no Rio de Janeiro junto com a Missão Francesa, “quase” elegerá a palmeira como uma representação do próprio Brasil, como diz Schwarz (2008 apud CUNHA, 2016, p. 104), olhando para a obra do pintor paisagista Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830). Poucas décadas mais tarde, a partir do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, com suas monumentais aleias assemelhadas a colunatas, as palmeiras imperiais se espalham pelas cidades e fazendas das zonas cafeeiras, tornando-se elemento paisagístico obrigatório a simbolizar a ligação entre o poder imperial e a riqueza do café. No Romantismo, poetas e pintores seguem louvando essas plantas, com os poemas de Gonçalves Dias (1823-1864) consolidando o “lugar coroado da palmeira” na tradição nacional, como observa Mário de Andrade, em anotação às margens do poema “Os timbiras” (1857):

É curioso de se notar que o nacionalismo naturalístico, quero dizer em relação a natureza, dos nossos românticos, se aquartelou na copa da palmeira quasi que só (...) [quando] falam no Brasil nacionalisticamente por saudade ou por exaltação patriótica [usam a] palmeira (ANDRADE, s.d. apud CUNHA, 2016, p. 104)³.

No final do século XIX, a configuração paisagística surgida durante o Império, com toda a sua carga simbólica, é apropriada para ser utili-

1. A família *Arecaceae* é hoje constituída por 252 gêneros e aproximadamente 2600 espécies; no Brasil ocorrem naturalmente 38 gêneros e cerca de 270 espécies. Possui ampla distribuição, produtividade e diversidade de usos, e tem grande importância alimentar, medicinal, sociocultural e econômica. Teve no Período Terciário o auge de sua disseminação pelo planeta, ocupando todos os atuais continentes; as palmeiras formavam então luxuriantes bosques, constituindo dois terços de toda a vegetação arbórea. Na atual dispersão, se adaptaram a uma variedade de climas e solos, porém é na região equatorial quente e úmida que prosperaram em maior número de espécies; há, no entanto, algumas espécies adaptadas ao clima temperado (SOARES et al., 2014, p. 113-114).

2. Em 1901, Teodoro Sampaio (1987, p. 133) explica que a palavra tupi Pindoretama significa “região das palmeiras”; -retama é “a terra onde se nasceu, a taba, e por extensão a pátria”, embora, lembre ele, “a noção de pátria não a tinham os tupis como hoje a temos”. Segundo o autor, “Couto de Magalhães refere ter ouvido, entre os indivíduos de uma tribo tupi do interior, o nome Pindorama (Pindo-retama), região das palmeiras, como indicativo das terras do litoral brasileiro, podendo-se aplicar ao país todo”.

3. O registro dessa anotação manuscrita foi feito por Jakeline Cunha, em pesquisa no acervo pessoal de Mário de Andrade no IEB-USP (CUNHA, 2016, p. 104).

zada nos espaços de representação da República (D'ELBOUX, 2006, p. 247). Assim, nas primeiras décadas do século XX, as palmeiras são incorporadas às reformas urbanas que transformam as principais capitais brasileiras, destacando-se junto aos edifícios ecléticos e nos projetos de praças e parques de urbanistas estrangeiros como Barry Parker (1867-1947) e a dupla Bouvard (1840-1920) e Couchet, em São Paulo (SEVCENKO, 2014, p. 115). É o triunfo da palmeira enquanto “índice de nacionalidade servido à francesa”, a pontuar de tropicalidade os jardins de inspiração europeia⁴.

Também no modernismo paulista, as palmeiras aparecerão com grande frequência, presentes nos novos jardins e representadas nas obras de praticamente todos os escritores e artistas, a partir de 1917, quando Anita Malfatti produz *Índia e Tropical* – desenhos que, desde o título, indicam o diálogo com a longa tradição de valorização das palmeiras como símbolos máximos da nacionalidade. Assim, também nas obras de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Lasar Segall, Raul Bopp, Flávio de Carvalho – entre outros –, coqueiros, palmeiras imperiais e, mais raramente, outras *Arecaceae*, são caracterizadas como “espinhosas”, “finas como pulso”, ou ainda “folhudas”, com “ramos em forma de estrelas” ou “cocares revirados” – destacando-se a morfologia da planta. Estão sozinhas, em alamedas ou em grupos – destacando-se seu efeito na paisagem. Ganham, por vezes, atributos de seres animados, como “silenciosas” ou “malditas”, e status de figuras importantes (“a literatura em minha terra é oficial como as palmeiras”, provoca Carlos Drummond de Andrade⁵). Mas, invariavelmente, todas essas características poderão ser resumidas sob um único epíteto: são palmeiras “do Brasil”, símbolos vegetais a partir dos quais o primeiro modernismo reafirma, mas também tensiona, as ideias de “identidade nacional” e de “civilização tropical”.

Nesse sentido, a escolha da obra de Tarsila do Amaral como objeto de estudo, no presente capítulo, justifica-se não apenas por que a artista representa as palmeiras com frequência, nos desenhos e pinturas das fases *Pau Brasil* (1924-25) e *Antropofágica* (1928-29) – mas também e principalmente porque a sua obra (talvez mais do que a de qualquer outro artista do período), permite ver com clareza as passagens entre tradição e ruptura, as permanências e transformações nas formas e significados de um dos principais símbolos da botânica modernista. Nesse percurso, as problematizações que vão sendo construídas pela pintora gradualmente levarão as palmeiras ao limite, e, com elas, a própria nacionalidade.

O capítulo se estrutura em duas partes principais. Primeiramente nos deteremos na produção de 1924-25, analisando os desenhos para o livro de poemas *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade. Na segunda parte o foco se desloca para quatro pinturas da fase *Antropofágica*, *O lago* (1928), *O sono* (1928), *Distância* (1929) e *Floresta* (1929). Tendo a análise iconográfica como principal objetivo, procurou-se cotejar esses trabalhos com outras obras relevantes da própria pintora, obras de outros artistas e fotos de época, além de textos literários, depoimentos e críticas de seus contemporâneos, notadamente Cendrars, Oswald e Mário, com os quais Tarsila estabelecerá íntima colaboração e que, como ela, preocupam-se com os significados da planta e com os caminhos para o Brasil.

4. A expressão é, novamente, de Mário, no “Noturno de Belo Horizonte” (1924): “Os pratos nativos são índices de nacionalidade. / Mas no Grande Hotel de Belo Horizonte servem à francesa. / Et bien! Je vous demande un toutou!” (ANDRADE, 2013, p. 248).

5. O poema, intitulado “Eu protesto”, faz parte do manuscrito *Minha terra tem palmeiras*, de 1926, enviado por Drummond a Mário de Andrade e nunca publicado. Hoje encontra-se no acervo do IEB-USP.

Pau Brasil: palmeiras e unidade nacional

Em 1923, estudando em Paris, Tarsila nota que a capital francesa estaria “farta de arte parisiense”. Frequentando os ateliês de artistas ligados ao cubismo como Fernand Léger (1881-1955), André Lhote (1885-1962) e Albert Gleizes (1881-1952), e vivenciando os debates das vanguardas, afirma estar se sentindo “cada vez mais brasileira” – assumindo para si mesma uma espécie de programa ou plano de ação: “ser a pintora da minha terra” (AMARAL, 2003, p. 101). Esse programa é amadurecido e desenvolvido quando ela retorna ao Brasil, no ano seguinte, aproximando-se do grupo que havia promovido a Semana de Arte Moderna de 22 e iniciando uma nova fase em sua pintura, que ficará conhecida como Pau Brasil– um momento primeiro, de caráter analítico, no qual a postura é de reconhecimento e seleção dos elementos constituintes da brasilidade a partir dos procedimentos e formas da arte moderna:

Reduzindo tudo a poucos e simples elementos básicos, estabelecendo novas e imprevistas relações de vizinhança na sintagmática do quadro, Tarsila codificava em chave cubista a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo que redescobria o Brasil nessa releitura que fazia, em modo seletivo e crítico (sem por isso deixar de ser amoroso e lírico), nas estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância fazendeira”. (CAMPOS, 1997, p. 111)

Nessa releitura do Brasil, logo irão se destacar os elementos da natureza, da paisagem e, especialmente, da vegetação, com a seleção das plantas que, no final dos anos 1920, levarão à constituição de uma original “flora tarsiliana” (AMARAL, 2003, p. 281). Nessa fase, aparecem em sua obra não apenas palmeiras, bananeiras e cactos, como também embaúbas, araucárias, aningas, agaves, mamoeiros, bromélias, girassóis, hortênsias, entre outras plantas – revelando um interesse pela diversidade vegetal local, de plantas nativas e naturalizadas. Esse interesse parece ter múltiplas origens: vem de sua vivência cotidiana, desde a “infância fazendeira”(sempre rememorada



Figura 1 – Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, capa, desenhos e contracapa de *Pau-brasil* (1925) | Fonte: Autora

6. Segundo Amaral (2003, p. 31-32), Tarsila tinha uma “verdadeira devoção” pelas paisagens da infância, passada nas fazendas da família (“houve um tempo em que meu pai tinha 22 fazendas”, relembra a artista). A sua “intimidade com a natureza” e interesse pela vegetação se revelam na rememoração da Fazenda Sertão: “Rente às janelas envidraçadas, de batentes aplainados a enxó, estendia-se o pomar com suas múltiplas jabuticabeiras, terminado num bosque de caviúnas, jequitibás, taiuveiras, guarirovas e um sem número de árvores anônimas por onde se enroscavam primaveras e alamandas” (AMARAL, 2003, p. 164).

7. Eram muitas as fazendas frequentadas pelos artistas e escritores modernistas – de forma que o rural, à época, mantinha-se como importante espaço para a sua sociabilidade, lado a lado com a cidade de São Paulo. Dentre essas fazendas, destacam-se a São Martinho (de propriedade da família Prado, em Pradópolis), a Santa Veridiana (de Paulo Prado, em Santa Cruz das Palmeiras), a Morro Azul (de Luiz Bueno de Miranda, amigo dos Prado, em Limeira), a Santo Antônio (da família Penteadó, em Araras) – além, é claro, da Fazenda Santa Tereza do Alto (herdada por Tarsila, em Itupeva). Todas elas parecem ter inspirado a criação de poemas, desenhos e pinturas, nos quais o elemento vegetal sempre está presente..

8. Rememorando a viagem, em 1939, Tarsila ressalta o “deslumbramento” dos modernistas diante da “poesia popular”, do “retorno à tradição” e à “simplicidade” (AMARAL, 2003, p. 150). Segundo Calil (apud EULALIO, 2001, p. 112), é nessa oportunidade que a pintora, já “impregnada de cubismo”, consegue encontrar “um estilo e um tema” para sua obra. A importância do elemento vegetal e paisagístico fica explícita em esboços como Serra da Mantiqueira-Rio Parahyba: nele, a artista preocupa-se em registrar e inventariar os elementos do Brasil “redescoberto”, a partir de palavras-chave e registros gráficos rápidos, espalhados pelo papel sem preocupações com relações de escala; trata-se de um levantamento de repertório pictórico e simbólico, cujos elementos dispersos reaparecerão articulados em outras obras da fase Pau Brasil. A única figura humana é um negro esquemático; todos os outros desenhos referem-se a construções e elementos construtivos, instrumentos de trabalho, fragmentos da paisagem. Quanto à vegetação, vemos-se árvores esquemáticas, uma pequena embaúba e detalhes de suas folhas, hortênsias, girassóis, uma folha de bananeira, um agave florido, um cacto, cogumelos, um “parasita” no tronco de uma árvore, outra árvore recoberta de barba-de-velho; as palmeiras aparecem mais de uma vez, e Tarsila está atenta à sua estrutura, ao formato das folhas, à forma como ela se relaciona com a paisagem..

pela artista⁶) até a idade adulta (quando continua a passar frequentes temporadas nas fazendas de café do Oeste paulista⁷); do *élan* modernista de “redescobrimto” do Brasil, que se materializa nas viagens ao Rio de Janeiro e Minas Gerais⁸; do intercâmbio com os outros modernistas (demonstrando como os símbolos vegetais são estabelecidos coletivamente, a partir de interesses e criações compartilhadas); e, finalmente, mas não menos importante, da própria tradição artística e paisagística nacional (que desde o século XIX já vinha elegendo determinadas espécies como símbolos de brasilidade).

Nesse momento, segundo Perecin (2003, p. 93), a vegetação se constitui como um importante “índice de localidade”⁹ em sua produção, caracterizando os diferentes espaços que nela aparecem como brasileiros e tropicais: o espaço rural das roças, fazendas e pequenas cidades interioranas (ligado ao passado colonial ou imperial), a grande cidade (moderna ou em vias de modernização) e o subúrbio (espaço do “popular”, intermediário entre o rural e o urbano)¹⁰. Mas, apesar da grande variedade de espécies estudadas pela pintora, a palmeira é a única presente em todas essas localidades, ajudando não apenas a identificá-las e qualificá-las, mas também funcionando como importantes elementos de ligação e mediação, como veremos.

Os desenhos de Tarsila para *Pau Brasil* (1925), primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade, funcionam como uma síntese de sua produção em meados da década de 1920 – selecionando e articulando os principais elementos da fase Pau Brasil, demonstrando a centralidade das viagens de “redescobrimto”, das colaborações entre diferentes artistas e do intercâmbio entre diferentes linguagens. Assim, analisaremos esses desenhos olhando com especial atenção para aqueles nos quais as palmeiras aparecem, seguindo a ordem em que foram apresentados; complementarmente, eles serão cotejados com outras imagens relevantes e serão abertos “parênteses” para indagar sobre os desenhos do livro em que, significativamente, a planta não é representada.

Os dez desenhos, feitos exclusivamente para o livro¹¹, contribuem para a estruturação da obra como um “cancioneiro”, dividindo-a em uma apresentação e nove cantos: *História do Brasil, Poemas da colonização, São Martinho, RP, Carnaval, Secretário dos amantes, Postes da Light, Roteiro das Minas e Lóide brasileiro*. As figuras – juntamente com a capa, o layout tipográfico e o próprio “pendor plástico” da poesia oswaldiana –, são decisivas para a experimentação do conceito de livro-objeto, em que a “fiscalidade” da obra assume papel central (CAMPOS, s.d, p. 36). Funcionam no sentido de anúncios visuais dos poemas, mas também como elementos autônomos, ultrapassando a função de meras ilustrações por estarem intrinsecamente vinculadas ao processo informativo do texto – “fornecendo assim uma co-informação no nível visual, solidária à mensagem verbal” (CAMPOS, s.d., p. 35-36). O próprio Oswald deixa isso claro na folha de rosto do livro, onde publica um “proto-poema concreto” no qual anuncia que o cancionário seria “iluminado por Tarsila” – sugerindo assim uma ambigüidade fundamental dos desenhos, entre iluminuras medievais (o que seria coerente com a ideia do “cancioneiro”) e moderníssimas fontes de luz (essenciais, portanto, para a própria leitura/ interpretação dos poemas, que não poderia se dar na escuridão).



A primeira parte do livro é *História do Brasil*. Nela, os poemas *ready-made* de Oswald são feitos a partir do recorte, colagem e montagem de escritos dos cronistas coloniais, como Pero Vaz de Caminha (1450-1500), Pero de Magalhães Gandavo (1540-1579), Fernão Dias Paes (1608-1681), Frei Manuel Calado (1584-1654), entre outros. Dando autonomia à “voz do outro (o europeu) em situação autônoma, mas já problemática” (FONSECA, 2004, p. 134), o conjunto dos poemas expõe como a cobiça e a concupiscência permearam a visão do colonizador sobre o Novo Mundo – desde o desejo pelas índias que não escondem as suas “vergonhas”, até a cobiça pelos frutos da terra, com suas inumeráveis riquezas naturais à disposição dos recém-chegados. Procede, assim, a uma operação crítica de desvelamento da ideia do país como paraíso terrestre a ser explorado – numa crítica implícita à identificação do Brasil com a “natureza natural” e a sua exclusão do campo da “cultura” (PER-RONE-MOISÉS, 2007, p. 42), relegando-o ao papel de exportador de matérias-primas e *commodities*. Dois poemas se destacam, ressaltando as relações do país e da paisagem com as palmeiras: “O paiz”, no qual, pela voz do frade francês Claude D’Abeville (??-1632), é descrita a exuberância da natureza brasileira, com nascentes de águas claras que correm em direção ao mar, envoltas por “*palmiers guyacs myrtes*”¹²; e “Paisagem”, em que, a partir de Frei Vicente do Salvador (c.1564-c.1636), a terra recém-descoberta é resumida, por Oswald, na imagem dos “palmares de cocos grandes/ principalmente à vista do mar”.

Anunciando o primeiro canto, o desenho a nanquim é, como todas as imagens do livro, uma composição marcada pelo traço limpo e sintético; nele, destaca-se a paisagem dominada pelo perfil inconfundível do Pão-de-açúcar¹³, no Rio de Janeiro, e uma única palmeira folhuda (um coqueiro, se considerarmos o poema “Paisagem”), de tronco largo e maciço. A enorme palmeira – maior até do que os morros –, parece sintetizar toda a vegetação local (esquecida a diversidade da flora brasileira), e, junto com os elementos do relevo, caracterizar o Brasil como país tropical, domínio da natureza; a nau portuguesa e as canoas dos índios, navegando pacificamente nas águas da Guanabara, sob um céu de gaivotas, são elementos secundários na composição.

Poder-se-ia interpretar este desenho como um curioso cartão postal do “descobrimento”, que desloca o momento “inaugural” da Bahia para o Rio de Janeiro. Se, espacialmente, os poemas de Oswald con-

Figura 2 – Tarsila do Amaral, *História do Brasil* (1925) | Fonte: ANDRADE, 1925, p. 23

9. Como coloca Campos (1997, p. 112), em estreita associação com os princípios do cubismo, “o mundo icônico de Tarsila (...) é um mundo que confina com a camada indicial, que está impregnado da fisicalidade do índice, que exhibe as marcas do real, porém não como um dado primeiro, extralinguístico, mas já como um dado segundo, gerado de sua própria linguagem”.

10. Apesar dos apelos de Mário à Tarsila, em 1923 – quando escreve a célebre carta em que pede à artista que abandone as “estésias decadentes” de Paris, voltando à “mata virgem” –, é interessante notar a significativa ausência do espaço da mata, da selva ou da floresta na obra da fase Pau Brasil.

11. O fato de os desenhos terem sido feitos sob encomenda de Oswald explicita a proximidade da colaboração entre o poeta e Tarsila, assim como uma unidade maior entre textos e figuras – diferentemente de *Feuilles de route* (1924), para o qual as ilustrações provêm dos desenhos feitos por Tarsila durante a viagem a Minas (com exceção da capa, cujo desenho é um esboço ou versão para a tela *A negra*, de 1923).

12. Palmeiras, guaiacum (*gaiac*, pequena árvore nativa do Caribe e norte da América do Sul), murtas.

13. “O Pão-de-açúcar artificial”, escreve Oswald, traduzindo poeticamente o procedimento pictórico que Tarsila adota aqui, como já vinha fazendo desde 1923, na tela *Rio de Janeiro*, onde não apenas o morro, mas todos os elementos naturais da cena, são simplificados e geometrizados.

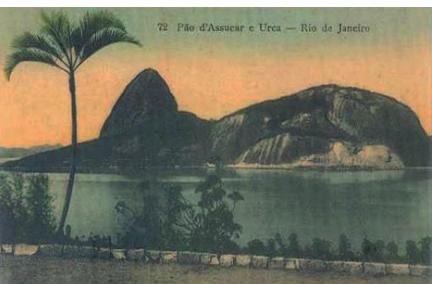


Figura B – Oscar Pereira da Silva, *Desembarque de Cabral* (1900) | Fonte: Museu Paulista/USP

Figura C – Cartão postal Pão d'Assucar e Urca – Rio de Janeiro (1912) | Fonte: VASQUEZ, 2002

14. Há diferenças interessantes, se compararmos o desenho da modernista com outras representações de cenas do “descobrimento”, como o *Desembarque de Cabral* de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) ou *Fundação de São Vicente* (1900) de Benedito Calixto (1853-1927). Além do já comentado deslocamento espacial – da Bahia ou de São Vicente para o Rio de Janeiro – em Tarsila, o caráter épico da empreitada é esvaziado, pois dá-se pouca importância aos personagens e ações (sejam as ações dos portugueses, sejam as dos indígenas); uma única palmeira é destacada (diferentemente de Silva e Calixto, que representam várias pequenas palmeiras ao longe, na mata); o ponto de vista do observador, no desenho, situa-se ao longe, no mar (enquanto Silva o localiza na praia, e Calixto na terra firme).

15. Segundo Almeida (2017), o interesse pelo turismo no Brasil se afirmou em princípios do século XX, tendo desde cedo o Rio de Janeiro como o seu principal centro; da década de 1920 até a 2ª Guerra Mundial, a cidade foi inserida nas rotas do turismo internacional, a infraestrutura turística começou a ser desenvolvida e o Rio se tornou uma grande atração para os estrangeiros, a partir do chamariz do exotismo tropical. Duarte (2013), por sua vez, analisando centenas de cartões postais que retratam a cidade nas três primeiras décadas do século XX, percebe que signos como “a palmeira, a água, o céu e a montanha” aparecem com grande frequência nos cartões, reiterando a imagem do Brasil como “paraíso tropical”.

figuram um Brasil que é um mosaico geográfico, uma colagem de impressões da Bahia, do Maranhão, de Pernambuco, Rio e São Paulo – ampliando a ideia do “descobrimento” para além de um “momento inaugural” precisamente situado no tempo e no espaço (sem abandonar, entretanto, a possibilidade da unidade nacional) – no desenho perde-se essa construção aberta; nele, o deslocamento para o Rio de Janeiro apenas explicita que, diferentemente do século XVI, no século XX a paisagem que melhor sintetizaria o país não seria a da esquecida Bahia colonial, mas sim a da Capital Federal que, mesmo modernizada, não parece perder nunca seus atributos de “natureza”.

Ainda assim, no desenho Tarsila funde imaginários ligados a dois tempos diferentes: o do Brasil na época da chegada do colonizador português e o do Brasil do século XX. A pintora parece se referenciar não apenas nas descrições dos cronistas coloniais (por meio de Oswald), como também, no campo da visualidade, na pintura histórica brasileira (que frequentemente representou cenas desses momentos “inaugurais”¹⁴) e nos cartões postais da época (que sempre mostram os morros cariocas ladeados por palmeiras, atestando a centralidade da paisagem e da natureza no estabelecimento do Rio de Janeiro como principal destino turístico brasileiro¹⁵). Diferentemente de Oswald – que, ao se apropriar das vozes dos cronistas por meio da colagem e das paráfrases, consegue dar a este primeiro canto um caráter fragmentário, negativo e crítico –, o “bem-resolvido” desenho de Tarsila, sem problematizar os estereótipos sobre o país e a paisagem, parece apenas reiterar o mito do “descobrimento” e a visão do colonizador (que, atualizado em turista, vem explorar o Brasil dos cartões-postais), onde a paisagem tornada imagem de consumo configura-se ela própria como *commodity*, esvaziando a história de seus elementos conflituosos.

Em *Poemas da colonização*, vê-se três gordas palmeiras, ainda maiores do que a do desenho anterior, envolvendo uma construção com muitas janelas e um grande telhado horizontal, ao redor das quais está a criação de animais (também gordos, sugerindo fartura) e duas pequenas figuras humanas. É uma cena rural, de um espaço não precisamente situado, mas que, quando visto em relação com os poemas, pode ser associado às “fazendas antigas” e esquecidas do período colonial (como coloca Oswald, em “A transação”); o adjetivo “antiga” é importante, pois a partir dele supõe-se que haverá, no futuro, “fazendas modernas”, nas quais os coqueiros, as pitangas, as gabiobas, os monjolos e os bois, e, principalmente, o “ouro da carne preta e musculosa” dos escravos, serão substituídos pelas “terras imaginárias onde nasceria a lavoura verde do café”. Nesse canto, Oswald vai reconstituir a ambiência e a sociabilidade rural por meio das falas de múltiplos personagens – o fazendeiro, personagens da Corte imperial, mas, principalmente, escravos de todo tipo (os poemas são marcados pela escravidão e seus conflitos e violências – que, significativamente, estão ausentes do desenho).

Tudo no desenho parece indicar que se trata de um engenho de açúcar, percepção que é reforçada pela sua aproximação com as paisagens de Frans Post (1612-1680), artista que, acompanhando Maurício de Nassau (1604-1679) na ocupação holandesa de Pernambuco, especializou-se na representação de “temas brasileiros”; em suas pinturas, as igrejas e engenhos do Nordeste aparecem



Figura 3 – Tarsila do Amaral, *Poemas da colonização* (1925) | Fonte: ANDRADE, 1925, p. 35

emoldurados por palmeiras e outras plantas locais, meticulosamente representadas, de forma que se pode facilmente identificar as espécies (coqueiros, embaúbas, cactos, bromélias, cajueiros, entre muitas outras plantas brasileiras). Mas, diferentemente de Post, Tarsila mais uma vez desconsidera a diversidade vegetal, resumindo na palmeira toda a vegetação local (inclusive deixando de lado a cana-de-açúcar, ou mesmo as grandes árvores tão típicas das matas ladeiras aos engenhos, que poderiam identificar a cena com alguma fazenda ou região específica; claramente, esta especificidade não participa das preocupações da artista, que quer o desenho aberto, como *resumo geral* de todo um período histórico). Assim, acompanhando a graciosa e significativa inversão do poema “Documental” – que fala em uma “fazenda nos coqueiros” e não em “coqueiros na fazenda”, como seria de esperar – o desenho reserva a tal planta um lugar físico e simbólico central no contexto colonial.

São Martinho trata de um contexto temporal e espacial mais próximo dos modernistas, em que os ciclos de exploração das “riquezas naturais” (uma constante ao longo de toda a história do Brasil, do “descobrimento” aos períodos colonial e imperial) são atualizados e sintetizados na imagem da moderna fazenda de café do Oeste paulista. A fazenda apresentada, a São Martinho, era uma das principais propriedades rurais da família Prado, na região de Ribeirão Preto (a mesma visitada por Blaise Cendrars em 1924). No desenho, a atenção aos detalhes da casa sede – a escadaria, a torre do sino, as janelas enfileiradas, a colunata do pavimento térreo – contribui para uma identificação precisa da fazenda (compare-se esse nível de deta-



Figura D – Frans Post, *Engenho com capela* (1667) | Fonte: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano



Figura 4 – Tarsila do Amaral, *São Martinho* (1925) – Fonte: ANDRADE, 1925, p. 43



Figura E – Autor desconhecido, Sede da Fazenda São Martinho (c.1920) | Fonte: EULALIO, 2001, p.58

Figura F – Tarsila do Amaral, *Palmeiras* (1925) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

16. Segundo D'Elboux, as aleias de palmeiras do Jardim encantavam os visitantes, que “não se furtavam a compará-las com elementos da arquitetura clássica”. O francês Charles de Ribeyrolles afirma, em 1858: “Nesse jardim, pobre em espécies, deficiente quanto à ciência, se ostenta dupla colonata como jamais tiveram palácios e templos. É uma aleia de palmeiras em dois renques. Regularmente espaçadas, cheias em baixo, de fuste esbelto, abrem-se em capitel numa coroa de flores. Nunca cabeças de fidalgos ostentaram tão belas plumagens. Lá estão elas de guarda, noite e dia, imóveis como mármore. Aos raios do luar; à vista destes alvos espectros, dir-se-ia uma enfiada de colunas tebanas. Esse primeiro aspecto da grande alameda, ao mesmo tempo, encanta e impressiona. Não se quer ver nem procurar mais nada. Faz-se a corte às palmeiras” (D'ELBOUX, 2006, p. 202-203).

17. Há uma relação de complementaridade entre a feminina palmeira e o masculino café, no período em questão. A partir da literatura, Gilda de

lhamento com o da fábrica de açúcar em *Poemas da colonização*). Na cena – que de certa forma reitera a imobilidade e o silêncio descritos por Cendrars – não aparecem figuras humanas, apenas alguns animais pastando tranquilamente. As palmeiras, ladeando a casa, reforçam a sua monumentalidade; são, como nos desenhos anteriores, palmeiras folhudas, com os estipes indicados por duas linhas paralelas, como os fustes das colunas. Mas agora elas estão mais retilíneas e esbeltas, o que (considerando-se que se trata de uma fazenda de café, e seguindo a indicação de “A transação”) indica uma mudança importante: talvez não se tratem mais de representações de coqueiros (*Cocos nucifera*), mas sim de palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*).

Cabe aqui uma breve retomada do significado dessa espécie na tradição artística e paisagística nacional, a partir do século XIX, estabelecendo como se criam os vínculos entre as palmeiras e o café. Inicialmente, essa espécie originária das Antilhas – mas trazida para o Brasil das distantes Ilhas Maurício, em 1809 (DEAN, s.d., p. 10) – vai ser associada ao poder real (na figura de D. João VI, que planta no Jardim Botânico do Rio de Janeiro o primeiro exemplar a nascer no Brasil, a *Palma Mater*) e logo ao poder imperial (quando D. Pedro II passa a presentear seus súditos com sementes da palmeira, que assim se difunde “nos jardins dos solares e fazendas da nobreza do Império brasileiro”). Na capital, a espécie se associa à arquitetura neoclássica da Missão Francesa – cumprindo a função de ordenar a natureza tropical, controlar o ímpeto das “forças lascivas e sensuais” e enobrecer nosso “ambiente primitivo” (CUNHA, 2016, p. 101); e torna-se a principal atração do Jardim Botânico, onde é plantada em aleias, estabelecendo-se então um arranjo paisagístico de grande impacto¹⁶, que se alastra pela cidade e depois por todo o interior da província (D'ELBOUX, 2006).

Em meados do século XIX, o café já havia se estabelecido como produto altamente rentável e as plantações ultrapassavam as fronteiras fluminenses em direção a Minas Gerais e ao Vale do Paraíba paulista, a partir da expansão da malha ferroviária; com ele, de 1880 em diante, as palmeiras se difundem no sentido Bananal-São Paulo. Em várias cidades, plantam-se aleias em vias importantes (que por vezes passam a ser conhecidas como “Rua das Palmeiras”), assim como em espaços públicos ou edifícios destacados; esses melhoramentos – “aformoseamento, embelezamento, melhoramento são as palavras mais encontradas” nos ofícios do período – são geralmente financiados pelo baronato local, criando espaços voltados “à representação social” das elites cafeieiras (D'ELBOUX, 2006). Assim, a palmeira imperial irá se tornar a espécie ornamental mais intimamente associada ao café¹⁷; as ideias de nobreza, monumentalidade, sofisticação, distinção e classe, que inicialmente provinham de sua vinculação com o poder imperial, são renovadas a partir de sua vinculação com o poder econômico dos cafeicultores – numa ligação simbólica que, ultrapassando a primeira fase da cafeicultura (interior fluminense e Vale do Paraíba, entre o início do sec. XIX e 1850), permanecerá viva no Oeste paulista (entre 1850 e 1930), como demonstra *São Martinho*.

Voltemos à fazenda da família Prado. Estendendo a visada para além da casa sede desenhada, propomos imaginar *Palmeiras* – pintada em 1925, a partir dos esboços realizados na viagem a Minas, segundo Amaral (2003, p. 206) – como um prolongamento de *São Martinho*,

imaginando essa paisagem como a vista a partir de uma das janelas do imponente casarão. O que se vê agora é o entorno da vasta fazenda: morros verdes (que Cendrars e Lobato, assim como fotografias de época, comprovam ser cafezais a perder de vista), casas simples de colonos, trilhos do trem (um ramal agrícola ligava a fazenda aos trilhos da Companhia Paulista). Quanto à vegetação, alguns arbustos genéricos e “episódicos” (pintados, mas não plantados, com o mesmo esmero dos morros de café) e o grupo de cinco palmeiras “finas como pulso” desenhadas sob a clara influência de Blaise Cendrars – como revela Tarsila, ao relembrar os jantares com artistas e literatos em Paris, nos primeiros meses de 1925:

Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a sua descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como o seu pulso, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas (AMARAL, 1925 apud AMARAL, 2003, p. 186-187).

Na tela, o contraste entre os planos homogêneos de azul, verde e ocre cria a “atmosfera nítida” de que fala Oswald em “Atelier”¹⁸; sobre as superfícies coloridas os objetos estão dispostos de forma livre, solta, quase como uma colagem. A princípio, poder-se-ia cogitar que haveria, nessa obra, um conflito entre a paisagem rural (normalmente associada ao bucólico) e o elemento modernizador representado pela infraestrutura ferroviária, que chega ao interior transformando-o irreversivelmente¹⁹. Mas uma análise mais detida mostra que Tarsila vislumbra mais continuidade do que conflito; predominam no conjunto a harmonia e o equilíbrio, já que a modernidade chega horizontal e preguiçosa (“preguiça paulista”); ausente o trem, ausentes os passageiros e os colonos, tudo continua calmo e imóvel, quieto, num “silêncio emoldurado” e metafísico²⁰ que, mais uma vez, remete à cena da plantação de café descrita por Cendrars.

As palmeiras são as principais responsáveis pelas mediações pictóricas e simbólicas realizadas no quadro. Linhas grossas de cor marrom desenhavam os estipes e as peças metálicas do caminho férreo, como se fossem feitos da mesma matéria. Os cinco traços verticais paralelos perpassam as superfícies de cor do fundo da tela, estruturando e “geometrizando as atmosferas nítidas” e – segundo a tradição neoclássica de ordenação da natureza – quebrando “a força voluptuosa das formas curvas do cenário”²¹; dessa forma, o dilema natureza-artifício se desdobra e desenvolve em outros dilemas, como o da sensualidade-racionalidade e o da tradição-modernidade. Simbolicamente, as palmeiras imperiais passam a ser indícios do café – que está apenas implícito, subjacente à paisagem, como no sinestésico verso de Oswald: “no silêncio emoldurado, um cheiro de café”. E como o café – mas com mais refinamento, elegância e *tropicalidade* – as palmeiras passam a conectar o espaço do Brasil rural (de fazendas e cidades dos tempos da Colônia e do Império) e o espaço do Brasil hodierno (com suas fazendas modernas, ferrovias e arranha-céus), o Brasil dos tempos antigos e dos novos tempos, como em “Morro Azul”: “Na casa que ainda espera o Imperador / Antenas palmeiras escutam Buenos-Ayres”²².

Mello e Souza (1987) analisa o papel da moda dentre as elites do século XIX, entre a intimidade da casa e o “transbordamento” do salão burguês – as vestimentas e o comportamento de ambos os sexos explicitando como, embora segregados por duas morais, “os grupos masculino e feminino acabam se completando”, se somando na “contabilidade astuciosa” do prestígio social. Enquanto, em público, a mulher se destaca perfumada, em vestidos decotados (num jogo de revela e esconde), o homem – dispo de outros recursos e espaços de dominação – “desiste do ornato” e erige “em preto a sua cor”. Da mesma forma, as palmeiras, em toda parte louvadas por sua beleza nobre e majestosa, dão ao poder econômico e político do café uma expressão ornamental, uma visibilidade refinada; o café, por sua vez, transmite às palmeiras sua força e vigor, numa “curiosa contaminação de prestígios”.

18. Apesar de fazer parte de *Postes da Light*, esse poema dedicado a Tarsila dá algumas sugestões interessantes para a leitura de *Palmeiras*: “(...) Locomotivas e bichos nacionais / Geometrizam as atmosferas nítidas / Congonhas descora sobre o pátio / Das procissões de Minas / A verdura no azul klaxon / Cortada / Sobre a poeira vermelha / Arranha-céus / Fordes / Viadutos / Um cheiro de café / No silêncio emoldurado” (ANDRADE, 1925, p. 75)

19. Um dos textos mais impactantes a tratar das transformações trazidas pelo transporte ferroviário é o “Noturno de Belo Horizonte” (1924): “Minas progride! / Mãos esqueléticas de máquinas britando minérios, / As estradas-de-ferro estradas-de-rodagem / Serpenteiam teosoficamente fecundando o deserto...” (ANDRADE, 2013b, p. 249). A viagem no trem faz e refaz a paisagem mineira, em um palimpsesto capaz de revelar tanto os processos de modernização em curso quanto as tradições, personagens e permanências dessa paisagem, assim como os conflitos entre eles.

20. Amaral (2003, p. 206) considera essa tela “metafísica em sua transfiguração de elementos concretos”.

21. Segundo Cunha (2016, p. 101), no acervo de Mário no Instituto de Estudos Brasileiros da USP encontra-se uma foto do quadro *O pescador* (1925), de Tarsila, na qual o escritor anota: “as palmeiras a meu ver quebram a força voluptuosa das formas curvas do cenário”.

22. Também Cendrars (1976, p. 155) ficará marcado pela fazenda Morro Azul e suas palmeiras, que reaparecerão em sua obra décadas depois da viagem ao Brasil: “O senhor Padroso estava (...) sonhando no banco, sob um magnífico bambuzal que formava um nicho trêmulo no fim da aleia. Era um retiro paradisíaco e muito romântico com os ramos de palmeiras imperiais em forma de estrelas que se balançavam na noite tropical, a mais de trinta metros de altura. Só faltava um efeito de lua ou de projetor para transformar este gabinete vegetal num feérico cenário de ópera”.



Figura 5 – Tarsila do Amaral, *Carnaval, Secretário dos Amantes e RP1* (1925) | Fonte: ANDRADE, 1925, p. 51,61,65

[Abrindo a essa altura um parêntese, e seguindo linearmente a sequência em que são apresentados em *Pau Brasil*, os cantos *RP1*, *Carnaval* e *Secretário dos amantes* deixam, por um momento, as palmeiras de lado; essas plantas não aparecem nos desenhos de Tarsila nem nos poemas de Oswald. *RP1* (sigla para Rápido Paulista 1) e *Carnaval* podem ser vistos, no contexto do livro, como anúncios de que o projeto do “redescobrimento” modernista começará a ser colocado em prática. Para além dos relatos dos cronistas, dos estudos festivos em Paris e das temporadas preguiçosas na fazenda, os modernistas agora passam ao ato, à ação, à viagem – a célebre viagem do “redescobrimento”, que começa com parte do grupo modernista²³ a bordo do trem que ligava São Paulo e Rio de Janeiro.

Diferentemente do Rio de *História do Brasil*, vê-se agora um Rio de Janeiro hodierno – que, para além da natureza e paisagem exuberantes, é a Capital da República, lugar da autoridade constituída, de grandes bulevares ladeados de edifícios ecléticos, de praias calçadas e arborizadas, ápice da chamada “civilização”²⁴. Mas – pensando agora nas obras pintadas por Tarsila a partir de esboços feitos na viagem, como *Carnaval em Madureira*, *EFCB* e *Morro da favela* (todas de 1924) – essa cidade é também palco dos “acontecimentos da raça”, como o carnaval e outras manifestações populares; nela, os espaços do morro, da favela, do subúrbio surgem como “localidades” relevantes.

Morro da favela apresenta uma cena movimentada e alegre, indicando que a cidade poderia ser “solar, solidária e humana”, usando a expressão de Salzstein (1997, p. 11). No relevo acidentado, dentre casebres coloridos, estão pequenas figuras humanas (sempre negras), em seus afazeres cotidianos, animais de criação, e, é claro, a vegetação, que pontua a cena de verde – como que nascendo espontaneamente em cada canto ou fresta da pintura. Nessa obra, as plantas, em perfeita harmonia com as construções e com os outros seres vivos, parecem explicitar as correspondências entre natural e cultural, e ajudam a reforçar a ideia do subúrbio – e, mais amplamente, dos espaços populares – como renitentes imagens de natureza na cidade (SALZSTEIN, 1997, p. 14). Há árvores e arbustos geometrizados, cujas formas “genéricas” por um lado atendem às “exigências” da forma moderna, e, por outro, podem ser interpretadas em sua curiosa inspiração “realista” (já que a vegetação podada, modelada por topiaria, era bastante comum nos jardins e vias públicas, como discutiremos à frente); mas há também plantas de fácil identificação “botânico-pictórica” (notadamente, a cica em primeiro plano, à direita).

23. Sabe-se que participaram da viagem ao Rio de Janeiro, partindo de São Paulo, Tarsila, Oswald, Cendrars e D. Olívia Guedes Penteadó (1872-1934). Na Semana Santa passada em Minas, o grupo se amplia, passando a contar com Mário de Andrade, René Thiollier (1882-1968), jornalista e intelectual da elite paulistana, o menino Nonê (1914-1972), filho do primeiro casamento de Oswald, e Goffredo da Silva Telles (1888-1980), advogado e genro de D. Olívia (EULALIO, 2001, p. 274-278).

24. “Capital da República”: “Temperatura de bolina / O orgulho de ser branco / Na terra morena e conquistada / E a saída para as praias calçadas / Arborizadas / A Avenida se abana com as folhas miúdas / Do Pau-Brasil / Políticos dormem ao calor do Norte / Mulheres se desconjuntam / Bocas lindas / Sujeitos de olheiras brancas / O Pão de Açúcar artificial” (ANDRADE, 1925, p. 59-60)

Na parte superior da tela, as palmeiras são representadas com mais variação formal do que nos desenhos de *Pau Brasil*: uma delas aparece alta e fina; a outra, alta e com estipe barrigudo; e a terceira, levemente inclinada e com contornos arredondados²⁵. Pequenas e desmonumentalizadas, dispersas sem ordem aparente na composição, elas não se destacam em relação às outras espécies vegetais (o contrário do que acontece nos desenhos): viram, assim, plantas quaisquer. Nessa negação implícita do pensamento da planta excepcional – e, em última instância, da vegetação como ornamento ou monumento –, entrevê-se uma novidade em relação ao papel tradicionalmente ocupado pelas palmeiras no imaginário nacional, assim como a emergência de um problema ou dilema na própria obra de Tarsila: o da validade de noções como a racionalidade, a nobreza e a grandeza (ainda que tropicais) enquanto parâmetros para a expressão da nacionalidade e da civilização²⁶. Em *Morro da favela*, a artista ensaia algo como uma operação de “popularização” da espécie, buscando construir pontes entre erudito e popular e lançando a possibilidade da palmeira enquanto um dos elementos do “desrecalque localista”. Como veremos, tal dilema não encontrará solução, em sua obra.]



Figura H – Tarsila do Amaral, *Morro da favela* (1924) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Figura G – Tarsila do Amaral, *Postes da Light* (1925) | Fonte: ANDRADE, 1925, p. 69

Em *Postes da Light*, impõe-se o sentido civilizador e modernizador das palmeiras imperiais, já insinuado em São Martinho. Nessa parte do livro, Oswald não as menciona nenhuma vez; mas no desenho de Tarsila elas surgem entre prédios, bondes, passarelas, automóveis e outros símbolos da cidade e da máquina. Essa análise se enriquece quando o desenho é posto em relação com outras obras que tem São Paulo como tema, a exemplo de *Gazo* ou *135831* (ambas de 1924). Considerando-se a centralidade da cidade em vias de modernização para esses trabalhos, o seu conjunto permite entrever não somente o diálogo de Tarsila com as vanguardas artísticas europeias, e particularmente com a obra de Fernand Léger do “período mecânico” (1918-23), como também o seu olhar atento aos processos de transformação urbanística e paisagística que então aconteciam nas cidades brasileiras.

A obra de Léger – chamado pelos críticos da época de “pintor do século das máquinas” (AMARAL, 2003, p. 113) – é marcada pela busca dos “objetos simbólico-emblemáticos da civilização moderna” (ARGAN, 2008, p. 309): “*La vie moderne est pleine d’éléments pour*

25. A variação na representação sugere três espécies diferentes de palmeiras. Tal variação formal é mais uma indicação de que Tarsila conhecia as especificidades das diferentes *Areceaceae* e só não as representava nos desenhos de *Pau Brasil* porque essa não era a sua intenção.

26. Mário em diversos momentos pondera o “lugar coroado” reservado à palmeira, por meio de procedimentos estéticos que vão “corrigindo” a sua “nobreza”. Em 1927, entrando em contato com a enorme diversidade amazônica, ele fotografa palmeiras em enquadramentos que enfatizam sua “falta de grandeza” frente ao arvoredo e sua ausência de destaque na paisagem (CUNHA, 2016, p. 106); no diário, reforça essa postura: “Só de vez em quando um caule de miriti jogado perpendicularmente à margem se entremostra (...) serve de ponte pra desembarque e por ali vive tapuí” (ANDRADE, 2015, p. 78). Em *Macunaíma* (1928), menciona dezenas de *Areceaceae* (açai, bacaba, butiá, inajá, javari, miriti, muçajá, ouricuri, pupunha, titara, tucumã, tucunzeiro, ubuçu), em uma pesquisa botânico-literária que acaba por abalar a hegemonia das palmeiras imperiais; e segue buscando a sua “diminuição” – utilizando imagens como a da “palmeirinha guairô muito aromada onde um urubu estava encarapitado” (ANDRADE, 2013) para substituir as palmeiras e o sabiá de Gonçalves Dias.



Figura I – Tarsila do Amaral, *Gazo* (1924) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Figura J – Tarsila do Amaral, *135831* (1924) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

27. Segundo Argan, a finalidade de Léger em suas obras é “decorar, isto é, qualificar figurativamente o ambiente da vida com os símbolos do trabalho da mesma maneira que, antigamente, decorava-se a igreja com os símbolos da fé” (ARGAN, 2008, p. 309).

28. A adoção dessa técnica – que permite que a textura da tinta e as marcas do pincel desapareçam da superfície da tela, fazendo com que o manufator e as marcas do trabalho desapareçam também – expressa o “perfeccionismo de execução” almejado por Tarsila; em 1925, ela afirma trabalhar “com a paciência de Fra Angelico” para que seu quadro seja “lindo, limpo, lustroso como uma Rolls saindo da oficina” (AMARAL, 2003, p. 205). A aproximação entre o pintor italiano e a marca de automóveis britânica não é fortuita, revelando a sua intenção de aproximar o “primitivo” do moderno, o artesanal do industrial.

29. Na fase Pau Brasil, a fábrica, quando aparece, é quase sempre reduzida a uma metonímica chaminé, que transmite mais a ideia da expansão da urbanização (enquanto marco vertical no skyline da cidade) do que a de símbolo do trabalho ou da classe operária. Pode-se ler essas ausências em relação com o quadro descrito por Sevcenko (2014) sobre a capital paulista nos anos 1920 – em que bairros operários como o Brás poderiam ser considerados uma cidade à parte, separada e afastada da remodelada São Paulo dos bairros “burgueses” que recebiam a maior parte dos investimentos públicos e onde a pintora, assim como os Prado, os Penteado e outros mecenas dos modernistas residiam.

nous, il faut savoir les utiliser”, diz o artista em 1919. Em suas telas, além da figura dos operários, aparecem engrenagens, tubagens e máquinas, entremeadas a letreiros, torres elétricas, passarelas metálicas, chaminés; a temática urbana assume um lugar central em sua produção, junto à “louvação dos símbolos do trabalho” – que Argan associa a uma certa “ingenuidade” e a uma finalidade decorativa por parte do artista²⁷. Do ponto de vista pictórico, seu “otimismo tecnológico” traduz-se em composições que se valem da geometria, da repetição, da colagem, do recorte e da montagem, assumindo um “sentido lúdico e bastante livre” ao lidar com os problemas da forma – lição que, segundo Salzstein (1997, p. 14), é determinante para Tarsila, conformando a matriz construtiva de sua obra, juntamente com outras características da pintura légeriana: o despojamento estilístico, a estruturação da composição em superfície bidimensional e a depuração pela cor, inclusive com a incorporação da “técnica lisa”, apagando as marcas do manufator²⁸ (AMARAL, 2003, p. 121).

Em *Postes da Light, Gazo* e *135831* Tarsila compartilhará com Léger o apreço pelo aspecto “decorativo” da pintura, qualificando figurativamente o ambiente da vida com os símbolos da modernidade, particularmente aqueles ligados à cidade e aos meios de transporte. Entretanto, a sua abordagem apresenta uma diferença fundamental em relação à do mestre francês, quanto aos objetos a privilegiar: nela, desaparece a referência explícita ao mundo do trabalho – ausentes o operário da fábrica, a linha de montagem, as engrenagens que fazem tudo funcionar²⁹ –, ao mesmo tempo em que, significativamente, são introduzidos na cena urbana objetos referenciados na “natureza”: gramados, árvores, palmeiras.

À primeira vista, tais objetos parecem se contrapor à “artificialidade” dos símbolos de modernidade, o que poderia levar à interpretação de que eles seriam sinais da persistência ou resistência da natureza na cidade. Mas tal visada apressada não se sustenta, em uma análise mais detida: nas paisagens “tropicais-mecânicas” de Tarsila (a expressão é utilizada por um crítico parisiense em 1926), os objetos “naturais” – e, destacadamente, a vegetação – não podem ser vistos como “pura natureza”: eles estão submetidos à civilização moderna, à qual devem se adequar, transformando-se em equivalentes dos elementos artificiais. Diferentemente da vegetação “espontânea” que nasce pelas frestas em *Morro da Favela*, essas árvores e palmeiras são constatações da perda irreversível da “natureza natural” na cidade, e dão notícia de que ali está surgindo “outra” natureza. Viabilizando essa operação de *des-naturação*, a artista lança mão dos procedimentos das vanguardas, embasando-se ao mesmo tempo em uma leitura atenta dos processos, formas e significados da modernização das cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX, que ela experimentava e vivenciava de perto, em São Paulo.

Em *Postes da Light*, o desenho a nanquim, trazendo a fluidez do traço e o gestual da escrita caligráfica³⁰, estimula a aproximação sintética à temática da cidade em vias de modernização, reduzida a poucos elementos essenciais. As palmeiras, únicos objetos oriundos da “natureza”, são representadas por uma única linha vertical encimada por quatro pequenos traços, numa “redução máxima de elementos gráficos quase ideogramáticos” (AMARAL, 2003, p. 177) que se aproxima do registro rápido característico dos poemas de Cendrars e Oswald.

Simbolicamente, as palmeiras – transfiguradas em antenas ou, como sugere o título, em postes da Companhia Light³¹ (e, neste sentido, equivalentes de todos os outros objetos “artificiais”) – novamente se prestam a resumir todo um contexto, qualificando-o e indicando a sua “localidade”: trata-se de uma cidade cuja modernidade é, antes de tudo, tropical.

Em *Gazo*, à palmeira como único elemento de referência “natural” da cena, soma-se uma árvore solitária, em meio à cidade que ainda conserva algumas de suas antigas construções³². Em ambas chama a atenção a representação do tronco e do estipe perfeitamente cilíndricos, polidos e metalizados como tubulações de cobre ou bronze. A geométrica coroa da palmeira e a elíptica copa da árvore parecem apenas encaixadas nos troncos, partes autônomas de um objeto mecânico; ainda assim, não deixam de remeter “naturalisticamente” à morfologia da planta, pela manutenção do referencial colorístico (folhas verdes, troncos marrons). O procedimento de mecanização da vegetação aqui realizado guarda relações com o trabalho de Léger; mas, enquanto em suas obras o pintor francês se vale do princípio da equivalência com a máquina – o elemento mecânico originando uma nova lógica pictórica e compositiva³³ –, Tarsila parece operar por similitude, utilizando-a como um modelo cujos aspectos formais “contaminam” todos os outros objetos – expressando-se assim o seu “desejo de atualização, no sentido de situar a percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização” (ZÍLIO, 1982, p. 82)³⁴.

Já em *135831*, observa-se que a composição abrange um campo visual mais amplo, como se agora a observação se desse a partir de um vasto espaço aberto, parque ou jardim que se abre para a cidade. Em primeiro plano, geométricas superfícies verdes significam bem-apaarados gramados, destacando-se uma árvore de copa perfeitamente redonda (uma topiaria pictórica, diríamos); em sua ordenada artificialidade, a cena se encaixaria perfeitamente na perspicaz descrição oswaldiana do “jardim onde crescem bancos”³⁵. Na parte superior da tela – em meio ao horizonte de altos edifícios – identifica-se uma pequena palmeira que, sem perder o aspecto mecanizado, parece recuperar sua tradicional função de conformadora da paisagem. A comparação de *Gazo* e *135831* com as fotos do Anhangabaú ou do Parque Dom Pedro nos anos 1920 não dá margem para dúvidas: o “olho crítico” de Tarsila acompanhava de perto as ações de embelezamento urbano em curso e a mudança radical de identidade da capital, “quadro ao mesmo tempo deslumbrante e desorientador” (SEVCENKO, 2014, p. 116). Se ações como a inauguração de bairros planejados, novas redes de transportes e de iluminação pública, a construção de novos marcos arquitetônicos, apagam a memória do passado colonial da cidade, a criação de bulevares arborizados, novos parques e jardins, assim como a reforma das antigas áreas verdes existentes, contribuem para apagar a memória da natureza preexistente.

As palmeiras imperiais terão um papel central nesse contexto, e são assim exatamente o oposto de uma “resistência da natureza na cidade”. A despeito de suas origens monárquicas, elas serão capazes de emprestar à República os atributos de distinção, classe e nobreza aos quais foram associadas desde a sua introdução no Brasil. No novo jogo político-urbanístico paulistano – conduzido em grande medida pela família Prado –, representam o elogio da ordem, o respeito às

30. Diz Mário de Andrade: “O desenho (...) chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. (...) está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel”. (ANDRADE apud CARDOSO, p. 73)

31. Desde princípios do século XX, a concessionária canadense-anglo-americana *Light and Power* monopolizava o fornecimento de gás, eletricidade, transportes urbanos, telefones e água em São Paulo. Para Sevckenko (2014, p. 122-124), esse monopólio dos serviços essenciais dotou a empresa do poder de manipular a “valorização do solo urbano, forçar associações com particulares em manobras especulativas e eventualmente de corromper autoridades e instituições”, transformando-a em “peça decisiva” na expansão da cidade e “estimulando o surgimento de bairros inteiros desconectados entre si, (...) além da escassez drástica de praças, espaços públicos e amenidades”.

32. Comparando-se a pintura com o poema “*Saint Paul*” de Cendrars, percebe-se que a modernização da cidade é vista com entusiasmo tanto pelo poeta como pela pintora, ambos adotando uma “perspectiva sentimental” (como diz o *Manifesto Pau Brasil*) frente às demolições e remodelações que transformavam São Paulo. Mas, se em Cendrars a visão amorosa da cidade se liga a um entusiasmo pelos seus aspectos conturbados e contrastantes, em Tarsila a cidade é esvaziada de conflitos, com o novo e o velho convivendo harmoniosamente..

33. Para Leymarie (2012), em Léger a máquina não seria um *parti-pris*, nem o “ídolo quase místico do construtivismo e do purismo, nem o monstro demoníaco denunciado por dadaístas e surrealistas, mas sim o instrumento histórico e funcional da sociedade moderna, o qual deve ser integrado plasticamente segundo o princípio da equivalência e não o da similitude”. Como diz o próprio artista, “nunca copieie a máquina. Eu invento imagens de máquinas como outros artistas criam, a partir da imaginação, paisagens...”.

34. Em Macunaíma, inverte-se a lógica de transformação de tudo em máquina, ressaltando o conflito entre “civilizações”, entre a cidade de São Paulo e o Império da Mata Virgem. Adotando o ponto de vista do “selvagem”, as máquinas é que são transformadas em bichos: “A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagüi-açu não era sagüim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros (...) roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campanhas apitos buzinas e tudo era máquina. (...) tudo na cidade era só máquina!” (ANDRADE, 2013)



Figura K – Palmeiras, árvores e gramados no Anhangabaú remodelado (1920) | Fonte: Arquivo Nacional

instituições e aos ideais civilizatórios associados à riqueza originada do café, que agora transmutava-se em avanço industrial. Junto aos novos edifícios ecléticos (como o Teatro Municipal, inaugurado em 1911), estão entre os símbolos mais reproduzidos em cartões postais do período (D'ELBOUX, 2006, p. 243). São elementos fundamentais das remodelações paisagísticas que transformam o entorno do triângulo central da cidade “num panorama cenográfico dos mais elegantes, com toques finos de décor europeu ponteados de palmeiras e vastos tapetes gramados recortados de trilhas, passeios e canteiros” (SEVCENKO, 2014, p. 115-116) – dando aos espaços uma nota de “tropicalidade” controlada e superficial, monumental e “oficial”. No centro da cidade como na Avenida Paulista, nas vertentes do Anhangabaú como nos pântanos do Tietê e do Tamanduateí, as palmeiras – irão substituir figueiras centenárias, araucárias ancestrais, bananeiras e plantas de brejo, ajudando a transformar as últimas porções remanescentes da Mata Atlântica e as últimas plantações e hortas da pacata *city of mud* em bem-comportados jardins.

Figura 6 – Tarsila do Amaral, *Roteiro das Minas* (1925) | Fonte: ANDRADE, 1925, p. 85



35. Em “Cidade” (ANDRADE, 1925, p. 55-56), Oswald adota um procedimento similar ao de Tarsila, radicalizando-o: no lugar de palmeiras mecanizadas, ele explicita que o que “cresce” nos novos jardins não são plantas, mas sim objetos criados pelo homem.

36. Aqui, novamente, estabelece-se a correspondência entre os olhares de Tarsila e Cendrars (1976, p. 57), que em “Botânica” (1924), escreve: “A araucária chama a atenção / Admirar-se o seu porte gigantesco / E principalmente seus galhos / Que nascidos em alturas diferentes / Elevam-se como candelabros (...)”.

37. Paulo Prado (2004, p. 92) considerará as araucárias como testemunhas do processo de interiorização iniciado pelos bandeirantes, expressando uma ligação viva com o passado paulista: “Assim desapareceram (...) da nossa clássica paisagem serrana as altíssimas araucárias que, por onde corria o lento Anhembi, mostravam aos conquistadores a entrada do sertão”. Tal árvore assumirá um aspecto épico e trágico, quando, devido à expansão agrícola, desaparece da paisagem – extinguindo-se com ela a “raça heroica” do antigo paulista.

38. O verso é repetido três vezes no “Noturno de Belo Horizonte”, associado a diferentes sentimentos. Inicialmente, fala-se de uma “fruta” esquecida no pé, parada no tempo (“Minas Gerais, fruta paulista/ Ouvi que tem minas ocultas por cá”); depois, pessimista, fala de seu apodrecimento (“Passou tal qual o fausto das paragens de ouro velho/ Minas Gerais, fruta paulista/ Fruta que apodreceu”); e finalmente, num lampejo de esperança, reaparece cheia de vida (“Força das xiriricas das florestas e cerrados! / Minas Gerais, fruta paulista...!”).

Como mais um parêntese, *Roteiro das Minas* aparece no livro como uma continuação da viagem iniciada no carnaval do Rio de Janeiro – a “caravana modernista” passando, agora, a Semana Santa nas cidades de São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Ouro Preto, Sabará, Belo Horizonte, Lagoa Santa e Congonhas do Campo (EULALIO, 2001, p. 278). Na abertura do penúltimo canto de Pau Brasil, curiosamente, Tarsila não desenha palmeiras: no horizonte das linhas ondulantes (mares de morros da paisagem mineira? Passagem de uma boiada?) surgem duas monumentais araucárias, com galhos como candelabros³⁶. Na visão modernista, tal árvore frequentemente associa-se ao passado bandeirante de São Paulo³⁷; nesse sentido, a escolha da artista parece revelar a necessidade de, ao invés do símbolo relativamente “recente” e genericamente “brasileiro” da palmeira, apresentar uma espécie com significações mais “ancestrais”, histórica e geograficamente vinculada a São Paulo, reafirmando a ideia de “Minas, fruta paulista”³⁸. Os viajantes transfiguram-se em novos bandeirantes – um sentimento que fica claro nos poemas, onde se compararam as viagens de antigos e novos paulistas (“Ide a São Joao del Rey / De trem / Como os paulistas foram / A pé de ferro”) e rememoram Borba Gato e os “paulistas traídos”; se desta vez não buscam ouro, negros fugidos ou índios para apresamento, ainda assim acabam por encontrá-los.

Apesar de a araucária ser a espécie escolhida para figurar no desenho de abertura, as palmeiras voltam a aparecer com frequência nos poemas de Oswald e nos muitos desenhos feitos por Tarsila durante a viagem – à janela do trem, ou “sentada à beira de uma pedra”, “entretida em apanhar um croqui”, a artista ia fazendo anotações para futuras telas (CALIL, 2001, p. 112). Elas surgem ao longo do caminho, na paisagem rural, isoladas ou em grupos, altas e baixas, a verticalidade dos estipes contrapondo-se ao relevo ondulado de morros e vales:

LONGO DA LINHA
Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos”
(ANDRADE, 1925, p. 94)

Abundam nas velhas fazendas (de nomes sugestivamente antigos, como Santa Quitéria e Santa Catarina), onde suas “palmas imensas sobem dos caules ocultos” formando vastos palmeirais – e onde, suscetíveis aos sentimentos do eu poético, tornam-se “malditas”. Despontam como os únicos elementos vegetais no panorama das cidades históricas (Congonhas, Ouro Preto), entre o casario adensado e as torres das igrejas centenárias, com as quais guardam notáveis correspondências; junto aos profetas do Aleijadinho, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, seus “cocares revirados” restabelecem ligações entre país, paisagem, natureza e arte. Acompanham, por fim, a vida cotidiana dessas mesmas cidades, onde moças bonitas, grupos de meninas, negros, meninos azuis, sacristãos, arcebispos, devotos em procissão sinalizam a religiosidade e os costumes populares que continuam a se desenrolar século após século; nas praças, largos e adros, nos pobres jardins sem “repuxos frios nem tanques languês / nem bombas nem jardineiros oficiais”, palmeiras e coqueiros misturam-se às bananeiras e ao mato ressecado que “acampa nas ladeiras” (ANDRADE, 1925)³⁹.

As palmeiras mineiras, assim, vêm complementar o sentido das palmeiras de *História do Brasil* e *Poemas da colonização*: apresentam-se, agora, como testemunhas decadentes, porém vivas, presentes, do passado colonial. Nas Minas Gerais redescobertas, a todo momento esse passado – que, na visão modernista, contém muitos dos elementos essenciais da “nacionalidade” (a “mistura de raças” e a cultura popular, entendidas como autênticas e originais) – vem à tona, se manifestando física e espiritualmente nas construções, espaços urbanos, jardins, obras de arte, festejos e ritos: “os poemas repassam a história e a arte, garimpadas no imbricar de tempo, nos contrastes agudos das convivências no Brasil que se quer moderno” (FONSECA, 2004, p. 135). Levanta-se assim a possibilidade de uma história a ser vivida na atualidade, transformada em “um valor agente no mecanismo brasileiro”, em oposição ao passado tomado como visão “desrelacionada e morta”, como coloca Mário de Andrade em 1925 (LOPEZ, 1983)⁴⁰.



Figura L – Tarsila do Amaral, Desenho realizado durante a viagem a Minas (1924) | Fonte: CALIL, 2001, p. 121-22

Figura M – Tarsila do Amaral, Desenho realizado durante a viagem a Minas (1924) | Fonte: CALIL, 2001, p. 121-22

39. Além de Oswald –, poemas de Mário e Drummond também constroem oposições entre a “civilização” da moderna Belo Horizonte, representada por policiados jardins, e a pobreza do interior, de jardins tomados pelo mato: “Pobres jardins do meu sertão, / atrás da serra do Curral! / Nem repuxos frios nem tanques languês / nem bombas nem jardineiros oficiais / Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas / e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres” (DRUMMOND, 1926 apud CARVALHO, 2000, p. 208).

40. Para Mário, “nós só seremos deveras uma raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura”. Tradicionalizar seria fazer do passado um “valor agente pesando no mecanismo brasileiro”, vivendo-o na atualidade – o oposto de revivê-lo, como “visão desrelacionada e morta” (ANDRADE, 1925, p. 18). Argan (1960, p. 3) desenvolve tal concepção: “Como não existe uma arte moderna, assim também não existe uma arte tradicional ou do passado inteiramente diferente dos fenômenos contemporâneos; ao contrário, a experiência prova que a obra de um artista é tanto mais original (...) quanto mais vasto é o seu trato da arte do passado. (...) A obra de arte só existe (...) quando se caracteriza por qualquer coisa de novo, por uma ‘invenção’ (...) a invenção não é outra coisa que uma sorte de excitação enquanto se está no limiar do presente, onde tudo está por decidir, onde se deve escolher uma orientação ou direção que deem significado (...) à experiência passada (...). Com isto se opera a superação do passado, que se faz presente. A invenção não é, pois, outra coisa que uma interpretação (...) do passado; e não pode ser considerada senão como crítica do passado. A arte moderna se reconhece como tal pela interpretação que dá ao passado...”



Figura 7 – Tarsila do Amaral, *Lóide brasileiro* (1925) | Fonte: ANDRADE, 1925, p. 101.

41. As viagens realizadas pelos modernistas explicitam a importância do incremento nas comunicações marítimas e fluviais para o contato com a arte de vanguarda – ao mesmo tempo em que possibilitam sua aproximação a um Brasil desconhecido, para além do Sudeste. Referimo-nos, aqui, não apenas às constantes viagens de navio Brasil-Europa feitas por Tarsila e Oswald entre 1923 e 1928 (com paradas nos portos do Nordeste), mas também as viagens formativas de Anita Malfatti à Alemanha e aos Estados Unidos; ou as viagens de Segall e Cendrars rumo ao Brasil (que, num sentido inverso, trazem às obras dos artistas estrangeiros o “dado brasileiro” ou o “Brasil” enquanto problema); e, é claro, as viagens de Mário pela Amazônia em 1927, a bordo do Pedro I do Lloyd, e pelo Nordeste, entre 1928 e 1929, no vapor Manaus.

42. Segundo Giraud (2012), os transatlânticos da francesa *Compagnie de Navigation Sud-Atlantique* – como o *Massilia*, no qual Oswald e Tarsila viajam na década de 1920 – diferenciavam-se dos sóbrios navios ingleses e alemães que faziam as mesmas rotas devido à sua “atmosfera leve, luminosa e graciosa”; eram conhecidos, inclusive, como “navios do sol”, por seu design moderno e arejado, com a luz natural penetrando os espaços. São navios como esses que inspiram Le Corbusier a conchamar os arquitetos a abrirem os olhos para “uma beleza mais técnica” e “verdadeira”, procedendo então a uma análise dessas embarcações, ressaltando as relações entre estética e funcionalidade (LE CORBUSIER, 1998, p. 57-68).

43. A esse respeito, Teodoro Sampaio (1987, p. 144) faz uma interessante observação: “Numa região como o Brasil, onde a vegetação exuberante (...) a denominação dos lugares de procedência indígena deve, de contínuo, traduzir a feição local do ponto de vista da sua vestimenta vegetal, ou pelas espécies características. A Geografia aqui reflete, nas denominações dos lugares, a característica vegetal de cada uma. Não é, pois, de estranhar-se o frequente emprego de nomes de plantas, árvores, para indicar um rio, (...) uma serra, um acidente topográfico qualquer”. Como se sabe, tal costume toponímico se estenderá também para os lugares de “procedência” portuguesa, africana etc., e Palmares é um bom exemplo disso.

Em *Lóide brasileiro*, Tarsila e Oswald trabalham juntos no sentido de propor um fechamento e, ao mesmo tempo, um novo começo para Pau Brasil, reiterando a centralidade da temática da viagem para o projeto modernista. O título se refere à companhia de navegação que, nos anos 1920, era uma das principais responsáveis pelo transporte de cargas e passageiros no país; o Lloyd, aqui, aparece simbolizando todo um contexto de expansão das redes de transporte e comunicação, quando se ampliam enormemente as possibilidades de contato entre as diversas regiões brasileiras (inclusive, por meio da ferrovia e do transporte fluvial, além do transporte marítimo) e com os Estados Unidos e a Europa⁴¹.

Assim, os poemas de Oswald refazem a rota dos transatlânticos entre Europa e América do Sul; partindo de Lisboa, passam por Fernando de Noronha, Recife, Salvador e Rio de Janeiro; São Paulo (“*Sometimes called the Chicago of South America*”) é apenas anunciada, já que a última parada do livro é o porto de Santos. Essas viagens, a bordo dos confortáveis paquetes do Lloyd ou da *Sud Atlantique*⁴² – jogando, bebendo, desenhando, escrevendo – oferecem aos paulistas uma mudança de ponto de vista. Os poemas, como os modernos navios, passam a conectar os diferentes pontos da costa brasileira e a mesclar tempos históricos tidos como desconexos; surgem assim, entremeados, os elementos da paisagem natural, os velhos marcos do colonizador (fortes, faróis) e os marcos da modernização das cidades (guindastes, chaminés, arranha-céus); a mudança de ponto de vista estimula, ainda, inversões de perspectiva em relação à tradição literária nacional – como avalia Fonseca (2004, p. 136-37), ao apontar *Lóide brasileiro* como um “sumo da história literária do país”, a “almejada maioria literária modernista” tomando vulto a partir de “diálogos conflitantes com o romantismo”. “Canto do regresso à pátria”, poema que abre a última parte de *Pau Brasil*, parodia a “Canção do Exílio” (1834) de Gonçalves Dias; agora, não apenas o exílio torna-se regresso, como os “louvores superlativos” do poeta romântico são trocados pelas homenagens em chave crítica à modernidade, balizadas pelo humor e pela ironia (FONSECA, 2004, p. 137): “Minha terra tem palmares / Onde gorjeia o mar / Os passarinhos daqui / Não cantam como os de lá / Minha terra tem mais rosas / E quase que mais amores / Minha terra tem mais ouro / Minha terra tem mais terra”. A Pátria, agora, não é o Brasil, mas São Paulo, a terra para onde o eu poético regressa. O uso da palavra “palmares” (ao invés de “palmeiras”, como no poema romântico), parece conter um duplo sentido: literalmente, aponta para os espaços configurados pela vege-

tação⁴³, aos quais a imagem do mar que gorjeia dá uma dimensão de amplitude, reforçando a equivalência entre o palmeiral e a totalidade da terra (chão, país, planeta); mas surge também como possível referência ao mais famoso quilombo brasileiro, localizado na zona da mata alagoana, hoje encarado como reino de Zumbi dos Palmares (1655-1695) e marco da resistência à escravidão, mas que nos anos 1920 talvez pudesse ser lido como símbolo da “bravura” bandeirante e, neste sentido, “fruta paulista”⁴⁴.

Já em “Recife”, as palmeiras ressurgem variadas e onipresentes: em palmares, coqueiros, palmeiras imperiais. No jogo de correspondências construído pelo poeta – que lê a capital pernambucana como uma maravilhosa síntese entre presente e passado, natureza e artifício, país e paisagem –, os “palmares do cais” são equivalentes das chaminés de fábricas ou navios; os coqueiros “se empenacham” conformando uma “paisagem guerreira” que torna presentes séculos de lutas antigas; as “palmeiras imperiais” (junto a ruas e pontes também imperiais) continuam a falar do Império sem entretanto contradizer “os prazeres civilizados” da moderna República, e sem rejeitar os novíssimos automóveis que passam nos paralelepípedos centenários da Rua Nova. Por fim, nos “Versos baianos”, Oswald irá encontrar Salvador e o mar azul da Baía de Todos os Santos – lugar da chegada dos portugueses, frequentado por “holandeses, condes e padres”, e hoje perfeito para as descidas dos “hidroplanos do meu século”. Novamente, são realizadas atualizações do passado e “culturalizações” da natureza; os coqueiros (como as torres, cúpulas e outros elementos verticais da paisagem) são explicitamente associados à “bandeira nacional”, e o forte de São Marcelo é irreverentemente apresentado como “panela de pedra da história colonial”, a cozinhar nada menos que... palmeiras.

Também o desenho de Tarsila – o último do livro, e que retoma vários elementos do primeiro desenho da série, *História do Brasil* – promove o encontro do Brasil do “descobrimento” com o Brasil do “redescobrimento” modernista, sugerindo as viagens hodiernas como reedição das viagens “inaugurais” que partiram do Velho Mundo no século XVI, ambas suscitando o encantamento diante da terra. O reencontro pictórico e simbólico com o primeiro desenho traz também de volta a representação inicial das palmeiras; mas a enorme planta solitária dá agora lugar a um também monumental palmeiral ou coqueiral (como Oswald, a artista substitui as “palmeiras” por “palmares”). Essa paisagem litorânea – onde só se veem, além das cinco plantas folhudas de estipes barrigudos, um morro suavemente ondulado ao fundo e um navio solitário – funciona como síntese dos poemas e do próprio livro, numa narrativa circular que termina por transmitir uma visão apaziguadora do Brasil⁴⁵.

No conjunto dos desenhos de *Pau Brasil* – e considerando ainda os desenhos nos quais as palmeiras estão ausentes, a leitura comparada de outras imagens relevantes e os poemas do livro – a palmeira se estabelece como um importante elemento de ligação e, principalmente, de mediação e conciliação, ajudando a delinear um pensamento sobre o Brasil enquanto unidade e identidade. Tal pensamento, em grande medida, parece se apoiar num ideário positivista, enraizado na intelectualidade brasileira desde o século XIX, que entende a “nação” como comunidade cultural e política de “cidadãos



Figura N – Tarsila e Oswald a bordo do transatlântico Marsília (1926?) | Fonte: Museu da Imagem e do Som

44. Palmares é amplamente mencionado na historiografia, mas seu significado está em constante transformação. Capistrano de Abreu (1853-1927), nos *Capítulos da história colonial* (1907), menciona algumas vezes o quilombo (mas não Zumbi), sempre associado à sua destruição pelos paulistas: “Domingos Jorge auxiliou a debelamento dos Palmares, mocambo de negros localizado nos sertões de Pernambuco e Alagoas, que (...) zombara de numerosas e repetidas tropas contra ele mandadas. Ficou assim livre todo o território entre as matas do cabo de Santo Agostinho e Porto Calvo” (ABREU, 1998, p. 114). Por outro lado, na década de 1920 os “poemas negros” do alagoano Jorge de Lima (1893-1953) já se tornavam conhecidos, entre eles “Serra da Barriga” – “(...) Aqui não há cangas, nem troncos, nem banzos! / Aqui é Zumbi! / Barriga da África! Serra da minha terra!” (LIMA, 2014) – revelando uma ligação afetiva com a história, a paisagem, a linguagem e as personagens míticas do quilombo e um explícito interesse pelas raízes negras do Brasil.

45. Pode-se contrapor as visões de Tarsila e Oswald sobre o Nordeste com as impressões de Mário, recolhidas na viagem de 1928-29. Diferentemente do casal, ele adentra o sertão e quer conhecê-lo a fundo, viajando pelo interior de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Fará no percurso reflexões frequentes sobre os coqueiros. Além de sua beleza “espantada” e de seu papel de planta que “brinca” na paisagem, conjunto de fisionomia “faceira” a quebrar a monotonia de terras “neutras”, o modernista, entristecido com a situação dos retirantes em Recife, faz um paralelo entre coqueiros e mocambos: “Foram se aboletando na barra da cidade, em casas (...) de barro feio, cobertas com a própria folha caída dos coqueiros, brigando por causa do terreno, com o rebento verde-claro do mangue. Hoje os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela um babado de barro e folhas secas. (...) É triste de se ver...” (ANDRADE, 2015, p. 221-271-272-309).

com certa consciência de unidade, conforme um ideário republicano, igualitário, integrador” (ZILLY, 1999, p. 8-9); e a “civilização”, como um incremento da cultura material e intelectual a partir de um crescente domínio da natureza e divisão do trabalho, com a integração do país ao capitalismo mundial – assumindo além disso uma dimensão de ética política, com a valorização do “polimento dos costumes, disciplinamento dos instintos, domaçaõ da rudeza e violência no trato entre as pessoas, melhoramento da civilidade e da urbanidade” (ZILLY, 1999, p. 7).

A unidade nacional, na obra de Tarsila, pode assim ser vista sob vários ângulos: primeiramente, é uma unidade geográfico-territorial (majoritariamente constituída, vale lembrar, a partir de São Paulo, Rio e Minas), indicada por um símbolo vegetal que se faz presente em todas as paisagens de todas as regiões do país – abarcando o urbano, o rural e mesmo o espaço intermediário do suburbano. É também uma unidade histórico-temporal, com as palmeiras funcionando como elementos de conexão de diferentes momentos históricos e temporalidades – falando não apenas do tempo subjetivo, individual da própria artista (no qual o plano de ser “a pintora da minha terra” aglutina a infância fazendeira e o presente modernista) como do tempo social, no qual a história da “nação” (“comunidade de proprietários, homens livres e teoricamente iguais”, como diz Zilly) é reconstituída a partir do ponto de vista do poder estabelecido, dos momentos que foram chave para as classes dominantes brasileiras (como a chegada do colonizador, o ciclo do açúcar, do ouro, do café, a industrialização de São Paulo). E é, por fim, uma unidade cultural, em que são estabelecidas ligações entre as vanguardas e a tradição artística, literária, urbanística e paisagística nacional (as palmeiras atualizando significados oriundos da tradição ao se transfigurarem, por meio da forma e dos procedimentos modernos, em sintéticos “logotipos da tropicalidade”); e tentativas de ligação entre a cultura erudita e a cultura popular, com a artista investigando as possibilidades de aproximar, pela palmeira, noções supostamente inconciliáveis, como nobreza, monumentalidade, oficialidade e excepcionalidade, de um lado, e simplicidade, autenticidade e espontaneidade, de outro.

Antropofagia: as palmeiras em crise

A partir da segunda metade da década de 1920, a obra de Tarsila irá passar por transformações significativas, ficando a produção de 1928 e 1929 conhecida como fase Antropofágica. Sua poética pessoal se assenta (SALZSTEIN, 1997, p. 15), possibilitando a formulação de uma linguagem mais sintética; elimina-se a variação temática (AMARAL, 2003, p. 282) e os elementos são reduzidos a um mínimo. O programa de Pau Brasil (“ser a pintora da minha terra”), contudo, não é esquecido: pelo contrário, ele se aprofunda, numa radicalização das ligações entre a “terra” e o “ser humano” – em que este parece ficar subsumido àquela –, vindo à tona uma dimensão telúrica (como percebe Amaral): a terra, além de terreno e território, passa a ser também o planeta.

Assim, embora o imaginário da natureza já fosse um dado importante na fase anterior, ele agora se torna elemento central nos desenhos e pinturas, ressignificando símbolos, originando novas formas e possibilidades de composição. Salzstein traduz essa centralidade ao

apresentar a tese de que a pintura de Tarsila passa a ser protagonizada por um “teatro da natureza” – no qual o texto representado é, significativamente, o da “formação” do Brasil:

Tarsila chegava a uma estranha iconografia, toda ela sugestiva da fulguração atordoante do sol e do ouro, do esbanjamento cruel e pujante da natureza, numa evocação mordaz da história de cobiça e exploração que haviam inspirado a empresa colonial (...). O teatro da natureza protagonizado na pintura antropofágica de Tarsila atribuía vontade e determinação aos personagens da terra devastada, pela primeira vez fazia irromper um inconsciente moderno do “outro lado”. Se nossos poetas românticos de meados do século XIX (...) já percebiam o sentido trágico da sanha moderna para a terra explorada, Tarsila conferia lugar altivo, uma posição agressiva e propositora a esses personagens que se “aculturavam” (SALZSTEIN, 1997, p. 15).

Se a natureza é o teatro (a totalidade da representação, considerando-se, aqui, o teatro moderno⁴⁶), e a história do Brasil é o texto encenado – história, como se sabe, conduzida pela “guerra verde” (SEVCENKO, 1996) –, seria interessante compreender quais seriam os papéis da paisagem e dos vegetais, nesta proposição. A paisagem, muito além do pano de fundo, se apresenta como elemento ativo da representação, que afeta o texto, a ação dos personagens, a cena como um todo – ultrapassando os limites de palco e plateia, rumo ao público, tocando o íntimo do espectador e convidando-o à ação, projetando e sendo projetada pelos seus sentimentos e sensações: o que Tarsila agora apresenta são “paisagens subconscientes” (AMARAL, 2003, p. 282), onde processos psicanalíticos de deformação, deslocamentos, projeções e condensações conduzem a realização dos trabalhos⁴⁷. Esse subconsciente é individual – próprio de uma artista de “sentimentalismo extremado” e bem marcada “personalidade”, capaz de “dar vazão aos impulsos de seu inconsciente”⁴⁸ – mas também coletivo, como coloca o artista e arquiteto Flávio de Carvalho, analisando a exposição de 1929, em São Paulo, que reuniu desenhos e 35 quadros de Tarsila:

A manifestação no homem é um simbolismo de sua experiência no passado e muitas vezes esse simbolismo é uma condensação de sensações abstratas. (...) A arte de Tarsila do Amaral é uma condensação dessas sensações. O mecanismo maravilhoso de sua alma condensou as diferentes sensações de seu sistema libidinoso. A *arte de Tarsila é o símbolo de sua alma, na cor, na forma, e na substância. Como também é o símbolo de um dos ciclos históricos-mentais*. As suas telas demonstram logicamente o processo mental da humanidade. Elas são, por assim dizer, a história desse mentalismo (CARVALHO, 1929 apud AMARAL, 2003, p. 434 – Grifos nossos)⁴⁹.

Nas paisagens dessa fase, significativamente, desaparecem as localidades de *Pau Brasil* (campo, cidade, subúrbio), surgindo em seu lugar referenciais de ambientes “selvagens” (floresta, mata, campos) – ausentes, à primeira vista, os sinais de cultura e da civilização (“nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil”, diz o *Manifesto Antropofágico*). Mas ainda assim, em uma outra chave, tais paisagens se mantêm ligadas à reflexão sobre o “país” e o “povo”, “base étnica da nação”, como depreende-se da interpretação de Carvalho. Agora, fundindo elementos contraditórios, Tarsila procurará superar os resquícios de “nativismo” da produção anterior (dentre os quais a palmeira era elemento central); se agora a paisagem do Brasil é a selva, o brasileiro passa a ser o selvagem, “homem pré-civilização judaica-cristã ocidental” (AMARAL, 2003, p. 286), consolidando-se a vinculação da artista com a psicanálise e o pensamento do surrealismo⁵⁰.

46. Segundo Figueiredo (2009, p. 3), no século XX se dá uma grande mudança na estrutura dramática tradicional: “o teatro sente a necessidade de recuar no tempo, indo em busca da sua essência perdida”. Surgem diferentes vertentes de experimentação, “que recusam por completo o teatro convencional, a ficção, a divisão entre palco e plateia, e procuram a comunhão entre o público e os atores. O ‘teatro ritual’ herdado dos primitivos é novamente reencontrado pelas exigências de uma sociedade moderna e criativa”.

47. Na psicanálise, as deformações são consideradas o “efeito global do trabalho do sonho: os pensamentos latentes são transformados em um produto manifesto dificilmente reconhecível”. Os deslocamentos são definidos como o fato de o interesse e a intensidade de uma representação serem suscetíveis de “se destacar dela para passar a outras representações originalmente pouco intensas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa”, sendo um fenômeno “particularmente visível na análise do sonho” e “em todas as formações do inconsciente”. A projeção, por sua vez, é o “processo defensivo no qual o indivíduo atribui a outro (pessoa ou coisa) sentimentos e desejos que seria penoso admitir como seus próprios”, enquanto a condensação é o “processo característico do pensamento inconsciente e no qual várias imagens se combinam para formar uma imagem composta que está investida do afeto derivado de ambas” (LEITE, 1979; LAPLANCHE E PONTALIS, 2001).

48. Osório Cesar (1895-1979), psiquiatra e intelectual comunista, foi pioneiro no uso da arte como recurso terapêutico e marido de Tarsila no início dos anos 1930. Em 1950, ele destaca o “sentimentalismo extremado” da artista, que a levaria a “dar vazão aos impulsos de seu inconsciente”, e a sua personalidade caracterizada “pelo traço fino e seguro no desenho, pelas cores de predileção infantil e pela técnica sóbria da pintura lisa” (CESAR, 1950 apud AMARAL, 2003, p. 289).

49. Segundo Singer (2000), Carvalho é “o mais provocativo” dos modernistas, “e o mais psicanalítico também”. A sua “paixão” por Sigmund Freud (1856-1939) começa entre 1926 e 27, talvez como repercussão do *Manifesto Surrealista* (1924) de André Breton (1896-1966), em que Freud é citado. Ainda no artigo sobre a exposição de Tarsila, Carvalho discorre sobre a formação do inconsciente coletivo: “A percepção do homem destaca do universo uma verdade relativa. Esta verdade variável quanto ao número dos seres possui características comuns que se manifestaram e se repetiram no decorrer do tempo, formando um conjunto inconsciente. Essas características viajam em ciclos em relação à história. As reações produzidas pelos ciclos são gigantescas e representam na história as revoluções mentais dos povos. O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental” (CARVALHO, 1929 apud AMARAL, 2003, p. 434).

Quanto às espécies vegetais, parece-nos que – diferentemente do que aponta Amaral (2003, p. 288), para quem, na fase Antropofágica, as figuras cedem lugar à paisagem mágica – estas se transformam em protagonistas do “teatro da natureza”, integrando-se à paisagem num jogo de influências recíprocas. Como personagens (ou atores e atrizes que representam personagens), tais figuras vegetais são de uma naturalidade enganosa (artificial?), já que “não há nada menos natural do que o teatro”, jogo cuja característica é “o fingimento do que é, para que pareça o que se imagina que é” (FIGUEIREDO, 2009, p. 3). Reforçando essa hipótese, Salzstein (1997, p. 15) afirma que na pintura antropofágica de Tarsila, “não há, absolutamente, segregação das formas naturais; tudo é artifício, hibridismo, adaptação, teatro de formas que se mimetizam umas às outras, num jogo interminável do natural com o artificial”.

Se em algumas obras dessa fase o humano se vegetaliza – “é o homem plantado na terra”, exclama Oswald, ao ver o “homem que come” (*Aba-poru* em tupi-guarani) pela primeira vez (AMARAL, 2003, p. 279) –, em outras o vegetal se humaniza (como em *A lua*, onde o cacto solitário assume características humanas). O “teatro da natureza”, ainda que negando o antropocentrismo, é profundamente afetado pelo ser humano, que se encontra com o vegetal por meio da “inconsciência”, indicadora de profunda relação com a terra – relação autêntica, mas por vezes tensa e conflituosa. Assim havia intuído Paulo Prado (apud ANDRADE, 1925, p. 11) no celebre prefácio de *Pau Brasil*, sugerindo que a nova poesia seria “simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta”; e assim provoca Oswald no *Manifesto*, colocando-se “contra as elites vegetais, em comunicação com o solo” – usando o adjetivo “vegetal” não apenas para identificar a fonte de riqueza das elites brasileiras (a monocultura da cana ou do café, plantas exóticas, de exportação, e portanto pouco entranhadas na terra brasileira), mas também para desqualificá-las a partir da linguagem coloquial, que atribui à palavra “vegetal” o sentido de algo passivo, estagnado, imóvel, inútil; e, em seguida, apontando a necessidade de restabelecimento de “plantas” de raízes mais profundas.

A vegetação assume assim um papel chave para o desrecale. Na fase Pau Brasil Tarsila havia recuperado plantas nativas e naturalizadas até então esquecidas ou rejeitadas – num inventário de cunho analítico e enumerativo, que servia principalmente à busca de “índices de localidade” e à construção da ideia da identidade nacional – e que, apesar da centralidade inegável da palmeira, era diversificado quanto às espécies escolhidas. Agora, com a “inconsciência” do vegetal em cena, o procedimento será de síntese; algumas poucas plantas especiais se transformarão em modelos, formas-geradoras não apenas da paisagem⁵¹ como dos outros vegetais, minerais, seres humanos e animais. Simbolicamente, para além (ou para aquém?) da vegetação nativa, as plantas que agora entram em cena remetem a tempos ancestrais e imemoriais, tão antigas que parecem ser novíssimas (futuristas?) – e tão naturais (de natureza primeva) que parecem ser fabricadas, artificiais. Mais que nativas ou genericamente tropicais, as plantas agora são (ou precisam ser) ativas, representando, presentificando, projetando externamente “a realidade anárquica e primitiva que a razão moderna deixa a descoberto por aqui” (SALZSTEIN, 1997, p. 15).

50. Não se tem notícia de que Tarsila tenha estudado psicanálise, mas tal influência se fará presente na sua obra do final dos anos 1920, talvez seguindo o “espírito do tempo” (“a descoberta de Freud e do inconsciente, o Surrealismo, estavam no ápice das novas correntes parisienses”) e também por influência de Oswald, este sim leitor de Freud – a ponto do psicanalista austríaco ser apontado por Amaral (2003, p. 287) como “o intermediário entre o *Manifesto Pau-brasil* e o *Manifesto Antropófago*”. Em um artigo publicado na página de Antropofagia do Diário de São Paulo, em 1929, os modernistas, agora “antropófagos”, afirmam que “a liberação do homem como tal através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado” (AMARAL, 2003, p. 287).

51. Dentre as lições aprendidas por Tarsila no ateliê de Gleizes, em Paris, estava a interdependência de todos os elementos na composição cubista, o mestre ressaltando que “a estrutura de um quadro é da mesma natureza que todas as formações naturais, minerais, vegetais, orgânicas” (AMARAL, 2003, p.122).

Dentre as plantas escolhidas por Tarsila, três grupos chamarão a atenção: as suculentas (principalmente cactáceas), que em Pau Brasil apareciam apenas pontualmente e agora irão ganhar grande importância simbólica e formal (voltaremos aos cactos, posteriormente); a bananeira (também uma espécie icônica em Pau Brasil, e que curiosamente, parece ser a única planta que, na fase Antropofágica, continua a ser representada da mesma forma); e as Arecaceae, cuja permanência se revelará bastante problemática, como discutiremos agora.



Figura 8 – Tarsila do Amaral, *O lago* (1928) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

O *lago*, de 1928, poderia ser considerada a obra que magistralmente inaugura o “teatro da natureza” como tema, motivo e sentido na pintura Antropofágica de Tarsila. Desaparece o Brasil dos espaços urbanos, do subúrbio e do interior rural, assim como os signos da indústria e dos meios de transporte; o próprio ser humano parece estar ausente, nessa paisagem hiper naturalista que remete ao Jardim do Éden, como no poema de Jules Supervielle (1884-1960)⁵²:

FAIRE PLACE

*Disparais un instant, fais place au paysage,
Le jardin sera beau comme avant le déluge,
Sans hommes, le cactus redevient végétal,
Et tu n'as rien à voir aux racines qui cherchent
Ce qui t'échappera, même les yeux fermés.
Laisse l'herbe pousser en dehors de ton songe
Et puis tu reviendras voir ce qui s'est passé.*

Enquanto a pálida sugestão azul de céu, montanhas e água funciona como pano de fundo, o que qualifica a cena são as plantas que brotam, crescem, florescem e frutificam vigorosas, por todos os lados. Fica clara a identificação desses vegetais com os personagens do teatro, pela forma como ocupam dinamicamente o espaço pictórico (como se num ensaio de marcação) e por sua natureza animada – no sentido de terem alma e também alegria, trazidas pela diversidade de formas e cores, persistindo o rosa caipira da fase Pau Brasil e mesmo flashes de vermelho, laranja e amarelo, que se sobressaem dos verdes onipresentes.

Tais figuras, entretanto, guardam poucas relações com a representação da vegetação nas telas da fase anterior. Agora, usando a ter-

52. O poeta franco-uruguaio foi bastante próximo de Tarsila, na década de 1920; ambos estão presentes no jantar oferecido pelo embaixador Souza Dantas (1876-1954) à vanguarda francesa e aos artistas brasileiros em Paris, em 1923; a amizade prossegue em jantares na residência de ambos, idas ao teatro e manifestações do grupo surrealista. Em 1926, por ocasião de primeira exposição da pintora em Paris, a crítica francesa faz aproximações entre a sua obra e a poesia de Cendrars e Supervielle: “Tarsila, peintre ébloui des terres exotiques, dont elle nous apporte une vision pleine d’ingénuité et de fraîcheur. Il y a bien de la littérature dans ces petits tableaux que s’accommodent si bien avec les poèmes de Cendrars et de Supervielle, ou peut-être que se sont des poèmes de Cendrars et de Supervielle qui sont agencés comme des tableaux” (AMARAL, 2003, p. 178).



Figura O – Tarsila do Amaral, *Manacá* (1927) | Fonte: Coleção particular

minologia da horticultura, as plantas são submetidas a transplantes, podas radicais, adubações que geram um crescimento desmesurado, enxertos e hibridações entre espécies – processos que já haviam começado a ser experimentados em *Manacá* (1927), obra “de extraordinária força explosiva, numa macro projeção dos frutos da terra, qual um ‘museu imaginário’ realizado no original pela própria artista” (AMARAL, 2003, p. 280). Nela, a referência ao manacá⁵³ reduz-se ao título da obra, ao referencial colorístico rosa-lilás e às flores no centro do quadro (que aparecem artificialmente arranjadas num buquê, combinadas com pedaços de outros vegetais); o que chama atenção e causa estranhamento são as palmas verdes, plásticas, suculentas, contaminadas de rosa e de roxo, que se espalham por toda a metade inferior da tela – dando origem a um “manacacto”.

Em *O lago*, essa experimentação botânica se amplia, gerando uma flora bastante variada, como por exemplo o grupo de “plantas-flores” no canto inferior esquerdo da tela, formadas a partir da ação metonímica de isolar partes de espécies conhecidas, reapresentando-as como espécies em si mesmas; a gigantesca suculenta na parte inferior direita, originada desse mesmo procedimento, acrescido de uma mudança de escala; ou, ainda, o exuberante vegetal que ocupa toda a porção direita do quadro, cuja estrutura arbustiva aparenta ser de um cacto (mas cujas inflorescências esféricas e rosadas, não) e ao qual se acopla uma epífita avermelhada – revelando uma operação de seleção, por Tarsila, de partes interessantes de diferentes plantas, que são então usadas para criar uma nova espécie, um híbrido; se pictoricamente essa operação poderia ser considerada uma montagem, em termos psicanalíticos diríamos que ela se relaciona com os fenômenos dos deslocamentos e condensações.

Tais experiências de transformação botânico-pictórica fazem com que, agora, as plantas possam ser identificadas como “invenções”, pois, de tão naturais, elas chegam a se assemelhar a plantas artificiais (mas nunca mecânicas, como a palmeira de *Gazo*) – numa radicalização do procedimento de abstração e recriação, pela arte, das coisas da natureza. Nessa hipótese, a flora de Tarsila estabelece diversos diálogos: por exemplo, com *Macunaíma* de Mário de Andrade, onde são inventadas árvores como a incrível Dzalalúra-legue, capaz de gerar frutos de muitas espécies diferentes⁵⁴; ou com as já mencionadas proposições do *Manifesto da Flora Futurista*⁵⁵:

Constatado a esta altura que as flores fornecidas pela natureza não mais nos interessam, nós, futuristas, para alegrar, animar e decorar os nossos quadros e os nossos ambientes, iniciamos a criação de uma flora plástica / originalíssima / absolutamente inventada/ coloridíssima/ perfumadíssima / e sobretudo inesgotável, dada a infinita variedade dos exemplares. (AZARI, 1924 apud BORTOLUCCE, 2010)

E, ainda, com as representações da vegetação na obra do francês Henri Rousseau (1844-1910), cujo “primitivismo” – capaz de reconduzir a pintura ao grau zero, fazendo “tabula rasa de todas as técnicas tradicionais de representação” (ARGAN, 2008, p. 302) – era admirado pelos artistas modernos de Paris⁵⁶. Suas telas apresentavam cenas fantásticas e elementos da *imagerie* popular, com grande apreço pelas cenas de florestas povoadas por exóticos aborígenes, animais selvagens e, principalmente, uma flora tropical variadíssima e, segundo o que escreve a própria Tarsila em crônica sobre o *douanier*,

53. No Brasil, o nome popular “manacá” pode ser referir tanto à *Pleroma mutabilis* – árvore da Mata Atlântica, da mesma família da quaresmeira, com flores brancas, rosas e azul-arroxeadas –, quanto à *Brunfelsia uniflora*, arbusto de pequenas flores brancas e roxas, muito perfumadas. Nenhuma das duas espécies guarda qualquer semelhança com os cactos.

54. Se a vegetação em *O lago* se liga aos procedimentos surrealistas, as invenções botânicas de Mário de Andrade em *Macunaíma* poderiam talvez ser chamadas de dadaístas, trazendo a colagem para fazer verdadeiras “fotomontagens literárias”. Além da Dzalalúra-legue (“Por detrás do tejuar do regatão vivia a árvore Dzalalúra-legue que dá todas as frutas, cajus cajás cajámangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas saptotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas e é mui alta”), o autor apresenta ainda três novas espécies (ao que parece, da mesma família, e cultivadas pelos “Inglêses”): a árvore garrucheira, a árvore baleira e a árvore uisqueira, que ultrapassando em muito a árvore de todas as frutas, geram frutos muito “humanos”: armas, munição e bebida (ANDRADE, 2013).

55. Não por acaso, em crônica de 1936 Tarsila revela a sua grande admiração pelo paisagista Roberto Burle Marx, que desde as primeiras obras insiste nas correspondências entre o paisagismo e as artes; reforçando essa relação, a pintora considera-o um “poeta dos jardins” (AMARAL, 2001, p. 94).

em 1936, “fantasiosamente recriada a partir de visitas ao *Jardin des Plantes* de Paris”⁵⁷.

Num outro extremo das plantas novíssimas, entretanto, a constituição dessa flora tem como referência plantas primitivas, já extintas – como as que serão objetos de interesse de Flávio de Carvalho, que descreve os seus aspectos formais ligando-os à evolução da vida no planeta:

No período Siluriano, há 320 milhões de anos atrás, com o recuo dos mares internos para os oceanos, as primeiras plantas terrestres surgiram dos sedimentos orgânicos marinhos e das algas marinhas. Nesta primeira vegetação de águas rasas, os galhos eram tubulares cilíndricos e sem folhas. Após um período de cilindro liso, aparece sobre este cilindro oco do galho um início de folhas que são meros brotos para melhora captar a luz do sol e permanecem brotos até a morte do galho. A terceira e última etapa de desenvolvimento da vegetação é o aparecimento de folhas que são formas achatadas já perfeitamente aptas a tomar parte na direção, na estabilidade e sustentação do novo conjunto (...) As formas chatas são sempre posteriores às cilíndricas e consequências desta. As plantas se comportam da mesma maneira que os peixes, os homens e os outros animais”. (CARVALHO, 1956)

Passado e futuro se encontram, assim, na flora exuberante e “originalíssima” de *O lago* (no duplo sentido da palavra “original”: novo e relativo à origem). Por um momento a dimensão da história parece suspensa, no sentido metafísico do tempo parado e do ser humano ausente; mas basta um olhar para o restante da produção da fase Antropofágica para entender que, aqui, o “*faire place au paysage*” é apenas uma breve pausa, um afastamento momentâneo para que o “humano” possa, de longe, ver a si mesmo com mais clareza e profundidade, e, de volta (“*et puis tu reviendras voir ce qui s’est passé*”), conhecer de novo todas as formas do “Outro” (inclusive a natureza), num necessário movimento de afastamento e aproximação.

Mas voltemos à palmeira. Talvez esta seja a única planta do quadro que segue formalmente íntegra, facilmente reconhecível do ponto de vista taxonômico. Ainda que o desaparecimento do estipe marrom seja digno de nota (ele agora se iguala às folhas, verde e com desenho curvilíneo), a figura não é submetida a enxertos ou mudanças radicais de forma ou tamanho, em relação às representações anteriores na obra de Tarsila. Pequena e pouco destacada no canto superior esquerdo da tela, tem-se a impressão de que a pintora quis (retomando o que fora apenas aventado em *Morro da Favela*) estabelecer uma equivalência da palmeira com as outras espécies – desejando que ela voltasse a se integrar na totalidade da flora, se desassociando dos significados anteriormente adquiridos. Quase como se as outras plantas de *O lago* – tão mais livres, inventadas e anônimas, tão mais coloridas, ancestrais e variadas do que ela – nada mais fossem do que projeções de seus desejos reprimidos, manifestações nas quais a nobreza, a racionalidade, a monumentalidade, o café, a cidade, a tradição, a civilização. Enfim, como se todas as formas e comportamentos impostos e superficiais fossem abandonados para que, finalmente, ela pudesse ir ao encontro daquilo que ela um dia fora, nos luxuriantes bosques do Terciário ou nas matas de Pindorama, antes da chegada do colonizador.

56. A relação da obra de Tarsila com a deste artista é complexa e merece ser melhor estudada. A primeira vez que ela teria visto uma tela de Rousseau foi em uma visita ao ateliê de Picasso, em 1926 (AMARAL, 2003, p. 248). Por ocasião de sua segunda exposição em Paris, em 1928, a crítica apontará proximidades entre os dois artistas, e, na vitrine da galeria onde acontecia o evento, um quadro seu é apresentado ao lado de um de Rousseau (AMARAL, 2003, p. 292). Alguns autores, como Dantas (1997, p. 46) identificam no construtivismo de Tarsila de Pau Brasil um “aspecto naïf” ou “um certo infantilismo”, que acomodaria o “analitismo cubista” à “realidade de sua própria experiência” – aproximando-se assim da obra de Rousseau. Outros, como Salzstein (1997, p. 16), veem pelo contrário uma intencionalidade irônica nessa acomodação, bastante distante da “fórmula naïf da repetição e da padronização das formas, que supõem abstenção da inteligência analítica e elogio satisfeito do mesmo”, e capaz de refletir sobre a condição cultural brasileira a partir de um raciocínio construtivo sem “pretensão sistemática ou universalista, apresentando-se antes como disposição igual de construção e desconstrução, como a aventura temerária de montagem de uma linguagem moderna para a arte brasileira, a partir da dessacralização e relativização de norma culta da grande tradição moderna”.

57. Na crônica, Tarsila ressalta a “natureza imaginativa” de Rousseau e chama a atenção para a recriação fantasiosa da flora tropical a partir das visitas ao jardim botânico (AMARAL, 2001, p. 29). Flávio Motta levanta uma outra hipótese, na qual estabelece uma ligação direta do pintor com o Brasil: “não teria a mata brasileira, com seus frutos e bichos dos quadros do [Frans] Post, inspirado a modernidade fantástica de Henri Rousseau, graças às telas existentes no Ministério da Marinha na França?” (MOTTA, 1985, p. 16).



Figura 9 – Tarsila do Amaral, *O sono* (1928) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

58. Desde 1923, Tarsila (apud AMARAL, 2003, p. 124) vinha refletindo sobre a questão, e, nas aulas de Gleizes, anota: “Realismo (em perspectiva) = olho que engana o espírito / Realidade (frontal) = espírito que dirige o olho servidor”. No mesmo sentido, o *Manifesto Pau-brasil* (1924) propunha “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua” (ANDRADE, 1976).

Também em 1928, Tarsila pinta *O sono*, paisagem cuja composição é geometricamente estruturada pelas diagonais da linha do horizonte e das linhas imaginárias que o olho reconstitui a partir da repetição de uma estranha forma ameboide, assim como pela vertical sugerida pela palmeira e pela forma curva do “lago” na parte inferior do quadro. As diagonais fazem emergir uma espacialidade inexistente nos quadros da fase Pau Brasil (AMARAL, 2003, p. 288), indicando profundidade – sem que se recorra, entretanto, ao ilusionismo do espaço pictórico renascentista⁵⁸. A essa base construtiva, se sobrepõem, como colagens, os estranhos elementos orgânicos do centro da tela.

Flávio de Carvalho, ao analisar *O sono* em 1929, lança mão de conceitos psicanalíticos para apontar essa obra como demonstração da tese de que, em seus trabalhos, Tarsila seria capaz de simbolizar não apenas a sua própria “alma” como também “as revoluções mentais” coletivas – identificadas, nesse caso, com o povo, o país e a nação brasileiras. Para ele, os principais elementos da pintura são o “coqueiro”, o “condutor de água” e as “vértebras”, que, através de processos de condensação, se combinam para trazer à tona a “vida nacional”, uma nova imagem investida dos afetos derivados de todas elas:

Toda a flora brasileira está condensada no coqueiro. A atividade construtiva do país está condensada no condutor de água. O grande número de vértebras representa a coluna dorsal, o intenso desejo sexual do povo, e a água no condutor, a força viril e prolifera da nação. Este sistema de condensação simbólica é paralelo ao processo freudiano. A ideia de sono vem pela ocorrência de elementos aparentemente desconexos, uma espécie de recordação súbita de toda a vida nacional. (CARVALHO, 1929 apud AMARAL, 2003, p. 434 – Grifos nossos)

Enquanto parte do cenário de *O sono*, o lago não pode ser visto apenas como pano de fundo para a ação que se desenvolve, demonstrando exemplarmente como no “teatro da natureza” a paisagem ativa e é ativada por afetos, sentimentos, sensações. Pictoricamente, esse lago assume a forma geométrica de uma meia-ellipse, possível motivo pelo qual Carvalho associa-o à “atividade construtiva do país”. No entanto, essa forma apresenta-se assimétrica, imprecisa, possivelmente traçada à mão livre: revelaria essa imprecisão um conflito

subjacente entre a individualidade do sujeito que pinta e as exigências da forma moderna, generalizada? Ou seria, ainda, uma indicação sutil das dificuldades nacionais quanto à consolidação de qualquer “atividade construtiva”?... Quanto à água do lago – cuja superfície parece suavemente crispada pelo vento, dando forma a um elemento sensorial invisível –, ela é sugerida por uma superfície branca manchada de azuis, em um tratamento pictórico que indica o abandono da “pintura lisa” e o retorno à preocupação tonal, a cor pura se omitindo (AMARAL, 2003, p. 282). Carvalho a associa à “força viril e prolífera da nação”, e de fato (deixando o fator nacional temporariamente de lado) é tentador aproximar a reiterada representação do elemento aquático nas obras da fase Antropofágica a um fecundo meio de cultura e às teorias sobre a origem da vida no planeta nas quais a existência da água em estado líquido é apontada como fator biogênico fundamental.

As “vértebras” e a palmeira, por sua vez, apresentam-se claramente como figuras-personagens, reforçando o sentido da obra como uma “projeção de sensação anterior ao sono, no limiar da inconsciência” (AMARAL, 2003, p. 289). As primeiras são constituídas por quinze formas ameboides de contorno preto bem marcado (reminiscências do uso das linhas na pintura Pau Brasil, pouco presentes na fase Antropofágica) e solidamente pintadas de bege ou branco liso – que, pela repetição e pelo efeito perspéctico da forma igual que vai diminuindo, parecem se suceder *ad infinitum*, trazendo também a imagem da “coluna dorsal”. Já a palmeira (chamada por Carvalho de “coqueiro”⁵⁹) é o único elemento vegetal que permanece, da enorme variedade florística de *O lago*; aceitando a interpretação de que essa figura condensa toda a flora nacional, e a “coluna dorsal” o “desejo sexual do povo”, o vínculo entre as duas personagens fica claro: é uma releitura da associação, há séculos estabelecida nas artes e na literatura brasileira, entre a natureza tropical e a concupiscência do homem que a explora, ou ainda entre a (assim chamada) “mata virgem” e o desejo sexual masculino. Mas vale notar que, embora Carvalho queria reconhecer o desejo do “povo” como força motriz das revoluções (mentais, e outras?), são as pulsões de morte próprias do colonizador, do senhor de engenho escravagista, do barão de café, do grande capitalista, e de inúmeros outros representantes das elites, que majoritariamente conduziram e continuam a conduzir os processos da “vida” nacional.

Pictoricamente, mantém-se o afastamento da palmeira em relação à sua representação mais “referencial” já ensaiada na tela anterior, com a perda da separação entre o estipe marrom e a coroa verde; agora, o fato de a figura ser bem destacada, em termos de escala e posição, e de ser o único elemento vegetal presente, faz com que a sua mudança de forma salte aos olhos do observador – tornando-se uma planta cada vez mais “roliça” e amolecida. No entanto, se formalmente a palmeira se transforma, simbolicamente ela ainda retém – como observa Carvalho – os significados oriundos da tradição nacional e da própria obra da fase Pau Brasil, continuando a remeter à unidade da nação e ao país-paisagem, domínio da natureza e da flora. Assim, no que se refere ao símbolo palmeira, o que vinha sendo ensaiado em outras obras da pintora agora começa a ganhar um sentido mais claro de *problema*, pois, enquanto a forma liquefeita vai num sentido, a figura só vai em outro. É o que percebe Salzstein (1997, p. 15),

59. Não se sabe se porque é comum a utilização da palavra “coqueiro” como sinônimo de toda e qualquer palmeira, ou se Carvalho estaria realmente se referindo ao *Cocos nucifera*.

ao colocar que as figuras “moles” e “informes” de Tarsila da fase Antropofágica são “o inconsciente da forma construtiva moderna – sua contrapartida perfeita”; ainda que de forma subjacente, elas poderiam, portanto, ser aproximadas de uma “resposta da cultura ‘periférica’ aos séculos de expedições colonizadoras da grande razão moderna”.



Figura 10 – Tarsila do Amaral, *Distância* (1929) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

D *Istância* e *Floresta* (ambas de 1929), apesar de serem menos conhecidas do que *Abaporu* (1928) ou *Antropofagia* (1929), são obras instigantes para se pensar o lugar da vegetação, e particularmente o da palmeira, na produção da fase Antropofágica, apresentando-se como desenvolvimentos de *O lago* e *O sono*. As duas telas têm dimensões muito próximas (65x74,5cm e 63,9x76,20cm), são estruturadas de modo semelhante, se valem de um mesmo tratamento das formas e de um mesmo referencial colorístico – de modo que aqui elas serão pensadas em estreita relação, entendendo-se que suas abordagens temáticas são complementares e expressam um único dilema.

Desde o título, *Distância* – substantivo feminino que se refere tanto ao espaço entre dois pontos quanto a um intervalo temporal, podendo ainda significar “desigualdade” – confirma que as correspondências e conciliações estabelecidas em Pau Brasil agora começam a ser problematizadas por Tarsila. A estrutura da composição reforça a noção sugerida no título, organizando-se quase sempre a partir da relação entre pares de elementos. Nas horizontais, a linha do horizonte levemente abaulada (sugerindo a curvatura terrestre e uma espacialidade planetária) é o eixo que divide as superfícies do céu e da terra – nas quais sucessivas linhas bem delineadas reverberam como ondas e, a partir do eixo central, espelham-se umas nas outras. A forma da meia-elipse de *O sono* permanece enquanto referência, mas o elemento aquático parece ter sido substituído pelo campo verde, que ocupa cerca de dois terços da tela e ao qual se sobrepõe, na lateral direita do quadro, uma mancha rosa.

Nas verticais, as figuras dos vegetais formam um par: a palmeira à direita e o grupo de cactos à esquerda. Pela sua importância e pela forma como são dispostas na composição, tais figuras são elevadas ao status de personagens e são os principais focos de interesse da obra, levando à constatação de que *Distância* é uma pintura de paisagem que incorpora o gênero retrato; como sujeitos retratados, cactos e palmeira dão indícios de suas personalidades características, representando mais do que elementos vegetais inertes ou de caráter ornamental. Voltando à comparação com Frans Post, aqui Tarsila opera uma “inversão” das paisagens do holandês, nas quais a vegetação – ainda que meticulosamente detalhada (haja vista a necessidade de identificar a flora local aos europeus ávidos pelo “exotismo” das paisagens brasileiras) – é geralmente disposta nas bordas da tela, como moldura para a cena no centro do quadro, que é o tema principal da pintura.

Considerando tal caráter de “retrato paisagístico”, vale indagar o que expressam esses dois personagens. Tarsila procura transmitir não as características individuais das figuras retratadas, mas, pelo contrário, apresentá-las de forma sintética e idealizada, como *modelos*. Assim – a exemplo da *Palma Mater* que dera origem a todas as outras palmeiras imperiais no Brasil –, a palmeira de *Distância* é a mãe (ou, talvez, a derradeira descendente) de todas as palmeiras brasileiras, unificando-as em sua figura; considerando os significados simbólicos que esta planta assume na tradição nacional e na obra da pintora, pode-se apontar que, também aqui, ela continua a simbolizar o Brasil – identidade geográfica, histórica e cultural, “civilização tropical”. O cacto, por sua vez, também irá simbolizar o país, mas em seu reverso, ou seja, um Brasil pré-cabralino, selvagem e sertanejo, pobre, árido e em grande medida desconhecido, que pouco fala da tal “civilização” e muito diz sobre a “barbárie” – noção que, se no século XIX referia-se aos povos “não-europeus e não-brancos” cuja exploração era justificada pela “catequização civilizatória” do Imperialismo (ZILLY, 1999, p. 8), no modernismo começará a ganhar contornos diversos, a proximidade com o surrealismo e a antropofagia trazendo uma valorização do potencial transformador da bruteza dos primitivos, dos selvagens, dos mestiços, dos mal integrados. A palmeira e o cacto, portanto, nos termos da botânica modernista, são figuras ao mesmo tempo congêneres e antitéticas, o que fica ainda mais claro quando se observa o seu posicionamento na tela e o tratamento pictórico que as conforma.

Numa primeira aproximação, partindo da indicação do título, verifica-se que as figuras parecem efetivamente se distanciar. Tal *distanciamento* se dá pela monumentalidade e gigantismo dos cactos em primeiro plano, que reforça o contraste com a diminuta palmeira na linha do horizonte, tornada ainda menor pelo efeito de profundidade da composição; além disso, o distanciamento acontece pela contraposição entre a verticalidade das duas figuras, em uma relação de desigualdade reforçada pelo fato dos cactos apresentarem-se em grupo de três plantas e a palmeira como indivíduo único. Numa visada mais atenta, entretanto, percebe-se que é possível identificar nessa obra um movimento inverso, de *aproximação* entre as personagens vegetais, que se dá por meio de correspondências de forma e cor. Tanto os cactos quanto a palmeira possuem formas curvilíneas bem marcadas, constituídas por manchas e não por linhas – o que dá

a elas um caráter de colagens pictóricas, assemelhadas aos *cut-outs* que Jean Arp (1886-1966) experimentava à mesma época. O cacto perde os espinhos e a palmeira perde a esbeltez e a coroa em forma de asterisco – ambos avizinhandos-se da forma que Catunda enxerga como “macia” (uma maciez, diríamos, tão mole que a forma chega a se dissolver⁶⁰). Quanto à cor, as duas figuras são pintadas no mesmo tom de verde, estabelecendo-se assim uma relação íntima de coisas que são feitas da mesma matéria. O uso desse verde escuro, opaco e denso – “bárbaro”, segundo a própria artista, explicitando os novos significados que tal noção adquiria⁶¹ – revela mudanças em sua paleta: no lugar do “exotismo cromático” de Pau Brasil agora intensificam-se os tons, pelo uso de “verdes mais carregados” e cores “mais noturnas, nos azuis e roxos” (AMARAL, 2003, p. 289).

Esclarecidas a constituição das figuras e a relação entre elas, olhemos agora para o vasto campo verde, chave para a interpretação da obra; o lugar que ele ocupa na composição, seu desenho e a sua cor (um degradê entre o “verde bárbaro” também presente na vegetação e o verde bandeira da “saúde fazendeira”, característico da fase anterior), fazem com que, no movimento que caracteriza *Distância*, ele tenha a capacidade de indicar ações contrárias e assumir múltiplos significados – reforçando a propensão das figuras a sucessivos distanciamentos e aproximações.

Ele pode ser associado, primeiramente, à superfície de um lago ou qualquer outra superfície aquática, na qual uma pedra atirada gera ondas que se deslocam formando círculos concêntricos. Ainda que, fisicamente, as ondas se propaguem no tempo e no espaço transportando energia sem transportar matéria (HELERBROCK, s.d.), em *Distância* esse fenômeno é suficientemente intenso para levar tudo o que flutua sobre a superfície – cactos, palmeira – para longe, num movimento centrífugo. Mas há uma outra associação possível: a do campo verde como um redemoinho aquático, que, agora em movimento centrípeto, engole e puxa tudo – palmeira, cactos –, para o centro da tela, onde precisamente se situa o sumidouro (lugar onde, segundo o dicionário, “constantemente se perdem os objetos”, mas onde os personagens vegetais se encontram). Essa dinâmica do quadro permite que o “campo verde” possa também ser pensado como signo, a fazer referência ao “contexto brasileiro circunstante” (CAMPOS, 1997, p. 112). Assim, o lago, superfície aquática com ondas, tende a se tornar oceano (grandioso, mas sujeito a ressacas e tempestades); o redemoinho, a se tornar labirinto ou turbilhão (sublime, mas que traz ao homem desorientação, paralisia e medo); o campo, a ultrapassar o seu sentido de fenômeno espacial, físico ou pictórico para assumir-se como plantação (verdejante, mas que enquanto monocultura esmaga, tritura, transforma, desassocia e desagrega). Todos os caminhos, portanto, parecem levar ao cafezal⁶².

Chegamos então ao dilema de *Distância*; seus elementos são a palmeira, o cacto e o campo-verde-cafezal, mas há também um quarto elemento: a mancha rosa, da qual pouco falamos até agora. Enquanto raciocínio que parte de premissas contraditórias, mutuamente excludentes e igualmente insatisfatórias (mas que paradoxalmente terminam por fundamentar uma mesma conclusão ou consequência), tal dilema, nessa obra, tem como premissas as figuras da palmeira e o cacto – representação dual do Brasil, trazendo nesse sentido

60. A artista Leda Catunda (1961) vê na obra antropofágica de Tarsila o que chama de “pintura macia”: “uma proposta plástica de almofadamento da natureza, das pessoas e da paisagem”, trazendo, a seu ver, “sensações de conforto” e “aconchego”. A nosso ver, pelo contrário, o que parece ficar patente é o grande desconforto que se dissimula nessas formas “macias” (ou moles e informes, nas palavras de Salzstein).

61. “O nosso verde é bárbaro. O brasileiro bem brasileiro gosta de cores contrastadas. Declaro, como boa caipira, que acho lindas certas combinações que aprendi considerar de mau gosto e hoje me orgulho em expandir nos meus quadros as minhas cores preferidas: azul e cor-de-rosa” (AMARAL, 1928 apud AMARAL, 2003, p. 297).

62. Baciú (1966), apesar de notar que o café teria sido ignorado enquanto “assunto” e “preocupação” na poesia brasileira, afirma categoricamente que o café se faz presente em Tarsila – o que é curioso, pois olhando-se para o conjunto da obra da artista, não parece haver uma só pintura ou desenho em que o pé de café ou o cafezal sejam explicitamente representados. A grande questão, parece-nos, é que eles estão o tempo todo subjacentes à sua produção dos anos 1920, e *Distância* – como antes as palmeiras de Pau Brasil – é um bom exemplo disso.

“uma leitura da diferença brasileira, de seu caráter vacilante, bem traduzindo a porosidade da cultura (...), suas projeções ambíguas, a feição híbrida do cá. De novo, o problema: *é e não é*, a resumir descompassos” (FONSECA, 2004, p. 127-128)⁶³. O cafezal, por sua vez, situa-se entre essas duas premissas, como um grande *vazio ativo*; ele é o motor que perpetua o dilema, sendo responsável pela oscilação contínua do cacto e da palmeira entre *ser e não ser* – ou entre o (*ser o mesmo* e (*ser o outro* – movimento que, enquanto “fixação no entre dois”, seria o regime dominante em nossas formações culturais, uma espécie de “regime do limite”, sempre a operar na ambiguidade e na alternância (PASTA, 2010, p. 18-21)⁶⁴. Em hipótese, o cafezal *poderia* aproximar os dois símbolos vegetais do Brasil e mesmo resolver as contradições e conflitos entre os Brasis que eles representam – a partir socialização das riquezas, dos “avanços” materiais e espirituais dele advindos (dentre os quais os processos de urbanização, industrialização, e o próprio modernismo). Mas isso só aconteceria se, e apenas se, nutridos pelo café, a palmeira e o cacto pudessem unidos gerar frutos, originando uma terceira planta nova e original, e uma quarta, e uma quinta, enfim, toda uma flora pioneira, criando assim as condições para que a mata de uma cultura própria pudesse se restabelecer (seria isso que Tarsila ousava experimentar, com a sua “flora tarsiliana”?). Ao mesmo tempo, realisticamente, o café parece se constituir como impedimento dessa cultura *própria* (não apenas positivamente brasileira, mas brasileira na “contribuição milionária de todos os erros”) – esgotando os solos e reiterando, em pleno século XX, as mesmas vicissitudes de séculos de colonização e império. A palmeira e o cacto, assim, apesar de por vezes estarem muito próximos e quase unidos, nunca poderiam efetivamente se encontrar, quanto mais gerar frutos – eternamente flutuando desenraizados na superfície, monumentalmente simbolizando as *impossibilidades* brasileiras, entre os altos e baixos do café (e, se não do café, da laranja, da cana, ou, lançando-nos a um irresistível anacronismo, da soja que hoje aniquila Pantanal, Cerrado e Amazônia, alimentando o gado na China).

Mas a artista insiste. Há na tela um único sinal de abalo, de possível interrupção dessa alternância entre *ser e não ser*, entre o *mesmo* e o *outro*: a estranha mancha rosa que invade o cafezal. Surgindo sub-repeticionalmente por detrás das cactáceas, sobrepondo-se ao movimento das ondas, sua cor “rosa gerânio” – originada, não há dúvida, da fase anterior, onde os “rosas e azuis caipiras” eram “vestígios óticos” da nossa paisagem ambiental e humana (CAMPOS, 1997, p. 111-112) – permite deduzir que Tarsila ainda procura saídas para o Brasil (e, com ele, para a palmeira e para o seu próprio trabalho). No entanto, não é mais para o país de *Pau Brasil* que essa cor aponta, quando o “decorativo colorido, repousante, triunfante, luminoso, risonho” da pintura expressava um momento “triumfal da vida paulista, com os fazendeiros em ascensão, o café subindo, a eleição do ‘paulista de Macaé’ para a presidência da República” (PAGU, 1950 apud AMARAL, 2003, p. 91) – e sim para o Brasil de 1929, abatido, endividado, empobrecido e desempregado, no qual montanhas de café são queimadas enquanto a carestia atinge os trabalhadores, e onde os abalos da Revolução de 1930 já se fazem sentir (inclusive dentre os modernistas de São Paulo). Nesse sentido, a mancha rosa – na qual a cor mantém a sua característica de “formante” ou “cor estrutural” (CAMPOS, 1997, p. 112), mas agora em sinal negativo, como indício da *desestruturação*

63. A autora toma essa formulação de empréstimo de “Dialética da Malandragem”, de Antônio Candido (que analisava *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida), utilizando-a para se referir, por sua vez, a *Pau Brasil* de Oswald de Andrade – em cuja “operação de práticas conflitantes” a autora reconhece as “resonâncias do incaracterístico brasileiro, das marcas de instabilidade local”, e um “desarrumar de modelos” (FONSECA, 2004, p. 127)

64. Segundo Pasta (2010, p. 18), a origem desse “regime do limite” está nos processos constitutivos da sociedade brasileira, e mais precisamente na “conjunção de capitalismo e escravidão” que aqui se estabelece, dois regimes “que logicamente deveriam excluir um ao outro, mas que se encontram bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência”, modelando a constituição de toda subjetividade em todos os níveis sociais – de modo que cada indivíduo vê-se em face de dois regimes da concepção de si e de sua relação com o outro: “Por um lado, um regime (...) moderno que corresponde (...) às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o mesmo e o outro; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo (...) inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista”.

do contexto circunstante – traz consigo o elemento disruptivo do choque: ela é ao mesmo tempo a crise da cafeicultura; a crise do próprio modernismo paulista (que tem que enfrentar, a seu modo, o “regime do limite”, ao assumir procedimentos das vanguardas num contexto marcado pelo “atraso”); e, talvez, a crise pessoal de Tarsila (cuja prolífica parceria com Oswald se desfazia naquele mesmo ano, e cujo patrimônio fazendeiro se esvaía com a quebra da Bolsa de Nova Iorque). E como toda crise, a mancha rosa –abstrata e disforme –aponta para conclusões ou consequências incertas: no que se refere ao dilema de *Distância*, ela poderia tanto significar o deserto que se aproxima, quanto novas possibilidades para o Brasil, em uma chave diferente da do primeiro modernismo (para alguns artistas, o mágico, para outros, o inconsciente, e para outros ainda, a revolução) –tensionando o problemático “regime do limite”.



Figura 11 – Tarsila do Amaral, *Floresta* (1929) | Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Em *Floresta*, mantém-se a estrutura compositiva de *O sono e Distância*: a linha do horizonte abaulada (à qual se contrapõe a curva sugerida pelas raízes da grande planta em primeiro plano), os elementos verticais contrapostos nos dois lados da tela. Mantém-se o referencial colorístico, constituído por azuis mais escuros e pelos importantíssimos rosas e verdes (este último em tons variados, do verde-bandeira liso que constitui a superfície terrestre, ao verde escuro quase-preto dos elementos verticais à esquerda, passando pelo degradê de verdes-água que constitui a grande planta); uma pequena nesga de rosa se insinua no horizonte, parecendo caminhar em direção ao centro da obra.

Paisagisticamente, agora Tarsila se volta ao *outro* do cafezal, a floresta, e continua a refletir sobre o dilema já apresentado. A natureza que aflora é uma natureza no limite, pela qual a pintora encontra-se com Euclides da Cunha, que descreve a ação dos “fazedores de desertos” brasileiros – dos “aborígenes” aos fazendeiros, passando pelos “sertanistas gananciosos”, pecuaristas, mineradores –, a ação devastadora do homem sobre a natureza atravessando “toda a nossa história” e explicitando a “barbárie” inerente à “civilização”: “Temos sido um agente geológico nefasto e um elemento de antagonismo terrivelmente bárbaro da própria natureza que nos rodeia” (CUNHA, s.d.)⁶⁵.

Cunha expõe, assim, a indissociabilidade entre a terra e o homem, colocando este último enquanto responsável pela formação (ou melhor, deformação) do ambiente em que vive, sendo ao mesmo tempo por ele formado; e, em *Floresta*, essa relação continua válida, e o homem, mesmo ausente, é reconhecido nos sinais por ele deixados.

Os vegetais, novamente, são os protagonistas da ação que se desenvolve, figuras essenciais na formação ou deformação da paisagem. Em primeiro plano, à esquerda, uma grande planta multicaule, resultado de uma complexa hibridação de palmeira e árvore, cacto e árvore, ou palmeira e cacto: são várias possibilidades, e o mais certo seria talvez considerar todas elas entremeadas – pois, nessa planta, Tarsila resume e radicaliza os procedimentos de outras obras (montagem, repetição, série, partes da planta recompostas, colagens, enxertos, fusões, deformações e dissoluções: a união dos procedimentos da botânica e os da arte moderna ampliando muito o campo de possibilidades). A figura da palmeira propriamente dita, assim, agora desaparece de vez; se em *Distância* ela era uma das premissas do dilema *ser e não ser*, o *mesmo* ao qual se opunha o cacto *outro*, aqui a planta híbrida é o próprio dilema. Incorporando e fundindo palmeira e cacto, ela origina um mesmo que é *igual* ao outro, que é *o outro*, chegando-se assim à fórmula que, como destaca Pasta (2010, p. 19), é experimentada em vários momentos da literatura brasileira, como resposta das personagens aos dilemas de uma nacionalidade problemática, satisfazendo ao mesmo tempo “à requisição da diferença e à requisição da ausência de diferença”⁶⁶.

As raízes dessa planta (que são continuação dos caules, que são continuação das folhas), abraçam um ninho de frutos ou ovos rosados (já presentes em *O lago*, mas sem a mesma força), sobre o qual toda ela se curva, “planta mãe” que protege a sua prole. O aparecimento desse ninho é curioso, considerando-se que, em *Distância*, parecia claro que a palmeira e o cacto não iriam nunca se encontrar, quanto mais gerar frutos. Aqui, com a metáfora dos ovos⁶⁷, Tarsila parece insistir na busca de uma solução para o dilema, fantasiando, inventando ou projetando (como se queira) uma possibilidade de futuro para a entidade (não mais “identidade”) brasileira e para o próprio modernismo, que se manifesta nessa arquetípica “planta-total”.

Mas o dilema é maior que a pintura, e insiste em se repor e se renovar: no lado esquerdo da tela – em diálogo tenso com a “planta mãe” (que aguarda o reforço da mancha rosa, sem saber ao certo se ela chegará e se, chegando, ela resistirá ao seu lado na proteção do futuro) –, uma profusão de prismas recurvados sugere troncos decepados⁶⁸. Além de escuros e lustrosos (remetendo não apenas a troncos de árvores carbonizadas, mas também a ossos, formas minerais ou mesmo peças mecânicas), tais figuras demonstram o retorno de Tarsila ao volume. No contexto da deformação da paisagem, indicam que a floresta, antes verdejante e diversa, agora aproxima-se do quadro “ingrato” da seca na caatinga, descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902)...

(...) as suas árvores, vistas em conjunto, semelham uma só família de poucos gêneros, quase reduzida a uma espécie invariável, divergindo apenas no tamanho, tendo todas a mesma conformação, a mesma aparência de vegetais morrendo (...). É que por um efeito explicável de adaptação às condições estreitas do meio ingrato, evoluindo penosamente em círculos

65. A utilização do termo “bárbaro”, aqui, aparece na concepção clássica do termo, típica do Imperialismo do século XIX, segundo a qual a “barbárie” (do mesmo modo que a “civilização”), possuiria dois componentes principais, um instrumental e outro moral: ela significaria, “por um lado, o baixo nível da cultura material e intelectual e, por outro, numa dimensão ética, brutalidade e crueldade, o uso corriqueiro da violência no trato entre as pessoas, o contrário de civilidade e humanitarismo” (ZILLY, 1999, p. 8).

66. Segundo Pasta (1999), no horizonte de personagens brasileiras como Riobaldo (de *Grande sertão veredas*), Brás Cubas (de *Memórias póstumas*) e Macunaíma – que seriam, segundo ele, equivalentes do Brasil – está a busca do objeto mágico, “solução metafísica para um tipo de contradição que elas experimentam, que é uma contradição sempre insolúvel. É como se a contradição fosse tão dura, tão insolúvel, como se o Brasil não conseguisse encontrar nunca uma síntese real, então cada uma dessas personagens que simboliza o Brasil de uma certa forma procura uma síntese mágica”.

67. A figura do ovo possui muitas possibilidades interpretativas e já havia aparecido em outra obra da fase Antropofágica, *Urutu* (1928). É um símbolo universal (a ideia do nascimento do mundo a partir dele é comum a celtas, gregos, egípcios, hindus e muitos outros povos); realidade primordial, contém em germe a multiplicidade dos seres, representando uma imagem da totalidade que comporta múltiplas virtualidades. Pode ser o ovo cósmico ou o ovo religioso, representando a renovação periódica da natureza, e indicando a fertilidade e o começo de uma nova vida (CHEVALIER, 1994). É, ainda, a forma plástica perfeita e enigmática, objeto vital que atraiu Constantin Brancusi – cujo símbolo em mármore para *O início do mundo* (1924) é um ovo – e os surrealistas, aparecendo em obras de René Magritte e Salvador Dalí.

68. Ver as obras de Segall e Portinari, no Capítulo 1, nas quais as plantas decepadas também aparecem.

estreitos, aquelas mesmo que tanto se diversificam nas matas ali se talham por um molde único. Transmudam-se, e em lenta metamorfose vão tendendo para limitadíssimo número de tipos caracterizados pelos atributos dos que possuem maior capacidade de resistência (CUNHA, 2019, p. 40).

... ou, mais gravemente, aproxima-se de um cenário de guerra, na qual a “barbárie” das coisas verdes e rosas (que resistem e insistem em sobreviver) é combatida pelos agentes da chamada “civilização” – num prenúncio de sua mais completa aniquilação, como testemunha *Contrastes e confrontos* (1907):

E o que observa quem segue, hoje, pelas estradas do oeste paulista? Depara, de momento em momento, perlongando as linhas férreas, com desmedidas rumas de madeira em achas ou em toros, aglomeradas em volumes consideráveis (...). São o combustível único das locomotivas. Iludimos a crise financeira e o preço alto do carvão de pedra atacando em cheio a economia da terra, e diluindo cada dia no fumo das caldeiras alguns hectares da nossa flora. Deste modo — reincidentes no erro — a inconveniência provada das lavouras ultra extensivas e ao cautério vivo das queimas, aditamos o desnudamento rápido das derrubadas em grande escala. As consequências repontam, naturais (CUNHA, s.d).

Assim, na paisagem de *Floresta*, tudo parece indicar que troncos decepados e pilhas de lenha seriam o futuro da “planta mãe” (e seriam, ainda, o futuro da pintura de Tarsila, caso aceitasse prosseguir sem questionamentos na lição cubista, positivando assim a “forma construtiva moderna”⁶⁹). Nessas condições extremas, onde a pujança e a vida viraram deserto, fundir o mesmo e o outro implicou numa reposição do dilema: se o mesmo é igual ao outro, *ser* pode se igualar a *não ser*. E é isso que os troncos revelam: eles *são* a “planta mãe”, refletida num espelho que lhe permite ver o *seu próprio reflexo*, numa hipotética forma futura – os troncos decepados como o seu próprio *não ser*, a sua forma aniquilada.

Considerações finais

Refazendo o percurso pela obra de Tarsila das fases Pau Brasil e Antropofágica, e cotejando-a com as produções de seus contemporâneos, fica claro que o símbolo palmeira é objeto de grande interesse na botânica modernista e está em constante experimentação. Inicialmente, na obra da pintora, ele é reafirmado em sua capacidade de conciliação, associando-se invariavelmente à ideia da identidade nacional (em que tradição e modernidade se encontram) e do país conformado pela paisagem natural – momento no qual a palmeira imperial (palmeira-café, palmeira-cidade, palmeira-tradição) é a protagonista, com participações eventuais dos coqueiros. Aos poucos o símbolo vai sendo destrinchado e posto em questão, ensaiando-se o abandono de seu isolamento monumental, do seu sentido de racionalidade, de distinção, grandeza, nobreza e ordem; a palmeira é então vista como parte de um coletivo (palmares, palmeirais, macaubais), ou associada às plantas comuns, integrada à totalidade da flora – ampliando-se a diversidade de formas e significados a ela associados e trazendo à tona outras espécies de Arecaceae (menos “excepcionais” que as palmeiras imperiais e, portanto, menos carregadas do peso da tradição nacional): macaúba, açaí, pupunha etc. Finalmente, em Tarsila, o símbolo é dissolvido e/ou fundido a outras espécies vegetais e mesmo outros seres vivos – a palmeira transformando-se num híbrido, que já não se identifica explicitamente com qualquer Arecaceae específica.



Figura P – Tarsila do Amaral, *Calmaria II* (1929) | Fonte: Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

69. *Calmaria II* (1929) parece ser um interessante exercício de Tarsila, a pensar sobre os dilemas do Brasil e de sua própria obra: vê-se ali um desdobramento de *Floresta*, mantido o referencial colorístico de rosas, verdes e azuis (mas mais suaves e diluídos, visíveis as marcas do pincel e da tinta). Agora, no entanto, as figuras vegetais, os ovos e os troncos foram transformados em duros prismas ou cristais de rocha, num mundo mineralizado em que toda a forma de vida (humana, animal, vegetal) parece esquecida e abstraída, e onde a única realidade conhecida pelos objetos (ausentes os sujeitos) é o eterno jogo de reflexos sobre a lâmina d'água. Analisando-se o conjunto da produção da artista no fim da década de 1920 e princípios de 30, sabe-se que ela escolherá não seguir por esse caminho da abstração – que, acompanhando-se a nossa argumentação, seria, para ela, um “ponto de vista impossível” –, como testemunha *Operários* (1933). Ainda assim, no decorrer da década de 1930, Tarsila para de colocar a sua produção no debate público e começa a repetir formas e procedimentos de sua produção anterior – fatos que nos parecem significativos, enquanto demonstração da impossibilidade de solução do dilema.

O que permanece em todo esse percurso é a equivalência entre a palmeira e a ideia de Brasil. Delineia-se gradualmente a percepção da insuficiência e inadequação da palmeira como símbolo máximo da nacionalidade, e, simultaneamente, a percepção da problemática inerente à visão dessa nacionalidade como coisa única, homogênea e sem conflitos. As *Arecaceae*, e a sua representante “maior”, a palmeira imperial – pela força dos significados simbólicos a ela atribuídos desde a colonização, enraizados nos séculos e persistentes ainda na década de 1920⁷⁰ – não podem mais, no Brasil, se dissociar da ideia da “civilização” e do “progresso”, e das noções a eles correspondentes, tais como o incremento da cultura material e intelectual, o melhoramento da civilidade e urbanidade, a domaçaõ da rudeza no trato entre as pessoas (ainda que, para isso, seja necessário recorrer à violência). As palmeiras são, decerto, plantas tropicais e “nossas”, mas que foram apropriadas para dar um verniz de nacionalidade a algo que nos seria essencialmente alheio, como coloca Mário de Andrade, em 1927:

E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente do Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 2015, p. 67-68)

Se nessa nota o modernista almeja à criação de “cultura e civilização próprias” para o Brasil – referenciando-se no que seria a autenticidade e a estabilidade de culturas não-europeias milenares, como a indiana ou a chinesa –, já no ano seguinte, em viagem pelo Nordeste, ele fará uma crítica ainda mais contundente: “Civilização brasileira consiste em empecilhar as tradições vivas que possuímos de mais nossas” (ANDRADE, 2015, p. 308)⁷¹. Nessa negação da ideia da “civilização brasileira”, ele parece estar também negando o próprio conceito de “civilização” (que desde o século XIX se estabelece como ideologia a promover a “modernização conservadora” do Brasil e a sua integração ao capitalismo mundial) – e afirmando, talvez, um Brasil “inabarcável pela razão civilizatória” (SALZSTEIN, 1997, p.11).

O processo de transformação do símbolo palmeira, na fase Antropofágica de Tarsila, poderia ser visto como o equivalente pictórico desses questionamentos de Mário, tentativa de “resposta da cultura ‘periférica’ aos séculos de expedições colonizadoras da grande razão moderna”, como diz Salzstein (1997, p. 15). A pintora revela uma meditada exposição de problemas, sem conseguir, entretanto, trazer respostas efetivas para eles. Tal reflexão se radicaliza com a experimentação de procedimentos como a deformação, a dissolução e a fusão com outras espécies – pelos quais o símbolo palmeira, ao mesmo tempo que se forma, tende a desaparecer ou a ser suprimido – num processo que parece simultaneamente incorporar os procedimentos da arte moderna e participar do esforço milenar de domesticação das plantas pelo homem⁷². Na alternância do mesmo e do outro, “plena de virtualidades perversas”, no dilema entre ser e não ser que a pintura / palmeira de Tarsila enfrenta, as possibilidades do Brasil parecem recorrentemente vir à tona, para em seguida se revelarem como impossibilidades: é o que Pasta (2010, p.11) define

70. Hoje, as obrigatórias palmeiras em frente aos shoppings de luxo, em qualquer cidade brasileira que queira ostentar a “sofisticação” de suas elites, demonstram como os significados tradicionalmente atribuídos às palmeiras imperiais seguem enraizados na sociedade brasileira; nesse sentido, pode-se afirmar que os questionamentos dos modernistas foram em larga medida esquecidos, se não intencionalmente apagados.

71. Discutindo o conceito de “civilização brasileira”, Paulo Arantes aponta-o como uma “anomalia”, dado que o Brasil seria o único país do mundo a adjectivar a palavra civilização para apontá-la como algo próprio. A noção teria sido cunhada pelo próprio modernismo, por autores como Sergio Buarque de Holanda (1902-1982) e Gilberto Freyre (1900-1987), a partir da convergência entre as dimensões estética e material, fundindo-se assim “cultura” e “civilização” para a constituição de um “projeto nacional” que, apesar das contradições, poderia ser considerado usado e anti-burguês (ARANTES, s.d.).

72. Segundo Veasey et al. (2011, p. 1118), a domesticação das plantas teve início há cerca de 13.000 anos; nesse processo, o homem reproduziu os processos evolutivos naturais, manipulando-os por meio de mutações, hibridações, migrações e seleções genéticas – promovendo assim o aparecimento de novas variedades e espécies, ampliando, mantendo ou mesmo reduzindo a variabilidade genética da flora.

como “formação negativa”, ou a não formação radical do Brasil, vigente “no plano do sujeito, das obras e da sociedade / história”.

Tarsila transita para uma provável extinção da palmeira. O risco desse processo todo é não ter nada para pôr no lugar, os símbolos vegetais tradicionais depositos juntamente com os seus referentes, sem que os novos símbolos consigam germinar, devido às condições inóspitas do meio. Já em Pau Brasil de Oswald, a metáfora do trem parecia indicar esse perigo: “Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino” (ANDRADE, 1925, p. 19). Mas é Carlos Drummond de Andrade que, em 1926 – no mesmo poema onde, antes, denunciava a “oficialidade” e falta de originalidade das palmeiras –, coloca com precisão o risco do vazio:

(...) Reparem na minha terra:
em verdade já não tem palmeiras, tem desertos,
nem tem coqueiros, tem destruições.
(ANDRADE, 1926)

ASE nº21186

10°44'16" S, 36°51'21" W



HERBÁRIO ASE
Universidade Federal de Sergipe
CCBS / DBI

ASE nº
21186

Brasil, Sergipe, Pirambu, Assentamento Sao Sebastião. Restinga.

Musaceae

Musa paradisiaca L.

Erva, brácteas lilás, flores transparentes (cultivada).

Bananeira (Português)

Oliveira, D.M. 170 19/09/2011

Det: Santos, L.A.S. setembro 2011

Figura A – [Página anterior]
Musa paradisiaca coletada em
Pirambu/SE (2001) | Fonte:
Reflora - Herbário Virtual

CAPÍTULO 3 BANANEIRA

DUAS BANANAS & A BANANEIRA (Parte 2)

A bananeira dá, luzidia de contente
Nos fundos de quintal, com despejos
Com monturos de lixo: fogueira fria
E sem fumo, mas fumegando mau cheiro;
E mais daria se o dicionário omitisse,
Banana, gesto de rebeldia e indecente;
Se além da banana fruta,
Registrasse banana
Coisa sem espinhaço somente.
Daí a bananeira dobrar como impotente
A ereção do mangará de crua macheza;
E daí conceber as bananas sem caroços
Fácil de despir como carne de rameira.
(João Cabral de Melo Neto, 1962)

O presente capítulo discute a bananeira (*Musa sp*), planta originária do sudeste da Ásia, hoje naturalizada em regiões tropicais de todo o mundo. Tradicionalmente, a partir da Idade Moderna, as representações desta planta e seus frutos foram permeadas pela noção de exotismo – “uma forma de escritura do Outro” ou a “combinatória de diferenças que o Eu percebe no Outro” (TODOROV, 1989; AFFERGAN, 1987 apud FREITAS, 1998, p. 180). A hipótese trabalhada é a de que, no modernismo paulista, tais representações, muitas vezes associadas à busca dos elementos populares e femininos da nacionalidade, trazem para o centro do debate a ideia de *alteridade* e reflexões importantes acerca do papel da natureza e da cultura nos processos de modernização ligados ao colonialismo, ao imperialismo e ao capitalismo no Brasil.

Embora imagens e descrições de bananas e bananeiras estejam há muito presentes na cultura ocidental, é somente a partir do século XVII que a planta passa ser mais conhecida dentre os europeus e mais amplamente cultivada nas colônias (FERRÃO, 2015, p. 232). A partir do século XIX, a expansão imperialista europeia faz com que o caráter “exótico” das bananas se torne econômica e politicamente necessário aos “países centrais” – na medida em que as matérias-primas das zonas tropicais e os “produtos coloniais” (como o açúcar, o chá, o café, o cacau e as frutas tropicais) fazem-se essenciais ao desenvolvimento tecnológico e ao estabelecimento da “democracia liberal de massas” nesses países (HOBSBAWN, 1998). No campo da cultura e do comportamento, o exotismo passa a se identificar com a modernidade, a partir da afinidade entre os novos aparatos tecnológicos e os “produtos coloniais” (ambos responsáveis por um “efeito de aceleração” da produção, do consumo, da diversão e do prazer)¹; os meios de transporte e comunicação (como o cinema, a fotografia, o cartaz) fomentarão o exótico, ao popularizar o turismo e alimentar a imaginação do grande público com “fantasias de abolição do espaço e do tempo” (SEVCENKO, 2014, p. 160).

1. Chapman (2009) lembra que uma das ações das poderosas corporações de fruticultura, nos EUA, foi o trabalho de propaganda que transformou a banana em um produto de consumo das massas, no começo do século XX – a ponto desta fruta ser considerada por alguns como a primeira forma de *fast food*.



Figura B – Giorgio de Chirico, *A incerteza do poeta* (1913) | Fonte: Tate.org.uk

2. A obra de De Chirico é descrita por Argan (2016, p. 372) como “pura metafísica”, sem vínculos com a realidade natural ou histórica, e sem finalidades cognitivas ou práticas. Em pinturas como *A incerteza do poeta* (1913) o estranhamento é elemento chave; ali, “formas sem substância vital”, como um busto e um cacho de bananas – objetos incompletos, decepidos, sem pontos de apoio – ocupam um “espaço inabitável, num tempo que não é eterno, mas imóvel” (o que é reforçado pelo trem em movimento parado, ao fundo, ou pelas sombras postizas na *piazza vazia*). Para além da pintura, entretanto, tanto o busto quanto as bananas possuem inegável caráter simbólico: o primeiro como índice de história da civilização ocidental, e as segundas como alegorias do novo mundo que se descortinava às vésperas da 1ª Guerra Mundial. Ao serem confrontados no arranjo unitário, nítido e bem organizado da tela, a estátua clássica e as frutas maduras passam a sugerir tensões de várias ordens: no campo da arte, as tensões entre clássico e romântico, mineral e vegetal, cultura e natureza, cópia e original; existencialmente, as tensões entre a vida e a morte, o permanente e o efêmero; politicamente, as tensões entre os impérios da Antiguidade e os impérios do século XIX, a Europa e a África, o Velho e o Novo Mundo.

3. O explorador francês André Thetvet, em seu *Singularités de la France Antartique* (1557), menciona ter visto bananeiras em abundância na Baía do Rio de Janeiro, notando ainda que os frutos eram largamente consumidos pelos indígenas (FERRÃO, 2005, p. 236-238).

Assim, espalhadas por todo o mundo, as bananas tornam-se objeto da concupiscência de exploradores, soldados e poetas. Viram mercadorias nas mãos de funcionários e intermediários, no lucrativo comércio dos bens coloniais. São transformadas em alimento de homens pretos escravizados nas *plantations* do Caribe. Nos Estados Unidos, fazem de modestos comerciantes magnatas e ensejam o surgimento de poderosas corporações que transformam países da América Central em *Banana Republics*. Estão por trás da morte milhares de trabalhadores latino-americanos, envenenados por pesticidas ou alvejados por balas. Estimulam grandes inovações tecnológicas e o desenvolvimento de redes de comunicação mais eficientes, ambas altamente lucrativas. Incorporam-se à dieta dos consumidores norte-americanos, estimulados por preços módicos e eficientes estratégias publicitárias (KOEPEL, 2009). Surgem, em cachos, nas pinturas da vanguarda, em obras de Paul Gauguin (1848-1903) ou Giorgio de Chirico (1888-1978)². Invadem, por fim, a cultura de massas, nas Exposições Coloniais, nas apresentações de Josephine Baker (1906-1975) nos cabarés parisienses, na música popular e no cinema, a partir dos filmes de Carmen Miranda (1909-1955).

Numa tese controversa, presume-se que a *Musa* tenha sido trazida ao Brasil pelos primeiros europeus a desembarcar nas Américas no fim do século XV, tendo sido rapidamente incorporada aos costumes dos habitantes da terra e ganhando, no tupi guarani, o nome de pacova (do tupi *pa'kowa* que significa “folha de enrolar”)³. Como coloca Murari (1999, p. 46-47), desde o romantismo artistas e escritores recorreram às “lentes do exotismo” para representar o meio em que viviam, acreditando assim poder identificar “o que haveria no país de original, em contraste com o Velho Mundo, especialmente quando em questão estava a natureza tropical, rica fonte de imagens capazes de simbolizar a singularidade brasileira”. Assim – apesar de seu cosmopolitismo de planta naturalizada em todas as regiões tropicais do planeta –, bananas e bananeiras serão, no século XIX, percebidas como “típicas” ou “nossas”, em fotos e gravuras que retratam escravas com cestos de bananas sobre a cabeça ou folhas de bananeiras sobre os ombros, nas naturezas-mortas de Agostinho da Mota (1824-1878) ou, posteriormente, nas de Pedro Alexandrino (1856-1942). Surge o que Ventura (1991 apud MURARI, 1999, p. 46-47) caracteriza como um contraditório “auto-exotismo”, “que combina o olhar voltado para aquilo que é estrangeiro e a percepção de si mesmo”:

Essa problemática já havia sido apontada por Antonio Candido, que identificou, a propósito do romantismo brasileiro, um persistente exotismo, que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos condenados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual (MURARI, 1999, p. 46-47).

O modernismo paulista, ao operar criticamente dentro da “dialética entre localismo e cosmopolitismo”, irá recorrentemente lidar com essa problemática, de forma que bananas e bananeiras – “produtos tropicais” que abundam no terreno (muitas vezes árido) da nossa “cultura espiritual” – se transformarão em chaves para o entendimento do lugar da natureza, da arte e dos próprios artistas numa realidade que é simultaneamente local e universal. Tais plantas e seus frutos aparecerão, assim, tanto em obras que dialogam com o auto-

-exotismo presente na tradição cultural brasileira quanto em obras que o tensionam. No primeiro caso, estão pinturas como *Tropical* (1917) de Anita Malfatti, ou *Vendedor de frutas* (1925), de Tarsila, que conferem ao exotismo um sentido positivo, ao reafirmar a natureza como uma das fontes da singularidade brasileira e o Brasil como território fecundo, “em que os frutos da terra são colhidos sem (aparente) trabalho” (CHIARELLI, 2009, p. 130); em ambas as obras, os cachos de bananas aparecem em primeiro plano, junto a outras frutas tropicais oferecidas por personagens negras ou mestiças em meio a um cenário paradisíaco (que no caso de Tarsila se manifesta no mar azul e nas ilhas pontuadas de palmeiras, e, no caso de Anita, pela vegetação verdejante ao fundo, na qual identificam-se claramente bananeiras e coqueiros). Ao mesmo tempo, tais pinturas trazem uma diferença significativa em relação à tradição artística anterior, ao valorizar o *outro* popular, negro, indígena, feminino – “elementos recalçados” da nacionalidade; tal diferença não poderia deixar de ter implicações sobre as visões acerca dos elementos naturais e da vegetação:

Assim, há também, no modernismo, problematizações da postura exotista. Ainda que por ocasião da publicação de *Pau Brasil* Manuel Bandeira (1924 apud EULALIO, 2001, p. 71) satirize o primitivismo de Oswald – ao afirmar que ele consistiria em “plantar bananeira e por de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da *Antologia* do Sr. Blaise Cendrars” –, o escritor paulista procede a uma desconstrução do exotismo a partir de seus próprios clichês. No verso de um cartão postal enviado a Mário em 1923, com a imagem de uma colheita de bananas em uma ilha na costa africana, ele escreve: “Mário! Bananas! Concorrência ao Brasil. Querem ver que também há modernidade ocidental em Las Palmas”. Tal conceito de “modernidade ocidental”, ao mesmo tempo em que explicita a consciência acerca do lugar do Brasil no capitalismo mundial – exportador de *commodities* (cujo símbolo máximo talvez sejam até hoje as bananas) e importador de produtos industrializados e da cultura europeia – mostra-se capaz de ironizar esse lugar, imaginando as possibilidades trazidas pela crítica à ideia de que seríamos apenas o *outro* (sem substância própria, uma negação simples da cultura ocidental europeia e “civilizada”) e pela insistência num autoconhecimento mais aprofundado, sem desconsiderar o caráter integrado e global, desigual e combinado, dessa “modernidade”. Posteriormente, em especial na antropofagia, tal ideário se radicaliza num esforço emancipatório que avança na hipótese da existência de que o *outro* brasileiro é na realidade múltiplo, reconhecendo a existência de diferenças de classe, gênero, raça, etc., tensões vivas e ativas na realidade brasileira.

Apesar da diversidade e multiplicidade de abordagens da bananeira – que comparece, ainda, em poemas do próprio Oswald, de Mário, em textos de Paulo Prado, em outros desenhos e pinturas de Tarsila, Anita e Flavio de Carvalho, e ao menos em um poema de Raul Bopp –, observamos que a leitura das produções modernistas muitas vezes esbarra num obstáculo inesperado: o exotismo, que, afinal, permeia não apenas as obras dos artistas, mas também está arraigado (embora nem sempre explicitado) no pensamento dos críticos e historiadores da arte que as interpretam. Procuraremos assim nos diferenciar dos autores que, ainda hoje, insistem em ler essa planta e outros elementos de natureza, vegetação e paisagem presentes nas



Figura C – Oswald de Andrade, Cartão postal enviado a Mário em 1923 | Fonte: Acervo IEB

obras a partir de uma visão tão permeada por conceitos e categorias exotistas que acabam por problematicamente assumir eles próprios o ponto de vista superficial do exota – limitando a sua própria análise, ao separar natureza e cultura e ao ignorar que, no pensamento modernista, o reconhecimento das contradições da nossa condição econômica, política, social e cultural traz à tona a inquietante descoberta de que “nós brasileiros” somos o *outro* – e ainda de que este *outro* é frágil e volátil, “sem nenhum caráter”, cindido em diferenças de classe, raça ou gênero.

Para que de fato se possa compreender o lugar e o significado das bananeiras na botânica modernista – além da óbvia necessidade de nos voltarmos em profundidade à leitura das obras – percebemos que é preciso considerar cuidadosamente o contexto em que tais obras foram criadas, situando-as, ao mesmo tempo em que são situadas as próprias bananeiras, em seu chão histórico, geográfico, social e cultural. Ao longo do capítulo, pretendemos investigar o que significavam as bananas e a bananicultura nos anos 1920 e 30, do ponto de vista do estrangeiro e do europeu, mas também e principalmente entender a que e a quem se associavam na realidade brasileira, tendo em conta, inclusive, as diferenças com a cafeicultura.

O grande interesse dos modernistas pela bananeira e as muitas possibilidades de interpretação que emergem de suas obras permitiriam, portanto, diversas abordagens para o presente capítulo. Mas optamos por partir de uma leitura detida de um único poema de Blaise Cendrars, “A caminho de Dacar”, de 1924 – leitura que funciona como uma espécie de prólogo, permitindo compreender a posição não apenas de Cendrars mas também de muitos outros artistas estrangeiros face ao Brasil como domínio do exótico, em que misturam-se o maravilhamento ante a natureza, a gente e os costumes locais, e, invariavelmente, a expectativa do europeu sobre o Novo Mundo como lugar a ser explorado em benefício próprio, na esteira da dominação colonialista e imperialista de seus territórios.

A partir dessa leitura, pode-se então situar e aprofundar o entendimento sobre o principal objeto que trabalharemos aqui: a obra da fase brasileira de Lasar Segall, entre os anos de 1924 e 1927 (com algumas manifestações esporádicas depois deste período). Nela, a presença da bananeira é muito significativa, aparecendo em sua coleção de fotografias, nos desenhos de observação, nos esboços de obras, nas gravuras, pinturas e projetos de cenografia. Embora outras plantas tropicais – como a palmeira, o mamoeiro, o cacto, o agave e o abacaxi – sejam por ele estudadas em detalhe, a bananeira é uma das únicas a ultrapassar a condição referencial de “assunto” para se transformar em “tema plástico” de sua obra (KLINTOWITZ, 1977, p.102-103)⁴. Assim, sempre tendo em vista o significado da bananeira enquanto um dos principais signos do exotismo, na tradição da arte ocidental, a proposta é de aprofundar o entendimento sobre os outros significados que tal objeto pictórico-vegetal assume na produção de Segall, notadamente enquanto símbolo *humanista* e até mesmo *realista*.

4. Para Klintowitz (1977, p. 102-103), ao chegar ao Brasil, Segall soube “recorrer a nossa paisagem, gentes e maneiras” sem, entretanto, fazê-lo “folcloricamente”; pelo contrário, ele “deixou que as imagens lhe penetrassem, vivenciou-as e soube extrair delas o seu tema plástico. Verdadeiramente mais brasileiro que muitos artistas nascidos aqui, imbuidos de ligeireza emocional, de facilidade temática. Não Segall. Este exigia que os seus assuntos se transformassem em tema. E, nesses temas que se auto impunham à sua consciência de artista, ele descobriu sempre a sua preocupação primeira, o homem e seu destino”.

Pareceu, assim, bastante promissor nos acercar da bananeira por meio da produção de dois artistas que, estrangeiros, estiveram cada qual à sua maneira profundamente ligados ao Brasil. Em suas obras,

como em suas biografias, Cendrars e Segall são capazes de relacionar contextos diversos e de *ressignificar* as referências, formas e procedimentos das vanguardas europeias frente aos embates e dilemas do primeiro modernismo brasileiro, iluminando ainda as obras de outros artistas. Assim, esse diálogo Cendrars-Segall – novamente, um diálogo por nós construído, já que quase não há registros de intercâmbios ou colaborações entre os dois artistas⁵ –, permite encontrar os pontos de contato entre o exotismo e o auto-exotismo, na botânica modernista, e vislumbrar como a insistência em conhecer o *outro* pode não apenas estimular uma revisão do próprio *eu*, como inverter as rotas do “descobrimento”, como queria Oswald com a sua “poesia de exportação”.

Blaise Cendrars: A caminho de Dacar

Em 1924 Blaise Cendrars embarca no navio a vapor *Formose*, partindo do porto do Havre, na Normandia, rumo a Santos⁶. A bordo, começa a escrever os poemas de *Feuilles de route*, livro publicado naquele mesmo ano e a primeira obra que escreverá “sob o signo do Brasil” (EULÁLIO apud CENDRARS, 1976, p. 32). Segundo Manuel Bandeira (1925 apud ALEM, 2011, p. 26), o livro foi planejado como uma espécie de “reportagem lírica”, na qual a fatura poética aproxima-se do estilo fotográfico; as impressões colhidas são apresentadas de forma instantânea, com o emprego do tempo presente, a supressão da pontuação e o recurso a enumerações e justaposições. Portos e paisagens ressurgem, pela sua lente, em curtos “poemas documentários”, “poemas cartões-postais” que procuram a comunicação direta, nos quais a objetividade da cena incorpora o lirismo do eu poético – a ponto de Eulálio sugerir a filiação desses poemas à nova objetividade⁷, entendendo-os como uma superação do “hermetismo cubista” de *19 Poèmes élastiques*, de 1919. Ao deixar o continente europeu, ansiando pela chegada ao continente africano, Cendrars escreve:

A CAMINHO DE DACAR

O ar está frio
O mar é de aço
O céu está frio
Meu corpo é de aço
Adeus Europa que deixo pela primeira vez desde 1914
Nada mais me interessa a teu bordo nem mesmo os imigrantes da entrecoberta judeus russos bascos espanhóis portugueses e saltimbancos alemães saudosos de Paris
Quero esquecer tudo não mais falar tuas línguas e dormir com negros e negras índios e índias animais plantas
E tomar um banho e viver n’água
E tomar um banho e viver no sol em companhia de uma grande bananeira
E amar o enorme broto dessa planta
Me segmentar a mim mesmo
E ficar duro como pedra
Ir a pique
Afundar
(CENDRARS, 1976, p. 18)⁸

A noção de exotismo permeia o poema, fundado em contrastes: o “aço” industrial e a “pedra” bruta, o “frio” e o “sol”, os povos da Europa e os povos *exóticos*. Estruturados, portanto, a partir da *diferença*, os versos seguem uma lógica de polarizações, que parece em princípio resumir a identidade do *outro* como negação do universo do

5. Uma busca no acervo do Museu Lasar Segall revela poucos documentos nos quais aparece o nome de Cendrars, todos datados do início dos anos 1930 – período em que Segall e a família residiam em Paris. São bilhetes e cartões postais redigidos em francês ou alemão, em tom afetuoso, nos quais Cendrars refere-se à “nova exposição” do pintor (possivelmente a individual inaugurada em 1931 na Galeria Vignon).

6. Alem (2011, p. 36) reconstitui o percurso poético de Cendrars na viagem, a partir dos lugares mencionados no livro: primeiramente, a costa da França (Le Havre, La Rochelle, a Ilha de Ré); em seguida, a costa espanhola, a costa portuguesa e a costa da África. Depois, a passagem pela linha do Equador, marcando um ponto central da travessia, e em seguida as descrições das paisagens brasileiras (Fernando de Noronha, Pernambuco, a praia de Amaralina em Salvador, o Rio de Janeiro e a baía de Guanabara, e, por fim, Santos, o desembarque na praia de Guarujá e a viagem a São Paulo, de trem).

7. A *Neue Sachlichkeit* é uma corrente “ainda tipicamente expressionista” que se desenvolve inicialmente na Alemanha entre a década de 1920 e princípios da década de 1930 como uma reação às pesquisas não-figurativas que vinham ganhado espaço na obra de artistas oriundos da *Brücke* e *Der Blaue Reiter* (ARGAN, 2016, p. 242). Pode ser caracterizada pela defesa de um “realismo novo e cortante”, assim como pela “fidelidade a uma realidade tangível, positiva”, negando qualquer abstração (CHILVERS, 1988, p. 354).

8. Tradução de Teresa Thiériot.

mesmo, para em seguida incorporar essa alteridade, amalgamando o que a princípio era radicalmente separado. É uma proposta coerente com a visão de Cendrars acerca de sua própria identidade, marcada por uma “constante reinvenção do ser”, na qual o *outro* é por vezes inseparável do *eu* poético, e em outras vezes é rejeitada por este mesmo *eu* (GILADI, 2016, p. 190).

Na contraposição entre “falar”(ou escrever) e “viver” – e “viver” compreende “dormir” e “amar” –, vence a busca hedonista pelo prazer e o domínio das sensações, num “primado do corpo, da vida e da ação sobre a palavra”. Fica patente, aí, um sentimento compartilhado por muitos intelectuais europeus no primeiro pós-guerra, que, vivendo a “corrosão das certezas e a dissolução dos sistemas”, passam a buscar “uma nova objetividade que restaurasse um determinismo inexorável, não mais analítico e técnico como o do positivismo, mas capaz de construir sistemas finalistas comportando afinidades entre os valores da ética social e a ordem da natureza”⁹ (SEVCENKO, 2014, p. 178).

No poema, a centralidade do deslocamento espacial – expressando a permanência, em pleno século XX, da atração exotista pela ideia de um “outro lugar”, por terras que seriam domínios do “longínquo” e do “maravilhoso” (FREITAS, 1998, p. 181) – já se anuncia desde o título, prolongando-se nos quatro versos iniciais. Assim, nesses primeiros versos, descrevendo o momento em que a Europa é deixada para trás, o *eu* poético amalgama-se com o mar e com o navio (todos de aço, material industrial por excelência); o seu estado corporal encontra correspondências com as condições ambientais de céu, mar e ar, frios e cinzentos. Nos seis versos seguintes, ele transita da dimensão física do corpo-ambiente para revelar seu estado mental no momento em que se afasta do continente europeu. Primeiro explicita o desinteresse consciente em relação à terra natal e a tudo que a ela se liga (o *mesmo*); depois, revela a expectativa do que encontrará e fará ao chegar às novas terras (o *outro*).

9. Exemplificando tais tendências, Sevcenko (2014, p. 178-9) menciona Max Weber (1864-1920), que na juventude quis “redimir-se do intelectualismo da ciência, para assim voltar à sua própria natureza e por fim à natureza em geral”, e Oswald Spengler (1880-1936) para quem a decadência da civilização europeia “teria como ponto nodal o longo predomínio do espírito científico, analítico e crítico, esgarçando e correndo os liames da comunhão social da energia espiritual”.

10. Nesse contexto, a nova geração de artistas (notadamente dadaístas e surrealistas) passa a criticar com veemência o *establishment* literário francês – do qual agora Cendrars faz parte, com o sucesso de novelas como *L’Or* (1925) e por sua colaboração em jornais conservadores. Além disso, por ter publicado em 1918 o polêmico texto “J’ai tué”, sobre a sua experiência na guerra – Cendrars é acusado de idealizar o militarismo, o que aumenta a sua rejeição pelos artistas vanguardistas (GILADI, 2016, p. 190-202).

11. “Seus” no sentido de homens brancos e europeus. Essa identificação já aparecera antes na obra de Cendrars – quando, em 1912, após uma tentativa frustrada de se estabelecer em Nova Iorque, ele volta à Europa e, a bordo do navio, descreve a si próprio como um dos passageiros “fatigués d’Amérique”, “expressando solidariedade com os imigrantes europeus desiludidos com o Novo Mundo” e desejando se misturar aos “russos, poloneses, alemães, italianos e judeus”. Mas, também nesta ocasião, sua identificação é frágil, pois mesmo querendo se misturar, ele atribui a si mesmo uma identidade nacional que o diferencia dos outros: “Je suis le seul Français”, diz ele (GILADI, 2016, p. 198).

No caso de Cendrars, a crítica ao *mesmo* funda-se, talvez, no cansaço trazido pela experiência da guerra, que ele vivenciou lutando ao lado dos franceses como soldado da Legião Estrangeira, e, possivelmente, no novo lugar que ele passa a ocupar no meio cultural parisiense dos anos 1920 – quando abandona a poesia de vanguarda e se torna um “romancista de sucesso”¹⁰. O esgotamento parece contagiar o *eu* poético, fazendo com que este queira, pela viagem, se distanciar de tudo o que se associa ao continente europeu; ele agora separa-se do navio, transformado em metáfora da Europa: “Adeus Europa que deixo pela primeira vez desde 1914/ Nada mais me interessa a teu bordo”. É uma negação simples e absoluta. Nada ali lhe interessa, não há curiosidade, solidariedade ou qualquer outro sentimento em relação aos seus conterrâneos que, forçados a viajar, imigram em condições precárias, na terceira classe (onde ele não parece estar): “nem mesmo os imigrantes da entrecoberta judeus russos bascos espanhóis portugueses e saltimbancos alemães saudosos de Paris”. Embora o uso da locução “nem mesmo” seja um indício sutil do mal-estar do viajante com a própria insensibilidade em relação aos “seus”¹¹, o procedimento de listagem e enumeração acaba por reiterar o caráter de “coisa” a que estes seres humanos foram relegados, meros objetos amontoados na entrecoberta. O fato dessas pessoas insistirem em ter saudades de Paris só parece reforçar o seu desdém por elas,

já que o eu poético – viajante por opção, como Cendrars¹² – se distancia voluntariamente do “umbigo do mundo” (era assim que, por essa época, o paulista Paulo Prado apelidava a capital francesa). Ainda que nomeie as várias nacionalidades e etnias dos imigrantes, tal multiculturalidade não o atrai nem o demove de sua firme intenção de “esquecer tudo não mais falar tuas línguas”: uma intenção muito significativa, vinda de um eu que só existe pela poesia, ou vinda de um escritor cuja arte ou ofício se centra justamente na(s) língua(s), fundamento(s) da comunicação humana.

Assim, para se opor ao exaustivamente conhecido, a única solução parece estar em seu extremo oposto: na expectativa da novidade pura e inaugural das terras para onde o viajante se dirige, possivelmente a África, mas, mais provavelmente (reconhecendo-se o livro como *roteiro*), o Brasil¹³ – que, sem ser nomeado, constitui-se imaginariamente a partir de mais uma enumeração: “negros e negras índios e índias animais plantas”. Se no poema os imigrantes não perdem a sua identidade nacional, regional ou religiosa, os povos das novas terras não têm nacionalidade; são identificados apenas racialmente como “negros” e “índios” (ou seja, os *não-brancos* e *não-europeus*)¹⁴. Novamente, o procedimento de listagem sugere um amálgama de coisas e significados: e assim negros e indígenas transformam-se em frutos da terra, equivalentes da fauna e da flora, seres *naturais*. O significado dessas associações não pode ser ignorado, enquanto reedição da ideia do “Novo Mundo” como domínio da “natureza natural”, sem cultura, sem língua, sem história: o zero, a *tabula rasa*.

Fica patente, então, que o desconhecimento do outro está a conduzir o imaginário do eu poético; o *outro* só lhe interessa como negação do *mesmo*. Mas “preferir o outro a si próprio é uma postura sobretudo abstrata”, segundo Todorov, e, dessa forma, as outras culturas convertem-se em um ideal, o “ideal da alteridade”.

O exotismo existe (...) apenas à medida que esse outro que se cultua permaneça desconhecido, pois o conhecimento poderia dotá-lo de significações particulares e estranhas à sua condição de espectro. As maiores virtudes das terras exóticas são a distância e a ignorância a respeito delas, pois é isso que as torna passíveis de idealização. Todorov (1989, p. 298) observa, assim, o quão pouco auspicioso é esse elogio do exota. Em suas palavras, *la connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif* (MURARI, 1999, p. 48).

Tal *éloge dans la méconnaissance* – com a idealização que o caracteriza –, tem algumas implicações significativas na caracterização do *mesmo* e do *outro*, pelo eu poético que quer “esquecer tudo”. Por um lado, ver o *outro* como natural e a-histórico parece indicar uma abstração dos efeitos do imperialismo nos territórios invadidos e na vida das populações originárias, que há séculos vinham sofrendo com os violentos processos de “des-territorialização e re-territorialização da terra, do trabalho e do capital” promovidos pelas potências capitalistas europeias (HAROOTUNIAN, 2002, p. ix) – processos iniciados já com a conquista do Novo Mundo nos séculos XV e XVI, mas intensificados a partir do XIX, quanto praticamente todos os países do Hemisfério Sul se transformam em colônias, sejam elas formais (como na África) ou informais (como na América Latina)¹⁵. Por outro lado, a sua indiferença em relação ao *mesmo* – que, notemos, é um

12. A primeira viagem de Cendrars ao Brasil é financiada por Paulo Prado, por sugestão de Oswald (AMARAL, 2003, p. 147). Ele viaja, portanto, sem risco de endividamento, como acontecia com os milhares de imigrantes que então desembarcavam no país – num movimento que Alencastro (1987, p. 19) chega a caracterizar como “tráfico”, devido ao “número elevado de imigrantes atados a seu futuro empregador brasileiro por dívida previamente contraída para pagar o transporte, estada e transferência até as fazendas”.

13. Enquanto o continente africano foi espoliado por várias nações europeias por séculos, o Brasil ficou sob controle de Portugal, permanecendo inacessível aos franceses. Somente no século XIX os viajantes dessa nacionalidade se lançam a “redescobrir um local descoberto havia muito”. Para eles, o Brasil, “imenso território virgem”, “era o país mais ‘exótico’ do continente, com seus indígenas, africanos, mosquitos (...) e uma natureza em tudo singular. Era ainda, e paradoxalmente, o mais ‘civilizado’: uma monarquia Bourbon e Bragança cercada de repúblicas” (SCHWARCZ, 2008, p. 13). Não há como negar que Cendrars estivesse imbuído desse espírito, ao imaginar as terras às quais se destinava...

14. Quatro figuras de alteridade que aparecem recorrentemente no conjunto da obra de Cendrars: o “Outro judeu”, o “Outro alemão”, o “outro feminino” e o “Outro não-europeu”, este último invariavelmente identificado a negros, índios e hunos, povos associados às ideias de “selvagem” e “primitivo”, cujas culturas são entendidas como “reservatórios de vitalidade” frente à decadente civilização europeia (GILADI, 2016, p. 202-3/207-8).

15. Citando Lenin, Hobsbawm (1998, p. 93) coloca que as raízes econômicas do novo imperialismo residiam em uma nova etapa do capitalismo, que levava à “divisão territorial do mundo entre as grandes potências capitalistas”, configurando colônias formais e informais e de esferas de influência. As rivalidades entre tais potências geraram a Primeira Guerra Mundial.

16. Harootunian (2002, p. xi) desenvolve esse ponto ao criticar os estudos “pós-coloniais” contemporâneos, que por vezes ignoram a luta de classes para se centrar exclusivamente na relação colonizador-colonizado: “This misrecognition of the identity between the industrial worker of Euro-America and the colonized labourer has found its way into postcolonial discourse in all those attempts to psychologize the relationship between colonizer and colonized and locate an alternative modernity born from an anticolonial nationalism derived from uncontaminated native resources”.

17. Dentre as matérias-primas encontradas “em lugares remotos”, estão a borracha, o estanho e os metais. Quanto aos produtos alimentícios, a exploração de novos territórios permite aos europeus expandir a produção de alimentos da zona temperada (como cereais e carne, “produzidos de modo barato e em grandes quantidades” nas Américas, Rússia e Australásia) – e também ampliar o mercado de outros “bens coloniais”, como açúcar, chá, café, cacau, óleos vegetais e frutas tropicais (HOBBSAWN, 1998, p. 97).

18. Na postura de “absorção” do *outro* para reinvenção de si, percebe-se a identificação de Cendrars com aquelas figuras que Victor Segalen (1878-1919), em seu *Ensaio sobre o exotismo* (1904-1918), caracteriza como os “pseudo exotas”: escritores e aventureiros do século XIX, como Pierre Loti (1850-1923), Richard Burton (1821-1890) ou Lafcadio Hearn (1850-1904), que buscavam incessantemente “o contraste, a comparação e a sensação de ter visto terras onde nenhum homem branco jamais pisara”, ansiando por encontrar, alhures, uma vida de fantasias e disfarces (SEGALIN apud HAROOTUNIAN, 2002, p. xiii). Burton, por exemplo, viaja à Índia e ao Paquistão para trabalhar na East India Company, e passa a se dedicar a atividades como a criação de cobras e a prática de yoga; a sua habilidade de assimilar as culturas locais e o fato de ser poliglota acabam por fazer dele espião do exército britânico. Já Hearn, vivendo no Japão, tenta se tornar japonês: além de dominar a língua e esposar uma nativa, passa a usar roupas tradicionais do período Meiji, já então em desuso (HAROOTUNIAN, 2002, p. xi). Loti foi um oficial da Marinha francesa, escritor, colecionador de arte e acrobata (SCIOLINO, 2011); sua produção literária de “fundo autobiográfico” combina “culturas exóticas” e vivências “sensuais-sensoriais”, e foi muito popular no fim do século XIX. Para Segalen, diferentemente dos exotas verdadeiros, estes autores seriam “inconscientes de seus objetos”; ao desejarem unir-se ao *outro* ou ser o *outro*, acabariam por destruir a possibilidade da alteridade, reiterando apenas a desigualdade desse *outro* em relação a si.

19. No que se refere à morfologia da planta, o termo adequado para o que Koepfel chama de “suporte central” é *pseudocaulis*. Já a “extremidade pendular” é o *coração* da bananeira, no Brasil também conhecido como *mangará*.

20. Na “doutrina do pecado original”, central para o sistema moral que se estabelece com o cristianismo na Europa

mesmo constituído de ocidentais de “terceira classe” (saltimbanco, judeus, portugueses), que não são seus *iguais*, e por isso incômodos – parece indicar a resistência do viajante em lidar com a *diferença* em seu próprio meio, ou melhor, o seu recalque em relação à divisão do trabalho e aos conflitos religiosos, políticos e de classe na Europa¹⁶, num apagamento de seu verdadeiro *outro*.

Como os países imperialistas – que, no século XIX, passam a depender do exótico para obter matérias-primas para a indústria nascente e alimentos para a crescente população trabalhadora das cidades¹⁷ – o eu de “A caminho...” também necessita do exótico, matéria-prima de sua própria existência poética, a ser reinventada ao deixar a Europa¹⁸. Nessa precisão, ele antecipa o êxtase do estado dionisíaco – “abismo do esquecimento” – em que pretende se lançar ao chegar ao destino: “dormir com negros e negras índios e índias animais plantas”, “tomar um banho e viver n’água”, “viver no sol em companhia de uma grande bananeira” e “amar o enorme broto dessa planta”. Nesse mergulho, está presente a vontade de aniquilamento do hábito e da rotina (ou ao menos, do hábito e da rotina do homem europeu “civilizado”, urbano, pequeno burguês, literato), pela vivência sensorial da diferença e da alteridade, que se manifesta pelas ações de dormir, banhar-se, viver e amar.

Alhures, ele poderá possuir livremente e sem distinções *tudo* o que a terra (alheia) dá: animais, plantas, pessoas. É notável a menção não apenas a “negros” e “índios”, mas também a “negras” e “índias”, e não apenas às “plantas”, mas também à importante personagem-vegetal da “grande bananeira”, que passa a encarnar a dimensão sensual dessa *necessidade do exótico* e a reforçar os vínculos entre a natureza (que agora fica claramente identificada como tropical) e as mulheres não-europeias (duas vezes o *outro*, portanto, de raça *não-branca* e sexo *não-masculino*).

Cendrars não precisa descrever em detalhes o “broto” que o eu poético pretende amar – um coração vermelho-purpúreo e carnudo, com brácteas de formato triangular que dão origem aos frutos, e que depois da fecundação desprendem-se do pendão, escurecidas e enrugadas – para que se possa de imediato relacionar a bananeira ao sexo. Sem dúvida, a planta como um todo e principalmente a sua inflorescência – composta pelo cacho (a parte feminina) e pelo coração (a parte masculina), reunidas num mesmo indivíduo vegetal – despertam o desejo do homem branco. Mesmo em um autor contemporâneo como o norte-americano Koepfel – que, quase um século depois de Cendrars, dedica-se a escrever uma “biografia” da espécie –, o encontro com a planta é marcado pela estupefação e pelo choque; esta aparece-lhe como “estranha” e “quase obscena”:

A primeira vez que vi uma inflorescência de bananeira foi em uma plantação no Equador, o maior produtor comercial da fruta (...). Estava quente, úmido. O suor molhava a minha camisa. Eu esperava encontrar uma planta como a macieira: bem-ordenada, perfeitamente simétrica, com frutas regularmente dispostas entre as folhas e galhos. Em vez disso, vi uma extremidade pendular, quase do tamanho de uma bola de futebol, saindo de um caule grosso que emergia do alto do “tronco”¹⁹ (...) Na bananeira, a parte superior da inflorescência gera os cachos que são colhidos e levados ao mercado, e contém os órgãos femininos da planta (sim, apesar do simbolismo fálico da banana, a parte que comemos é feminina). Os cachos são compostos de “mãos” – as seções que compramos no supermercado

–, que por sua vez são formadas por vários “dedos” individuais. Espirais de flores de gênero neutro surgem a partir da base da inflorescência. Em seguida, vem a parte mais bizarra da bananeira: um broto em forma de lágrima que, pesado, enverga a inflorescência em direção ao solo da floresta, como um peixe fígado enverga a vara de pescar. Este é o componente masculino da árvore. Assim como o seu equivalente feminino, ele é estéril. O broto não produz pólen, como costumam fazer as partes masculinas dos vegetais. O mais extraordinário de tudo, para um *banana innocent*, é a cor desse broto. Numa plantação de banana, são marcantes as faixas de verde. Mas os brotos gigantes são de um roxo escuro e profundo. (KOEPEL, 2009, loc. 309-323 – Trad. nossa)

Mas não são apenas a sugestiva morfologia do aparelho reprodutivo da planta, ou a forma como ela é lida por esses autores, que atribuem à bananeira uma dimensão sexual. Pois, simbolicamente, no imaginário ocidental, planta e fruto muitas vezes foram associadas ao pecado original²⁰ – associações também vislumbradas em um percurso etimológico pelos nomes da espécie: muito antes de *banana*, ela já foi chamada de *pomus paradisi* e de *figo de Adão*, por exemplo²¹. Embora a partir do Renascimento a maçã passe a ser representada como o “fruto do bem e do mal”, hoje considera-se a banana uma referência mais precisa; as enormes “folhas de figo” cobriam melhor a nudez de Adão e Eva que as diminutas folhas da macieira, que ademais dificilmente se criaria no calor do Oriente Médio (onde o jardim do Éden hipoteticamente teria se situado)²².

Carl von Linné (1707-1778), ao elaborar o *Systema Naturae* no século XVIII, classificará as bananeiras dentro do gênero *Musa* (latinizando a palavra árabe *mauz*, há muito utilizada para designar a fruta), subdividindo-as em dois grandes grupos: *Musa sapientium* (“sabedoria”, em latim) e *Musa paradisiaca* (em referência direta ao jardim do Éden)²³. Assim rebatizadas – num sistema que, ao pressupor “uma representação global na qual o trabalho intelectual europeu será o ponto de partida para a conquista científica do mundo”, extrai os objetos de seu contexto original para depois recontextualizá-los e ressignificá-los (SMILJANIC, 2012, p. 121-122), transformando a própria natureza em “objeto de uso” (MURARI, 1999, p. 50)²⁴ – as bananeiras são definitivamente arrancadas de seu chão histórico e cultural de origem (a Ásia, de onde provêm, e a África, onde já eram cultivadas há milhares de anos).

Desenraizadas, bananeiras e bananas transformam-se em símbolos importantes de uma tropicalidade genérica e indeterminada. Delinea-se o processo descrito por Sevchenko (2014, p. 172), no qual o “interesse científico” ganha contornos de “curiosidade geográfica”, para, ao final, embasar a criação de “símbolos culturais sobre os quais se projetavam os desejos”. No imaginário do exotismo que é reiterado no poema, as características físicas das zonas tropicais – como o clima quente e úmido, a alta incidência de luz solar, a grande diversidade da fauna e da flora, a presença de florestas sempre verdes –, são reinterpretadas a partir de qualificações de ordem moral e subjetiva, que, entremeando-se à mentalidade e às condições históricas impostas pelo colonialismo-imperialismo, passam a caracterizar moralmente a natureza dos trópicos como generosa, abundante, virgem, fecunda, cálida, exuberante, sensual, instintiva, desordenada, bárbara²⁵. Tais caracterizações podem assumir um sentido apreciativo ou pejorativo (a depender de quem fala e em que época), mas quase sempre seguem uma lógica em que o *tropical* se opõe ao *temperado*;

medieval, Santo Agostinho (354-430), “apresenta o sexo como a causa da expulsão de Adão e Eva do paraíso”, incrementando “uma concepção negativa a respeito do corpo e da sexualidade humana”.

21. A palavra *figo* aparece já nas primeiras descrições da planta, como a do naturalista Plínio, ganhando variações como *figo-de-Adão*, *figo-da-horta* e *figo-das-Índias*. O nome *pomus paradisi* teria sido utilizado pelos cristãos na Idade Média. Hoje, embora os hispano-falantes refiram-se à fruta como *plátano*, o termo mais utilizado no ocidente é mesmo *banana*, originado de uma língua falada nas regiões da Guiné e Serra Leoa, onde a cultura da fruta teria sido introduzida no século XV ou XVI pelo colonizador português (FERRÃO, 2015, p. 230). Koeppel (2009), entretanto, apresenta outra versão sobre a origem da palavra, que viria do árabe *banan* (“dedo”).

22. Nos textos bíblicos escritos em grego e hebraico, o fruto da árvore do conhecimento nunca foi identificado com a maçã. Essa representação teria emergido em torno do ano 400, quando surgiu a versão em latim do livro sagrado, a Bíblia Vulgata. Quando a descrição hebraica da fruta “do bem e do mal” foi traduzida para o latim, escolheu-se a palavra *malum*, que significaria “maliciosa”; mas, no grego, *malum* também poderia ser traduzida como “maçã”. Os artistas do Renascimento terão esse entendimento – e começam a representar a maçã no jardim do Éden (KOEPEL, 2009). Para além da tradição judaico-cristã, o Alcorão também situa a espécie no jardim sagrado, onde “a árvore proibida é chamada de *talh*, palavra arcaica que poderia ser traduzida como ‘árvore do paraíso’ ou mesmo ‘bananeira’” (KOEPEL, 2009).

23. Linné identificou a banana-da-terra como *Musa paradisiaca*, e a banana cujos frutos são comidos *in natura* como *Musa sapientium* (KOEPEL, 2009). No século XX, descobriu-se que ambas eram apenas cultivares originadas da hibridação de espécies selvagens ancestrais, a *M. acuminata* e a *M. balbisiana* – de forma que todas as variedades cultivadas passaram a ser classificadas sob o nome de *Musa × paradisiaca* (reduzindo-se a *M. sapientium* a um sinônimo da *paradisiaca*). Para além das discussões taxonômicas, é altamente significativo que, na escolha da palavra que especificaria a bananeira, o caráter “paradisiaco” tenha se sobreposto à “sabedoria” da musa, evidenciando a objetificação sexual da mulher e o androcentrismo que presidia a ciência – elegendo a perspectiva masculina como norma universal e tomando as suas experiências como válidas para todos os seres indistintamente.

24. Demonstrando como as disputas pelo poder e o colonialismo permeiam a dita objetividade científica, o próprio cientista gostava de afirmar em terceira pessoa: “Deus fez, Linné organizou”. Além disso, seu sistema taxonômico segue uma espécie de hierarquia monárquica, catalogando os seres vivos em reinos, classes e ordens, como se fossem títulos de nobreza (BUCKERIDGE, 2008).

25. Tal caracterização exotista do tropical não se restringe aos europeus, tendo ressonâncias na forma como os brasileiros olharam para o próprio país. Explicitando a relação entre auto-exotismo e a ideia da natureza tropical, Murari (1999, p. 54) retoma os escritos de Araripe Jr. (1848-1911), para quem, no Brasil, as características ambientais teriam conformado “um novo homem, que sob as condições tropicais viria adquirir características opostas às do europeu: a desordem impõe-se à correção, o arrebatamento à frieza, o sensualismo à razão, a embriaguez de luz à sobriedade”. Segundo ele, “nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui os frutos amadurecem em horas, (...) a vegetação cresce e salta à vista, (...) o homem sensualiza-se até com o contato do ar e o genesismo terrestre assume proporções enormes”. Já no século XX, intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), ainda que em outra chave, reafirmarão a natureza tropical como “fácil” e insistirão na sua influência sobre o caráter brasileiro: “Enquanto no Velho Mundo a natureza avaramente regateava suas dádivas, (...) no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade (...) de ter de apelar para o trabalho dos homens. Como nos tempos da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra do arador, do ceifador ou do moleiro” (HOLANDA, 1969, p. XII).

26. Havia nove musas que patrocinavam as artes e as ciências, habitantes do Monte Helicon, entre elas a musa da música, Euterpe (palavra que, em grego, significa “aquela que satisfaz”). Lineu se inspirou largamente na mitologia ao escolher as denominações do *Systema Naturae* (HELLER, 1945), de forma que referências às musas aparecem não apenas na família Musaceae, à qual pertencem as bananeiras, como também nas tropicais Heliconiaceae (recorrentemente associadas ao “paraíso”), e em gêneros como *Euterpe*, dentre as quais a brasileira *E. edulis*, literalmente, “musa comestível”.

27. Em *Casa Grande e Senzala* (1933), Freyre enfatiza o sensualismo das relações entre senhores e escravas e as situações de exploração sexual no Brasil rural e patriarcal; fala da “docilidade da escrava” que “facilita a depravação”, e situações como a das negras entregues virgens “a rapazes brancos já podres de sífilis das cidades” (FREYRE, 2003).

28. A mais significativa dessas apresentações é *La Revue Nègre* no Folies Bergère em Paris, onde Josephine Baker – vestindo apenas um colar e a célebre saia de bananas, em meio a um cenário reproduzindo uma selva tropical – desce de uma árvore em direção ao personagem do “explorador”, rodeado de dançarinos negros “selvagens”. Voltando-se ao grupo de homens, ela inicia sua *danse sauvage*, ao ritmo frenético do jazz: “Em constante movimento, seu corpo se contorce como o de uma cobra. A música parece jorrar de seu corpo. Ela faz uma careta, cruza os olhos, mexe-se desarticulada, faz uma divisão e finalmente rasteja para fora do palco com as pernas rígidas, seu traseiro mais alto que a cabeça” (JOSEPHINE, 2010). O sucesso daquele “magnífico corpo negro” – que provoca “reações entusiasmadas do público

como já havia notado Segalen (2002, p. 13) esse exotismo era “*willingly ‘tropical’*. *Coconut trees and torrid skies. Not much Artic exoticism*”.

A musa *originária* (*mauz*, árabe, asiática, africana) então se transfigura, assumindo o papel de musa do poeta que vem redescobrir a América: musa (do grego *moûsa*), figura feminina da mitologia grega, inspiradora das artes ou das ciências²⁶ – e cujo significado comumente passa a designar, a partir do romantismo, tanto o *gênio* do artista como a mulher amada. Ainda que implicitamente, “A caminho...” acaba por reiterar um processo em que negras e índias são frutos-corpos a serem amados-devorados; afinal, como a natureza e o clima tropicais, tais mulheres seriam generosas e fáceis, virgens e luxuriantes, férteis e deliciosas, e assim por diante – em mais uma reiteração de um processo histórico no qual o homem branco europeu impõe-se às mulheres nativas, “tornando a ‘conquista’ também sexual e mesclando a experiência colonial à exploração sexual” (DIAS, 2016, p. 7). Se na objetividade telegráfica do poema isso está apenas subjacente, o contexto cultural em que Cendrars escreve traz manifestações mais transparentes e diretas. “Magníficos corpos negros” entusiasmam o homem branco, não somente num passado remoto – como nos engenhos de açúcar estudados por Gilberto Freyre (1900-1987)²⁷ –, mas também nos cabarés de Paris²⁸ e nas propagandas das Exposições Coloniais²⁹, em plenos anos 1920 e 30. O encanto das índias – tupis ou maoris, pouco importa – os seduz, seja na “mata virgem” da São Paulo colonial imaginada por Paulo Prado, seja nas paradisíacas ilhas da Polinésia (destino de Paul Gauguin e Vitor Segalen³⁰, e que, como veremos, reaparecem também em Cendrars).

Simultaneamente planta e mulher num paraíso sem pecado, a musa encarna o desejo do eu poético de possuí-la; ela é vista como sempre disponível, passiva e aberta à dominação, oferecendo-se sem nada exigir em troca. Tal “amor”, assim, não pode ser desassociado da ideologia colonialista e imperialista, que é invariavelmente permeada de androcentrismo, patriarcalismo e racismo; ele é uma forma de objetificar ainda mais a musa, pois ela é espiritual e carnalmente possuída, quando não sexualmente violentada. Nessa ânsia de reunião fetichista com o *outro*, entretanto, o próprio eu poético corre o risco de se confundir com seu objeto. Inconscientemente, ele expressa e renova as conjunções entre a “civilização” e a “barbárie” (oriunda dessa mesma “civilização”), ou, nos termos de Pasta (2010 p. 18), entre a prescrição capitalista da separação entre o *mesmo* e o *outro* e um regime escravista no qual tal separação é rigorosamente inconcebível. Voltando ao paralelo com a dimensão econômica e geopolítica do imperialismo – cuja característica central é, segundo Hobsbawm (1998, p. 110), a sua “profunda desigualdade”, promovendo relações altamente assimétricas entre as metrópoles e os países dependentes –, o risco é o de que o “amor” do europeu dissolva e aniquile toda a diferença, reduzindo-a a mera e profunda desigualdade.

Até esse momento – no desprezo do eu poético pelo destino do *mesmo* e em sua avidez pelo *outro* –, o poema foi sendo construído a partir dos vários “exotismos” historicamente assumidos pelo homem branco e europeu: aquele dos primeiros séculos da colonização, quando surge, nos escritos de conquistadores e missionários, “uma humanidade definida como selvagem ou exótica”, habitante de paraísos no além-mar; o exotismo do século XVIII, quando emergem

sistemas racionalistas a propor reorganizações do mundo a partir de um ponto de vista eurocêntrico, e se delinea o “elogio do selvagem”, cuja vida natural, espontânea e harmoniosa em relação ao mundo que o cercava “convertia-se num poderoso referencial para a crítica da sociedade europeia” (MURARI, 1999, p. 48); o exotismo do século XIX, manifesto na valorização romântica da natureza e da viagem (recursos para atingir formas de vida tidas como mais “autênticas” que as da modernidade) e nas teorias científicas deterministas (que, afirmando a influência exercida pelas forças da natureza sobre as sociedades humanas, associam as condições tropicais à exaltação dos sentidos e à incapacidade do exercício de funções como a racionalidade (MURARI, 1999, p. 53); e, por fim, o exotismo do século XX, que, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, é incorporado às manifestações da cultura de massa – dentre as quais as Exposições Universais e Coloniais, os acervos etnográficos de grandes museus, a literatura, a publicidade, o entretenimento (circos, cabarés) e o turismo³¹. Assim, a relação entre o europeu e o *outro* passa a ser vista e celebrada como um “espetáculo da diferença” – em que a diferença é ressaltada e mesmo louvada, mas de forma superficial, separando o *outro* de seu contexto e de suas próprias motivações, reificando-o e transformando-o em mais uma mercadoria a ser consumida.

Mas há uma possibilidade que não pode ser desconsiderada: a de que, em “A caminho...” e em *Feuilles de Route* como um todo, Cendrars esteja fazendo uma reflexão metalinguística sobre a própria tradição do exotismo no pensamento e na cultura europeia – uma hipótese que parece mais consistente se considerado o conjunto da obra escritor, na qual Eulálio identifica uma evolução do sentido assumido pela viagem (cada vez mais próxima não da busca do *outro*, mas sim do reconhecimento da *diferença* como elemento da “procura de si mesmo”):

desde a experiência da guerra [a viagem] é entendida como itinerário através da geografia humana, e evolui, do primitivo sentido vitalista e dionisíaco, para (...) desabrochar em ardente meditação sobre a própria existência e as demais formas de vida que com ela se confundiram ou se emparelham³². Essa mudança progressiva é claramente assinalada pela translação da sua obra da poesia para a prosa, e da prosa concisa para uma prosa exuberante e complexa (EULALIO, 1976 apud CENDRARS, 1976, p. 32).

Nos versos finais do poema, seguindo sempre a lógica dual de polarizações-amalgamentos que o estrutura, o viajante volta a se identificar com o navio; mas agora a viagem e a expectativa do exótico parecem ter provocado uma cisão no eu poético: “Me segmentar a mim mesmo / E ficar duro como pedra”. Reconhecendo a possibilidade de a diferença ser *intrínseca* ao sujeito e não algo exterior a ele, ele parece agora querer que o *outro* e o *mesmo* coexistam integralmente no *eu*, eroticamente assumindo-se pedra (material natural, bruto e ancestral) e aço (material industrialmente elaborado). Ele assim se aproxima, agora, da “estética do exotismo” defendida por Vitor Segalen, que pressuporia a existência de uma experimentação (ou de uma prática) do “sentimento do diverso”, por parte de um sujeito capaz de *conceber* ele próprio o objeto, “reconhecendo a diferença desse objeto em relação a si próprio” (SEGALLEN, 2002, p. 20). Para Segalen, apenas uma forte individualidade conseguiria apreciar plenamente a “maravilhosa percepção de sentir tanto o *que se é* quanto o *que não se é*”, uma dupla percepção que implicaria na necessidade de



Figura D – Capa do Almanaque da Exposição Colonial de Paris (1931)

Figura E – Josephine Baker no espetáculo *La Revue Nègre*, Paris (1926)

branco masculino”, como observou à época uma jornalista (WALKER, s.d.) – é enorme: milhares de bonecas foram vendidas; revistas de beleza aconselharam as mulheres escurecer a pele com óleo; postais com o seu retrato foram amplamente distribuídos (JERKINS, 2016). Cinco anos depois, na Exposição Colonial de Paris, Baker reaparece como a “Rainha das Colônias”. Houve quem apontasse a incoerência na escolha de uma norte-americana para coroar o projeto imperialista da “Plus Grande France” – mas o evento não tinha pretensões de “autenticidade”, e suas encenações dirigiam-se mais à celebração de um “espetáculo da diferença” do que à publicização das culturas autóctones dos países conquistados (que, ademais, já haviam perdido muito da sua “originalidade” graças à exploração colonialista) (KUSTER, 2007).

29. A capa do Almanaque da Exposição Colonial de Paris (1931) deixa implícito que as mulheres e a natureza “luxuriantes” poderiam estar ao alcance do público, por meio do turismo e das redes de transporte: enquanto no horizonte, um navio parte para terras distantes, em primeiro plano vê-se – junto a uma bananeira, um coqueiro, uma palmeira, um cacto e um agave –, três mulheres em vestimentas tradicionais, uma delas sugestivamente segurando uma fruta.

se admitir a “impenetrabilidade” entre sujeito e objeto, para que essa estética pudesse existir:

Exoticism is (...) not an adaptation to something; it is not the perfect comprehension of something outside one's self that one has managed to embrace fully, but the keen and immediate perception of an eternal incomprehensibility. Let us not flatter ourselves for assimilating the customs, races, nations, and other who differ from us. On the contrary, let us rejoice in our inability ever to do so, for we thus retain the eternal pleasure of sensing diversity (SEGALEN, 2002, p. 21)

30. Nas notas para o *Ensaio sobre o exotismo*, Segalen (2002, p. 23-24) menciona o “exotismo dos sexos”; onde “toda a Diferença” emergiria. Criticando a “transformação do ato carnal em um ato higiênico”, e seguindo os passos de Gauguin, em 1903 ele viaja ao Taiti, colocando as suas teorizações em prática – e deixando claro como, no contexto da expansão capitalista, a exaltação da diferença pode facilmente se transformar em afirmação da desigualdade, reiterando a dominação do europeu sobre os outros povos e sobre a mulher em especial: “*During the two years I spent in Polynesia (...) I discovered Nietzsche; I had my work under control, I was free, convalescent, fresh, and sensually quite experienced. (...) The whole island came to me like a woman. And, in fact, I had from women there such offerings as one no longer receives in any country nowadays. Besides the classic Maori wife, whose skin is soft and fresh, whose hair is sleek, whose mouth is muscular, I experienced caresses, meeting with lovers, and freedoms which asked nothing of me but voice, eyes, mouth, and pleasing childlike phrases. (...) The young girl, the virgin, is the only true lover in my eyes; she is so unknowing, or so cleverly and exquisitely hypocritical! I can still say this at the age of thirty-three, especially after twenty years of uninterrupted tastings (...) My 'Essay on Exoticism' will reiterate this sentiment: the young girl is as far as can be from us, and therefore incomparably precious for all the devotees of diversity*” (1911, apud SEGALEN, 2002, p. 44-45).

31. Como coloca Hobsbawn (1998, p.119-120), nessas manifestações, os “lampejos de mundos estranhos” reforçavam um ideológico “sentimento de superioridade do ‘civilizado’ em relação ao ‘primitivo’”, revelando seu caráter imperialista ao demonstrar que “a vinculação central entre os mundos do exótico e do cotidiano era a penetração formal ou informal do Ocidente no Terceiro Mundo”.

32. Nesse sentido, Cendrars dialoga com Segalen, que, nas notas do *Ensaio sobre o exotismo*, diz reconhecer que seu livro iria desapontar muitos leitores – já que, “apesar de seu título”, nele não figurariam “trópicos e palmeiras”, “frutas e flores desconhecidas”, ou “macacos de feições humanas e negros com cara de macaco”; tampouco se experimentariam “tempestades em alto-mar, perfumes, especiarias” ou “cruzeiros por ilhas distantes”. “Não lamentaremos as ‘incompreensões’, mas, pelo contrário, as elogiaremos ao extremo”, diz ele (SEGALEN, 2002, p. 46 – Tradução nossa). Cendrars irá se valer amplamente desses estereótipos do exotismo em sua obra, a partir da valorização de “identidades híbridas” (NOLAND, 2000).

Nesse sentido, os “grandes artistas” – e aqui, Segalen tem em mente figuras como Gauguin, que ele admirava enormemente – seriam as individualidades capazes de, conscientes de sua própria terra e de sua própria época (ou seja, superando o desejo romântico de evasão), se libertar de si próprios e de suas “impressões” acerca do objeto por eles percebido ou descrito, em direção a criações objetivas, que avançariam da análise em direção à síntese – aliando “o sentimento profundo de uma Unidade universal” ao “sentimento da diferença entre as coisas” (SEGALEN, 2002, p. 34).

Assim, no íntimo do eu poético – como num navio “a caminho”, como na junção de dois corpos – os opostos passam a caber em si, alcançando as alturas e, logo, as profundezas do mar: “Ir a pique/Afundar”. Dialeticamente, o conflito – que se expressava nas polarizações entre conhecido e desconhecido, realidade presente e futuro imaginado, o *mesmo* e o *outro* – traz uma transformação, e dessa transformação surge uma nova tensão, em um devir permanente. Nesses dois versos, a figura do naufrágio é, simultaneamente, a realização do sonho do exota de “ser outro” e a verificação de sua impossibilidade, pois o máximo que ele poderia alcançar, afinal, seria o “ser-em-contradição” de que fala Argan.

Lasar Segall

O pintor Segall chega ao Brasil apenas alguns meses antes de Blaise Cendrars, em janeiro de 1924. Ocupa um lugar muito particular no modernismo brasileiro – tanto em relação aos artistas de São Paulo (cujas posições sociais estavam relativamente bem estabelecidas), seja em relação a europeus como Cendrars, que desembarcam no Brasil na condição de visitantes: é um imigrante de identidade múltipla, que deixa a Europa com um passaporte de Nansen, “destinado aos russos emigrados e sem nova nacionalidade, que quisessem sair da Alemanha sem direito a voltar” (BECCARI, 1984, p. 75).

Nascera em Vilna (atual capital da Lituânia), cidade que entre o final do século XIX e princípios do XX havia passado sucessivamente pela dominação polonesa e russa, e onde “a nacionalidade era resultado de uma série de elementos culturais e políticos conflitantes” (BECCARI, 1984, p. 31) – dentre os quais a forte presença judaica³³. Em 1906 partira para a Alemanha em busca de aprimoramento de sua formação artística. Mora em Berlim, Dresden e Munique (BARDI, 2000) e associa-se às correntes expressionistas – cujo “tema ético fundamental” é a arte como dissensão da ordem social constituída e manifestação da vontade de transformá-la (ARGAN, 2016, p. 227-241). No entendimento do artista como trabalhador ou homem do povo – e da arte como “abordagem direta do real” e “comunicação de um homem a outro” –, começa a tomar forma o “projeto huma-

nista”³⁴ de Segall. Supondo uma disponibilidade radical por parte do artista para poder se cumprir, assim como a sua capacidade em se colocar no lugar do *outro*, tal “projeto” conta com

o setor da sociedade que, a despeito de qualquer escolha, foi exercitado para esse despojamento e para essa capacidade de recepção – os humildes e os despossuídos. Mas a simpatia de Segall pelos mais humildes (ou humilhados) não tem nada de demagogia (...). A seu ver, aqueles que padecem são os únicos detentores dessa capacidade compassiva, com a chance de oferecer um padrão universal de justiça e igualdade. (NAVES, 2011, p. 218-221).

Entre 1912 e 1913, viajara pela primeira vez ao Brasil. Décadas depois, rememorar a viagem num depoimento em que explicita como o chamado da novidade e o imaginário do exotismo lhe afetavam – demonstrando, entretanto, clareza acerca do papel da viagem enquanto alimento para a própria obra³⁵. Como Cendrars, ele revela sentir grande atração por “mundos longínquos e desconhecidos”, mas manifesta uma postura bastante diferente em relação aos imigrantes, com os quais se identifica profundamente, a partir da ideia de “humanidade”:

Pela primeira vez em minha vida avistava o mar e avistava navios. Vi como homens de todas as nacionalidades subiam a bordo desses navios e seguiam para mundos longínquos e desconhecidos, impelidos pelo destino e o “algo do outro”. Também a mim atraíam essas terras remotas, também o meu destino me impelia a elas. E assim um dia embarquei em Hamburgo no navio que pela primeira vez me levaria ao Brasil. Estive a caminho durante quatro semanas, entre o céu e o mar, cercado de humanidade, (...) seres humanos repassados de nostalgia e saudades, de esperanças e desilusões” (c.1950, apud SEGALL, 1993, p. 14).

Em 1923, ao escolher a “remota” América do Sul como destino final de sua jornada de emigração – uma década depois da primeira visita ao Brasil – ele se torna, segundo Geraldo Ferraz (1965, p. 91) um caso único dentre os artistas de origem eslava que viviam na Europa: afinal, “os russos, como Javlensky, Chagall, Kandinsky, Soutine, chegavam no máximo até Paris, por aí ficavam. Só muito depois atravessariam o Atlântico, rumo aos Estados Unidos”. Deixa a Alemanha como um artista reconhecido entre os grupos de vanguarda, mas cansado dos anos de guerra e do que Bardi (2000, p. 47) descreve como as “intermináveis lutas artísticas” que impediriam a sua “concentração interior”. Estabelece-se em São Paulo, onde é recebido com entusiasmo pelo grupo modernista³⁶; pouco tempo depois separa-se da companheira alemã Margareth Quack, que o acompanhara na viagem. Em 1925 naturaliza-se brasileiro e casa-se com Jenny Klabin (1899-1966), também judia, cuja família desde 1899 prosperava em São Paulo como proprietária da Cia Klabin, especializada na fabricação de celulose e papel. No seio desta família, tem acesso a “uma rede privilegiada de relações” sociais, e logo se transforma em figura destacada no meio intelectual e artístico da capital paulista³⁷.

Sua personalidade “conflitante, contraditória, do ponto de vista psicológico e estilístico”, é descrita por Gilda Mello e Souza (2005, p. 96) como a de um artista “culturalmente marginal”, de um “homem dividido” e mesmo “dilacerado”; Beccari (1998, p. 208) atribui a ele “o sentimento permanente de ser de fora”. Sob vários aspectos, Segall personifica as tensões entre *ser* e *não ser*, e as possibilidades de ligação entre o *eu* e o *outro*: por sua “cidadania indecisa” (russo, lituano, polonês?); por sua religião (que, de um ponto de vista histó-

33. Curiosamente, o “encanto místico” de Vilna também fascinará Cendrars – que, em 1905, passará vários meses na cidade, em demanda da frente de guerra russo-japonesa (BAR-DI, 2000, p. 13). Como lembra Giladi (2016), o “Outro judeu” é elemento importante na obra do escritor: movendo-se “entre a rejeição e o fascínio”, Cendrars inicialmente parece “atraído pela figura do Judeu Errante” e pelo “erotismo bruto das cidades judaicas do Leste Europeu”, onde identifica uma “dimensão de sexualidade subversiva”. Posteriormente (em obras como *Moravagine*), a figura do judeu “assume uma forma nociva e malévola”, e a “sexualidade subversiva” adquire “contornos perversos” associados a ideários antisemitas e misóginos.

34. Naves usa esta expressão para caracterizar o conjunto da produção de Segall, e vários outros autores definem a sua postura de maneira semelhante. Mário de Andrade (1927a, p. 147) considera-o “um homem eminentemente humano, um indivíduo social, se preocupando com a vida dos homens”, pelos quais “interessa-se amorosamente”. Salzstein (2000, p. 51), referindo-se às obras da década de 1910, percebe “uma inquietação existencial profunda e sem redenção, íntegra e tolerante, porquanto voltada ao esforço perpétuo de preservação de uma natureza humana”.

35. “Sempre me assediava a necessidade de viajar, de ver coisas novas. Lembro-me de ter lido (...) que o artista de hoje deve viajar, para que na sua alma se infiltrem novos mundos (...), a fim de que, quando de regresso, ele saiba olhar os seus trabalhos com outros olhos, descobrindo (...) novas faculdades para suas futuras criações (SEGALL, 1939, apud BECCARI, 1984, p. 47).

36. Mário era um destes jovens modernistas que recebem Segall no Brasil. Revelando há muito seguir nas revistas alemãs o “interessantíssimo artista”, acompanhando-lhe a “evolução” de um “quase-impressionismo” ao expressionismo (1924, apud BECCARI, 1998, p. 197-198), ele confessa, ao ver seus trabalhos: “Minha alma começou a dançar e dança ainda”.

37. Em sua primeira visita ao Brasil, em 1913, Segall já contará com um “cenário favorável” em São Paulo, graças às boas relações de sua irmã Luba (casada com um membro da família Klabin) e de seu irmão Oscar, um bem estabelecido comerciante (CAIRES, 2019, p. 163). Em 1925, o casamento com Jenny proporcionará grande proximidade com o casal Mina Klabin e Gregori Warchavchik, também muito ativos culturalmente, destacando-se no campo da arquitetura e do paisagismo modernistas.

rico, há muito sofria violentas perseguições e que, de um ponto de vista existencial, situava-o “entre a ortodoxia rígida da sinagoga e os relatos fantasiosos dos chassidim”, como coloca Mello e Souza); pela sua identificação, enquanto artista, com uma classe social diferente da sua; e, finalmente, por sua condição de imigrante no Brasil, onde, mesmo naturalizado, continuou a ser considerado estrangeiro.

A produção artística que Lasar Segall realiza entre 1924 e 1927 ficará conhecida como “fase brasileira”, e é composta por algumas de suas pinturas mais conhecidas, como *Menino com lagartixas* (1924), *Paisagem brasileira* (1925), *Morro vermelho* (1926) e *Bananal* (1927), além de projetos de cenografia, desenhos, aquarelas e gravuras – muitas das quais articuladas em séries temáticas como *Emigrantes* (1927-28) e *Mangue* (1926-29). Em relação à produção anterior, associada ao expressionismo alemão, a crítica identifica uma “mudança de temperamento” e um “redirecionamento de motivações” do artista (SALZSTEIN, 2000, p. 52), com significativas transformações em sua obra. Outros gêneros artísticos começam a ser explorados, embora o retrato continue a ser escolha frequente; o seu vocabulário se adapta ao novo contexto e emergem “temas novos” – dentre os quais “os arranha-céus, as negras, os negros, os lagartos, os cactos, as bananeiras espetaculosas, a terra roxa” (ANDRADE, 1943, apud MILLER, 1982, p. 37), toda uma “iconografia local” que passa a coexistir com os “assuntos antigos” de sua produção. Pictoricamente, o espaço se torna mais estável e homogêneo: o “entorno anônimo e indiferente” dá lugar “a uma espacialidade íntima e acolhedora, de formas arredondadas e confortáveis” (SALZSTEIN, 2000, p. 52), na qual enfatiza-se a construção e a estruturação do quadro. As figuras de “corpo indeciso” são substituídas por figuras de contornos mais definidos, com sugestões de volumetria que indicam possíveis diálogos com a obra de Léger e a “pintura melhor de Tarsila” (AMARAL, 1977, p. 109). Ainda em relação às pinturas, uma das principais mudanças refere-se à cor: na “alegria” da fase brasileira, a paleta se enriquece e fica mais variada, com o uso de cores brilhantes: “Tudo se aclara. E as cores, despidas das vibrações mais íntimas dos tons e das gradações, se opõem em seus valores puros e abrem largos planos lisos”; nesses planos “a matéria emagrece” e “a pincelada chega a desaparecer” (ANDRADE, 1943, apud MILLER, 1982, p. 37).

Na vasta fortuna crítica dedicada à sua obra, será bastante frequente que “o novo ambiente” do Brasil seja identificado como o elemento-chave a motivar tais mudanças – a ponto de Mário de Andrade (que, ainda hoje, pode ser considerado um dos principais críticos de sua produção) caracterizar a fase brasileira como um momento de “perdição”, em que o “encontro com a terra” teria provocado um “choque violento e desnordeador”:

A terra se mostrou por demais cruel para com o Europeu que se entregara a ela, e como a fêmea do louvadeus devora o macho, pretendeu devorá-lo também. (...) Sem jamais serem realistas, sem se diminuírem ao documental, temas e motivos se deslumbram entretanto na fascinação do exotismo e do característico. (...) O esplendor inédito da terra devorou a arte do homem. Não conheço, na história psicológica da pintura brasileira, passagem mais emocionante do que essa “perdição” de Lasar Segall respondendo ao chamado da terra (ANDRADE, 1943, apud MILLER, 1982, p. 35-37).

O próprio Segall reafirma tal visão, em um depoimento da década de 1950. Tendo em conta as interpretações de Mário (que é diretamente citado no depoimento), o artista afirma ter pintado mais com os “olhos” do que com “a alma e o espírito” nesses primeiros anos, “fascinado pela beleza exótica da natureza” (SEGALL, 1993, p. 15)³⁸. Lembra a primeira viagem ao Brasil construindo significativos paralelos entre os elementos da terra (o sol, o solo, a vegetação, a dança e o povo) e os procedimentos da pintura (a luz, a cor, a forma e o ritmo):

Vi-me transportado sob a fulgência de um sol tropical cujos raios iluminavam a gente e as coisas em seus recantos mais remotos e recônditos. Emprestando até ao que se encontrava na sombra uma espécie de resplandecência, pois tudo dava por sua vez a impressão de irradiar reverberações de luz; vi a terra roxa, terra cor de tijolo e terra quase negra, uma vegetação luxuriante desdobrando-se em fantásticas formas ornamentais, vi danças executadas pelo povo com exaltação quase religiosa, dum ritmo alucinante e contagioso (...); e vi homens e mulheres com os quais, não obstante a estranheza de sua língua e costumes, me sentia irmanado (SEGALL, 1993, p. 15)

A viagem de 1923-24 é descrita em termos semelhantes; a terra, a vegetação, o clima e o povo brasileiros continuam a ser delineados como elementos marcantes para o artista, emergindo também um forte sentimento de paisagem:

Em janeiro, 1924, estive novamente no Brasil e as lembranças de 1912-13 (...), tornaram-se para mim realidade. Revia o Rio de Janeiro com suas altas palmeiras intermináveis, com praias ainda não manchadas pela sombra dos arranha-céus, que durante este tempo surgiam; também Santos, com navios de todos os cantos do mundo perto de infinitos espaços repletos de bananeiras, e finalmente São Paulo, rodeado por terras de uma cor vermelha e marrom profunda. Tornava a ver os maravilhosos pores-do-sol, envoltos no ar quente e tropical, e ouvia novamente melodias carnavalescas embebidas de melancólica saudade. Imaginava que tudo ao meu redor estava feliz e despreocupado. Sentia-me livre neste mundo novo e diferente (SEGALL, 1993, p. 26).

Muitos dos críticos da obra de Segall irão reiterar essa linha interpretativa, na qual a centralidade temática da natureza (e particularmente da vegetação) e do negro (invariavelmente des-historicizado, igualado à natureza), e a emergência da paisagem em sua obra, são tomados como sinais evidentes de que o artista estaria se entregando ao exotismo, ao buscar o que o país teria de mais “característico”, “peculiar”, “pitoresco”, “anedótico” ou “decorativo” (todos esses termos são utilizados para se referir à fase brasileira). Isso é notado já nos primeiros comentadores estrangeiros de Segall – como o crítico alemão que em 1926 observa que, na obra recente do artista, as lembranças da infância parecem empalidecer “diante da natureza exuberante e tropical” e do “deslumbramento sensual do Brasil” (apud MORAIS, 1991, p. 32) – até autores contemporâneos, como a norte-americana D’Alessandro (1998, p. 159-160), cuja tese central é a de que a “formação da identidade brasileira de Segall” seria dependente das expectativas europeias em relação ao Brasil “enquanto lugar de espetáculos exóticos e ‘primitivos’”, sendo toda a sua produção do período, portanto, lida como reflexo ou resposta a essas “construções mentais e pictóricas pré-existentes”.

Nesse sentido, pode-se apontar como o embate “captação/criação” – que, na Europa, está no cerne das diferenças entre o Impressionis-

38. Beccari (1998, p. 171) aponta que o artista tendia à manipulação de dados e datas de sua biografia, para rearticular os significados e narrativas sobre seu próprio trabalho. Nesse sentido, deve-se ver com cautela a afirmação categórica do artista de que o exotismo teria sido o principal condutor de sua obra, na chegada ao Brasil, pois essa é uma elaboração *a posteriori*, possivelmente influenciada pelas críticas de Mário em 1943.

mo e o Expressionismo³⁹ (sendo um embate formativo para Segall) – tem grande repercussão na fortuna crítica dedicada à obra da fase brasileira. Para Mário Barata (1977, p. 105), por exemplo, os anos entre 1924 e 1928 são “simbólicos da *captação* do trópico”. Murilo Mendes (1951 apud MILLER, 1982, p. 57-58) vai ainda mais longe: passando em revista o conjunto de sua produção, ele afirma que a descoberta de Campos do Jordão (a partir de 1935, ou seja, após a fase brasileira) teria produzido “uma mudança no eixo de interpretação da nossa natureza”, fazendo com que o artista se afastasse das “aparências superficiais” e “anulando o conceito fácil de ‘Brasil tropical’, ideia excelente para cartazes turísticos”.

Alguns poucos autores, entretanto, insistirão nas continuidades e permanências entre os vários momentos de sua obra, e também na profundidade das conexões que ele estabelece com a realidade, em todos esses momentos – o que indica uma interpretação diferente acerca da fase brasileira, em que a centralidade do exotismo é relativizada. Lourival Gomes Machado (1957 apud MILLER, 1982, p. 85), por exemplo, ao entender que Segall “não captou o Brasil, como tantas vezes se disse. Reconheceu-se nele”, abre espaço para a ideia do artista não como alguém em busca de registrar os aspectos mais antieuropeus do país, refletindo passivamente uma temática exterior; e sim como alguém que – dotado do “sentimento profundo de uma Unidade universal”, ao qual alia o “sentimento da diferença entre as coisas” (SEGALLEN, 2002, p. 34) – é capaz de *conceber* ou *recriar* o Brasil em sua obra, transformando os elementos da realidade brasileira em objetos propriamente artísticos, que diferem tanto da personalidade do artista quanto do mundo exterior, sem entretanto negar o desejo de comunicação entre essas instâncias (o artista, a obra, o mundo).

O próprio Segall – no mesmo depoimento em que rememora o “espetáculo inédito” da terra brasileira –, acaba por ponderar que o “deleite ótico” e a “aparência exterior” desse “outro mundo” (o Brasil) acabarão por ser absorvidos por sua “alma” – em um “processo às vezes bastante dilatatório de transformação e integração no subconsciente”, para só então ressurgirem em “criação *consciente*”⁴⁰ (SEGALL, c. 1950 apud SEGALL, 1993, p. 15-17). E complementa, indicando que

Se me perguntassem se minha arte renovou-se no Brasil, responderia que não, se esta pergunta supusesse que para criar o “Novo”, deve-se renunciar ao “Velho das grandes heranças”. E se me perguntassem se emprego as mesmas formas de expressão que na minha fase expressionista, responderia que estas seriam então uma fórmula de arte à qual eu teria me escravizado (SEGALL, c. 1950 apud SEGALL, 1993, p. 29).

Mais recentemente, têm surgido novos esforços de compreensão da fase brasileira em uma chave mais complexificada, como o de Chiarrelli (2008, p. 17) – para quem as mudanças e tensões que levaram Mário a caracterizá-la como um período de “perdição” são na verdade sinais de que, em suas obras, Segall não apenas respondia aos “estímulos de ordem social e religiosa” de sua época, quanto buscava “posicionamentos concretos diante das transformações profundas pelas quais passava a pintura na primeira metade do século XX”. Nesse sentido, a “perdição” não seria uma consequência do encantamento exotista com o *outro* natural e tropical, pois teria começado já na Alemanha: nas obras produzidas entre a década de 1910 e

39. Segundo Argan, em ambos os movimentos, “o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real”, são fundamentais. Ambos são movimentos realistas, “que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade”, mesmo que o impressionismo se resolva no “plano do conhecimento” e o expressionismo no “plano da ação”. Os expressionistas, entretanto, querem superar o caráter “essencialmente sensorial” de seus antecessores; ao invés do movimento do exterior para o interior – com a realidade (objeto) se imprimindo na consciência (sujeito) – querem um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que imprime o objeto. “Ao realismo que *capta*, contrapõe-se um realismo que *cria* a realidade” (ARGAN, 2016, p. 227-237). O próprio Segall (s.d. apud BARDI, 2000, p. 16), rememorando a década de 1910 em Berlim, afirma que aquela “atmosfera artística” não o satisfazia: “Sua nota dominante era o Impressionismo, que, numa exuberância luxuriante de cores, relatava aspectos da natureza com pinceladas largas e livres. Não correspondia às minhas aspirações íntimas (...), de uma forma de expressão que obedecesse à minha voz pessoal e fosse capaz de expressar (...) as dores e alegrias do meu mundo interior. Essa nova linguagem, que já sentia viva e fervilhando em mim, eu iria encontrá-la no Expressionismo”.

40. Ainda segundo Argan (2016, p. 228) o tema da “existência” é essencial aos expressionistas, que se referenciarão em Bergson (1859-1941), para quem “a consciência é, no sentido mais amplo do termo, a *vida*; não uma imóvel representação do real, mas uma comunicação ativa e contínua entre objeto e sujeito”.

princípios de 1920, pode-se identificar uma transição entre as proposições mais radicais do expressionismo e do cubismo, que ressaltavam a condição bidimensional da pintura, e um direcionamento mais “realista” (um “realismo entre aspas, porque não seria nunca mais o realismo do século XIX”) – em que “a ênfase à bidimensionalidade do plano” colapsa ante a necessidade de “representação do espaço tridimensional” e ao desejo de atrelar a pintura “às possibilidades de compreensão do homem comum, papel que a fotografia e a fotomontagem vinham assumindo” (CHIARELLI, 2008, p. 15). Com a imigração de Segall, a “busca de síntese entre as forças contrárias” da arte moderna já presente em sua obra mescla-se aos debates que se processavam em São Paulo, liderados por Mário, no qual o “tema ‘Brasil’” é elemento fundamental. Assim, na produção da fase brasileira – que entre 1927 e 1928 é pela primeira vez exposta em mostras individuais no Rio de Janeiro e em São Paulo – ele passará a perseguir

(...) um equilíbrio entre o desejo de se aproximar do real e a consciência de que a pintura era uma linguagem com leis específicas às quais todo o afã analógico devia estar subordinado. (...) a essa necessidade de equilíbrio alinhava-se outra questão, com força: posicionar-se como artista perante a nova realidade que habitava, o Brasil. Participar, como pintor, do debate sobre a projeção de uma ideia de Brasil no campo das artes era também contribuir para a constituição de uma pintura moderna e brasileira, conectada com as demandas estéticas estritas, concernentes às “leis do quadro” e, ao mesmo tempo, atenta ao desenvolvimento de temas com índices precisos de localismos (CHIARELLI, 2008, p. 22-23).

Uma captação interessada: a coleção de fotografias e cartões postais de Segall

Uma primeira aproximação à fase brasileira pode ser feita a partir de fotografias e cartões postais da coleção de Segall, escolhidos dentre as milhares de imagens que compõem esse acervo⁴¹ – uma pequena amostra dos assuntos, temas, personagens e lugares que o interessaram nos primeiros anos de Brasil. Esse conjunto – constituído por postais de jardins botânicos, imagens de uma selva tropical, paisagens de bananais, roças de colonos, ex-escravos na plantação e outros espaços do café – indica como a motivação para a viagem persiste mesmo após a sua chegada, e permite reconstituir um “mapa” dos percursos realizados naqueles anos: não muito longe das capitais São Paulo e Rio de Janeiro, um novo mundo se revela, e nele o artista encontra elementos que, apesar de desconhecidos, lhe parecem familiares ou com os quais ele se identifica, no processo que Lourival Gomes Machado descreve como “reconhecimento”:

[Segall] já sabia que, para além dos homens, há o homem. E simbolizara-o tão adequadamente, que é possível explicar, tão só por esse elemento, sua contínua resistência aos abalos desafiadores. (...) certamente, assim se explica o rápido domínio dos temas humanos, sofridos ou venturosos da nossa terra, quando veio para o Brasil. Nas mulheres desgraçadas, na paisagem, nas mulheres felizes encontrou um sofrimento surdo, uma quietude calma, uma beleza mansa, que não eram de Vilna ou de Campos do Jordão, nem de Dresde ou de Mangue, nem de São Paulo, nem mesmo, quem sabe, do mundo inteiro, porque eram, sim, o seu sentimento dorido, seu pacífico bucolismo, seu lirismo em tom menor (MACHADO, 1957, apud MILLER, 1982, p. 85).

Tais imagens se revelarão como importantes instrumentos para a poética de Segall, como um viajante que produz ou um artista que

41. Segundo o site do Museu Lasar Segall, o Arquivo Fotográfico é composto por cerca de 5000 itens, registrando “a figura de Segall, sua família, seus ateliês e residências, amigos e companheiros de trabalho, sua produção artística, fatos da carreira profissional, cenas de viagem e paisagens de seu cotidiano”. Constituem-se “em fontes de informação fundamentais para a compreensão da obra segalliana”.



Figura 1 – Fotografias e cartões postais da coleção de Lasar Segall | Fonte: Museu Lasar Segall

42. A captação do turista é problemática porque a sua visão acerca das outras culturas é apressada e superficial, sem outra finalidade que o *souvenir*. A captação do colonizador, por sua vez, apropria-se do que não lhe pertence; quando ele retira as coisas de seu contexto, ainda que “apenas” simbolicamente, já é meio caminho andado para a destruição da alteridade, que se torna propriedade. Já a captação do cientista talvez seja a mais capciosa de todas, pois nela acredita-se na neutralidade da imagem produzida, como se fosse possível uma representação sem qualquer traço do seu criador.

43. Para D’Alessandro (1998, p. 156), Segall se utilizaria da câmera para “a construção pictórica daquilo que percebia como o caráter essencialmente ‘primitivo’ do Brasil”, em imagens nas quais “ele se apresentava como explorador da paisagem selvagem e indomada”; captando em suas fotos cenas e personagens encontrados nas viagens, e ignorando deliberadamente os “aspectos modernos” da sociedade brasileira (o que, como já visto nas gravuras sobre o café, e como veremos novamente mais à frente, não corresponde à realidade), ele se estaria respondendo “ao romance do primitivo, à atração do Outro e ao apelo do exótico”.

viaja. Verifica-se que em toda a sua trajetória – e nos primeiros anos de Brasil isso também acontece – a realização de pinturas, gravuras e desenhos muitas vezes se apoia na fotografia, “seja numa relação direta, seja na utilização de fragmentos ou ideias contidas nas imagens”; esta é um recurso para a construção das obras, referência para novas experiências, invenções e sínteses visuais (CICLO, 2017). Mas, para além da simples *captação* do país desconhecido (típica das imagens feitas pelo turista, pelo colonizador ou pelo cientista⁴²) – e para além da exploração da “paisagem selvagem e indomada” (típica dos românticos, com os quais D’Alessandro compara Segall⁴³) – nesse conjunto a fotografia aparece como uma forma de “captação interessada” da realidade brasileira, por parte do recém-chegado; nesse sentido, apoia e informa a formulação do “realismo antinaturalista” que Segall já vinha perseguindo, no qual a consciência acerca das especificidades da obra de arte se combina com a necessidade de traduzir, artisticamente, a “realidade do entorno” (CHIARELLI, 2008, p. 18).

Nessas imagens, já se delineiam as duas temáticas centrais da fase brasileira: o elemento humano e a natureza. O “humano”, nesse caso, são crianças esfarrapadas, mulheres magras à porta de casebres, famílias numerosas de trabalhadores rurais; apesar da miséria que per-

meia as cenas, o “interesse amoroso” pelas pessoas retratadas indica uma esperança de elas possam, de alguma forma, manter seu status de sujeitos; como diz Mário, Segall é um “indivíduo social”, que se preocupa e quer melhorar a “vida dos homens” (ANDRADE, 1927a, p. 147), e para quem o sentimento de “irmanamento” com o *outro* é manifesto já no momento da chegada ao Brasil. Também aqui, ele se volta à “vida dos pobres”; nos quais admira a “simplicidade”, a “verdade das aspirações” e o “sofrimento íntimo” (1928, apud SEGALL, 1993, p. 51). Se por um lado o fato dos pobres serem quase sempre pretos, nessas imagens, pode ser o resultado de uma seleção orientada pelo exotismo do estrangeiro (que buscava, no Brasil, os aspectos mais “primitivos”, sendo a presença do negro expressão disso), por outro a insistência na associação entre pobreza e negritude poderia, como desenvolveremos adiante, significar uma posição crítica e polemicamente *realista* por parte do artista, no contexto brasileiro de então.

Em relação à natureza – ressaltada nas cenas de paisagens e nos detalhes da flora brasileira – há imagens que, isoladamente, parecem reforçar a tese de D’Alessandro (1998, p. 151-152) de que ao chegar ao Brasil o artista já viria “orientado” pela atração romântica oitocentista pela natureza selvagem e tropical das Américas, seguindo a trilha de figuras como E. F. Schute, M. Wied (1782-1867) e J. M. Rugendas (1802-1858): por exemplo, a foto em close de uma mata em que troncos de árvores, folhagens, lianas e samambaias entremeiam-se numa textura intrincada, sugerindo a ideia da “mata virgem”; ou os dois cartões postais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, um ressaltando a riqueza vegetal dos trópicos e o outro a célebre aleia de palmeiras imperiais. No entanto, outras fotos (e uma visão mais voltada à totalidade da produção de Segall no período) sugerem que a vida no Brasil trará novos elementos a essa visão pré-concebida, pro-



Figura 2 – Theodore Preising, Bananal em Santos (s.d.) | Fonte: Museu Lasar Segall

blematizando-a. Nelas emerge uma outra natureza – ou, quem sabe, uma outra “faceta” dessa mesma natureza –, de caráter moderno e capitalista, *ligada ao café*, e que o artista olhará pelo *direito* (como nos retratos dos modernistas elegantemente vestidos, na fazenda de Tarsila⁴⁴), mas também pelo *avesso*. E esse avesso, sem ser “mata virgem”, é o *outro* do café, como por exemplo nos morros desmatados que aparecem no fundo das fotos, nas roças de milho modestas que alimentam as numerosas famílias de colonos ou descendentes de escravos, nas bananeiras que emolduram casebres miseráveis.

Três imagens se destacam desse conjunto, fornecendo já algumas primeiras indicações importantes, quanto à representação e aos significados que as bananeiras assumirão na obra de Segall – e também

44. Reiterando a importância das frequentes temporadas nas fazendas de café para a sociabilidade do grupo modernista, além dessas imagens da Fazenda Santa Tereza do Alto há também no acervo fotográfico fotos de Lasar e Jenny recém-casados, em 1925, na Fazenda Santo Antônio, de D. Olívia Penteado.

demonstrando como, já na coleção de fotografias, está presente a busca pelas conexões entre as temáticas da natureza e do elemento humano. De autoria de Theodore Preising – e tiradas em Santos, em data desconhecida –, elas trazem uma visão da bananeira em seu contexto natural e social, constituindo uma sequência de quadros cujos significados se completam. A primeira foto, enfatizando a planta, é um detalhe que destaca suas folhas e o enorme cacho quase a tocar o chão. A segunda traz mais profundidade à cena, de forma que se veem as outras plantas ao fundo, configurando-se mais claramente a plantação; aqui, além dos cachos que se multiplicam, aparecem dois jovens pretos trabalhando na colheita; um deles significativamente segura um cacho, que se torna, assim, tanto fruto da natureza quanto fruto do trabalho. Por fim, na terceira foto, é adotado um enquadramento horizontal e o campo de visão se abre, indicando a prevalência da paisagem; agora, embora o grupo de bananeiras à direita continue a ser elemento importante da composição, percebe-se que o bananal é mais modesto do que a imagem anterior

Figura 3 – Lasar Segall, Desenhos de observação de bananeiras (1924-25) | Fonte: Museu Lasar Segall



sugeria, e faz parte de uma roça simples, onde, à porta do casebre de pau-a-pique, estão um homem, uma criança e um cachorro. Parecem conviver, nas três imagens, índices contraditórios, como abundância e precariedade, fertilidade e carestia, num quadro mais complexo do que poderia sugerir uma leitura orientada unicamente pelo entendimento de que a obra brasileira de Segall, e com ela o próprio Brasil, seriam domínios do “exótico”.⁴⁵

A bananeira, da planta à plantação

45. D’Alessandro (1998, p. 157) é uma das poucas autoras a se deter na coleção de fotografias, mas entende que tais imagens reiterariam “noções pré-concebidas de caráter cultural” por parte do artista, sintetizando o que seria o “exótico e que aparência devia ter”. Na segunda fotografia de Preising, ela vislumbra uma “equação que inclui o ‘Brasil’, ‘plantas fantásticas’ e ‘abundância’”, transformando-se o cacho de banana “em símbolo do Brasil”. É significativo que ela caracterize as bananeiras como “fantásticas” (inconscientemente adotando uma terminologia exotista, ao olhar para a vegetação local); que simplesmente ignore a presença dos jovens trabalhadores, preferindo eleger as bananas como símbolos; e que não se atente à existência das duas outras imagens do fotógrafo – que, como colocamos, ampliam as possibilidades de entendimento acerca do “quadro bananeiro” no Brasil de então e de como esse quadro foi visto e sentido por Segall.

Entre 1924 e 1925 Segall realiza uma série de desenhos de observação a lápis que pode ser entendida como uma primeira aproximação pessoal e até mesmo íntima ao tema da bananeira, indicando uma vontade de conhecimento do novo país do ponto de vista do fazer artístico: o “tema ‘Brasil’” vai assim ganhando importância em sua obra, não como um fator exterior a ela, mas como um elemento *funcional* de desenhos, pinturas e gravuras. Ao escolher – em meio à enorme diversidade da flora brasileira – a bananeira como um de seus principais objetos de estudo, ele parte da premissa de que tal planta seria um signo estabelecido de tropicalidade (e, como tal, um possível signo do país); mas parece também querer ir além do senso-comum exotista, à procura do que define como “essencial” – aquilo que é “necessário, permanente, interiormente verdadeiro” –, em oposição ao meramente “interessante”, a “aparência, o passageiro, aquilo que estimula os sentidos, o belo no sentido vulgar” (SEGALL, 1919 apud BECCARI, 1984, p. 70). Volta-se, portanto, não apenas

aos frutos da bananeira – principal objeto da concupiscência do explorador e do exota, em busca de mercadorias e novas sensações – mas às várias partes da planta e às relações entre elas. Atento às formas da vegetação, rejeita os procedimentos pretensamente neutros de separação e classificação da ciência botânica, assim como o “refinamento técnico” da arte acadêmica – tomando o desenho como uma ferramenta para intermediar as relações entre sua subjetividade e o mundo, e simultaneamente como uma linguagem plástica autônoma (CHIARELLI, s.d., p. 3)⁴⁶.

Assim, o seu traço rápido e fluido revela, sinteticamente, o cacho de bananas (sendo possível identificar o engaço, a ráquis e o coração); a riqueza de desenho das folhas lineares, recortadas, movimentadas pela alternância entre retas e curvas; as massas e texturas criadas pela justaposição de diversas partes da planta; as sugestões de luz e mesmo de cor trazidas pelas hachuras variadas, nas quais intui-se a força da mão sobre o lápis e o caminho dos olhos sobre os objetos. Nessa busca pela realidade *não-aparente* de bananas e bananeiras, a *visão superficial* – de quem olha sem se comprometer com o que é visto – é substituída pelo que Valéry (2003, p. 69) chama de “visão deliberada”, que afirma a autonomia não-naturalista do desenho sem prescindir da realidade que o fomenta (seja ela a da natureza, seja a da personalidade do artista). A genericidade da “planta tropical” (que, até hoje, pode servir como uma denominação imprecisa a mascarar o desconhecimento do *outro* e, no caso do auto-exotismo, de si mesmo) pode então caminhar para a especificidade e a qualidade.

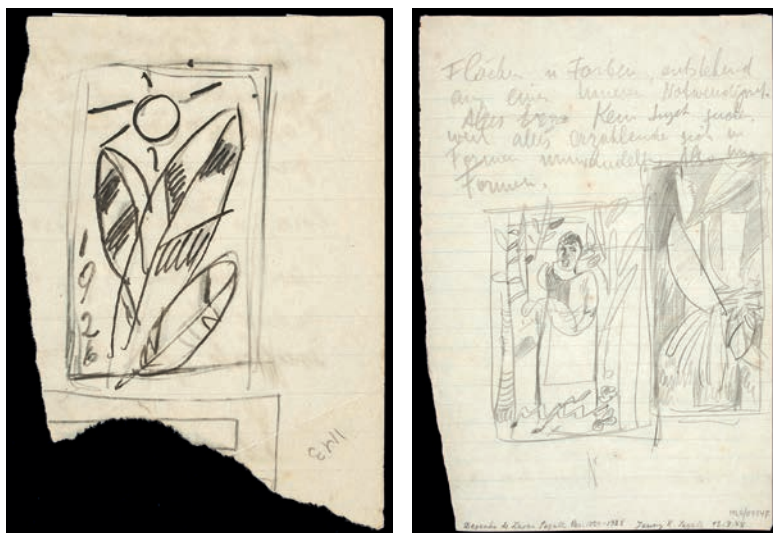


Figura 4 – Lasar Segall, Páginas de caderno (1924-28, 1926) | Fonte: Museu Lasar Segall

Diferentemente desses desenhos – exercícios artísticos mais livres e autônomos – certos croquis contidos nos cadernos de Segall possuem um caráter projetual, de esboços para futuras gravuras ou pinturas. Beneficiando-nos de um olhar hodierno (que permite a visão do conjunto de sua produção naquele período), esses croquis podem ser considerados como um resumo das intenções, dúvidas e dilemas do artista, quanto às possibilidades de desenvolvimento de uma poética a partir da vegetação e das bananeiras. Três caminhos são cogitados: o primeiro esboço, de 1926, aparenta ser um exercício de síntese formal em torno da noção de *tropicalidade*; nele, ao desenhar um sol de traçado infantil e três folhas de bananeira estilizadas, Segall parece refletir sobre o que poderia simbolizar tal noção de forma clara e direta, em um diálogo com *A negra* (1923)

46. Segall deixa clara essa posição em “Sobre o ensino de desenho” (1919 apud BECCARI, 1984, p. 70): “Não se trata de aprender recursos técnicos da cor e do traço, porém de permitir que cada um se expresse pelos meios os mais simples, e (...) inatos. Não incitar ao estético, porém conduzir à arte humana. Seria condenável estabelecer princípios básicos segundo os quais se deveria trabalhar. Cada um só deveria ser estimulado a entender o essencial a partir de si próprio e expressá-lo de forma pessoal”.



Figura 5 – Lasar Segall, *Bananeira* (1929) | Fonte: Museu Lasar Segall

de Tarsila (ao qual voltaremos oportunamente). No segundo esboço, produzido entre 1924 e 1928, a vegetação – abundante, variada e genericamente tropical – emoldura e envolve a figura de uma mulher negra; tal associação entre a natureza e o feminino, será o mote de vários outros desenhos e gravuras da fase brasileira, e, como já discutido, liga-se à própria tradição do exotismo. Na mesma página, à direita, um terceiro esboço apresenta uma abordagem diversa, na qual a bananeira constitui um tema em si; o artista explora as possibilidades de composição a partir das partes da planta, na chave da abstração e da geometrização cubistas.

Na xilogravura *Bananeira* (1929), pode-se recuperar algumas das ideias delineadas nesse último croqui. Após tantos estudos em que relegava a parte reprodutiva da bananeira a um lugar secundário (ou mesmo prescindia dela), Segall agora irá destacar a inflorescência, que é representada em sua forma completa: engaço, cacho, ráquis e coração formando uma forte diagonal que parte do canto superior direito, dominando a composição e enfatizando a verticalidade desse “retrato vegetal”. O artista parece, assim, reativar a visão exotista, pela ênfase nas partes mais “estranhas”, comestíveis (e, portanto, do ponto de vista do exotismo, “desejáveis”) da espécie; estaria ele se entregando à atração sensual do estrangeiro pela natureza dos trópicos? A presença do cacho, trazendo a ideia de sensualidade, sinaliza que sim; mas a opção pela técnica da xilogravura – “arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã”, e essencial à estruturação da imagem pictórica dos expressionistas (ARGAN, 2016, p. 238) – cria uma tensão entre significado e significante.

Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se numa matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força (ARGAN, 2016, p. 238-240).

A ideia da fruta carnuda e suculenta, assim, é problematizada pela forma sóbria, seca, dura, e pelos contrastes e linhas cortantes com que o artista constrói o cacho. A imagem não consegue se separar da madeira nem da mão que a originou, e a força e a tensão a ela transmitidas atrapalham ou mesmo impedem qualquer intenção de prazer hedonista ou fruição dionisíaca dos sentidos (como acontece no poema de Cendrars). Sim, a banana é signo, mas signo parcimonioso, no qual convivem escassez e fartura.

Continuando a prospecção da gravura, percebe-se que, apesar da centralidade do cacho, outras partes da bananeira se fazem presentes e são elementos importantes na composição. No que pode ser entendido como um desdobramento do “expressionismo construtivo”⁴⁷ da fase alemã de Segall, essas partes ressurgem como fragmentos da planta. Segundo Naves (2011, p. 214), “solapar a antiga solidez dos corpos, fragmentando-os” é um procedimento do cubismo que propiciará uma plasticidade extremamente útil para o artista; mas, como lembra o autor, o “sentimento de mundo” de Segall o afasta da forma cubista, e, sem querer impor estruturas, ele recusa essa “formalização taxativa”. Assim – sem abandonar a experimentação cuidadosa das possibilidades formais da bananeira, em curso desde

47. Segundo Segall (apud BARDI, 2000, p. 46), frente às obras dos outros expressionistas (que tenderiam para “a dissolução das formas”), os seus trabalhos do período alemão seriam caracterizados pela “estruturação mais firme e definida”. Essa combinação de matrizes permeará a sua trajetória, e mesmo na maturidade segalliana pode-se observar uma síntese entre “as raízes mais potentes do expressionismo nórdico e o veio construtivo da vanguarda francesa” (SALZSTEIN, 2000, p. 52).

1924 –, as figuras de folhas e caules aqui se delineiam a custo. Se decompõem em linhas de desenho, espessura, comprimento e direção variados, seguindo por vezes a vontade do olho e, noutras vezes, a imposição da madeira. Se recompõem precariamente em hachuras-texturas; quando insistentes, estas podem desaparecer em planos de branco – vazios luminosos potencializados pela xilogravura, que traz as cores puras sem meios-tons, indicando (virtualmente) a percepção da luz e da sombra.

Mas, dialeticamente, tal fragmentação da bananeira não pode ser vista como definitiva; o posicionamento humanista e solidário de Segall exigirá que, face às separações e distâncias, apresente-se a possibilidade de diálogo ou reunião, de forma que as partes possam se comunicar entre si. Ele as rearticulá, assim, em uma *nova unidade* – que não é a da planta-signo, da bananeira “completa” naturalisticamente representada –, mas sim uma unidade propriamente plástica. Para obtê-la, ele se vale, em primeiro lugar, da composição, “escolha de uma posição em meio de um número ilimitado de posições possíveis” (BARDI, 2000, p. 27), que rearticula os fragmentos entre si e com o cacho por meio de um enquadramento cuja lógica parece originar-se da fotografia – propondo a composição como janela ou câmera que enquadra a realidade, criando uma nova imagem unitária do mundo a partir de partes dele “subtraídas” e recompostas pelos limites do olho.

Um segundo recurso para a sugestão dessa *nova unidade* está no tensionamento da hierarquia entre figura e fundo, que remete à proposição cubista de “comunicação entre espaço e coisas” (NAVES, 2011, p. 214). Um olhar apressado (ou, ainda, um olhar demasiadamente “informado” pelo exotismo) poderia apontar o cacho de bananas como sendo, indubitavelmente, a figura, enquanto que as folhas e caules ao seu redor seriam os elementos do fundo preto – um preto falho, aliás, impedido de ser sólido pelas marcas dos veios da madeira, que reforçam a materialidade da obra tanto quanto as marcas da goiva. Mas uma análise atenta demonstra que, se em certas partes da gravura existe um contraste radical entre as formas brancas das “figuras” (bem exemplificadas pelas bananas) e as áreas

Figura 6 – Lasar Segall, *Santos* (1923-28) | Fonte: Museu Lasar Segall

Figura 7 – Lasar Segall, *Casa no bananal* (1919-1924) | Fonte: Museu Lasar Segall



pretas do “fundo”, em outras o procedimento se inverte – como no coração da bananeira, onde, para originar a “figura”, o artista escava a madeira em sua volta, destacando-a do “fundo”, agora branco. Há ainda áreas em que tal lógica é negada, com o preto participando da constituição das figuras; exemplos dessa “participação” são a grande



Figura F – Casa caiçara e bananal (início séc. XX) | Fonte: SANTOS, 2017

Figura G – Carregamento de bananas no mercado de Santos (início séc. XX) | Fonte: SANTOS, 2017

48. Segall afirma que, no período expressionista, não sentia necessidade “de pintar paisagens ou qualquer outro tema que não fosse o ser humano, porque a esse sentia como pivô central” de sua arte; afirma também que, então, via a “missão do artista” como sendo a de “perscrutar sua natureza interior e dar força e expressão à sua própria vida e realidade, enquanto a função da natureza visível seria a de fornecer-lhe os elementos básicos com que concretizar seu mundo intangível”, elementos esses passíveis de serem “transformados em concordância com sua visão pessoal” (SEGALL apud BARDI, 2000, p. 33).

49. Se na Alemanha Segall separa radicalmente a “natureza interior” e a “natureza visível” (a segunda aparecendo em função da primeira), na fase brasileira tal relação se transforma. Os defensores da tese do “Segall exotista” diriam que, no Brasil, a “natureza visível” se sobreporia à “natureza interior” do artista; mas isso seria reduzir toda a sua reflexão e a sua prática artística a meras “cópias” da natureza e da realidade. Se a “natureza visível” tinha inicialmente uma função “operativa”, parece-nos que, no desenvolvimento de sua obra, ela passa a *participar* mais estruturalmente do “problema” essencial de Segall, que continua a ser o ser humano.

50. Já foi discutido como Segall apresenta o mundo rural, porém modernizado, da cafeicultura – visto em termos da dupla exploração da natureza e do trabalhador. Na gravura *Pé de café e cabeça*, cujo tema principal é a cafeicultura, a bananeira aparece de forma discreta, lateral – mas já dando uma indicação importante da função desta planta: alimentar os trabalhadores negros do café.

folha no canto superior esquerdo, cujos limites são delicadamente dissolvidos quando as linhas brancas e finas que a delineiam abrem-se à entrada do preto.

Para concluir a primeira parte deste percurso pelas obras do artista, observemos mais dois desenhos de Segall. Neles, o interesse pela espécie desdobra-se na plantação, ou seja, no bananal, numa nova abordagem que traz descobertas importantes, do ponto de vista formal e do desenvolvimento do tema. Na primeira imagem – um desenho de observação realizado em Santos –, as possibilidades plásticas da bananeira são enriquecidas pela visão das plantas como conjunto. É ressaltada a textura da plantação, composta exclusivamente pelas folhas, que ocupam mais da metade do campo do desenho. Como coloca Mário de Andrade (1943 apud MILLER, 1982, p. 37), é na fase brasileira que “a paisagem entra pela primeira vez na tela do pintor”; neste desenho já se faz presente tal dimensão paisagística, com a repetição das folhas indicando a possibilidade de que a massa do bananal se estenda infinitamente no sentido horizontal, o que é reforçado pelo perfil do morro rapidamente esboçado e que aponta para fora dos limites do papel, à direita.

Na segunda imagem, ainda que não se possa descartar a hipótese de um desenho feito *in loco*, a coleção de fotografias do artista sugere a possibilidade de uma criação inspirada nas imagens de Theodore Preising – demonstrando uma apropriação livre de elementos nelas presentes (o ambiente da roça, as bananeiras, o rancho de pau-a-pique), que, no traço de Segall, são reelaborados e recombinados de forma original. Seguindo a pista de Preising, a cidade insular de Santos (indicada, no primeiro desenho, pelo telhado colonial e pelo morro que poderia ser o Monte Serrat, no centro da ilha) ficou para trás: a paisagem se interioriza, pois o artista agora observa (ou rememora) os banais da área continental, zona de planície entre o litoral e a serra montanhosa – os tais “infinitos espaços repletos de bananeiras”, dos quais os “navios de todos os cantos do mundo” sugestivamente se aproximam. Nessa aproximação, os navios parecem emprestar aos banais uma dimensão planetária e universal, enquanto a fertilidade dos banais oferece aos navios – ou melhor, aos imigrantes dos navios (conhecendo-se o olhar de Segall, nesse aspecto radicalmente diferente do de Cendrars, que se volta ao café e às mercadorias) – a possibilidade do enraizamento na nova terra.

Aqui, o bananal ganha ainda mais importância: muito além de moldura ou cenário, ele ocupa quase todo o campo do desenho; ganha também maior diversidade formal, sendo constituído por uma folhagem mais variada (com folhas recortadas pelo vento, em meio às folhas novas e lisas), pela indicação de áreas de sombra mais insistentes, e pelo aparecimento dos frutos entremeados à textura da plantação; como percebe Lourival Gomes Machado (1958 apud SEGALL, 1986, p. 4), nas paisagens do artista a “solicitação do espetáculo natural” vai ganhando uma “crescente riqueza de invenção formal”. Na porção superior da composição, quase escondida pela vegetação, está uma casa simples, de porta-e-janela, indício de uma presença humana por enquanto apenas implícita: a precariedade do casebre sutilmente sugerindo escassez em meio à abundância, a presença do ordinário em meio ao “luxuriante” e ao “exótico”. Assim, no lugar do bananal como “pura natureza” (pois é dessa forma que ele é entendido pelos

críticos que reduzem ao exotismo a produção da fase brasileira), insinua-se o bananal-história, o bananal-sociedade, o bananal-trabalho, que alimenta o povo no Brasil e em breve alimentará os milhares de imigrantes que desembarcam dos “navios do mundo todo”. Segall transita, portanto, da ausência da natureza, da paisagem e de “qualquer outro tema que não fosse o ser humano” em sua obra⁴⁸ para uma produção em que o humano passa a se relacionar intimamente com os elementos naturais, vegetais e paisagísticos; não por acaso, recorre-se frequentemente aos conceitos de “paisagem humana” e “natureza humana” nas interpretações de suas obras no período⁴⁹.

Um parêntese deve ser aberto, aqui, para que se possa de fato entender a relevância dessa visão da “paisagem humana” do bananal, e da “natureza humana” das bananeiras, na complexidade do contexto socioeconômico paulista, com o qual Segall agora se relaciona. Sua visão descortina um mundo rural onde o café está em segundo plano ou não está em cena⁵⁰. Ao invés da homogeneidade da agricultura de exportação, as possibilidades criativas do Brasil parecem emergir de outras culturas, menos intensivas, mais variadas, tradicionais e voltadas ao consumo local – entre elas a bananicultura. No entorno de Santos especificamente, na primeira metade do século XIX,

(...) o futuro distrito pé de serra começou a ganhar áreas inteiras dedicadas ao cultivo da fruta tropical, que logo se tornaria a mais significativa força econômica tipicamente caíçara e a segunda, geral, no Porto de Santos (suplantada apenas pelo ouro verde brasileiro, o café) (SANTOS, 2017).

No início do século XX parte dessa produção santista – que era voltada principalmente ao mercado interno⁵¹ – começa também a ser exportada para países como Argentina e Uruguai, gerando uma burguesia endinheirada e movimentando uma incipiente economia local; além das famílias caíçaras que plantam e fornecem a fruta, surgem as figuras populares dos barqueiros que faziam o transporte e dos pequenos comerciantes que as vendem no mercado local, como mostram os cartões postais da década de 1910 (SANTOS, 2017). Mais para o sul do estado de São Paulo, em regiões como o Vale do Ribeira, a cultura da banana ganha ainda outros significados, como uma das bases de um sistema agrícola que há séculos vinha sendo desenvolvidos por indígenas, caíçaras, ribeirinhos e, principalmente, quilombolas (sendo que, a partir de 1913, os imigrantes japoneses chegam também à região⁵²). Nessas comunidades tradicionais, a agricultura era caracterizada pela exploração não intensiva dos territórios (o que, em termos ambientais, implicava em maior preservação dos recursos naturais e da biodiversidade); a produção era familiar e majoritariamente de subsistência, centrada no uso comunitário da terra – que incluía o trabalho em mutirão nas capuavas e o sistema de plantio da roça de coivara⁵³. Dentre as muitas espécies cultivadas, a banana constituía-se como um alimento base, e eram conhecidas inúmeras variedades (ou cultivares), como por exemplo a banana maçã, a banana nanica, a banana da terra, a banana caturra, a banana pão e a banana maranhão (INSTITUTO, 2017)⁵⁴. Assim, naquele contexto, a bananeira era planta profundamente enraizada na terra, humanizando a paisagem e assumindo um significado muito diferente daquele da bananeira exótica – na Europa de então, planta ornamental mantida nas estufas dos jardins botânicos, e, na América Central, *commodity* cuja exploração legitimava os desmandos e violências de corporações como a United Fruit Company.

51. Na primeira metade do século XX, a produção bananeira no Brasil voltava-se principalmente para o consumo interno. Atualmente isso ainda acontece, e apesar do país ser o segundo maior produtor mundial, o volume transacionado no exterior é pequeno, representando apenas 1% do total de US\$ 20 bilhões comercializados anualmente – o que atesta o grande consumo pelo mercado interno e a importância socioeconômica da banana como fonte de alimento, por sua “facilidade de cultivo, simplicidade no preparo, baixo preço e boas características alimentares” (SEBRAE, 2008, p. 17). Nesse sentido, o Brasil afasta-se de vizinhos como Equador e Colômbia, cuja bananicultura se desenvolveu para saciar a “fome” exportadora das corporações norte-americanas como a Chiquita, a Dole e a Del Monte.

52. Os primeiros imigrantes japoneses instalam-se no Vale do Ribeira a partir de 1913, quando 30 famílias chegam a Iguape. Por meio de um acordo com o governo, a empresa paraestatal de colonização Sindicato de Tóquio recebe 50 mil hectares de terra para distribuir entre os colonos, que plantavam arroz, cana de açúcar, café e, principalmente, chá (OS JAPONÊSES, 2007). As fotos de época atestam também outras culturas de subsistência, dentre as quais mamão, abacaxi e banana.

53. As capuavas são sítios distantes dos núcleos habitacionais quilombolas, dispersos em meio à mata, onde o solo é mais fértil; nelas, cultivam-se frutas, hortaliças, legumes e grãos. O sistema de cultivo é a roça de coivara itinerante, cuja primeira etapa é a “conversão” da mata em área agrícola (por meio da derrubada e queima), seguida do cultivo e por fim do pousio, para regeneração da floresta e do solo. Embora visto com ressalvas no passado (Euclides da Cunha e Monteiro Lobato criticam duramente o uso do fogo por índios e caboclos, igualando-o às queimadas promovidas por cafeicultores, em realidade muito mais destrutivas), hoje, na perspectiva da agroecologia, ressaltam-se as qualidades deste sistema tradicional – que cultiva grande diversidade de espécies, permite a regeneração da mata, contribui para a nutrição do solo, se configura como forma de sustento para os pequenos produtores e abastece os centros urbanos com gêneros alimentícios (INSTITUTO, 2017).

54. A grande quantidade de cultivares conhecidos por tais populações e as tradições que se criam em torno das bananas revelam a sua importância cultural, para além do caráter alimentar ou comercial; nestas comunidades, as bananas imiscuem-se em outras dimensões da vida (como a música, a religião, a língua, o trabalho) – o que permite aproximar a bananicultura tradicional do Brasil com aquela de certos países africanos (KOEPEL, 2009). Além disso, hoje – frente ao crescente domínio da monocultura voltada aos mercados europeu e norte-americano, que prioriza unicamente a variedade Cavendish – a manutenção da diversidade de cultivares é fundamental para a sobrevivência da própria bananicultura comercial, já que o cultivo de uma única variedade em larga escala torna a produção muito mais vulnerável a pragas e doenças.



Figura H – Imigrantes japoneses no Vale do Ribeira | Fonte: *Álbum Comemorativo Vinte anos da Colônia de Registro, Katsura e Sete Barras* (1913-1933)

55. Nove desses poemas são traduzidos por Pagu e publicados em *A Tribuna de Santos*, em 1956: “Chegada a Santos”, “A bombordo”, “Praia do Guarujá”, “Paisagem”, “Paranapiacaba”, “Bananal”, “São Paulo Railway Co.”, “Piratinga”, “São Paulo” (GALVÃO, 2014).

56. Tradução de Patrícia Galvão.

57. Cendrars capta com agudeza as mazelas da modernização brasileira, inclusive no que se refere à condição suburbana. Em outros modernistas, o entusiasmo com a modernidade quase sempre impede que isso ocorra: por exemplo, em *Carnaval em Madureira* (1924), de Tarsila, a modernização do subúrbio, representada pela torre de energia (uma modesta torre Eiffel “à brasileira”), participa do cenário sem conflito, alegremente incorporada à celebração popular.

58. Em comparação com a visão de outros franceses do período – que não vislumbravam qualquer impedimento ao “amor livre” “oferecido” pelas jovens moças –, Cendrars (1913 apud GILADI, 2016, p. 204) revela uma postura relativamente “realista”: “Aux Fidji règne l'éternel printemps/ La paresse/ L'amour pâme les couples dans l'herbe haute et la chaude/ syphilis rôde sous les bananiers”.

59. Os poemas “Botânica” e “Ignorância” são exemplares nesse sentido; no primeiro, após deslumbrar-se com espécies que vê “pela primeira vez” no Brasil, o eu poético acaba por confessar que a sua “maior felicidade” é justamente “não conseguir dar nome” à maior parte das plantas encontradas ao longo do caminho. No segundo poema, à bordo do trem para São Paulo, desinteressado de “todas as belas histórias que me contam sobre o futuro o passado o presente do Brasil”, ele prefere entregar-se à paisagem que passa acelerada por sua janela (a sensação e não a discussão do futuro), e à visão de mais tantas outras plantas e animais “sem nenhum traço de cultura” (CENDRARS, 1976, p. 57).

“Banais empoeirados”: um breve retorno a Cendrars

Os banais de Santos trazem-nos, novamente, Blaise Cendrars: recém-chegado ao Brasil, o poeta é recebido pelos amigos e admiradores que o acompanhariam à capital paulista. A chegada, o desembarque no porto – com seus “vinte e cinco cargueiros pertencentes a dez nações”, carregados de café –, o almoço no Guarujá, a viagem de trem pela Serra do Mar e as primeiras impressões sobre a cidade de São Paulo inspiram 22 dos poemas de *Feuilles de Route*, formando, segundo Patrícia Galvão, um “itinerário lírico de Santos a São Paulo”⁵⁵. No passeio de automóvel nos arredores de Santos, ele encontra as mesmas paisagens desenhadas por Segall:

BANANAL

Damos ainda uma volta de carro antes de tomar o trem
Atravessamos banais empoeirados
Matadouros fétidos
Um subúrbio miserável e uma brenha florescente
Depois desfilamos por uma montanha de terra vermelha e azul negro
casas de madeira construídas sobre jazigos abandonados
Duas cabras anãs pastam as plantas raras que crescem à beira da estrada
duas cabras anãs e um porquinho azul⁵⁶

O poema traz uma significativa diferença em relação a “A caminho de Dacar”, quanto à visão da bananeira. A bordo do navio – antes, portanto, do contato com a realidade do país ao qual se destinava –, ela era objeto de desejo do viajante. Mas, ao chegar ao destino, a planta perde seu encanto: se torna agora planta de beira de estrada, empoeirada e suja, na vizinhança de matadouros fétidos, um quadro pouco lisonjeiro que capta com agudeza o impacto da modernização capitalista na transformação de áreas rurais (e no caso do litoral paulista, de áreas de manguezais e florestas) em “subúrbios miseráveis” dos grandes centros urbanos⁵⁷ – onde convivem paradoxalmente a modernização (representada pela cidade industrial, o porto, a ferrovia, o automóvel, a riqueza do café, os cais “abarrotados de mercadorias”) e o atraso (“casebres de negros”, poeira, sujeira e miséria tropicais). Perdida a aura da “grande bananeira”, a musa revela-se, talvez, prostituta famélica e sífilítica da zona portuária – seguindo a sugestão já presente nos versos de “Prose du Transsibérien” (1913), onde, em meio ao paraíso tropical da Polinésia, “a sífilis quente paira sobre as bananeiras”⁵⁸. O interesse do eu poético desloca-se então para a “brenha florescente” e para as “plantas raras” da Serra do Mar, expressões aparentemente mais *autênticas* de um paraíso tropical da qual a bananeira (planta *vulgar*) é excluída.

Assim, o movimento do poema “Bananal” explicita um desenvolvimento da reflexão de Cendrars sobre o exotismo: à primeira vista, a rejeição da “grande bananeira”, inserida na realidade do subúrbio, parece indicar uma problematização desse exotismo; no entanto, a sua substituição por outros signos do imaginário exotista – como as “plantas raras” ou a “brenha florescente”, que voltam a aparecer em quase todos os poemas do “itinerário”⁵⁹ – o renova, e o eu poético parece então reiterar a ideia da *pura natureza*, sem história, separada da cultura. No conjunto dos poemas, entretanto, tal movimento de negação-afirmação do exotismo vai sendo ampliado e desenvolvido; no seu trânsito dialético entre conhecimento, desconhecimento e reconhecimento, começa-se a perceber que o interesse de Cendrars está menos na pureza, na essência ou na autenticidade dos objetos

(entre eles, a vegetação), do que nas relações estabelecidas entre tais objetos e em suas relações com o próprio eu poético – que muitas vezes se vale do estranhamento do olhar para captar contrastes e conflitos.

Dessa forma, ele percebe que as bananeiras (símbolos da abundância, da beleza, da “riqueza vegetal”) podem ser pobres, feias, doentes; que as plantas que no Brasil são consideradas “ervas más” (e destruídas por “mulatos indolentes”) podem ser “plantas raras” nas floriculturas de Paris, no poema “Paranapiacaba”⁶⁰; que o artifício pode voltar a ser natureza, como no caso fantástico dos postes telegráficos de madeira que voltam a brotar, no poema “Linha telegráfica”⁶¹. Noções exotistas longamente estabelecidas como a “selva tropical”, a “mata virgem” ou a “vegetação luxuriante” são tensionadas ou relativizadas por meio de sobreposições e deslocamentos, chocando-se com os elementos de cultura (aqueles representados nos poemas, e também os do procedimento poético, ou seja, os da própria literatura que o eu poético diz negar), e, mais importante, revelando-se elas mesmas como elementos de cultura. Assim, natureza e cultura podem simultaneamente se opor (se aceito o significado estabelecido pelo senso comum) e se amalgamar (quando o procedimento poético se impõe, abrindo espaço para a imaginação e para o fantástico). Apesar do desinteresse do eu poético pela bananeira, o seu jogo com estereótipos ajuda a entender o lugar simbólico dessa planta enquanto *planta híbrida*, o que ilumina, ademais, a obra do próprio Segall.

A bananeira, a cidade e seu outro



Na vasta produção de gravuras da fase brasileira – via de regra pouco analisada pela crítica, que prioriza o estudo das pinturas⁶² –, Lasar Segall estabelece uma relação complexa com a paisagem física e humana do Rio de Janeiro, cidade que passa a ocupar um papel singular em sua poética. Segundo Chiarelli (s.d., p. 4), “somente

60. “Paranapiacaba é a Serra do Mar/ (...) Há muitas quedas de água e grandes trabalhos de arte foram necessários para escorar em toda a parte a montanha que se pulveriza/ Porque a Serra é uma montanha podre como “les Rognes” sobre Bionnasay, mas les Rognes cobertos de florestas tropicais/ As ervas más que crescem nos declives, nas valas entre os caminhos são sempre plantas raras como não se vê em Paris a não ser nas vitrinas das grandes horticulturas/ Numa estação, três mulatos indolentes estavam estragando as plantas” (CENDRARS, 1924 apud GALVÃO, 2014).

61. “Vocês estão vendo esta linha telegráfica no fundo do vale (...)/ Todos os postes são de ferro/ Quando foi instalada os postes eram de madeira/ Ao cabo de três meses cresciam galhos/ Que foram então arrancados revirados e replantados de cabeça para baixo as raízes ao vento/ Ao cabo de três meses novos galhos cresciam eles recriavam raízes começavam a viver(...)” (CENDRARS, 1976, p. 55 – Tradução Teresa Thiériot).

Figura 8 – Lasar Segall, *Favela* (1930), *Morro* (1926), *Paisagem com casal e cabana* (1926) e *Rio de Janeiro II* (1930) | Fonte: Museu Lasar Segall

62. Autores como Salzstein (2000) e Naves (2011), por exemplo, ao escolherem estudar as gravuras de Segall analisam em profundidade apenas as da fase alemã. Mário de Andrade e Geraldo Ferraz, entretanto – sem se deter em obras específicas –, destacarão que na aquarela e na gravura em metal Segall seria “um verdadeiro mestre”, dando, nas águas-fortes, sua “melhor expressão da paisagem” (ANDRADE, 1927c, p. 152); e que, apesar de ter sido “acima de tudo pintor”, a sua “sabedoria gráfica” seria “muito grande, como, aliás quase sempre ocorria com a formação dos artistas plásticos conduzida pelas academias alemãs. Daí a excelência de sua litografia, de sua água-forte, de sua xilogravura” (FERRAZ, 1965, p. 91).

63. Seria anacrônico usar aqui a terminologia contemporânea que diferencia “cidade” e “favela” por meio das categorias da cidade “formal” (construída de acordo com as normas urbanísticas e bem servida de infraestrutura) e “informal” (de ocupação espontânea, carente de equipamentos e infraestrutura). Optamos por utilizar a terminologia da época, para a qual a “favela” não era parte da “cidade”.

64. A título de exemplo, a Floresta da Tijuca – maior floresta tropical em área urbana do mundo –, é resultado de um enorme trabalho de reflorestamento iniciado em 1861, com o intuito de proteger as nascentes que abasteciam a cidade e recuperar a mata devastada pelo café, cana de açúcar e extração de lenha. Apesar disso, como apontam Cabral et al. (2016, p. 58-59), também neste caso “o lado natural do continuum natureza-cultura é tão poderoso a ponto de apagar qualquer vestígio humano, semanticamente igualando ‘floresta’ e ‘natureza’”. Trabalhando com a “paisagem como arquivo” (*landscape as archive*), os autores apontam como, hoje, as bananeiras plantadas no passado se espalharam pela mata, passando a fazer parte de uma nova floresta moldada pela “adaptação mútua entre as práticas humanas e a ação de outros seres naturais”, em um contexto de urbanização.

65. Essa intuição de Segall acerca do caráter paradoxal da modernização brasileira – na qual a pobreza alimenta a riqueza, e vice-versa, assim como o antigo alimenta o novo e o “atraso” alimenta o “progresso” – será comprovada mais tarde por autores que demonstrarão que a favela (a autoconstrução, a ausência de infraestrutura e de serviços básicos) não é um desvio em relação à lógica de produção da cidade brasileira, mas sim elemento estrutural – na medida em que, nos países periféricos, ela é fator essencial ao rebaixamento dos custos de mão-de-obra. Ao mesmo tempo, tal entendimento não impede que, em certos contextos, a favela se transforme em lugar de resistência contra a exploração capitalista – como no caso do surgimento da primeira favela brasileira, o Morro da Favella no Rio de Janeiro, cujos habitantes eram ex-combatentes da Guerra de Canudos (1896-97) que

o Rio de Janeiro – para ele, síntese do país que adotara – levou-o a produzir tantos desenhos e gravuras e, pelo menos, uma das telas mais importantes de toda sua obra” (*Morro vermelho*), mobilizando a sua sensibilidade de forma intensa e constante. Quatro dessas gravuras aparecem, para nós, como particularmente interessantes, ao trazerem as bananeiras em um novo contexto socioespacial – agora não mais rural, e sim urbano –, permitindo assim, um aprofundamento da compreensão sobre a planta. Vistas em conjunto, *Favela* (1930), *Morro* (1926), *Paisagem com casal e cabana* (1926) e *Rio de Janeiro II* (1930) sugerem um interessante percurso: partindo de uma visão “exterior”, de quem observa a favela a partir da cidade⁶³, o artista sobe o morro; vê então a favela de perto e de dentro; e finalmente, lá no alto, avista de novo a cidade, que ressurgue transformada.

Esse percurso – com seu jogo de passagens, mudanças de ponto de vista, aproximações e afastamentos – explicita como Segall é capaz de ultrapassar o encantamento pelo cenário natural do Rio, o seu aspecto mais atraente, tanto para os turistas quanto para os artistas estrangeiros que visitam a cidade. Após admitir-se desafiado pela paisagem – cujo “defeito”, segundo ele, seria o “excesso de pitoresco”, que amesquinharia e despersonalizaria o pintor (SEGALL apud MORAIS, 1991, p. 58) –, o artista insiste não somente em trabalhar as *conciliações* entre natureza e cultura presentes na capital carioca (CHIARELLI, s.d., p. 3), mas também em investigar relações que não são necessariamente de conciliação – refletindo sobre as *tensões* subjacentes à relação natureza-cultura, e mesmo sobre as *ambiguidades* inerentes à própria “natureza” ou à própria “cultura”.

Nesse sentido, em relação à natureza, pode-se dizer que nas gravuras convivem duas noções diferentes que acabam por se justapor: a ideia da natureza selvagem, virgem, edênica (própria do imaginário exotista em relação ao Rio de Janeiro e ao Brasil como um todo); e o que chamaremos de “percepção realista”, na qual a natureza assume um caráter humanizado e historicizado; sem perder os seus atributos naturais (as especificidades geográficas e mesológicas da paisagem, a multiplicidade de formas e usos da vegetação), esta torna-se capaz de expressar as continuidades e rupturas entre o Brasil rural e o Brasil urbano, as desigualdades socioespaciais do Rio, as disparidades entre classes e entre raças na sociedade brasileira. Segall permite-nos perceber que, em relação à paisagem, o que parece ser “pura natureza” pode ser na realidade artifício, cultura e trabalho⁶⁴; e em relação à vegetação (com a bananeira e a palmeira no centro dessa discussão), o que parece ser nativo pode talvez ser naturalizado, o que parece local pode também ser cosmopolita e, quem sabe, se tornar universal.

Quanto à “cultura” – lida aqui como equivalente à noção de “cidade” –, o percurso proposto permite que o Rio de Janeiro vá sendo pictoricamente constituído como um mosaico ou uma cidade em camadas, uma unidade na qual cabe a diferença. A intrincada relação cidade-favela talvez seja a maior expressão disso: em Segall, o morro – elemento da base física do território, natural, mas que no Brasil transforma-se, a partir do fim do século XIX, em sinônimo de ocupação humana precária – é e ao mesmo tempo *não* é a cidade; o morro é um *outro* da cidade, o que implica em relações de segregação e estranhamento, que se sobrepõem e misturam às possibilidades de convívio e identificação. Assim, elementos como a favela, que

pela lente exotista são reduzidos ao “pitoresco” ou ao “anedótico”, podem ser repensados como “realistas”, e reconhecidos (ou, talvez, no caso de Segall, intuídos) como partes indissociáveis do processo de modernização brasileiro⁶⁵.

Arriscaríamos dizer que a visão do artista em relação a esse espaço é bastante mais *interessada* e *problematizada* do que muitas outras posições dominantes à época – como as de políticos, jornalistas e mesmo intelectuais modernistas que prefeririam ignorar, apagar ou até eliminar as comunidades e os personagens “indesejáveis” da cidade (como, no caso carioca, as favelas e a zona do Mangue⁶⁶). Graça Aranha (1868-1931), por exemplo, atacando o “primitivismo” dos modernistas de São Paulo em 1925, associa-o a uma atitude “romântica” e “masoquista”, que insiste em “rebuscar” elementos do “Brasil imobilizado” – entre eles a favela:

E que maior sofrimento, mais delicioso, do que este de aviltar o espírito, rebaixando-o com ele o país, o quadro nacional? Masoquismo que nega a realidade da nossa ascensão para rebuscar o primitivo que passou, que não é mais o corpo dominante nesta química, em que se forma e transforma a realidade, arte que só vê o tosco, o inacabado, e se engana quando não compreende que *os resíduos africanos, os rudimentos selvagens, os desertos, a língua emaranhada, os jecatatus, os morros da Favela, tudo isto está no Brasil, mas não é todo o Brasil, nem o Brasil essencial. É o Brasil imobilizado* (ARANHA, 1925 apud RAMOS JR, 2006, p. 159 – Grifo nosso).

Claramente, ao falar em “morros da Favela” o escritor está fazendo referência ao quadro de Tarsila, mas o uso do plural permite-nos incluir Segall nessa “disputa” sobre o que seria e como poderia ser interpretada a realidade brasileira e especificamente carioca. Inclusive, o seu percurso de reconhecimento da cidade pode ser confrontado não apenas com as práticas urbanísticas de erradicação das favelas e bairros populares (que efetivamente aconteciam no Rio, à época, com os remodelamentos urbanos, que, combinando pensamento higienista e especulação imobiliária, arrasaram os morros da área central⁶⁷), mas também com apagamentos mais sutis, que se davam no campo do imaginário – como por exemplo no pitoresco *Recanto do Morro de Santo Antônio* (c.1909), de Eliseu Visconti (1866-1944), em que o morro é representado como um local idílico e bucólico, quase



retornaram à capital em situação miserável e se instalaram no morro para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos. A eles logo se juntam ex-escravos e outros despossuídos – de forma que, em pleno centro da capital federal, surge uma ocupação popular que remete diretamente ao Morro da Favela baiano, “cuja feroz resistência retardou o avanço final do exército da República sobre Canudos”; revestindo-se, assim, de um forte conteúdo simbólico que remete “à luta dos oprimidos contra um opoente forte e dominador” (VALLADARES, 2000, p. 9).

66. Demonstrando a empatia de Segall com os “indesejáveis”, estão as prostitutas do Mangue, que em sua obra tornam-se temas plásticos constantes, mesmo depois da fase brasileira; e também é muito simbólico o singelo desenho à lápis no qual ele retrata um velho mendigo negro, sob o qual anota a palavra “Rio”, tornando o nome da cidade uma legenda de sua própria miséria.

67. A caracterização do morro como “lepra da estética” – utilizada nos anos 1920 por Mattos Pimenta, membro do Rotary Club e corretor de imóveis, além de promotor de uma das primeiras campanhas contra as favelas (VALLADARES, 2000, p.12) – é especialmente significativa, ao expressar a violência subjacente ao ideário higienista e às concepções urbanísticas baseadas no *embellissement* da capital federal.

68. Morais (1991, p. 64), por exem-

Figura 9 – Lasar Segall, *Favela* (1930) | Fonte: Museu Lasar Segall



Figura 1 – Eliseu Visconti, *Recanto do Morro de Santo Antônio* (c. 1909) | Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br>

plo, ao descrever a favela carioca na obra de Segall, fala em uma “balbúrdia de barracos, gente, animais, plantas e lixo” – descrição pejorativa que dificilmente se aplica aos trabalhos do artista. Ainda mais problematicamente, Naves (2011, p. 229-131) levanta a hipótese que, na fase brasileira, a realidade social do país “dificultava a consecução de trabalhos semelhantes aos europeus”: a “passividade social brasileira” faria do “setor social que dava sustentação ao humanismo de Segall um suporte muito problemático”. A capacidade de “se colocar na posição do outro” exigiria uma “contrapartida de orgulho e altivez do lado humilde da sociedade”, já que tal capacidade implicaria em “uma reversibilidade de papéis”, sem a qual só restaria como impulso a “piedade”. “Como encontrar isso no Brasil de então? (...) para seres quase animalizados a disponibilidade para o mundo dificilmente faria mais que assanhar instintos violentos”. Tal pressuposição de que, no Brasil, pobres, favelados e trabalhadores não teriam altivez, de que seriam seres “animalizados”, não só revela a posição de classe do crítico – preconceituosa e desconhecadora da realidade – como ignora o profundo respeito pelo povo e o grande interesse pela cultura popular, por Segall e Mário.

69. Este defrontamento parece estar ausente das obras de Tarsila que retratam o Rio de Janeiro: ao pintar a favela e o subúrbio, ela sempre os apresenta de forma separada da cidade formal. Segall alinha-se, assim, a Mário, que, no poema “Anhangabaú” (1922), lamenta a perda dos aspectos populares do vale, com as reformas em curso na cidade; em oposição aos roseirais, bichos de mármore e estátuas de bronze do parque embelezado, ele evoca as águas do rio (canalizado em 1910), sapos, sacis e bananeiras (“Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,/ onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?! (...) Onde as tuas bananeiras?! Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,/ contando histórias aos sacis?...”). Pode-se, entretanto, dizer que, enquanto Segall constrói o defrontamento entre a cidade formal e a cidade popular por meio de um deslocamento espacial, Mário se vale de um deslocamento temporal, do passado (popular, autêntico e “natural”) ao presente (oficial e postíquo), acontecendo no centro da grande cidade.

rural, lançando mão de uma captação impressionista da realidade, de caráter “essencialmente sensorial”, em que a “luz movediça dos trópicos” é o principal elemento estruturante.

Favela (1930), ponto de partida do nosso percurso, traz a perspectiva de quem olha a favela de fora, permitindo que ela seja conhecida como totalidade. Aqui, cidade e favela estão claramente separadas, como duas realidades distintas e paralelas – e isso é explicitado pela escolha de uma estrutura compositiva na qual o morro é enquadrado e contido, à esquerda e à direita, pelos sobrados da cidade. Ao comentar a gravura, Ferraz (1965, p. 92) percebe tal separação, descrevendo-a como um defrontamento entre “o mundo do tugúrio” e “os bairros opulentos do Rio”, o “peso da promiscuidade dos favelados enquadrado pelas casas de sobrado” (à frente das quais significativamente posicionam-se, à esquerda, duas monumentais palmeiras imperiais). Mas se a crítica interpreta a separação cidade-favela apenas em termos da oposição riqueza-pobreza (adotando por vezes um posicionamento e uma terminologia que evidenciam, mais do que a separação cidade-favela, a cisão entre os intelectuais e a realidade brasileira⁶⁸), Segall, sem desconsiderar tal oposição, constrói um defrontamento mais complexo: reconhece a pobreza material e a precariedade do morro, que ali convive com uma enorme riqueza de vida, espontaneidade e solidariedade entre os seres⁶⁹.

Na parte superior da gravura, uma linha contínua em forma de “v” invertido delimita o espaço da favela, conferindo-lhe uma forma piramidal ou, como prefere Schwartz, ogival (2002, p. 246). Soluções já experimentadas por Segall em obras como *Morro vermelho* voltam a aparecer; novamente, “tudo tende para o alto, para o céu, sem, contudo, perder seu vínculo com a terra” (MORAIS, 1991, p. 58), numa proposição dialética que pode ser relacionada à pirâmide como símbolo da existência e do “crescimento vivo”⁷⁰. Um grande sol circular – brilhante porque completamente branco – desponta por detrás do morro; hachuras estriadas espalham-se no céu, em várias direções, traduzindo graficamente a atmosfera carioca (de vento, calor, umidade e luz abundantes) na dureza da ponta-seca.

Enquanto a delimitação do morro – simétrica e geométrica, com contornos bem definidos – traz estabilidade, o “interior” da favela é um espaço muito mais instável. Aqui a geometria da pirâmide deixa de ser importante, e passa a conviver com uma outra estrutura compositiva, constituída por um “núcleo central” onde se concentram as figuras maiores, compactamente reunidas (dentre as quais se destacam algumas casas e uma bananeira). Em torno desse núcleo, se espalha uma miríade de pequenas figuras que gravitam soltas pelo espaço, sem ordem aparente, como que liberadas da gravidade; elas ocupam todo o campo, de forma que quase não há vazios, nenhum sinal da “brancura aniquilante do papel” de que fala Salzstein (2000, p. 51), referindo-se às gravuras alemãs de Segall. Os traços das figuras, nesse núcleo, são bem marcados e escuros, enquanto os objetos do entorno são feitos de linhas mais suaves que tendem ao apagamento. Essa diferença no “peso” da tinta, somada à diferença de concentração espacial das figuras, realça o movimento do conjunto, que poderia ser descrito como um movimento de expansão (na tendência de explosão do núcleo em direção às bordas), ou, então, de contração (na atração quase magnética das figuras pelo centro).

Quanto às figuras, podem ser feitos alguns paralelos interessantes com as gravuras alemãs de Segall; algumas soluções gráficas continuaram a ser experimentadas, mas adquirem novos sentidos. Se antes os objetos traziam a ideia de corpos à deriva – num “aluvião humano que correntes ocultas depositam onde bem querem”, sem “o amparo de um solo comum” (NAVES, 2011, p. 216-217) – agora o fato de estarem soltos no espaço pode significar uma esperança de arbítrio, e não impedimento da vontade. A favela é “solo comum”, e nela, os corpos não estão separados do ambiente: pelo contrário, eles o conformam – de forma que o morro se torna *lugar* onde os homens se reúnem, repleto de experiências e referências cotidianas. O fato deles estarem por vezes amontoados e aglomerados assume um sentido gregário de encontro, comunidade. Diferentemente do que acontece no “espaço movediço” das obras alemãs, não há aqui impedimentos à mobilidade (exceto, talvez, o contorno do morro, que configura um limite) – que, no movimento geral já apontado, é uma mobilidade coletiva, da favela como um corpo social solidário, que *existe* e *funciona* a partir de complexas relações entre o todo e as partes.

Quatro grupos principais de personagens podem ser identificados na composição, originando a vida no morro: as construções (casebres poligonais soltos no espaço, em contraste com a estabilidade dos sobrados de janelas amplas e vazias); os animais de criação e estimação (um cachorro, um porco, vacas e bois, reminiscências da vida rural); a vegetação; e as figuras humanas. Estas últimas não são “humanos” quaisquer: são mulheres, crianças e homens pretos, o elemento racial fornecendo uma base material, concreta e histórica para o “projeto humanista” do artista, e ligando-se assim à busca pelo realismo que caracterizará seus trabalhos a partir dos anos 1920 – e que não pode, como colocou Chiarelli, ser separada da “projeção de uma ideia de Brasil” no campo da arte⁷¹. Se no Velho Mundo os eternos caminhantes, os asilos de velhos, os interiores de pobres chamavam a atenção do artista, ele percebe que, no Brasil, os negros constituem o grupo social mais explicitamente oprimido, explorado e violentado – seja no campo, onde são massacrados nas plantações de café, seja na cidade, onde são espacialmente segregados e cujas manifestações culturais e religiosas são criminalizadas⁷². Demonstrando um diálogo com a conhecida afirmação de Oswald de que “se para o europeu o negro não passa de um elemento exótico, para os brasileiros, o negro é um elemento realista” (1923, apud SCHWARTZ, 2008, p. 657) – a “marginalidade social e racial” dos negros (BECCARI, 1984, p. 81) será identificada por Segall com a condição de outros grupos discriminados ou despossuídos, como os imigrantes, as mulheres do Mangue⁷³ e os judeus – identificação que transparece, inclusive, nas representações que passa a fazer de si próprio, em obras como *Encontro* (1924) e *Autorretrato III* (1927)⁷⁴.

Na gravura, as pequenas figuras possuem uma forma esquemática, quase como bonecos: rostos vazios, troncos retangulares, pernas e braços de palito. Mas tal simplificação – que nega a representação naturalista sem cair em uma abstração formal radical, que se afasta da “triangulação” expressionista sem ceder à “formas arredondadas e confortáveis” – não impede que o realismo do desenho se desenvolva num outro nível, já que todas as figuras estão *em ação*, realizando gestos específicos e significativos: a luta de capoeira, a amamentação

70. A pirâmide simboliza ascensão, “o poder da vida sobre a morte” e o “crescimento vivo”; a sua base quadrada remete à dimensão material, e os quatro planos laterais (direcionando-se para cima e encontrando-se num único ponto), à dimensão espiritual (CHEVALIER, 1994; DICIONÁRIO, 2020).

71. O destaque ao negro e a outros elementos recalçados na conformação da nacionalidade, defendido por parte dos modernistas, é objeto de duros ataques, como a já citada crítica à valorização dos “resíduos africanos” no Brasil; naquele momento de “vulgarização do ideário eugenista” (GUERRA, 2010, p. 98), a imigração europeia era louvada como solução para a produção fabril, e como recurso de “melhoramento” da raça por meio do “branqueamento”. No caso de Segall, a crítica às obras se mistura aos ataques à sua condição de judeu e estrangeiro; por ocasião das exposições em São Paulo e no Rio, em 1927, é acusado de um “africanismo repugnante” e de representar o Brasil com figuras de negros, quando “poderia ter escolhido qualquer um dos 38 milhões de habitantes brancos” do país (CAIRES, 2019, p. 167-168).

72. Tal colocação pode parecer contraditória, tendo em vista que a percepção transmitida pelas figuras, na gravura, é a de uma certa alegria movimentada e solar. Mas, como coloca Mário de Andrade (1925, p. 24), na fase brasileira Segall “pôs ao lado da dor a alegria. Não como um contraste, porém como uma fusão”, o que é reafirmado pelo próprio Segall (apud ANDRADE, 1927a, p. 147) “[No Brasil] reparei que a infelicidade não é tão feia como a pintava. Por isso é que a minha pintura está ficando mais alegre”.

73. Na série *Mangue* (1926-29), as prostitutas são invariavelmente (mas não exclusivamente) negras ou “mulatas”, reforçando-se a identificação entre tais mulheres e a exploração sexual; Oswald em *Santeiro do Mangue* (1936) reitera essa ligação, ao comparar o Mangue a “um navio humano quente, negreiro”. Nos *Poemas negros* de Jorge de Lima (1947), ilustrados por Segall, fundem ao negro: “Serão caravelas? Serão negreiros? São caravelas e negreiros/ Há sujos marujos nas caravelas/ Há estrangeiros que ficaram negros/ de trabalharem no carvão”.

74. As telas trazem a identificação com o negro que passa a permear a visão que Segall tem de si próprio. Em *Encontro* ele se retrata em companhia da primeira esposa; seu rosto tem “linhas bem definidas, lábios grossos, orelhas grandes, traços nitidamente mulatos”, em contraposição à “mulher de pele muito alva”, que o olha “como se ele fosse um desconhecido”. Para Moraes, a obra trata de um *desencontro*, indicando que ali estão “duas culturas, dois continentes, duas diferentes visões do mundo” (MORAIS, 1991, p. 63). Apesar de Miceli (2012, p. 153) definir Segall como “um europeu aclimatado ao tingimento dos trópicos” (insinuando que o “emprego” do artista seria superficial ou oportunista, recurso para garantir a venda de quadros), para Schwartz (2002, p. 250-251) elas demonstrariam uma “consciência” sobre a sua própria “brasilidade”, revelando um “processo de transculturação”.



Figura J – Lasar Segall, *Encontro* (1924) | Fonte: Museu Lasar Segall
Figura K – Lasar Segall, *Autorretrato III* (1927) | Fonte: Museu Lasar Segall

75. Aqui, pode-se apontar mais uma diferença em relação a *Morro da Favela* de Tarsila, onde as pessoas são “figurantes” que estão no espaço sem realizar nenhuma ação específica, e o protagonismo é reservado à base física da paisagem, às construções e à vegetação. A visão de Segall acerca dos moradores da favela afasta-se também daquela de cronistas como João do Rio – que ressalta a sua “indolência” – e Luiz Edmundo, para quem as moradias do morro seriam “andrajosas e tristes como os seus moradores” (VALLADARES, 2000, p. 10).

76. A comparação de *Favela* com *Vorstadt* (1922-23), de Georg Grosz (1893-1959), ajuda a compreender as relações entre Segall e a *Neue Sachlichkeit*. Ambas as gravuras se valem da narração, apresentando uma miríade de personagens em situações que se desenrolam simultaneamente; a soma das várias pequenas ações indica um sentido geral que precisa ser reconstituído pelo espectador. As figuras das duas obras têm em comum os traços caricaturais e o esquematismo da forma. Ao nos aproximarmos delas, percebe-se que na *Berlim* de Grosz, “a linha abre, como um bisturi, as feridas de um mundo enfermo” (D’HORTA, 1998, p. 195), de uma cidade assombrada por todo o tipo de violência. Já Segall afasta-se da ironia impiedosa e grotesca, e sua cidade-favela é permeada por afeto e pela necessidade de compreensão por parte do artista, que se afasta apenas para depois se aproximar do morro e seus habitantes.

na porta de casa; o jogo infantil de bola de gude, a conversa entre vizinhos; a roupa que se estende no varal, a ordenha da vaca; o abraço de namorados, a soneca após o almoço, a lata d’água na cabeça⁷⁵. Por meio desse procedimento, Segall estabelece uma abordagem “realista” do popular, que passa a se referir não somente ao tema da gravura, mas também à própria forma pictórica.

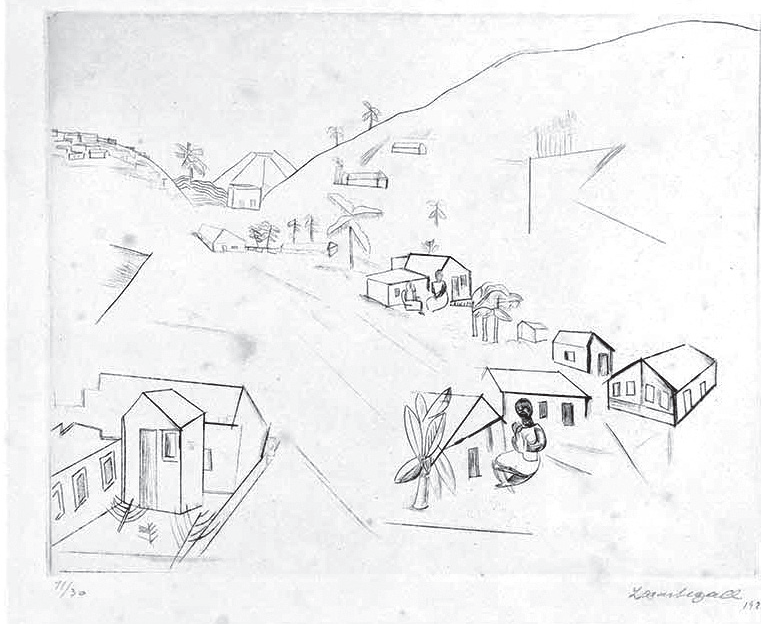
Esse realismo é obtido, em primeiro lugar, pelo recurso a certos procedimentos característicos da nova objetividade alemã – como a conciliação, vislumbrada no “esquematismo” das figuras, entre a “deformação” de matriz expressionista e a “realidade física dos temas” (ANDRADE, 1927a, p. 148); ou a “descrição linear dos assuntos” e o “estilo narrativo” (D’HORTA, 1998, p. 195)⁷⁶, ambos claramente expostos nas figuras em ação. Além disso, em busca do realismo, Segall se vale de uma aproximação com a chamada “arte primitiva”: agora não mais por meio da ligação com a arte de povos africanos, ameríndios ou da Oceania (como nas obras cubistas e expressionistas), mas sim por meio de uma reflexão – erudita, por certo⁷⁷ – acerca da chamada “arte naïf” ou “ingênua”, popular e urbana. Em *Favela*, tal reflexão se traduz não apenas na “simplicidade pré-perspectiva” e na “espacialidade rasa” da composição em geral, mas numa simplificação formal radical das figuras e particularmente das figuras humanas, cujas formas são repetidas e quase padronizadas, “formas literais” que se aproximam de um “olhar quase infantil” (SALZSTEIN, 1997, p. 16) ou, ainda de um olhar “comum”, visão de mundo que o artista compartilha com a coletividade. Assim, a opção de Segall pelo desenho esquemático da figura humana – no caso de *Favela* e em diversas outras obras que têm o negro como tema –, não significa uma visão rasa e superficial acerca da negritude, como acreditam alguns autores⁷⁸, mas a sua inclusão enquanto parte fundamental do problema pictórico do artista.

Em relação à vegetação, como no *Morro da favela* de Tarsila e no *Recanto do Morro* de Visconti, a favela emerge como local de grande diversidade de espécies: vislumbram-se figuras de cactos, um coqueiro, arbustos e folhagens variadas – dentre os quais plantas que lembram agaves, bromélias e mamoeiros⁷⁹. A forma dessas plantas – seguindo o mesmo procedimento usado na representação das figuras humanas – revela a busca por um “realismo não naturalista”, também em relação à vegetação. Segall simplifica as características formais de cada planta, mas isso não impede que as espécies sejam facilmente diferenciáveis umas das outras; que a sua utilidade para o ser humano seja destacada (a exemplo do minúsculo homem que trepa no coqueiro); e que se explicita o seu papel na configuração de uma espacialidade popular (na qual certos indivíduos vegetais são marcos ou pontos de referência, e que é caracterizada, acima de tudo, pelo compartilhamento e pelo encontro).

Dentre todas as espécies presentes, a bananeira irá aparecer quatro (ou possivelmente cinco) vezes. O exemplar que mais destaca é, sem dúvida, a “grande bananeira” situada quase no centro da composição: ela é a maior figura do morro, cujo tamanho só encontra correspondência com o da mulher que amamenta à sua esquerda. É formada por um “caule” grosso encimado por cinco folhas gordas que apontam em várias direções; as bananas ou o cacho não são desenhados. As outras bananeiras, menores, estão espalhadas pelo espaço, apare-

cendo em duas situações diferentes: como planta recorrente na trama intrincada que forma a vida na favela, se conectando intimamente com os barracos, as pessoas, os animais e as outras plantas; e como espécie que se repete ao longo da cerca que separa morro e cidade (ou seja, na base da “pirâmide”, reforçando-se o seu caráter de sustentação e o seu “enraizamento” na terra).

Diferentemente do “Bananal” de Cendrars, aqui o encanto do estrangeiro pela natureza, pela paisagem e pela vegetação brasileiras não esmorece no contato com a realidade local: ele apenas se transforma e se complexifica. No caso da bananeira, a sua existência superficial e europeia, de planta signo de uma tropicalidade exótica (que desconhece, generaliza ou nega a cultura do *outro*), é problematizada por uma busca de seu *reconhecimento*, pela insistência em recriá-la artisticamente, considerando o contexto onde ela medra, sua natureza e sua paisagem humanas. Segall, assim, não precisa recorrer a “plantas raras”, pois encontra possibilidades numa planta que, sem deixar de ser tropical, é *comum* – tanto no sentido da propriedade (na favela, compartilhada) quanto no sentido da domesticidade, da cotidianidade e da “não-excepcionalidade”.



Em *Morro* (1926), Segall abandona a contemplação distanciada e adentra o morro, caminhando pelas vielas. A separação radical entre cidade e favela se dissolve, já que “todas as formas de distanciamento” são estranhas a um artista “para quem o exercício da simpatia estava acima de tudo” (NAVES, 2011, p. 227). Agora problematiza-se a ideia de que o morro não seja também cidade e aventa-se a possibilidade de que ambos sejam partes de um todo, numa esperança de congraçamento ou conciliação. O morro se abre, e o branco, antes rarefeito e escasso, invade a gravura – num espaço cuja estrutura, móvel e efêmera, parece se fazer enquanto o artista caminha, ou melhor, enquanto o seu olho olha e a sua mão desenha; e com o artista, caminha o espectador da gravura:

A pintura projeta o espaço na superfície vertical; a gravura projeta-o também, mas na horizontal. E essa é uma diferença essencial. A projeção vertical do espaço apela apenas para a imaginação do espectador; a sua projeção horizontal faz também apelo às suas faculdades motoras. A gravura representa o mundo de tal modo que o espectador o pode percorrer. Os olhos antecipam-se aos pés (BENJAMIN, 2017, p. 246-247).



Figura L – Georg Grosz, Vorstadt [Subúrbio] (1922-23) | Fonte: KOLB et al., 1986.

Figura 10 – Lasar Segall, *Morro* (1926) | Fonte: Museu Lasar Segall

77. Para Chilvers (1988, p. 349), “sophisticated artists may deliberately affect a naive style”. No caso de Segall, a inspiração popular parece proporcionar essa espontaneidade do olhar, e também revestir-se de um sentido moral, constituindo-se como mecanismo de identificação entre o artista e o povo, o artista e o negro. Lembremos que Segall admirava a obra de Djanira da Motta e Silva (1914-1979) e auxiliou-a no início de sua carreira, nos anos 1940.

78. Miceli (2012, p. 151-152), vendo a arte como reflexo da sociedade – e esvaziando-a de qualquer capacidade crítica ou de produção de conhecimento – aponta as obras da fase brasileira como uma resposta de Segall “às preferências de gosto dos integrantes da elite em que [o pintor] passou a circular”. As composições com temas e paisagens “nacionais populares”, e a figuração de “negros anônimos”, não dispensariam o “apelo ao chamariz exótico”, de forma que sua “estilização plástica do país tropical era proporcional à distância do artista destas pessoas de cor”. Sem se atentar aos fundamentos propriamente pictóricos das obras, e às relações dialéticas dessas obras com a realidade na qual o artista as produziu, Miceli entende “os *figurantes* populares” como “esquemáticos e convencionais, convocados para atender aos reclamos da estética modernista recém-esposada”.

79. Ainda que na visão hodierna essa diversidade vegetal pareça fruto da imaginação dos artistas, uma fotografia do Morro do Dendê, em 1954, mostra o contrário – apresentando notáveis semelhanças com os trabalhos de Segall e Tarsila. Vê-se uma abundância de bananeiras, palmeiras, plantações de mandioca. Antes da intensificação do processo de industrialização e crescimento populacional das cidades brasileiras (justamente a partir dos anos 1950), a disputa pela terra urbana era menos aguda – existindo ainda, nos espaços populares, a possibilidade de manutenção de roças e de outros espaços compartilhados, remetendo, como já comentado, a um mundo rural mais próximo e presente.



Figura M – Morro do Dendê, na Ilha do Governador, RJ (1954)
| Fonte: Memórias do Subúrbio Carioca

Mantém-se a instabilidade dos objetos, como em *Favela*; mas, aqui, eles estão ainda mais soltos, em um “vaivém generoso entre subjetividades e mundo”, demonstrando a “enorme disponibilidade” – do artista, de suas criações – “para os outros e para o meio” (NAVES, 2011, p. 218). A “compaixão” das gravuras alemãs está presente, mas não o “horror”; os seres são “rudes”, mas não “abandonados”, pois figuras, linhas, coisas naturais, humanas e artísticas parecem estar ligadas frouxamente por um fio invisível. Acompanhando-se esse delicado cordão, a partir do canto inferior direito da gravura, os objetos vão se encadeando em zigue-zague: primeiro, uma casa simples, com seu pequeno quintal (indicando o limite entre o bairro suburbano e o sopé do morro); dois traços leves e sem maiores referências figurativas (que se repetirão em outras partes da gravura); uma bananeira; uma figura humana; cinco barracos; mais um grupo de bananeiras (ou, talvez, pequenas palmeiras); um outro grupo de casas, como mais duas pessoas à porta; outra bananeira (ou uma planta híbrida, bananeira-palmeira – voltaremos a isso); mais alguns arbustos, casinhas; e chega-se a um vértice, onde avista-se o mar, uma palmeira e uma estranha construção (que não é barraco nem sobrado, nem casa nem edifício de apartamentos⁸⁰). Nesse ponto, o olhar pode ir para a esquerda, onde a favela se expande por mais um morro; ou seguir para a direita, no caminho mais atraente para o olho, acompanhando a marcante linha da montanha que leva para fora da gravura (para o mundo?).

O acúmulo de objetos, ações e relações da gravura anterior é agora reduzido, permanecendo apenas o essencial. Assim, toda a população do morro resume-se a três diminutas figuras, que seguem esquemáticas: são todas mulheres, e em primeiro plano está uma preta à porta de seu barraco, junto a uma bananeira. Esse núcleo casa-mulher-bananeira – presente também na gravura anterior (assim como em *Pé de café e cabeça*) – é, a nosso ver, uma espécie de “módulo mínimo” que sintetiza o popular, que, na obra de Segall, indica um compromisso de ordem moral e material. O barraco, apesar de sua precariedade material (corroborada pelo fato destas construções jamais se firmarem no chão), representa abrigo e moradia, trazendo a ideia de domesticidade. A figura feminina reúne em si três características fundamentais: ela é negra – com toda a carga de significados que isso assume na obra do artista e no Brasil daquele momento; é mulher – o que reitera a sua caracterização como o *outro* (mas o *outro* humanista e realista de Segall, cuja diferença em relação ao *eu* não foi dissolvida em desigualdade); e é mãe, ou seja, aquela que origina outro ser humano. Ela se encaixa perfeitamente, assim, na definição das mulheres segallianas como “seres plenos, de presença tranquila”:

A mulher, assunto frequente, é tratada por Segall de duas maneiras características, do ponto de vista formal. A mulher identificada, a própria mulher do pintor, a mãe de modo geral, as retratadas, a mulher do campo, são seres plenos, de presença tranquila. Ao contrário, a mulher do Manguê é sempre uma figura formalmente problemática, de difícil acesso (BECCA-RI, 1977, p. 112).

A bananeira, por sua vez, assume uma forma bastante semelhante à da “grande bananeira” de *Favela*, mas seu tamanho agora é modesto e ela não se destaca em relação às outras figuras. Ela é novamente constituída de um “caule” encimado por folhas gordas; as bananas não precisam ser representadas, já que a frutificação está implícita na

80. Não foi possível identificar essa construção de aspecto futurista, estranhamente premonitória da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, que só viria a ser construída na década de 1970, no centro da cidade.

81. Exemplos de “plantas boas” que aparecem em *Macunaima* são as frutas do mato, a macaxeira, o “milho cururuca, o fumo, a maniveira” (ANDRADE, 2013). A “pacova” (nome utilizado para designar várias musáceas, entre elas a bananeira) é mencionada várias vezes, sempre associada à abundância de alimento ou à utilidade de suas folhas. Em tupi, *pac-ôba* significa “folha que se enrola” (SEABRA, 2008, p. 154), demonstrando como na nomenclatura botânica indígena – em oposição à aleatoriedade das referências greco-romanas de Lineu – a *funcionalidade* das plantas é aspecto muito relevante.

preta que amamenta a criança. Além do caráter de planta *comum*, já destacado na primeira gravura, pode-se dizer que aqui a bananeira assume definitivamente o sentido de *planta boa* – expressão encontrada por Mário de Andrade para falar das espécies que sustentam o Brasil índio, negro e caboclo de Macunaíma, onde predominam os pequenos roçados, com variadas culturas de subsistência (como arroz, feijão, milho, mandioca, muitas variedades de banana) e formas de cultivo tradicionais⁸¹. Essa qualificação moral da vegetação, seja no espaço rural de Mário, seja na cidade de Segall, tem uma base bem concreta, que é a *utilidade* que tais plantas assumem para o povo. A bananeira da favela sustenta a preta e sua criança, e não os lucros do explorador, do fazendeiro, do empresário ou do comerciante; esta capacidade alimentar, este valor de uso, a diferenciam tanto das espécies ornamentais plantadas nos jardins (“inúteis”, de caráter contemplativo, separadas da ação e, portanto, da vida) quanto das plantas-mercadoria como o café (“úteis” e ativas, decerto, mas como e para quem?). Isso não significa uma renúncia ao interesse formal e plástico da bananeira, mas sim um reposicionamento desse interesse, no sentido de que agora os aspectos de forma, textura, cor ou tamanho da planta, vão ao encontro da sua *funcionalidade* para a vida da população e dos significados simbólicos que se deseja ressaltar⁸².

Reitera-se assim nessa gravura a associação entre mulher negra e vegetação tropical, que é, porém, esvaziada de seu caráter exotista: a planta se humaniza ao se relacionar a esta mulher e a este contexto, e os sentimentos despertados são de ternura e empatia. A mulher amamenta a criança; a bananeira alimenta a mulher e todos os outros habitantes do morro; a mulher e a bananeira se unem em sua capacidade de produzir e reproduzir a vida e o cuidado, de gerar a vida e garantir a existência. Embora, de modo geral, a sensualidade não esteja ausente da obra de Segall, aqui a fertilidade se distancia do erotismo – de forma que a “abundância” se revela como consequência da “faculdade de ser criativa e produtiva” (não nos esqueçamos dessa definição de “fertilidade”, e nem de que a *Musa* também pode ser *sapientium*⁸³). A “facilidade” da bananeira não tem qualquer sentido pejorativo, pelo contrário, esta é uma característica que lhe confere dignidade, força e potência: Segall afasta-se assim da visão androcêntrica, patriarcal e imperialista que vê o que é “aberto” ou “generoso” como oportunidade para a espoliação e para a posse⁸⁴.

Continuando o percurso, chegamos a *Paisagem com casal e cabana* (1926). Nessa gravura, a primeira coisa que se destaca é a massa vegetal abundante, diversificada e desorganizada, composta por um pequeno bananal e outras *plantas boas* (um pé de fumo, à direita?), além de duas pequenas palmeiras de coroa reduzida. Em meio à vegetação, vê-se um casebre quase sem paredes, em que o telhado diminuto se equilibra precariamente sobre a porta e a janela. A porta emoldura um casal: a mulher caricaturalmente negra, nua e de formas voluptuosas, o homem indicado apenas por uma silhueta. Ao fundo, no horizonte, uma nesga de mar e mais uma infinidade de casebres a subir os morros⁸⁵, desaparecidos os sobrados e todas as outras construções da cidade; a favela agora se metamorfoseia em cidade ela mesma, a totalidade da paisagem mediando essa transfiguração.

82. A proposta de decoração de Segall para o “Baile Futurista” de 1924, comprova como o artista pensava nas relações entre ação e contemplação, estética e funcionalidade, no que se refere à vegetação e às suas representações: como conta Mário de Andrade (1924, apud AMARAL, 1999, p. 87), em carta à Tarsila, “a sala do Segall era uma maravilha. Um espírito, um colorido, uma leveza, uma alegria estupenda (...) Em vez de flores, vegetais comestíveis. Não imaginas como é lindo um repolho bem colocado! Tinha um vaso finíssimo cheio de rabanetes e cenouras, verdadeiramente sublime. Uma pândega”. A dimensão estética da vegetação passa a incluir a dimensão útil do alimento.

83. Em “Favela” (1932), de Raul Bopp (1998, p. 218), aparece mais uma demonstração da prevalência desse sentido sensualizado da fertilidade, com a fusão entre a mulher preta e a bananeira, e os mamoeiros que, “inchados”, tornam-se masculinos: “O morro coxo cochila./ (...) Aquela casa de janelas com dor-de-dente/ amarrou um coqueiro do lado./ Um pé de meia faz exercícios no arame./ Vizinha da frente grita no quintal/ — João! Ó João!/ Bananeira botou as tetas do lado de fora./ Mamoeiros estão de papo inchado./ Negra acorcorou-se a um canto do terreiro./ Pós as galinhas em escândalo”.

84. Aqui, é preciso voltar mais uma vez às colocações de Mário em 1943, quando afirma que na fase brasileira “a terra se mostrou por demais cruel para com o Europeu que se entregara a ela, e como a fêmea do *louvadeus* devora o macho, pretendeu devorá-lo também”, e que somente em Campos do Jordão Segall teria conseguido “superar a magia da terra e abrandá-la em humanidade”: “É sempre ainda na expressão da terra e do Brasil que o artista vai se reencontrar, mas num verdadeiro trabalho másculo e paciente de domesticação” (ANDRADE, 1943, p. 35/37). A nosso ver, essa visão androcêntrica, dando à terra e à natureza um caráter feminino que deve ser subjugado pelo “macho” para que se alcance a “humanidade”, não reflete a obra de Segall, que em nenhum momento se vale de tais estereótipos – e que inclusive sugere a mulher como responsável pela humanização da paisagem e pela própria possibilidade da vida do homem.

85. Em um texto de 1924-25, o artista revela-se tocado pela “beleza dos morros com cabanas de negros – a mais bela arquitetura a meu ver – que crescem da terra e com ela se confundem” (SEGALL, 1924-25, apud BECCARI, 1998, p. 201).



Figura 11 – Lasar Segall, *Paisagem com casal e cabana* (1926) | Fonte: Museu Lasar Segall

Agora, dentro da favela, o artista se aproxima dos objetos; não há mais a “abertura” do momento de subida do morro. O enquadramento da gravura já indica o seu caráter ambíguo: nota-se que o artista está no interior da comunidade, mas, ao mesmo tempo, prevalece um ponto de vista externo. Essa visão de alguém que observa sem se anunciar (ou seja, na qual parece estar ausente a comunicação entre sujeito e objeto), somada à “qualidade edênica” da cena – sugerida pela presença do “casal de enamorados” cujos corpos se fundem, pelas “abundantes palmeiras” e pelas montanhas com “formato de seios” (D’ALESSANDRO, 1998, p. 146) – demonstra como o referencial do exotismo permeia o trabalho de Segall.



Figura N – Lasar Segall, *Mulher e plantas* (1921-26) | Fonte: Museu Lasar Segall

Figura O – Lasar Segall, *Mulher na paisagem* (1920-25) | Fonte: Museu Lasar Segall

Por outro lado, não se pode separar esta obra do conjunto da produção de Segall naquele momento, onde se verifica a insistência do artista em reconhecer pictoricamente seus objetos como partes de um “projeto humanista” que se volta à realidade brasileira; e tampouco interpretá-la desassociada do pensamento político-social brasileiro, no qual, como já comentado, negava-se a favela como parte da cidade. Assim situada, pode-se apontar *Paisagem com casal e cabana* como mais um exercício de Segall sobre uma natureza humanizada, uma tomada de posição concreta acerca da realidade de um país que não está nos cartazes turísticos, um Brasil “múltiplo e desigual, criativo e perverso” (MORAIS, 1991, p. 63)⁸⁶. Esta natureza, portanto, não é a do paraíso intocado e virgem (que a bem da verdade nunca existiu, a não ser na imaginação do explorador, do turista, do artista romântico), mas aquela que acolhe “o drama e os temas coletivos humanos” (e nesse caso o tema coletivo, humano e *brasileiro* da favela):

Há muito que a natureza acolheu em seu reino o drama e os temas coletivos humanos, e esses já não se diferenciam da própria natureza quando os sujeitamos à realização plástica numa obra de arte (SEGALL apud BARDI, 2000, p. 43).

Nesse sentido, a “evidente associação do primitivo e do sexual” que se verifica na gravura (D’ALESSANDRO, 1998, p. 146) pode ser interpretada em uma dimensão ampliada, *existencial* por assim dizer, em que o erotismo e a sensualidade ligam-se ao “interesse amoroso” do artista pela totalidade da paisagem carioca – retomando, inclusive, elementos da crítica expressionista à transformação do sexo em algo

“perverso, negativo, alienante”, quando, na verdade, ele estaria na fundação da própria sociedade (ARGAN, 2016, p. 240-241); como diz Nietzsche (2001, p. 93), “o cristianismo perverteu Eros; este não morreu, mas degenerou-se, tornou-se vício”. Esse afeto se estende a todos os elementos da cena: ao casal preto e pobre que remete a Adão e Eva (como a figura feminina de *Morro vermelho* remetia a uma Madona negra); aos morros e ao mar; e ao jardim “útil” (e por isso “bom” e talvez mesmo “belo”) constituído de plantas domésticas – uma vegetação que, *reconhecida* pelo artista, deixa de ser concupiscentemente “luxuriante” ou genericamente “tropical”, para ganhar a realidade *específica* de sustento e alimento, participando da produção e reprodução da vida⁸⁷. Pode-se, assim, entender que essa gravura possui várias camadas de leitura; indo além do “deslumbramento sensual do Brasil”, ela fala de uma intrincada relação entre sociedade e natureza, e da esperança, em Segall sempre renovada, de uma refundação da espécie humana.



Figura 12 – Lasar Segall, *Rio de Janeiro II* (1930) | Fonte: Museu Lasar Segall

Rio de Janeiro II (1930) representa o fim do percurso proposto – ainda que também seja possível considerá-la como um novo ponto de partida, demonstrando que o deslocamento é uma possibilidade interessante e interessada de *reconhecimento* da cidade, e revelando camadas que o deslumbramento exotista é incapaz de captar e muito menos de conceber. Tem-se uma completa inversão do olhar, quanto à primeira gravura: é agora do alto de um morro o Rio é revisto, uma cidade *formalmente* mais complexa do que antes, que se conforma como um mosaico, com peças que se encaixam – peças separadas pelas linhas oblíquas dos morros e do Aqueduto da Carioca, ou pela verticalidade dos grupos de palmeiras. Num paralelo com os processos da urbanização brasileira, nas bordas da composição os grafismos são menos adensados; as linhas, manchas e formas tendem a se concentrar em direção ao centro. Aparentemente, a favela se dissolveu ou mesmo desapareceu; mas uma análise mais detida indicará que o morro está agora implícito, *subentendido* na cidade, exigindo um esforço de desvelamento a partir de certos indícios ou sinais deixados por Segall.

A primeira indicação de que a favela segue presente está no novo procedimento adotado para a “construção” da urbe, em relação às gravuras anteriores: esta agora se dá a partir de indicações precisas

86. Desenvolvendo esta reflexão acerca da desigualdade social e racial brasileira e como ela toca Segall, diríamos que se, na Europa, o desafio dos artistas frente ao exotismo seria o de não transformar a *diferença* em pura *desigualdade*, no Brasil o desafio seria o de – partindo da constatação da desigualdade historicamente (im)posta e cotidianamente presente – se chegar de fato à *diferença*, que, cultivada, significaria a possibilidade de reconciliação entre indivíduos e entre “raças”.

87. A relação mulher-vegetação como uma reflexão sobre a produção e reprodução da vida aparecerá em diversos outros momentos da obra de Segall, por vezes imbuída de um caráter mais sensual – como no desenho *Mulher e plantas* (1921-26) –, sem nunca perder, entretanto, um sentido vital. Tal relação estende-se inclusive às mulheres do convívio do artista (não se restringindo, portanto, a uma associação com as mulheres pretas), como se vê em *Mulher na paisagem* (1920-25), na qual uma figura branca, com os seios à mostra, está sentada em uma varanda, a paisagem por detrás dela desdobrando-se numa vegetação abundante.



Figura P – Augusto Malta, *Casebres no Morro de Santo Antônio*, 1914 | Fonte: ERMAKOFF, 2009.

de localidade, referências naturais e construídas que servem de guia à montagem desse “quebra-cabeça”⁸⁸. Ao fundo, em destaque, está o perfil do Morro do Morcego, em Niterói, com a ocupação urbana brotando no sopé, e curiosamente “espelhado”; em frente a ele, a Baía da Guanabara; no centro-direita, o Aqueduto da Carioca, ligando o bairro de Santa Teresa ao centro da cidade – onde o empilhamento das casas indica o nascimento dos arranha-céus. A partir desses marcos na paisagem, pode-se, por aproximação, supor que a área em primeiro plano seria nos arredores do Morro de Santo Antônio.

Este morro, situado na região central da cidade, começou a ser ocupado em 1898, e, a partir do núcleo inicial de “150 casebres” (VALLADARES, 2000, p. 7) a favela logo se expande, chamando a atenção de artistas, fotógrafos, jornalistas e, mais tarde, de sanitaristas, urbanistas e políticos. Em 1911, João do Rio (1821-1921), visitando-o, relata suas impressões num conto em que percebe a dualidade presente na favela (definida por ele como “um outro mundo”, em referência à roça e ao sertão, e, ao mesmo tempo, como uma “cidade dentro da cidade”). Além dos moradores (“um povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar”) e de seu modo de vida, o cronista descreve o espaço do morro: os seus caminhos esburacados e vielas ladeadas pela “erva alta”, as “casinhas estreitas” e seus quintais, as vistas, que, lá de cima, oferecem uma visão renovada da cidade e dos signos da “civilização”, como a iluminação urbana e os edifícios públicos. Para ele, o Santo Antônio é uma “vila de miséria”, “vasto galinheiro multiforme”, “acampamento de indolência, livre de todas as leis” (RIO, 1911).

Em 1914, Augusto Malta (1864-1957) completa esse quadro, em uma foto do morro na qual se verifica o grande adensamento e a precariedade material das construções, as folhagens de bananeira que emergem por detrás das cercas, as valas de esgoto a céu aberto e as crianças descalças e imóveis nas vielas de chão batido. Décadas mais tarde, outro cronista, Luís Edmundo (1878-1961), reitera a percepção do Santo Antônio como um local densamente ocupado, ainda que “sem linha e sem valor”, “sem ordem e sem capricho”:

Alcançamos, enfim, uma parte do povoado mais ou menos plana e onde se desenrola a cidadela miseranda. O chão é rugoso e áspero, o arvoredor pobre de folhas, baixo, tapetes de tiririca ou de capim surgindo pelos caminhos mal traçados e tortos. Perspectivas medíocres. Todo um conjunto desmantelado e torvo de habitações sem linha e sem valor (...). Construções, em geral, de madeira servida, tábuas imprestáveis (...), de cores e qualidades diferentes, umas saltando aqui, outras entortando acolá, apodrecidas (...). Coberturas de zinco velho, raramente ondulado, lataria que se aproveita ao vasilhame servido, feitas em folha-de-flandres. Tudo entrelaçando toscamente, sem ordem e sem capricho (EDMUNDO, 1938, apud VALLADARES, 2000, p. 10).

Vários dos elementos da favela presentes nesses testemunhos também comparecem nas gravuras de Segall, ainda que o artista – ultrapassando a visão pejorativa e o olhar distanciado – nelas transforme a falta de ordem, as linhas tortas, as rugosidades, o desmantelamento e outros “defeitos” do morro em bases para a reflexão pictórica, incorporando-os estruturalmente em seus trabalhos. Mas, especificamente em *Rio de Janeiro II*, algo causa estranheza: admitindo-se que a área em primeiro plano seria o Morro de Santo Antônio (do qual se reconhece a parte “mais ou menos plana” de onde se avista a

88. Aqui, Segall muda o procedimento adotado nas gravuras anteriores, onde – no entendimento de Manuel Bandeira (1928, apud MILLER, 1982, p. 28) – evocava “super-realmente” o Rio de Janeiro sem, entretanto, “reproduzir nenhum de seus aspectos particulares”, nenhum trecho urbano, morro ou casa.

cidade), por que desenha um terreno vazio? Onde estão as “casinhas estreitas”, os animais e as pessoas antes ativas e onipresentes? Vê-se apenas um descampado, com um único barraco solitário em meio à vegetação esparsa e rasteira (“tapete de tiririca ou capim”, especifica Edmundo), sobressaindo-se ao centro um grupo de bananeiras.

Poderíamos cogitar que Segall teria se desinteressado do tema da favela, preferindo apresentar um Rio de Janeiro como aquele dos artistas do século XIX: domínios mais ou menos rurais nos arrabaldes da cidade, onde a exuberância da natureza tropical revela-se na mistura de espécies da mata nativa (embaúbas, bromélias, samambaias, trepadeiras) e plantas domesticadas (pés de cana e café, bananeiras) – e emoldura a paisagem deslumbrante de mar e montanhas, frente à qual a ocupação urbana é insignificante ou inexistente e as figuras humanas diminuídas⁸⁹. Mas, face ao conjunto da produção do artista (que seguirá produzindo obras com o tema da favela por décadas ainda), e face à sua trajetória de insistência na “natureza humana”, tal hipótese não parece consistente.

Assim, voltamos à história do Morro de Santo Antônio, olhando para duas imagens que contribuem para o desvelamento da gravura: datadas de 1916, elas mostram um trecho do morro antes e depois de um incêndio e da remoção dos escombros pela Diretoria Geral de Saúde Pública, órgão criado em 1904 pelo médico Oswaldo Cruz (1872-1917). Esses incêndios suspeitos aconteciam com alguma frequência, não raramente associando-se aos interesses imobiliários de “liberação” dos terrenos; no entanto, os moradores resistiam às tentativas de expulsão e a favela só desaparecerá totalmente nos anos 1950, com o arrasamento total do morro (SANTOS, 2019). Na primeira foto, vê-se o amontoado de casebres no relevo acidentado, as vielas, os varais, a vegetação abundante: árvores, arbustos aqui e ali (entre eles um pé de mamona), coqueiros na linha do horizonte. A segunda imagem causa espanto: tomada quase no mesmo local, o terreno agora está vazio, desaparecidos todos os outros sinais da ocupação humana, com exceção das modificações na topografia e dos espécimes vegetais.

Essa segunda fotografia ilumina um aspecto fundamental de *Rio de Janeiro II*: a presença da vegetação como um *sinal negativo* da favela, por assim dizer, que não apenas indica o contraste entre o morro e a cidade, mas que avança para uma reflexão sobre como essa diferença se transforma em desigualdade. Assim, se em outros momentos da obra de Segall a vegetação é mediadora entre cultura e natureza, conciliando-as, aqui ela muda de função. E, dentre todas as plantas, a bananeira – no contexto do morro, planta negra e popular, feminina e fecunda –, é a que sugere mais fortemente que o vazio que se vê na gravura é em realidade cheio de significados; aqui, ela se transforma em resquício – não de nostálgicas florestas ou roças, mas da favela que foi removida e apagada. Quando a favela deixa de fazer parte da cidade e da cultura, a riqueza vegetal do morro transforma-se em vida sem utilidade, abundância sem sabedoria, pois já não está em uma relação ativa com o povo, com a paisagem e a história.

Nesse sentido, é interessante notar que, às bananeiras e à diversidade vegetal presentes no primeiro plano da gravura, pode-se contrapor os grupos de “intermináveis” palmeiras imperiais que se elevam



Figura Q – Nicolas Taunay, *Cascatinha da Tijuca* (s.d.) | Fonte: Dezenovevinte

89. Como, por exemplo, em *Cascatinha da Tijuca* (s.d.), em que o paisagista francês Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) se retrata no exercício do seu ofício: “pequeno diante de uma natureza monumental, mas domesticada, tem diante de seu cavalete uma bananeira, o símbolo da nova natureza que precisa enfrentar”. Apesar do encanto pela paisagem carioca, sua formação “não permite que abandone os cânones clássicos de representação. Esforça-se em ser fiel à nova paisagem, mas balizado por seu repertório pictórico”. Surgem então cenários ordenados, nos quais não há conflito entre homem e natureza e onde predomina a visão contemplativa (NICOLAS, 2020).



Figura R – Morro de S. Antônio, antes da intervenção da Saúde Pública (1916) | Fonte: Fiocruz/Biblioteca Nacional



Figura S – Morro de S. Antônio, depois da intervenção da Saúde Pública (1916) | Fonte: Fiocruz/Biblioteca Nacional

em meio às partes mais adensadas da cidade – na qual a diversidade claramente se perdeu (como também percebeu Tarsila, pintando o centro de São Paulo). Essa contraposição, a princípio espacial-compositiva, pode ser lida também como uma oposição entre os dois principais símbolos vegetais da tropicalidade, de forma que Segall abre uma vez mais a discussão sobre as ambiguidades contidas na própria ideia de natureza, no seio do modernismo: se na favela as bananeiras desorganizadamente participam da construção do *comum*, na cidade as palmeiras imperiais dividem e separam, destacando-se em sua monumental e ordenada *excepcionalidade*. Pode-se objetar que há palmeiras em primeiro plano, à esquerda e à direita; mas estas, além de estarem situadas nos limites do morro – não constituindo, portanto, a sua espacialidade intrínseca –, são pequenas, de coroas abatidas (como, aliás, as que aparecem em *Paisagem com casal e cabana*); são, assim, diferentes das palmeiras imperiais da cidade e mais próximas de coqueiros, jerivás e outras espécies nativas e muito mais *modestas* (que inclusive podem ser vislumbradas na foto de 1916) – trazendo novamente à tona o questionamento acerca da unicidade do símbolo palmeira, que, como tudo na desigual sociedade brasileira, parece se cindir e transformar-se em impossibilidade, como nota Bandeira, em “Mangue” (1930): “muitas palmeiras se suicidaram porque não viviam num píncaro azulado”⁹⁰.

Pinturas

Figura 13 – Lasar Segall, *Bananal* (1927) | Fonte: Pinacoteca do Estado



90. Também o compositor Noel Rosa (1910-1937), em “O x do problema” (1936) – narrado por uma personagem feminina, sambista que é convidada a “deixar o Estácio” para ser estrela de cinema – capta com agudeza as contradições presentes nos projetos de embelezamento urbano do Rio (entre eles, o canal do Mangue e o seu ajardinamento à francesa, cujo destaque são as monumentais aleias de palmeiras imperiais). Os versos “Não posso mudar minha massa de sangue/ Você pode ver que palmeira do Mangue/ Não vive na areia de Copacabana” indicam uma reapropriação do símbolo palmeira, que, feminino, se despe de seu caráter aristocrático, de signo de ordem e riqueza, para afirmar o valor da cultura popular e de uma alteridade que resiste tanto aos avanços masculinos (do homem que tenta seduzi-la a abandonar o seu lugar independente e vital de sambista reconhecida na comunidade, para ser “rainha num grande palácio” na Zona Sul) quanto à socialmente injusta modernização à brasileira.

Dentre as pinturas de Segall, a representação das bananeiras se faz presente em vários trabalhos, dentre os quais *Menino com lagartixas* (1924), *Bananal* (1927) e a menos conhecida *Crianças com folha de bananeira* (1928-29). Esses quadros consolidam a importância de tal planta na obra do artista, e pontuam momentos marcantes de uma reflexão contínua sobre o seu “lugar pictórico”. Cronologicamente, 1924 é o ano de sua chegada ao país, início portanto da chamada fase brasileira; 1927 costuma ser indicada como o fim dessa fase; no ano seguinte, o artista e a família mudam-se para Paris, onde permanecerão até 1932 – período no qual sua pintura sofrerá significativas mudanças de direcionamento.

A centralidade de *Bananal* no contexto da obra segalliana – e também, mais amplamente, a sua importância para a história da arte no Brasil (sendo a primeira obra modernista a ser incorporada ao

acervo de um museu, a Pinacoteca do Estado, já em 1928) – nos motiva a tomar tal obra como eixo condutor da presente análise, numa espécie de *genealogia* que reconstitui esta pintura a partir de outros trabalhos anteriores do artista, trabalhos diretamente relacionados à sua concepção temática e pictórica. Em seguida, procuraremos estabelecer um diálogo com as hipóteses de Tadeu Chiarelli, um dos poucos autores que se dedicaram a fazer uma leitura aprofundada de *Bananal*, apontando, inclusive, as relações que a obra estabelece com a tradição pictórica da segunda metade do século XIX e com os trabalhos de Tarsila, Anita e Portinari.



Figura 14 – Lasar Segall, *Figura no bananal* (1921-25) | Fonte: Museu Lasar Segall

O desenho *Figura no bananal* (1921-25) – cuja datação indica ser um trabalho realizado logo que Segall chega ao Brasil – apresenta muita semelhança com os desenhos feitos nos arredores de Santos. Trata-se de um desenho de observação ou, ainda, de memória (a partir de uma cena previamente observada). Mais uma vez, a bananeira individual dá lugar a uma massa de folhas, que ocupa toda a metade inferior da composição. Três elementos se destacam dentre a folhagem: uma figura humana esquemática, de chapéu, possivelmente um agricultor; e duas palmeiras altas⁹¹. Dois aspectos desse esboço reaparecerão em *Bananal*: a estrutura compositiva horizontal, que sugere uma correspondência entre o bananal e a paisagem, e a sua abordagem temática, que já aponta para a interrelação entre natureza e trabalho. Na pintura, esses aspectos são, entretanto, transformados; nela, a linha do horizonte se eleva, reforçando a sensação de que a plantação seria imensa e se estenderia em uma escala “planetária”; a massa do bananal é “depurada” (com o desaparecimento das palmeiras “acessórias” que interrompiam a sua fluidez); e o trabalhador ganha importância e significado social ao ser racialmente identificado (substituindo a diminuta figura humana esquemática do desenho).

A fotografia *Lasar e bananeiras* (1925), de autoria desconhecida, também ilumina a análise de *Bananal*. Na parte inferior da composição, aparece o próprio Segall, cuja figura é cortada pelo olhar do fotógrafo – que prioriza, no centro do enquadramento, um grupo de bananeiras jovens, ainda sem frutos e de folhas lustrosas. Para D’Alessandro (1998, p. 155-156), nessa foto o artista estaria “diminuído em meio a grandes folhas de uma planta que emolduram sua cabeça”, a paisagem brasileira “tecida simbolicamente sobre seu corpo” como signo do “poder romântico” sobre a sua “imaginação”. Esta é uma interpretação atraente, mas questionável, dado que permeada pelo

91. O traço atento do artista faz com que seja possível ensaiar a sua identificação botânica: a palmeira à esquerda parece ser do gênero *Phoenix*, e a da direita assemelha-se a espécies com folhas em “leque” (palmadas), características de gêneros como *Bismarckia*, *Latania*, *Livistonia*, *Mauritia* ou *Washingtonia*.



Figura 15 – Autor desconhecido, *Lasar e bananeiras* (1925) | Fonte: Museu Lasar Segall

exotismo da própria autora. A nosso ver, Segall não está diminuído, pois sua postura é descontraída, ele esboça um sorriso, e o fato de estar abaixado parece significar antes de tudo uma vontade de *compartilhar* o espaço com as plantas e com a paisagem – possivelmente, uma tentativa de inserção de si próprio na nova terra. A “planta” – descrita por D’Alessandro de forma genérica, desconsiderando a sua especificidade – é uma bananeira, e, portanto, precisa ser lida como tal, considerando-se não somente os significados a ela atribuídos pelos estrangeiros e exotas, mas também as condições concretas e o chão histórico onde ela medra, no Brasil daquela época. A paisagem, por sua vez, não pode ser vista como um equivalente geral da “paisagem brasileira”, pois é uma paisagem específica, dentre tantas outras que o artista conhece e reconhece; há vários sinais dessa especificidade na foto, como os morros desmatados ao fundo e a vegetação (entrecortada, esparsa, variada), indicando que se trata de um terreno cultivado, provavelmente uma roça familiar.

A ligação com *Bananal*, novamente, se dá pela estrutura compositiva da imagem, horizontal e organizada em três planos: o primeiro plano, onde se encontra o homem; o plano intermediário composto pelas bananeiras e também por outras plantas da roça (capins, laranjeiras?); e o terceiro plano, que é o da paisagem de morros. Na pintura, Segall mantém a figura humana no primeiro plano – sugerindo uma curiosa e, como desenvolveremos adiante, importante correspondência entre a figura do próprio artista e a do homem negro –, mas funde o segundo e o terceiro planos, sintetizando plantas e paisagem na imagem do bananal.

Retrato de Olegário (1925), por sua vez, foi diretamente aproveitado na composição de *Bananal*, o que ajuda a esclarecer um pouco sobre os processos do artista, ao ressignificar trabalhos antigos nas novas obras. O desenho à lápis foi feito na fazenda Santo Antônio, da família Penteados:

D. Carolina da Silva Telles conta que, em 1925, Segall e Jenny, em lua-de-mel, passaram oito dias em sua fazenda em Araras (...). Na ocasião, Segall fez vários desenhos de “molequinhos pretos que andavam por ali, na fazenda”, e o de um “preto velho, antigo escravo da fazenda, que se chamava Olegário”. A figura desse velho escravo o impressionou tanto que ele acabou por figurar em primeiro plano na tela *Bananal*. (MORAIS, 1991, p. 30)⁹²

92. O relato explicita bem como, nos anos 1920, as heranças escravistas da sociedade brasileira estavam vivas, na figura dos ex-escravizados que seguiam vivendo nas fazendas. As obras dos modernistas revelam ambiguidades entre a posição social de muitos dos artistas e a sua intenção de interpretação crítica da realidade nacional (que exigiria reconhecer, por trás das ligações sentimentais entre senhores e (ex)escravos, a violência da escravidão, que persistiu mesmo após a abolição). A gênese de *A negra*, de Tarsila é reveladora, nesse sentido: a obra “provavelmente teve origem em uma fotografia tirada pela própria artista de uma ex-escravizada que continuava trabalhando para a família” (BARROS, 2011, p. 19), de forma que uma relação afetivo-senhorial está na base da criação de uma das obras mais importantes do modernismo brasileiro.

Nele, vê-se somente a cabeça do retratado e uma sugestão de pescoço, delimitado pelas linhas da camisa. O cabelo crespo, os lábios grossos e o nariz largo permitem identificá-lo como um africano ou afro-brasileiro, e as várias rugas (na testa, nas bochechas emaciadas) indicam ser um homem idoso – ou talvez um homem não tão velho, mas que passou muito tempo sob o sol, no trabalho pesado das plantações. Suas feições impassíveis transmitem as ideias de resistência e dignidade. Seus olhos vazios podem ter dois significados diferentes, e o desenho não permite esclarecer qual deles seria o correto: seriam os olhos esbranquiçados de um cego, ou os olhos claros de um mestiço? Os lábios – por terem exatamente o mesmo desenho dos lábios do próprio Segall no já mencionado *Autorretrato III* – também remetem à questão da mestiçagem. Esta, mais do que expressão ideológica, externa ao artista (como no caso dos intelectuais modernistas que louvaram o chamado mito das três raças⁹³), parece pelo contrário ser uma questão fundante de sua personalidade, de seu sentimento de *desenraizamento* (SALZSTEIN, 2000, p. 53) – que implica em ver os judeus como eternos migrantes, sempre dilacerados entre *ser* e *ser outro*, e cujo sentimento se identifica com o dos africanos desterrados pela escravidão.

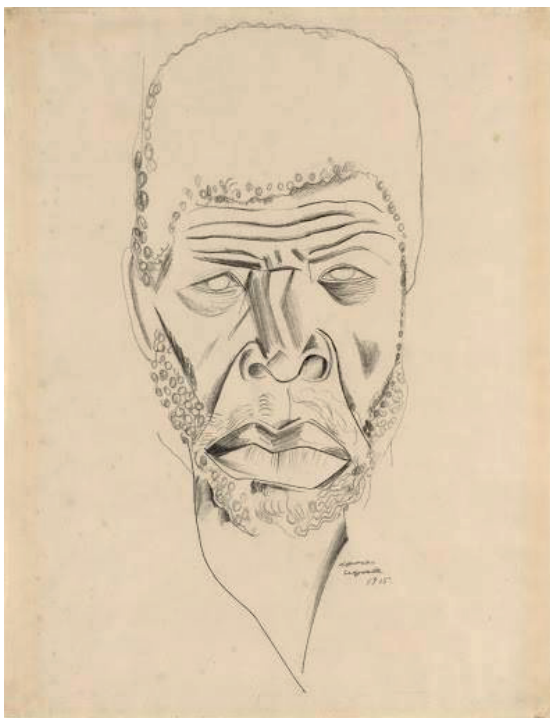


Figura 16 – Lasar Segall, *Retrato de Olegário* (1925) | Fonte: Museu Lasar Segall

Apesar da grande proximidade entre a figura de Olegário e o negro de *Bananal*, são as diferenças entre os dois que merecem ser destacadas, esclarecendo o desenvolvimento da reflexão de Segall entre 1925 e 1927. Ainda que Chiarelli (2008, p. 23-27), observando as obras da fase brasileira, encontre basicamente dois tipos de retratos nessa produção – aqueles de personagens “anônimos” (“normalmente indivíduos negros em composições exuberantes”, de “sentido alegórico”, “traduzindo a ‘resposta’ segalliana à necessidade de constituição de uma arte brasileira ao mesmo tempo moderna e ‘típica’”), e os retratos de “figuras do convívio do artista” (de tratamento formal “mais linear do que pictórico” e aparência “descarnada”, nos quais Segall dava prosseguimento às “pesquisas de síntese entre ‘abstração e empatia’, sem se ater a questões de cunho geopolítico”) – parecemos difícil, a princípio, identificar *Retrato de Olegário* com qualquer um desses grupos. Ele não é um negro anônimo: pelo contrário, tem nome – um nome tão forte quanto a personalidade captada no desenho⁹⁴, capaz de suscitar no artista sentimentos de identificação; mas a figura desenhada tampouco poderia ser descrita como “descarnada”, a linha precisa de Segall desdobrando-se em texturas e sombras, e indicando o caminho do tridimensional e do pictórico.

Em *Bananal*, no entanto, a figura em primeiro plano perde a sua personalidade individual e única, aproximando-se do que Mário de Andrade chama de “ser coletivo”⁹⁵, representante de toda uma raça

93. Cassiano Ricardo, por exemplo, em *O Brasil no original* (1936-37), defende que as bandeiras estariam na base da “vocação democrática” brasileira e afirma que, embora o seu elemento predominante tivesse sido o mameluco, as “três raças primitivas” seriam fundamentais para a criação de nossa “democracia étnica”: “Estas três cores mesclaram o início de nossa paisagem social e humana (...), mostrando mesmo que (...) os três tipos raciais que nos servem de origem se haviam juntado (...) harmoniosamente em função de conquista. Com esta circunstância: hierarquicamente dispostos pela função que cada cor adquiriu na organização de cada grupo” (RICARDO, apud CAMPOS, 2005, p. 145)

94. O nome Olegário vem do germânico Olgar (junção de *oila*, que significa “patrimônio”, e *egar*, “lança”). A lança representaria a disposição para a luta e a coragem para defender até com a própria vida os bens e a honra (OLEGÁRIO, 2020).

95. “[Na fase brasileira] Lasar Segall se tornou dionísíaco (...) cantando (...) a cantiga física dos indivíduos (retratos) e dos seres coletivos (mulatos, artistas, meninos, grávidas etc.)” (ANDRADE, 1927a, p. 148).



Figura T – Tarsila do Amaral, *Vendedor de frutas* (1925) | Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ

96. A palavra “decorativo” possui diferentes interpretações no campo da história da arte. Mário, ao utilizá-la, talvez esteja apoiando-se nas doutrinas da “visualidade pura” de Alois Riegl (1858-1905) ou em seus desdobramentos, como a “psicologia da arte” de Heinrich Wölfflin (1864-1945) – para quem o “decorativo” opor-se-ia ao “imitativo”, podendo, portanto, ser considerado como um fator “estrutural” da pintura. O elemento escultórico/espacial, que o modernista coloca como contraponto ao pictórico/decorativo/óptico, pode estar relacionado ao que Wölfflin descreve como “tátil” ou “háptico” – algo que sobreria (ou seja, não seria um fator estrutural) na concepção de pintura proposta por esse debate. Agradeço ao Gustavo Motta pelos esclarecimentos em relação à questão.

97. Por exemplo: em *Sertaneja* (1896), de Antonio Parreiras (1860-1937), a natureza não é representada como “paraíso dádovoso” ou fruto do trabalho humano, pelo contrário: ela parece impor-se como um obstáculo à sua própria submissão, exigindo daquele que tem como objetivo domá-la, uma força que transcende a sua própria humanidade” (CHIARELLI, 2009, p. 135).

e, mesmo, de todo um povo: isso pode ser verificado pelos olhos – que agora ganham um tom azulado ou esverdeado, fortalecendo a hipótese de que tal homem seria um “tipo”, representante de todos os mestiços da história da formação do Brasil (aliás, Tarsila se vale explicitamente desse recurso, ao figurar um moreno de olhos azuis de *Vendedor de frutas*). O “ser coletivo” também está manifesto no alongamento do pescoço, cujo tratamento cilíndrico faz com que a figura do negro se destaque do restante da composição e ganhe uma ilusória tridimensionalidade. Essa tridimensionalidade – que desagradava a Mário de Andrade por sugerir um valor de volume e avançar em direção à criação de ambiente (“função da escultura”), “em vez de decorá-lo” (“função da pintura”)96 – aproxima a figura do homem ao imaginário relativo à “arte primitiva” africana, ou, mais especificamente, às suas máscaras, estatuetas e fetiches, objetos aos quais se presta culto ou se atribui poderes mágicos, fazendo, assim, um elo tanto com a história do cubismo quanto com a ancestralidade do retratado (CHIARELLI, 2009, p. 28). Ainda assim, se tivermos em mente a concretude material de *Bananal* – da qual *participam* muitas outras obras e estudos feitos anteriormente pelo pintor – percebe-se que é Olegário (o velho escravizado da fazenda de café, com suas rugas e sua história), que fundamenta a existência do negro mítico da tela de 1927, e que, para Segall, é apenas a empatia com o indivíduo que justifica a invenção do “ser-coletivo”.

Por fim, *Menino com lagartixas* (1924) talvez seja a obra que permita perceber com maior clareza como Segall, na fase brasileira, tomou o tema bananeira como fio condutor de sua reflexão, valendo-se já em 1924 do que Chiarelli (2008, p. 29) – referindo-se a uma fase posterior do pintor, o período parisiense – chamou de “colagem pictórica”. Tematicamente, tanto *Menino* quanto *Bananal* apresentam dois elementos principais: o homem e a natureza. *Menino* é uma primeira aproximação do pintor recém-chegado ao “tema ‘Brasil’”:

o sintagma “mulato + lagartixa + folhas de bananeira” funde e horizontaliza em uma única dimensão os conceitos de cultura e natureza (homem + animal + planta). Se produz nesta tela uma visão edênica, a-histórica, primitiva e iluminadíssima de um Brasil que acaba de ser descoberto pela mirada judeu-eslava (SCHWARTZ, 2002, p. 251).

No mesmo sentido, Chiarelli, identificando a centralidade dos conceitos de cultura e natureza para a tradição iconográfica brasileira desde o século XIX, traz à tona a possibilidade de interpretação de diversas obras desta tradição como “alegorias do Brasil”, que podem assumir um caráter negativo – como no caso de alguns pintores do fim do século XIX, cujo “sentimentalismo romântico”, seguindo as teorias deterministas então em voga, ressalta os obstáculos representados pelas peculiaridades da natureza local para a constituição de uma “civilização” própria97 –, ou positivo, caso dos pintores modernistas (Anita, Tarsila, Portinari e o próprio Segall), que apresentariam “um discurso crédulo na exterioridade espetacular da paisagem local, assim como em seu *domínio* fácil” (CHIARELLI, 2009, p. 125-136).

Pictoricamente, a dualidade cultura-natureza encontra correspondências na forma como Segall trabalha a figura, o fundo e as relações entre estes dois elementos, em ambas as obras. Em *Menino com lagartixas*, vê-se em primeiro plano a figura de um menino de pele negra e camisa rosada, que com uma das mãos acaricia dois pequenos

lagartos amarelos – signos talvez da busca de uma brasilidade de inspiração *naïf*, por parte do pintor estrangeiro. A criança não aparece de corpo inteiro; o seu busto é enquadrado de forma pouco convencional, na parte inferior do quadro, deslocado para a direita. Na acentuada verticalidade da tela, a figura descentralizada e “rebaixada” cede espaço para o verde, que ocupa a maior parte da composição. Considerando a data da pintura, pode-se deduzir que o artista, aqui, refletia sobre o país que acabava de conhecer, o Brasil rural do interior de São Paulo – onde, como mostram as fotografias de seu acervo, vira muitos desses meninos pobres, junto aos casebres de pau a pique, às roças e cafezais.

O fundo de ambas as telas resume-se ao bananal. No caso de *Menino*, dentre as folhagens se fazem presentes um cacho de bananas verdes e um coração rosado; em *Bananal*, pelo desenho e pela cor, a figura do cacho de bananas se apaga, fundindo-se ao restante da massa de folhas; o coração da bananeira desaparece, e, com isso, Segall parece estar abrindo mão dos signos mais explicitamente associados com a ideia do Brasil solar, tropical. Mário de Andrade é um dos primeiros a notar a originalidade desta solução pictórica. Referindo-se à *Menino com lagartixas* e à *Bananal*, e comparando-as com *A negra* de Tarsila, ele coloca:

a solução plástica de superfície que Lasar Segall deu para a bananeira (...), me parece uma das invenções mais admiráveis de transposição da realidade para a arte que se tem conseguido com a bananeira até agora. (...) Segall (...) realiza o valor plástico da touceira em inundações de verde que são de uma variedade de entretom e de uma tapeçaria gostosíssima (ANDRADE, 1927c, p. 151-152).

As “inundações” colorísticas de *Menino* compreendem não somente os vários tons de verde ali presentes, mas também amarelos, laranjas e rosas – cores “claras e cômodas” (ANDRADE, 1925, p. 24), quentes e análogas, que ensejam a descrição da fase brasileira como sendo de um “gasto desapoderado de alegria na cor” (ANDRADE, 1943, p. 37). Em *Bananal*, nota-se uma mudança no tratamento da cor: ainda que se possa, como faz Ferraz (1965, p. 93), continuar a falar na presença de uma “massa coral de verdes”, opera-se um anoi-tecimento colorístico, de forma que os verdes se tingem de azul e surgem áreas negras e acinzentadas. Ainda que predomine o uso de cores frias, despontam aqui e ali trechos de verde vivo, complementar aos magentas e vermelhos da cabeça do negro. Percebe-se assim que, para Segall, a cor verde é claramente um problema.

No período inicial (1924), como muitos outros artistas estrangeiros recém-chegados ao Brasil⁹⁸, ele precisa descobrir como lidar com o “excesso” de luz e a com a multiplicidade de cores do ambiente tropical; neste momento, ainda que em discurso o verde das suas bananeiras possa encontrar correspondências genéricas com a “exuberância verde do café” (SEGALL apud MORAIS, 1991, p. 32) ou



Figura 17 – Lasar Segall, *Menino com lagartixas* (1924) | Fonte: Museu Lasar Segall

98. Para Moraes (1991, p. 58), o impacto da paisagem do Rio de Janeiro foi sentido por inúmeros artistas estrangeiros que ali desembarcaram no século XX – como Leo Putz (1869-1940), para quem, na “luz movediça do trópico”, “sucumbe toda a antiga sabedoria”; e de Henrique Boese (1897-1982), segundo o qual “o estrangeiro que procura mergulhar no ambiente brasileiro fica influenciado e transformado por ele. Os próprios alicerces da arte tornam-se diferentes. Nasceram problemas novos”.



Figura U – Flávio de Carvalho, *Painel da vida rural* (1927) | Fonte: Álbum de projetos 2 - CEDAE Unicamp

99. Em pintura, o termo “cor local” refere-se à cor original de um objeto visto sob luz natural (a maçã vermelha, o leite branco, etc.). Os modernos subvertem essa regra, ao negarem a cor “naturalista” dos objetos – preferindo trabalhar com cores representativas de sensações, sentimentos ou movimentos.

100. Tomamos esta análise de empréstimo de Chiarelli (2008, p. 23) que, referindo-se a retratos de negros feitos na fase brasileira – como *Mulata com criança* (1924), *Morro vermelho* (1926) ou *Perfil de Zulmira* (1927) – coloca que o interesse maior destas telas, que as retiraria da categoria de “meras representações ‘pitorescas’”, seria “a capacidade de Segall em fazer com que uma questão extrínseca à realidade da pintura (a cor escura das peles das figuras, por exemplo) se transformasse em elemento constitutivo”.

101. Outro artista atento à dimensão do trabalho associada à bananeira é Flávio de Carvalho, que, para o *Palácio do Governo* (1927), desenha um painel representando um bananal em plena atividade agrícola. Embora a sua síntese da plantação não seja tão elaborada quanto a de Segall, também se nota uma tendência à geometrização das figuras dos agricultores e das plantas. Flávio compartilhava com Segall e Mário a concepção de que a dimensão estética da vegetação deveria ser amalgamada à dimensão útil, ligada às necessidades alimentares, medicinais, espirituais e culturais dos brasileiros.

com o “verde intenso dos cactos e das palmeiras” (SCHWARTZ, 2002, p. 251), pictórica e visualmente – e informado, sem dúvida, pelo afastamento modernista em relação à noção de “cor local”⁹⁹ – Segall já intui que o Brasil não possui apenas um único verde. À esta multiplicidade de verdes por ele identificada, corresponde a multiplicidade de culturas que a chegada ao novo país descortina. Ao pintar tons diversos que se imanam ou se chocam (em relações por vezes análogas, por vezes complementares), ele transforma um dado extrínseco à pintura – o verde dos bananais –, em elemento constitutivo da realidade pictórica; estabelece, assim, o universo cromático da composição¹⁰⁰. Em 1927, o choque luminoso e colorístico inicial é superado pela substituição dos verdes claros por tons mais azulados; assim, sem abandonar a importância do bananal, ele rebaixa a estridência verde (que foi lida por outros artistas, por exemplo Cendrars ou Lobato, como característica das plantações de café).

Ainda em relação ao “fundo”, nas duas obras, o bananal apresenta-se como uma metonímia da natureza brasileira, com a enorme diversidade florística do país sintetizada em uma única espécie. Mas, mais uma vez, não é a bananeira enquanto planta isolada que interessa ao artista, e sim o conjunto da plantação. Em *Menino*, esta surge como uma espécie de “pano de fundo” cenográfico – e de fato, por volta de 1924 Segall pinta fundos planares que caminham para a abstração ou que são francamente abstratos, algo que talvez possa ser creditado às suas experiências como decorador. Em *Bananal*, entretanto, a plantação ganha corpo; o “horizonte é feito de pontas de folhas de bananeiras” (FERRAZ, 1965, p. 93), e a “tapeçaria” é complexificada pela ideia da vegetação enquanto *paisagem*. Ainda que uma tridimensionalidade ilusória (típica da tradição pictórica desde o Renascimento) surja nesta segunda pintura, percebe-se que o artista procura estabelecer ligações – ou quebras de hierarquia – entre a “figura” e o “fundo”, como se nota nos momentos em que a forma elíptica de uma das folhas de bananeira se “completa” na cabeça do negro (no lado esquerdo da tela); ou quando o chamado “fundo” passa a ocupar a maior parte do quadro e conduz a transformação da tela do formato retrato para o formato paisagem. Chiarelli (2009, p. 129) interpreta tais tentativas de “neutralização parcial” das divisões entre figura e fundo como decorrentes de questões “externas”, não estruturais à pintura, por parte de Segall – consequência talvez de um “estranhamento” de caráter exotista em relação ao Brasil, dotando “o homem retratado e a natureza que o cercava” de uma “essência comum”.

No entanto – como nota Chiarelli, que parece não levar a sua própria leitura às últimas consequências – em ambas as telas, a natureza de Segall é sempre natureza humana, cultivada – em oposição à “natureza dada” de Anita e Tarsila da fase pau-brasil (em cuja terra fecunda e dadivosa os frutos são colhidos sem aparente trabalho). Este caráter de natureza cultivada faz com que o autor encontre “fortes semelhanças” entre *Bananal* e *O lavrador de café* (1934) de Candido Portinari, já que em ambos a natureza é o “lugar de trabalho do homem” (CHIARELLI, 2009, p. 132). Porém, parece-nos que, diferentemente da pintura de Portinari – onde a cultura e o trabalhador dominam e destroem a natureza¹⁰¹, em uma relação de hierarquia que se expressa plasticamente no tratamento pictórico inspirado na “tradição paisagística do primeiro Renascimento” – o “cultivo” do ba-

nanal não é mero tema extra pictórico, para Segall, e não autoriza a leitura de uma hierarquia entre o humano e o natural. A transformação da vegetação em *trabalho* está no cerne de sua proposição – mas esta, mais do que repetir um “vocabulário visual aprendido”¹⁰² ou expressar um “estilo cubista” (mera reprodução de formas geométricas esvaziada do sentido de transformação estrutural do espaço pictórico das vanguardas)¹⁰³, concretiza o bananal também como *invenção* do artista, *recriação* atualizada e muitíssimo elaborada da forma da vegetação e das conexões entre a ação de “cultivar” e o produto do cultivo. Pela cor e pelo desenho, pela composição e pela geometria, o pintor se apropria do procedimento cubista para dar forma pictórica ao *trabalho humano*, que passa a conformar e constituir a natureza, num felicíssimo exemplo de fusão entre o dado local e as referências da “modernidade ocidental”. O bananal de Segall concretiza um “duplo” trabalho – o do ex-escravizado e o do artista imigrante, ambos cultivando a terra brasileira – estabelecendo-se uma relação profunda entre o homem e a vegetação, entre o trabalho e a arte, todos eles elementos igualmente importantes para *alimentar* um Brasil preto, popular e imigrante.

Crianças com folha de bananeira (1928-29) é pintada por Segall durante os anos de residência em Paris – quando surge, nas palavras de Chiarelli (2008, p. 28-40), um “novo classicismo” na obra do artista, que atingiria então “o primeiro estágio de sua maturidade profissional”.

Essa é a época em que os arroubos dramáticos, resultantes da assimilação do expressionismo, o deslumbramento com a cor e a paisagem humana do Brasil, e (...) o desejo radical (...) de sobrepor ao domínio cromático a força de uma linearidade circunspecta e fria, todas essas características cedem lugar – ou se submetem – a uma capacidade real de síntese antes não alcançada de todo. (CHIARELLI, 2008, p. 28).

Cotejado com *Menino* e *Bananal*, esse retrato parece indicar uma reflexão crítica sobre a produção da fase brasileira. Tematicamente, salta aos olhos um afastamento em relação a qualquer pretensão alegórica ou de expressão do “tema ‘Brasil’”: ele mostra duas crianças brancas, a menina menor – que segura uma folha –, no colo da mais velha; elas se encontram em um ambiente interno genérico, despojado e simples, no qual as paredes e assoalhos ficam apenas sugeridos, no fundo da pintura. A paisagem está ausente; mesmo a janela ao fundo é escura e cega, sem vista para o exterior. Apesar do assunto corriqueiro, a forma de aproximação é “solene, de cunho hierático, distanciada do fluxo do cotidiano”, o que é reforçado pictoricamente pela estabilidade e serenidade da composição, “sem nenhum tipo de arroubo cromático ou gráfico”.

102. D’Alessandro (1998, p. 157-158) – novamente, explicitando como parte da crítica contemporânea não consegue se livrar do seu próprio exotismo, e é incapaz de apreender a complexa relação entre tradição e criação presente em *Bananal* – lê a plantação como um “luxuriante bosque verde”, onde “densas pilhas de folhas de bananeiras” expressariam, junto ao rosto do ex-escravizado, um “vocabulário de representação visual aprendido” em fotografias comerciais e outros “registros raciais e ecológicos” do Brasil.

103. Chiarelli (2009, p. 128) coloca que, diferentemente do “poder expressivo surpreendente” da imagem do ex-escravizado, em *Bananal* a representação da plantação oscilaria entre o “caráter ornamental” de um cubismo transformado em “estilo” e uma descrição “mais ou menos objetiva” da plantação – onde inclusive as cores seriam “descritivas”. Tais considerações parecem usar o termo “decorativo” com um sentido diferente do de Mário, aproximando-se mais do sentido utilizado por arquitetos modernos (que passam a negar o ornamento e a opor “decorativo” e “estrutural”). Tal leitura sugere, a nosso ver, um certo auto-exotismo do crítico, e indícios de seu *plant blindness*, ao desconsiderar como, na fase brasileira, Segall trabalha duramente para determinar e qualificar espécies vegetais e paisagens.



Figura 18 – Lasar Segall, *Crianças com folha de bananeira* (1928-29) | Fonte: Museu Lasar Segall



Figura V – Tarsila do Amaral, *A negra* (1923) | Fonte: Acervo MAC-USP

Ao uso de cores esmaecidas e pálidas – cinzas, ocre, marrons e verdes –, soma-se o abandono da “pintura lisa”. Os planos e formas reaparecem manchados, como se marcados pela ação do tempo e da luz, num “tratamento matérico mais rico do que no período anterior”. Apesar de alguma volumetria ser sugerida nos membros cilíndricos e nas roupas das crianças – para Aracy Amaral (1977, p. 109), uma influência dos “volumes metálicos em dégradé” utilizados por Léger – o restante da pintura tende para a planaridade. O fundo sutilmente se aproxima das figuras, sem que estas integrem-se completamente à estrutura construtiva da composição – diferentemente do que acontece em algumas outras obras do período, como *Fim e começo* (1929), onde “o fundo passa a ter um caráter estrutural para a articulação plena da obra” (CHIARELLI, 2008, p. 28-32).

Mas o que mais nos interessa nessa obra é a folha nas mãos da criança. O seu desenho e o posicionamento em diagonal – a única diagonal do quadro, além da linha de encontro entre a parede e o assoalho, à direita – indicam o diálogo com *A negra* (1923) de Tarsila, cuja representação da bananeira Mário de Andrade analisa nos seguintes termos:

Em geral os artistas isolam a planta e os que fizeram melhor isso, por exemplo Tarsila, se aplicam em exprimir o valor plástico das folhas em separado. A solução que Tarsila deu para a bananeira é muito boa e sobretudo é bem... nacional, a planta adquire um ar festeiro de uma enfeitação mulata e ingênua. Sob o ponto de vista exclusivamente plástico sempre o volume fica recortado e analítico por demais (ANDRADE, 1927c, p. 151-152).

Depois de ter experimentado insistentemente as possibilidades plásticas da bananeira (chegando inclusive, como já apontado, a proposições mais elaboradas que as de Tarsila), em *Crianças* Segall parece voltar, assim, à folha única. Mas agora esse objeto não somente não se sustenta como “valor plástico em separado”, como é despido tanto de seu caráter exotista (da bananeira como símbolo da tropicalidade, da mata virgem, da vegetação luxuriante ou de qualquer outra generalização sobre o Brasil) como de seu caráter realista (no sentido que viemos utilizando até aqui, ou seja, da bananeira como objeto privilegiado para a reflexão segalliana acerca da natureza humana e das relações entre natureza e cultura, no contexto brasileiro). Nessa tela, a folha triste junto às crianças descoradas, desconhece qualquer “enfeitação mulata”; o seu verde sem viço iguala-a aos seres inanimados, de forma que ela – natureza-morta – parece ser feita da mesma matéria das paredes, pisos e tecidos das roupas. Ela está ali como que por acaso, sem paisagem e sem país.

O baile de carnaval “Grande Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934)

A postura de apagamento intencional do papel simbólico da bananeira e de sua função chave para o entendimento do Brasil, que acontece em *Crianças*, se transformará na volta de Segall ao país em 1932. Ao chegar, ele irá encontrar um ambiente significativamente diferente daquele dos anos 1920, em consequência do acirramento das tensões políticas e sociais que haviam engendrado a Revolução de 1930, e que continuariam a agitar o país ao longo de toda a década. No campo específico da produção artística, como coloca Chiarelli (2008, p. 36-38), o clima que a arte brasileira atravessava pode

ser caracterizado “por um viés social e outro decididamente preso à analogia com o real”; em resposta ao recrudescimento de forças sociais antagônicas no país e no mundo, o “nativismo” da arte moderna agora mesclava-se a um “endereço político mais incisivo”.

Embora hesitante acerca de qual caminho seguir em sua produção (CHIARELLI, 2008, p. 38), em 1932 Segall participará da criação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), atuando ativamente na organização dos eventos da agremiação, junto a outros artistas modernistas, seus mecenas e outros membros destacados da burguesia paulistana. Se, em seus dois anos de existência, SPAM funcionou como um “centro aglutinador de uma sociabilidade que girava em torno da arte como elemento de distinção social” (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 209), é inegável também que tal iniciativa era parte de um esforço, por parte dos artistas e intelectuais, de criação de um “ambiente” de trabalho. É o que defende o próprio Segall, em entrevista de 1933:

O Brasil precisa, é mesmo indispensável para ele, uma intensificação artística. Devemos criar ambientes. Clubes. Agrupamento constante de personalidades independentes afastadas por completo das influências acadêmicas. Ainda penso que, ao invés de mandarem rapazes à Europa, devam mandá-los à Bahia, Pernambuco e outros lugares cheios de primitivismo característico dos brasileiros (SEGALL, 1993, p. 52).¹⁰⁴

Os eventos organizados pelo grupo – como os bailes de carnaval “Na cidade de SPAM” (1933) e a “Grande Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934) – tornaram-se célebres. Segall foi um de seus principais organizadores, e responsável pelos projetos de cenografia e figurinos, nos quais demonstra grande “habilidade de representação dos vários grupos sociais e da cidade que o abriga” (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 209). Gilda Mello e Souza, refletindo sobre o significado de tais festas no contexto paulistano, entende que elas representavam “não apenas o gasto de uma energia excedente, mas a iniciação programada de uma sensibilidade nova”:

Foi por intermédio dessas festas aparentemente levianas que os modernistas obrigaram o mundo oficial a enxergar o aspecto exterior das coisas, com o olhar cômico e sacrílego da população. Como na análise (...) de Bakhtin, instituía-se naquele espaço mágico e provisório uma *pausa na ordem vigente*; a grande carnavalização da burguesia que então se processava, impunha a todos *um outro conceito* de rosto, vestimenta, urbanidade, poder, heroísmo, retórica (SOUZA, 2005, p. 106).

O baile de 1934 interessa-nos particularmente, ao destacar a temática da floresta – recolocando, num novo contexto e com outros significados, o encantamento exotista pela “mata virgem”, que há séculos fazia parte do imaginário europeu sobre o Brasil. Na década de 1920, esse encantamento se transformara em um provocativo axioma do próprio modernismo paulista, com a proposição do “matavirgismo”, por Mário de Andrade em 1923 – uma espécie de atualização irônica do nativismo do século XIX (em sua valorização idealizada de nossa natureza “selvagem”), e ao mesmo tempo um recurso para criticar os “estesismos decadentes” da “civilizada” arte moderna europeia¹⁰⁵; e com a defesa oswaldiana da “floresta e da escola” enquanto “base dupla e presente” da nacionalidade, em 1924, no *Manifesto Pau-brasil*.

No convite – um folheto de 4 páginas, contendo uma capa ilustrada, um texto de apresentação e os nomes dos associados de SPAM – o evento é nomeado de duas formas diferentes: na capa anuncia-se a

104. Ao buscar o “primitivismo característico” do Nordeste, Segall está falando do afastamento em relação às influências acadêmicas, assim como em relação às influências burguesas – em uma antecipação da visão de Lina Bo Bardi (1914-1992), que nos anos 1960 entenderá o pré-artisanato nordestino e o cotidiano popular como fontes essenciais à reflexão sobre o design e a arquitetura brasileiros. Segall parece entender que o primitivismo das vanguardas europeias – do qual ele mesmo havia se valido, e que em meados de 1930 já se tornara uma “moda” – se diferenciaria do caráter primitivo vivo e presente na realidade brasileira (caráter que, apesar dos esforços do primeiro modernismo e de seu próprio no percurso pelas bananeiras, não havia de fato se “incorporado” ao fazer artístico, o que justifica sua preocupação com a criação de “ambientes” e a ênfase no caráter coletivo da empreitada).

105. Tal “movimento” é imaginado por Mário em carta enviada a Tarsila, que em 1923 se encontrava em Paris: “Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem teremos briga (...) Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizerem futuristas! Hi! Hi! Hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrepitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroyos gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem venham para cá (...). E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila do Amaral” (1923 apud AMARAL, 1999, p. 78-80).

106. Há duas versões desse desenho: a primeira é um desenho a grafite colorido, e pertence ao acervo do Museu Lasar Segall (que atribui sua autoria a Jenny Klabin); e a segunda é o desenho efetivamente impresso, que sofre algumas modificações – sendo a principal delas a substituição do “selvagem” montado numa mula sem cabeça, no centro da composição, por um macaco e um cacho de bananas. Esse desenho impresso, segundo o IEB-USP, seria de autoria de Anita Malfatti, o que contradiz as informações do Museu.

107. A ironia desse travestimento pode ser melhor entendida se considerarmos, por exemplo, as críticas de Segalen (2002) ao turismo (“tourism would be the general name for a bad exotic attitude”) e ao turista (“espectador da diferença”, “Alcoviteiro da Sensação de Diversidade”), a quem opõe o “viajante nato”.

“Grande Expedição às Matas Virgens de Spamolândia”, e na primeira página, o “Carnaval nos Sertões de Spamolândia”, numa demonstração de que, mais do que qualquer reconhecimento “naturalista” ou “realista” do ambiente brasileiro, o que importava era reforçar o imaginário exotista do lugar “selvagem”. A capa é composta por um desenho de autoria de Anita Malfatti (ou, mais provavelmente, de Jenny Klabin¹⁰⁶), no qual surgem as figuras de aborígenes (caricaturalmente negros e seminus), animais (uma fauna variadíssima, composta por macacos, cobras sorridentes, pássaros e insetos) e plantas (um agave, cactos de feições sorridentes como as das serpentes, folhas de palmeiras, coqueiros e bananeiras, um cacho de bananas). Além do nome do organizador (a SPAM significativamente travestida de “agência de turismo”¹⁰⁷) e do nome do próprio evento (a já mencionada “Expedição às Matas Virgens”), slogans exotistas (“viagens fantásticas”, “aventuras alucinantes”, “sensações inéditas”, “perigos apavorantes”, “revelações estranhas”) espalham-se movimentadamente pelo campo do papel, emaranhando-se na selva – de forma que figuras e palavras parecem dançar, ondulando em todas as direções.

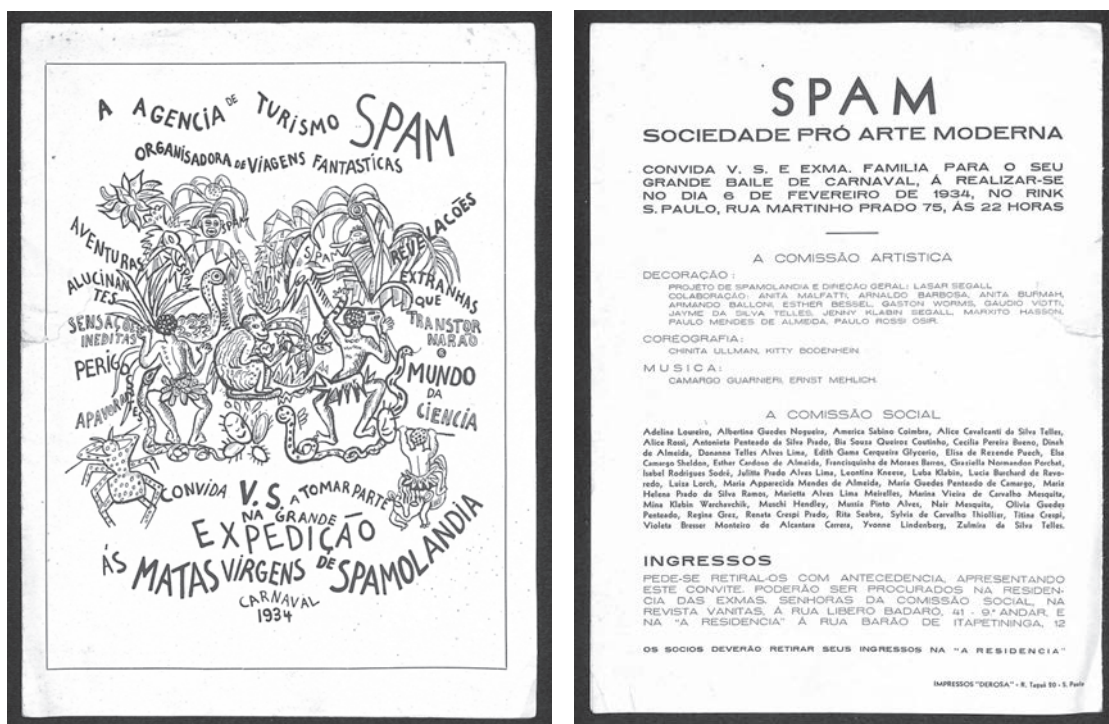
O texto do convite, por sua vez, tem uma composição tipográfica elaborada, com o uso de diferentes fontes em tamanhos variados, maiúsculas e minúsculas se alternando, e o recurso recorrente à chamadas e destaques, tanto no corpo do texto como nas margens das páginas – repetindo a solução dançante da capa. Sob a rubrica “informações gerais”, preparando os convidados para a festa, a região de Spamolândia é geográfica e historicamente situada (uma região inexplorada, que não figura nos mapas, descoberta por um “heroico navegador solitário” que logo estabelece o seu domínio sobre os novos territórios). Descreve-se o seu clima (caracterizado pelos “fenômenos atmosféricos de feérico efeito”); a fauna “assombrosa” (“caleidoscópio bizarro da zoologia fabulosa”, com “fantásticos e robustos espécimes de monstros antediluvianos”); a flora “deslumbrante” (e a “fantasmagoria festiva da vegetação fecundíssima”). Os habitantes são indígenas com um “it’ romântico”, que, apesar de rudes, sempre cultivaram as artes, destacando-se na música e na dança, mas também na pintura e escultura, cujas “obras-primas” iriam inspirar pesquisas que revolucionariam por completo os “destinos da arte universal” – numa referência clara à “descoberta” da “arte negra” pelas vanguardas europeias (e, como já discutido, pelo próprio Segall, na Alemanha).

Figura 19 – Jenny Klabin, Desenho original para a capa do convite do baile (1934) | Fonte: Museu Lasar Segall



– numa referência clara à “descoberta” da “arte negra” pelas vanguardas europeias (e, como já discutido, pelo próprio Segall, na Alemanha).

Junto com a capa, esse texto aparece a princípio como uma descompromissada celebração do exotismo, expressando o deslumbramento e o estranhamento em relação ao *outro*, e o deslocamento espacial e temporal como forma de alcançá-lo. Mas, ao ser carnavalescamente celebrado, o exotismo é *desvelado*, por assim dizer, por meio da caricatura, do exagero, da deformação, da paródia, do sarcasmo e da ironia. Vai se delineando uma problematização acerca da ideia de



um Brasil que, pela lente do exota (seja ele europeu ou brasileiro), é representado ou imaginado como o *outro*. Assim, todos os elementos, personagens e situações apresentados reiteram estereótipos acerca do Brasil e dos brasileiros, representações desprovidas de originalidade, baseadas em ideias preconcebidas, generalizações e simplificações: por exemplo, a “mata virgem” inexplorada, lugar remoto que só passa a existir quando é “descoberta” por parte do exota; a figura “inaugural” do navegador (explorador, colonizador), invasor alçado à condição de herói; o “primitivismo” dos habitantes locais (representados a partir de clichês do colonialismo e da etnografia) – que, culturalmente, mostram-se em realidade bastante “civilizados” (demonstrando, aqui, a consciência acerca das contradições do processo incorporação da “arte negra” pelas vanguardas); a ênfase nos aspectos climáticos e naturais das terras de SPAM; e, é claro, o maravilhamento – mistura de admiração e medo – ante a fauna e a flora, sendo que esta última é abertamente caracterizada como *fantasmagoria*, termo que já insinua a presença de um pensamento crítico à visão exotista.

Tal procedimento de desvelamento anunciado no texto se desdobra em outras proposições para o baile – como na elaborada *mise-en-scène*, cujo enredo também é apresentado no convite, e na proposta de decoração do rince de patinação à Rua Martinho Prado, onde aconteceu a festa. Além da música e das coreografias – a cargo de Camargo Guarnieri (1907-1993) e Ernst Mehlich (1888-1977), e das bailarinas Chinita Ullman (1904-1977) e Kitty Bodenhein (1912-2003) – previa-se a realização de um cerimonial no qual, antropofagicamente, o popular “imaginário monárquico” do carnaval brasileiro (que invertia papéis e classes sociais, transformando figuras do povo em reis, rainhas, príncipes e princesas) se misturaria à tradição carnavalesca europeia (e, particularmente, às experiências vanguardistas dos bailes à fantasia das academias de arte)¹⁰⁸. Assim, no baile seria reencontrado um encontro “histórico” – “histórico” num duplo sentido, não apenas por seu caráter excepcional de algo que marca uma época, mas também por se referir à história do Brasil, na recriação

Figura 20 – Convite para o baile “Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934) | Fonte: IEB

108. Siqueira (2011, p. 10-11) menciona as experiências carnavalescas do estudante Segall na Academia de Arte de Dresden, como em 1912, quando participa de em um baile “oriental” em que todos vestiam turbantes e montavam em um grande “elefante” alegórico. Segundo Stallybrass (apud ANTLIFF et al., 2003, p. 230), na Europa do século XIX o carnaval era, ainda, uma festa popular que envolvia a participação de várias classes sociais; mas, gradualmente, a burguesia acaba por se afastar das celebrações, associando-as às classes baixas e à “cultura do Outro”. É nesse momento que boêmios e artistas passam apropriar-se de elementos que estavam na origem do carnaval, como a “inversão”, a “transgressão” e o “simbolismo corporal grotesco”, tomando-os elementos fundamentais na estética do modernismo. Os modernistas, portanto, buscaram abraçar o que a burguesia considerava “baixo” e “internalizava sob o signo da negação e da repulsa”, apresentando “uma imagem espelhada dessa repressão, ao celebrar os próprios sintomas da fobia burguesa”.

carnavalesca da chegada do colonizador ao Novo Mundo (como já fizera Oswald nos poemas e no manifesto *Pau-brasil*):

O Príncipe Carnaval, elegante e popular herdeiro da coroa de S. Magestade Momo, fará parte da expedição (...) realizando-se no Monte Spamor um encontro histórico entre S. Alteza e o “famigerado Rei dos Canibais Spaman-Ullah. Tomará parte no soleníssimo cerimonial a fina flor da sociedade antropófaga.

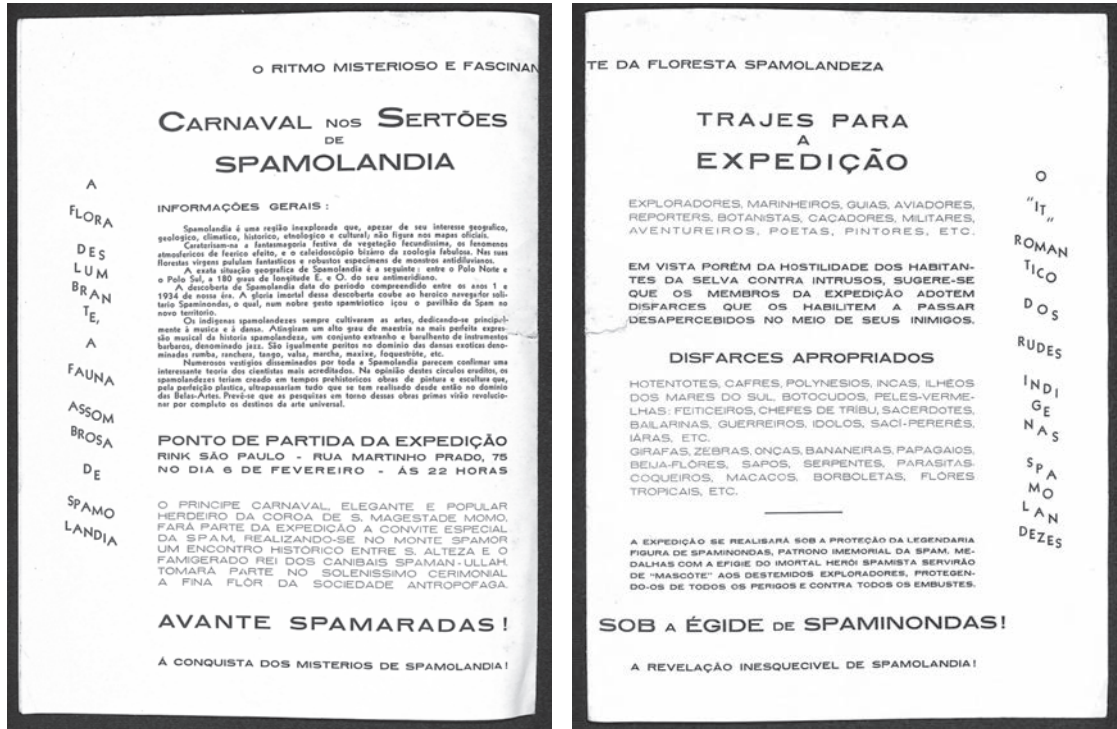


Figura 21 – Convite para o baile “Expedição às Matas Virgens de Spamolândia” (1934) | Fonte: IEB

Os convidados, devidamente fantasiados, cumpririam um papel importante nessa *mise-en-scène*. No contexto do baile, as fantasias – vestimentas carnavalescas, mas também “coisa sem existência real”, “vontade que é fruto do capricho ou da imaginação”, e “aquilo que se busca incessantemente possuir ou alcançar” (FANTASIA, 2021) –, permitiriam aos presentes ultrapassar o lugar de meros espectadores, transformando-os em efetivos participantes da ação festivo-exploratória. Além disso, em tese, elas poderiam proporcionar um igualmente momentâneo entre todos os presentes, apagando provisoriamente diferenças de classe, posição social, *raça*, religião, nacionalidade, orientação política – entre tantas outras presentes em SPAM, que reunia senhoras da alta sociedade paulistana, endinheirados mecenas (representantes da fração mais progressista da burguesia cafeicultora), ateus, cristãos e judeus, paulistas quatrocentões e imigrantes recém-chegados, além, é claro, dos escritores e artistas modernistas – cujas diferenças de orientação artística e política começavam a ficar cada vez mais evidentes na década de 1930 (“o decênio de trinta será o momento das escolhas”, como diz Gilda Melo e Souza¹⁰⁹).

Se tal apagamento provisório das diferenças poderia, por um lado, ser visto como uma tentativa de apaziguamento da crise interna de SPAM (que logo depois do baile se dissolveria de forma conturbada) ou mesmo da crise maior que assolaria o Brasil a partir de 1929, por outro, indo mais fundo, pode-se perceber como as fantasias contribuíam, ainda que efemeramente, para *desnaturalizar* os papéis ocupados por cada indivíduo ou grupo, trazendo à tona assuntos não

109. Naquele momento, “chegava-se ao termo de um período de transição”, e parte da burguesia começa a entender que a adesão das classes altas ao Modernismo podia acabar “corroendo a confiança nos valores éticos tradicionais” (SOUZA, 2005, p. 108-109) – o que fica explícito nos virulentos ataques sofridos pela SPAM e pelo CAM, que envolveram não apenas ataques na imprensa como também censura e ações policiais. Num momento em que as “soluções paliativas” e conciliadoras começam a ser abandonadas, também entre os modernistas começam a surgir tensões cada vez maiores, com uma radicalização que, segundo a autora, se expressa na busca de “saídas” à direita (na direção do Integralismo, por parte dos “verdeamarelistas”) e à esquerda (com as filiações ao Partido Comunista).

resolvidos e diferenças veladas, tensionando ainda mais as posições e parcerias estabelecidas na década anterior. Assim, o convite sugere, primeiramente, os seguintes “trajes” para a “expedição”:

Exploradores, marinheiros, guias, aviadores, reporters, botanistas, caçadores, militares, aventureiros, poetas, pintores, etc.

Mas, logo em seguida, alerta os convidados acerca “da hostilidade dos habitantes da selva contra intrusos”, indicando, no lugar dos “trajes”, “disfarces” que habilitassem os membros da expedição a “passar despercebidos no meio de seus inimigos”:

Hotentotes, cafres, polinésios, incas, ilhéus dos Mares do Sul, botocudos, peles-vermelhas, feiticeiros, chefes de tribo, sacerdotes, bailarinas, guerreiros, ídolos, saci-pererês, iaras, etc.

Girafas, zebras, onças, bananeiras, papagaios, beija-flores, sapos, serpentes, parasitas, coqueiros, macacos, borboletas, flores tropicais, etc.

Esta distinção entre “trajes” e “disfarces”¹¹⁰, à primeira vista sem maiores consequências, é na verdade muito significativa. Tal distinção – ao criar duas categorias de fantasias – potencializa a reativação do conflito em meio à celebração e faz ressurgir a diferença no interior da “igualdade” proporcionada pelas fantasias carnavalescas. Assim, primeiramente, há convidados que vestirão os “trajes”, ou seja, roupas próprias de uma profissão ou ocasião – que, em realidade, nada mais são do que fantasias socialmente legitimadas, a conformar publicamente a identidade de determinada pessoa ou grupo. Na proposta dos organizadores, estes trajes representam personagens que, historicamente, poderiam ser entendidos como *sujeitos* do exotismo, ou seja, os responsáveis por nos conceber como o *outro* exótico, selvagem e atrasado. Eles representam figuras de poder e mando, que possuem as armas (as armas de fogo, mas também os meios de comunicação e de transporte, a técnica e a ciência de modo geral, a palavra e a imagem), e que, desde o início da Idade Moderna, personificam o “progresso” e a “civilização”, constituindo-se, portanto, como agentes *modernizadores*.

Já a categoria de fantasias é a dos “disfarces”, que também podem conformar a identidade de um indivíduo ou grupo, mas que possuem um sentido de falsidade e dissimulação, não sendo considerados “legítimos”. No contexto específico do baile, eles serviriam para enganar os “inimigos”, mimetizando tudo que o exota classifica como tropical, natural, selvagem, primitivo, instintivo, irracional, mítico. Os “disfarces”, portanto, personificariam os *objetos* do exotismo: aborígenes de várias partes do mundo (afinal, Spamolândia é um território tropical genérico), personagens lendárias e folclóricas, figuras importantes das tribos, como guerreiros, sacerdotes e bailarinas – estas últimas demonstrando o entendimento de que a dança estaria num lugar diferente da pintura e da poesia, mais próxima do primitivo e consequentemente de uma forma mais “autêntica” de arte – conformando um paradoxal *disfarce genuíno*. O convite apresenta ainda sugestões de “disfarces” ligados à fauna e à flora tropicais; nesse caso, a cada disfarce-objeto corresponde um traje-sujeito: as girafas e zebras perseguidas pelo caçador; as plantas “descobertas” (coletadas, classificadas, exportadas) pelo “botanista” – uma relação de dominação que demonstra como não há neutralidade na ciência, pelo contrário, ela está permeada pelos interesses do colonialismo. O convite, neste sentido, faz eco ao *Manifesto Antropofágo*, quando este menciona que

110. Fora do contexto do carnaval, desde o século XIX trajes e disfarces já apareciam como dado importante do pensamento exotista, por parte de europeus que fizeram amplo uso desses recursos em suas tentativas de se integrarem ao mundo do *outro* ou mesmo de se tornarem o *outro* (ver nota 18). Se os trajes – como Hearn, ao se vestir como um japonês – indicavam uma certa excentricidade por parte do exota, os disfarces certamente tem implicações menos inocentes, como Burton, que os coloca à serviço do colonialismo britânico.



Figura W – Lasar Segall, *Carnaval* (c. 1926) | Fonte: Museu Lasar Segall

111. Sua descrição mistura ciência, anedota, religião, superstição e concupiscência: “Também há [no Brasil] uma fruta que lhe chamam bananas, e pela língua dos índios *pacovas*: há na terra muita abundância delas: parecem-se na feição com pepinos, nascem numas árvores muito tenras (...) criam-se em cachos (...). Esta é uma fruta muito saborosa e das boas que há na terra, (...). E assadas maduras são muito saudias e mandam-se dar aos enfermos. Com esta fruta se mantém a maior parte dos escravos desta terra, porque assadas verdes passam por mantimento, e quase têm sustância de pão. Há duas qualidades desta fruta, umas são pequenas como figos berjaçotes, as outras são maiores e mais compridas. Estas pequenas têm dentro em si uma cousa estranha, a qual é que quando as cortam pelo meio (...) acha-se nelas um sinal à maneira de crucifixo” (GANDA-VO, 2008, p. 63-64).

112. A máscara cumpriria função equivalente à da fantasia. Segall há muito já refletia sobre esse artefato, comum ao teatro da Antiguidade, ao carnaval europeu, ao carnaval brasileiro e à produção dos “povos primitivos”: basta olhar para *Carnaval* (c. 1926), que representa um baile onde todos rostos são *substituídos* (e não simplesmente cobertos) por máscaras cujo desenho remete aos objetos de “arte negra”. Estaria Segall tão deslumbrado com o *exotismo* brasileiro a ponto de realmente ver os foliões como aborígenes no salão...? Ou seria essa substituição um deslocamento intencional, uma espécie de colagem das referências de primitivo trazidas da Europa e a nova realidade vislumbrada no Brasil, a indicar que a partir da fase brasileira o seu trabalho se abriria para novas visões acerca do *outro* e de sua relação com o *eu*?

nunca tivemos “coleções de velhos vegetais”, num reconhecimento da “guerra verde” como uma das bases da formação do Brasil, sendo o botânico ou o naturalista um de seus agentes fundamentais. Dentre essas plantas-fantasia, estão as “flores tropicais” e as espécies “parasitas” (era esse o termo que os modernistas usavam para se referir às epífitas, como se pode ver também num desenho de Tarsila), que provavelmente destacam-se do restante da flora por seu caráter “bizarro”; e não é nenhuma surpresa que os coqueiros e as bananeiras sejam mencionados dentre os “disfarces”, afinal eles foram desde sempre vistos pelo explorador europeu (e depois, pelos próprios brasileiros) como dois dos principais símbolos vegetais da “descoberta” do Novo Mundo. A bananeira se encaixa perfeitamente nessa definição de *objeto* do exotismo, pois quase sempre foi vista como uma planta do *outro*, maravilhosamente “diferente” e altamente “aproveitável”, como bem resume o cronista Gandavo já no século XVI, ao descrevê-la como espécie abundante, de frutos saborosos, sadia, estranha, útil para os enfermos e para a alimentação dos escravos¹¹¹.

Em conjunto, as duas categorias de fantasias – “trajes” e “disfarces” – recriam e reforçam os clichês do exotismo, repondo o problema da alteridade e desvelando os conflitos da nacionalidade e do “ser brasileiro”, em vários níveis (desde a dimensão da história e da formação do país, até a dimensão da cultura e dos embates internos ao próprio modernismo, passando pela conjuntura política e econômica brasileira hodierna). Por meio do movimento entre *ser – não ser – ser outro* (ou ainda entre *vestir-se – disfarçar-se – despir-se*) proporcionado pelas fantasias, o *Brasil exótico* pode ser finalmente exposto não como algo maravilhoso ou fantástico, mas como fantasma ou fantasmagoria que transforma relações concretas, reais, históricas em relações abstratas entre coisas (ou mesmo entre mercadorias). A consciência da fantasmagoria parece, portanto, necessária para *liberar* forças criativas verdadeiramente originais, próprias; note-se que a negação do exotismo não equivale a uma negação do primitivo, e sim uma rejeição à visão que insiste em tomá-lo como o *outro*, como algo sem existência própria e como antítese da civilização, que só existe na relação (de dependência e submissão) ao *eu*, e na comparação com o europeu. No carnaval, mais do que em qualquer outro contexto, esse *outro* pode enfim ser claramente percebido como máscara¹¹², a encobrir a verdadeira face do Brasil – e apenas assumindo a máscara como tal, fazendo uma autocrítica e um autoexame, aprofundando-se o conhecimento sobre a realidade do país, é que se poderia ver e entender a si próprio para além da superfície e do estereótipo.

Essa abordagem provocativa acerca do exotismo orientará também a proposta para a decoração do baile – que, como já colocado, tem em Segall o seu principal idealizador, ainda que o trabalho colaborativo tenha sido essencial para o sucesso da empreitada¹¹³. Apesar disso, é interessante notar como, dependendo do lugar de onde se fala, o recurso aos estereótipos como forma de crítica e autocrítica podem passar despercebidos; a norte-americana D’Alessandro, por exemplo, não vislumbra neste projeto qualquer transformação em relação à produção anterior de Segall (seja ela a dos tempos de estudante na Alemanha, seja a da fase brasileira):

Baseada em formulações anteriores de “expedições exóticas” feitas no seu tempo de estudante em Dresden, essa espetacular produção artística era repleta de guerreiros e mulheres da Spamolândia, além de uma vegetação grotesca ampliada em uma escala fantástica. Servindo de conexão entre a arte moderna e a selva mística, a *Spamolândia guarda forte semelhança com os registros pictóricos do Brasil produzidos por Segall*. Na organização desta “viagem fantástica” ele concretizou sua longamente idealizada construção do Brasil, desta vez no universo literal da arte (D’ALESSANDRO, 1998, p. 156 – Grifos nossos).



Outros autores, entretanto, conseguem ir mais fundo na leitura do projeto de cenografia, como Pinheiro Filho (2004, p. 223), que identifica na proposta de Segall, “o paradoxo de pontuar o distanciamento em relação ao nacional no mesmo movimento em que, inadvertidamente, levanta a questão”, a sua reserva em relação ao “clima nacionalista” e, ainda, as suas reticências cada vez maiores quanto à *brasilidade* como “critério de juízo estético”.

Figura 22 – Decoração do baile (1934) | Fonte: Museu Lasar Segall

Vejamos o projeto mais detidamente. Nele, o trabalho de “criação de ambiente” é levado muito a sério também no seu sentido literal, pois a transformação do próprio espaço da festa demonstra como Segall pretendia não apenas criar um “pano de fundo” para o evento, mas também proporcionar que a cenografia contribuísse com a *mise-en-scène*, ampliando as oportunidades de interação do público e sugerindo ações e movimentos para músicos, bailarinas etc. A “mata” propriamente dita se constitui a partir de enormes faixas de tecido pintadas, penduradas no teto do salão, formando um dossel; ainda que estilizados, os desenhos presentes nas faixas remetem a folhas de bananeira, com o seu desenho recortado e suas variações de cor; assim – após os anos em Paris, quando bananas e bananeiras praticamente haviam desaparecido da obra do artista –, um “bana-nal” abstrato ou mesmo caricato surge em sua obra, fundindo-se à “mata virgem”, num procedimento que poderia ser entendido talvez como uma fusão ou justaposição de clichês. A tal flora “deslumbrante” anunciada no convite materializa-se numa forma genérica, com a única espécie vegetal ali identificável decomposta e separada do seu contexto e de seu chão histórico – bastante diferente, nesse sentido, das obras de Segall anteriormente analisadas.

Em todas as paredes, portas e outras superfícies verticais, distribuem-se painéis pintados com figuras dos indígenas spamolandezes, quase sempre empunhando tambores, objetos rituais ou armas de guerra; segundo Pinheiro Filho, tais aborígenes, caricaturalmente negros, “são inequivocamente inspirados em tribos da África”, e não em

113. Paulo Mendes de Almeida (1905-1986), ele próprio membro da SPAM, enumera as pessoas que, além dele, trabalharam na “tarefa ingente” de decorar o enorme ringue de patinação: Jenny Klabin, Anita Malfatti, Paulo Rossi Osir, Gastão Worms, Armando Balloni, Waldemar Gershow, Arnaldo Barbosa, Max Hasson, Ester Bessel, Nelson Barbosa, Gaudio Viotti, Anita Burmah e Menotti del Picchia (ALMEIDA, 1976, p. 58). O convite menciona, ainda, a participação de Jayme da Silva Teles.

índigenas brasileiros. Na verdade, estes personagens são expressões de uma visão já de “segunda mão” sobre a África, sobre aborígenes e indígenas, pois se baseiam em uma *representação da representação* do primitivo, valendo-se do imaginário criado pelo europeu (seja o do colonizador, seja o do artista das vanguardas, seja o dos cabarés, das exposições universais e da cultura de massas). Além desses painéis, objetos tridimensionais são dispostos por toda parte – no chão, nas colunas, pendendo do teto – reforçando a importância dada à espacialidade do evento. A maioria deles representa a fauna de Spamolândia, que inclui mamíferos de todo o mundo, vários tipos de pássaros e insetos; alguns têm características muito peculiares, se aproximando de “monstros pré-históricos” (a exemplo do veado de duas cabeças) ou adquirindo características antropomórficas (como a borboleta gigante ou o morcego dotado de face humana) (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 225).



Figura X – Cândido Portinari, *Fauna e flora brasileiras* (1934) | Fonte: Projeto Portinari

114. A ironia que permeia a cenografia e a “fantasmagoria” de suas “espécies” fica ainda mais patente quando observamos o óleo *Fauna e flora brasileiras* (1934), pintado apenas um ano depois do baile. Nessa obra de Portinari – na qual a paisagem, a vegetação e a fauna são representadas de forma naturalista, mimetizando a pintura naïf –, o artista parece aceitar sem reservas o exotismo como característica “nossa”, na medida em que alegremente afirma o tema do Brasil como *pura natureza*. Parece-nos um típico exemplo do “mau nacionalismo” ou do “regionalismo exótico” criticados por Mário, já que a obra *reflete* o brasileiro, valendo-se acriticamente de estereótipos para trazer “o conceito *fácil* de Brasil tropical, ideia excelente para cartazes turísticos” que Murilo Mendes (1951, apud MILLER, 1982, p. 57-58) quis associar à fase brasileira de Segall.

115. A sinopse do filme é exemplar: “Uma ilha do Oceano Pacífico, a Bananolândia, produziu muita banana e não teve compradores para o produto. A rainha da terra, avisada pelo conselheiro-mor, devia vender banana para o Brasil. E isso ela consegue, por meio de uma intensa propaganda feita pelos jornais e pelo rádio” (BANANA, 2022). Qualquer semelhança com a história da United Fruit Company, que em 1944 cria a “Chiquita” – uma mulher-banana, vestida à Carmem Miranda – não é mera coincidência.

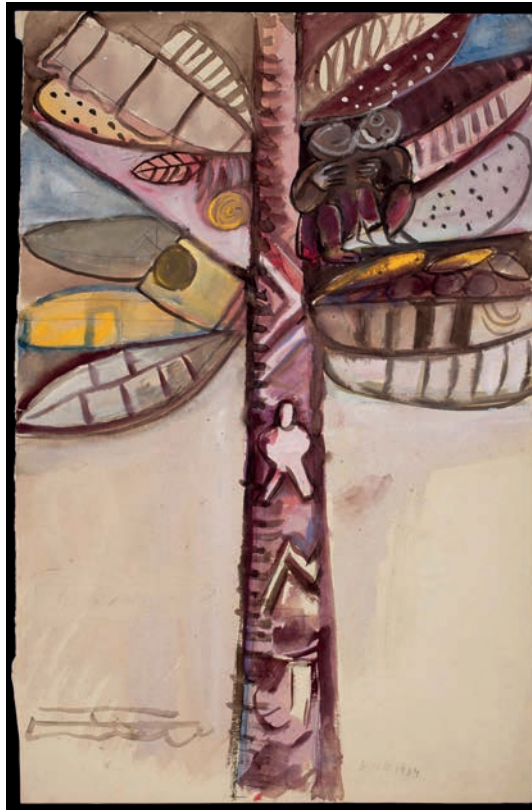
116. Não conseguimos identificar, a partir das poucas fotos disponíveis, se esse item foi realmente executado – embora o esboço de Segall tenha alguma proximidade com a decoração das colunas do salão.

Junto a um grande bicho quadrúpede que, disposto no meio do salão, é um dos pontos focais da cenografia, pende do teto um enorme cacho de bananas de papel machê ou talvez de madeira, com o coração em tecido brilhante. Raras vezes Segall havia priorizado em sua obra a fruta ou o cacho assim isoladamente, e jamais

os associara a macacos, araras ou outros símbolos “fáceis” do Brasil tropical¹¹⁴. Tal escolha, portanto, traz uma mudança de posicionamento do artista: após o hiato parisiense, a banana agora passa a ser entendida e representada como um signo de *puro* exotismo, *fantasia-fantasmagoria* – que serve apenas para reiterar o imaginário em torno do país tropical e que, em tese, já não permite qualquer conhecimento aprofundado sobre o Brasil ou sobre as relações entre natureza e cultura. O artista está, portanto, revisitando não apenas o lugar de bananas e bananeiras na produção artística modernista, erudita (na qual ele próprio se incluía, e que, nos anos 1930, já estava razoavelmente assentada), como está também olhando para essa produção à luz da ascendente cultura de massas – afinal, além da já mencionada saia de Josephine Baker (que já em 1923 indicava como bananas, países tropicais e mulheres “não-brancas” se associariam a uma *fantasia* exotista com o potencial de atingir o grande público por meio do rádio, do cinema e da publicidade), não se pode ignorar que, apenas 5 anos após o baile, a cantora Carmen Miranda lançaria o filme musical *Banana da terra* (1939), no qual já aparece vestindo o turbante de flores e frutas (dentre as quais, bananas), numa clara demonstração de como a musa – afastando-se dos significados que o Segall da “fase brasileira” e alguns outros poucos artistas tentaram desvelar – cada vez mais se transmutava em garota propaganda de uma brasilidade superficial, acrílica e diluída na mercadoria¹¹⁵.

Esse escultural cacho de bananas se relaciona com um outro item previsto para a cenografia do baile¹¹⁶: o projeto de uma espécie de *totem* vegetal, composto por uma coluna-tronco decorada com desenhos “tribais” e encimada por folhas de desenhos, texturas e cores variadas. Embora a sua estrutura lembre a de um coqueiro – e efetivamente a presença dos “cocos” reforça essa percepção –, nota-se que algumas das folhas são claramente de bananeira; os macacos empoleirados também remetem a essa planta. Assim, nesse projeto, Segall intencionalmente funde (e confunde, a ponto dos museólogos do Museu Lasar Segall nomearem o desenho como *Coqueiro com*

macacos) dois dos principais símbolos vegetais da tropicalidade, o coqueiro e a bananeira, associando a eles alguns outros índices de primitivismo, como os desenhos tribais e os macacos – criando um *super estereótipo* da “vegetação fecundíssima”. Esse totem ironiza – no “absurdo” de sua proposição enquanto uma montagem vegetal – algumas das características-chave do pensamento exotista, como o desconhecimento do outro; pela explicitação do “tropical” como noção genérica, ele apropria do exotismo para criticar o próprio exotismo. A dimensão sagrada do totem (um elemento de adoração que estabelecia, nas primitivas tribos ou clãs, uma relação próxima, mas ao mesmo tempo misteriosa entre um ser humano e um ser natural) é dessacralizada pelo caráter profano do carnaval.



Como demonstrado, antes do modernismo, bananas e bananeiras já eram emblemas do exotismo. No projeto do baile de SPAM, Segall parece abandonar as tentativas *positivas* de situá-las e compreendê-las em profundidade, enraizadas no chão, como havia feito nas obras da fase brasileira – ensaiando, então, uma inédita (para ele, pelo menos) abordagem *negativa* do símbolo estabelecido, procurando quem sabe desestabilizá-lo, abrindo espaço para outros símbolos e pesquisas. Verifica-se, assim, um *distanciamento* do artista em relação à tematização das bananeiras – distanciamento que já havia se anunciado em pinturas como *Crianças com folha de bananeira*. Se antes tal distanciamento era indicado pelas mudanças no tratamento pictórico da planta em sua obra (mudança que, não por acaso, biograficamente coincide com a mudança para Paris), agora, no baile, ele se manifesta pelo uso de aberta ironia ou sarcasmo ao trabalhar este símbolo vegetal – sentimentos pouco comuns no restante da obra do artista. No projeto para o baile de SPAM, até onde pudemos pesquisar, as bananeiras fazem a última aparição em sua obra, possivelmente indicando o momento em que se encerram as pesquisas da fase brasileira.

Figura 23 – Lasar Segall, *Coqueiro com macacos*, projeto para alegoria do baile (1934) – Fonte: Museu Lasar Segall

Considerações finais

Dois estrangeiros que, cada qual à sua maneira, se identificaram profundamente com o Brasil e o modernismo brasileiro, Blaise Cendrars e Lasar Segall foram artistas capazes de destrinchar a bananeira enquanto tradicional signo do exotismo, dando-lhe novas formas e significados. Cendrars não *insiste* na bananeira, e, no conjunto de sua obra, ela é um dentre muitos outros signos de tropicalidade. Nos dois poemas discutidos, porém, o lugar tradicional da planta como objeto de concupiscência por parte do colonizador branco e europeu, é ponto de partida de um trabalho crítico-criativo que continuamente desconstrói e reconstrói clichês e lugares comuns, permitindo a emergência, para usarmos as palavras de Segalen, de uma experimentação ou prática do “sentimento do diverso”.

Já Segall faz de bananas, bananeiras e bananais peças-chave de seu trabalho, entre 1924 e meados dos anos 1930. O percurso por sua obra traz à tona o caráter popular das bananas, reconhecendo-a como fonte de alimento das parcelas mais pobres e vulneráveis da



Figura Y – Diego Rivera, *La gloriosa victoria* (1954) | Fonte: CARVALHO, 2011.

população brasileira; traz o bananal como paisagem e, principalmente como *cultura* (nos múltiplos sentidos que esta palavra pode ter); destaca a ligação desta planta e de seu fruto com a cultura negra, e insiste em não ignorar as incômodas heranças da escravidão no Brasil; relaciona-a com o feminino, numa visão generosa que nega o androcentrismo típico do olhar exotista. Nestes vários aspectos, bananas e bananeiras são qualificadas e determinadas social e artisticamente, e, muito além

de meros assuntos, participam da estruturação da pesquisa plástica e pictórica do artista, e conectam-se à sua própria personalidade, história e trajetória. Ao se aprofundar na historicidade da bananeira e incorporá-la ao trabalho de arte, o artista coloca esta planta no centro da reflexão sobre as relações – muitas vezes tensas – entre o imaginário exotista dos anos 1920-30 (que ele, formado na Alemanha da década de 1910, carregava consigo), as suas preocupações humanistas e a sua abordagem “realista”.

Entretanto, como no caso das palmeiras em Tarsila, ao final deste percurso o artista acabará por chegar na *impossibilidade* do símbolo bananeira, o que, em seu caso, parece corresponder a um esgotamento da defesa da *brasilidade* e da *tropicalidade* enquanto projeto estético-político. Historicamente, o fim da fase brasileira da obra de Segall coincide com o momento em que a bananicultura nacional deixa de ser cultivo tradicional e familiar e é redirecionada à produção de *commodities* – e em que poderosos meios de comunicação e a publicidade dão uma nova roupagem às bananas, reavivando o símbolo imperialista do XIX e ampliando o seu alcance enquanto mercadoria¹¹⁷. Mas, ainda que se possa dizer que o artista “desista” das bananeiras, isso não significa que o seu trabalho não tenha deixado frutos: ele parece ter sido um dos primeiros artistas a interpretar tal símbolo vegetal como um *problema*, no que se refere ao Brasil como “necessidade imperiosa” (na expressão de Mário), numa reflexão que, se nunca chega a ser abertamente política, é sempre comprometida com os despossuídos e oprimidos; e foi capaz de revelar em sua pesquisa que tal planta poderia expressar tanto uma brasilidade

117. Diego Rivera retrata as implicações políticas desse momento em *La gloriosa victoria* (1954), no qual pinta uma cena épica cujo centro é o golpe de estado no qual foi derrubado o presidente guatemalteco democraticamente eleito. Os envolvidos no golpe, como o secretário de Estado dos EUA e o recém-empossado presidente biônico, são facilmente reconhecíveis, assim como as feições de Eisenhower, transformado num míssil (CARVALHO, 2011). Um enorme cacho de bananas aparece em primeiro plano, objeto simbólico de um país dominado pela United Fruit; ao fundo, em meio às plantations, diferentes momentos históricos se justapõem, como uma rebelião armada e o trabalho escravo.

que reconheceria as diferenças (de classe, raça, gênero), incorporando em si o “ser outro”, quanto uma brasilidade permanentemente ameaçada pelo “não ser” – na medida em que tais diferenças eram reiteradamente mascaradas pelo exotismo (e pelo auto exotismo) ou massacradas por desigualdades sociais e econômicas do capitalismo e do imperialismo.

A percepção desta ambiguidade do símbolo – com a qual Segall, ao fim, não pôde ou não foi capaz de lidar – é dado fundamental de seu legado, que se fará presente quando os artistas brasileiros ligados ao tropicalismo, já nos anos 1960, afirmarão sem constrangimentos as “contaminações” entre arte e mercado, natureza e consumo, localismo e cosmopolitismo; e retomarão a possibilidade da *alegria* (uma alegria, como mostrara Segall, nunca fácil ou isenta de dor), no retrato do vendedor de bananas da canção de Jorge Ben (1939) – um menino pobre que se orgulha de ser bananeiro, trabalhando “de sol a sol” para “andar sempre na moda” ¹¹⁸. E que está presente ainda hoje, quando Paulo Nazareth (1977) se apresenta ironicamente, em inglês, como um “exotic man for sale”, junto a uma Kombi de onde transbordam cachos de bananas; ou quando o mesmo artista, de raízes declaradamente negras e indígenas (MAZZUCHELLI, 2012), se autorretrata junto a folhagens tropicais (taiobas, folhas de palmeiras e folhas de bananeiras) que lhe servem de adornos de cabeça, numa clara referência a *Bananal*, explorando a questão racial (e vegetal, como não), em indissolúvel ligação com as questões do mercado de arte.

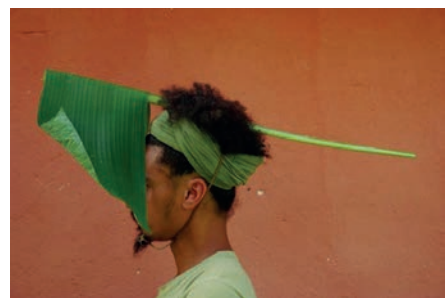
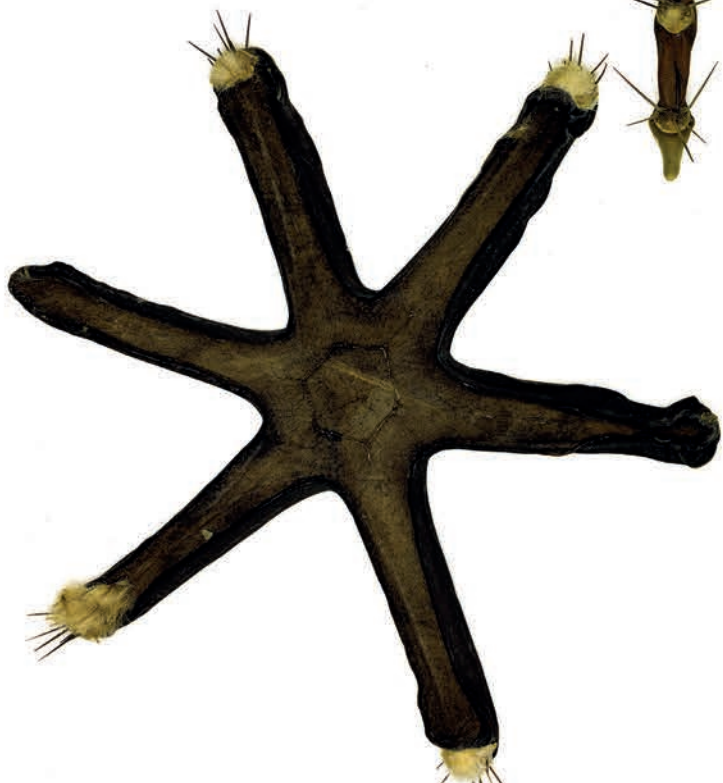


Figura Z – Paulo Nazareth, Fotografia série *Objetos para tampar o sol de seus olhos* (2010) | Fonte: Pipa Prize, 2016

118. “(...) Eu sou um menino/ Que precisa de dinheiro/ Mas pra ganhar de sol a sol/ Eu tenho que ser bananeiro/ Pois eu gosto muito/ De andar sempre na moda/ E pro meu amor puro e belo/ Eu gosto de contar/ As minhas prosas (...)” (Jorge Ben, álbum “10 anos depois”, 1973).



Imaged for Reflora



HERBÁRIO CENTRO DE PESQUISAS DO CACAU

Plantas da Região Cacaueira da Bahia

— BRASIL — CACTACEAE

Cercus cf. *jamacaru* DC.

Município de Poções. Fazenda Boa Esperança.
Rodovia BR 116 (Rio/Bahia), 9 km ao Sul de
Poções. Ramal com entrada em frente ao Pos-
to Atalaia-2. Vegetação de Mata de Cipó.
Altitude 800 m.

Estéril. Até 5 m de altura. Coletado para
análises químicas. Oxida-se rapidamente,
tornando-se avermelhado.

Nome vulgar: mandacaru.

4000

Figura A – [Página anterior]
Cereus jamacaru coletado em
Poções/ BA (1988) | Fonte:
Reflora - Herbario Virtual

CAPÍTULO 4 CACTO

DUAS BANANAS & A BANANEIRA (Parte 1)

Entre a caatinga tolhida e raquítica,
entre uma vegetação ruim, de orfanato:
no mais alto, o mandacaru se edifica
a torre gigante e de braço levantado;
quem o depara, nessas chãs atrofiadas,
pensa que ele nasceu ali por acaso;
mas ele dá nativo ali, e daí fazer-se
assim alto e com o braço para o alto;
Para que, por encima no mato anêmico,
desde o país eugênico além das chãs,
se veja a banana que ele, mandacaru,
dá em nome da caatinga anã e irmã.
(João Cabral de Melo Neto, 1962)

A família das cactáceas¹ traz algumas das espécies mais frequentemente empregadas ou representadas pelos modernistas – atrás apenas das palmeiras, e funcionando em vários sentidos como um contraponto simbólico a elas. Sem pretender discutir em detalhe todos os *aparecimentos* destas plantas na produção de intelectuais, escritores, artistas e paisagistas do modernismo paulista, consideramos que tal produção pode ser melhor compreendida ao ser situada entre dois pontos de inflexão: a impactante reconstituição literária da caatinga por Euclides da Cunha em *Os sertões* (1902) e o inovador Cactário da Madalena (1935), um dos primeiros espaços públicos projetados por Roberto Burle Marx. Euclides da Cunha – contrariando a tradição auto-exotista que percebe a natureza brasileira somente a partir daquilo que é valorizado pelo estrangeiro (o paraíso tropical, a mata virgem) – irá se deter sobre um bioma pouco valorizado e conhecido, no qual os cactos surgem em grande variedade e são descritos com admirável precisão botânica e ecológica. Eles se transformam em verdadeiros personagens vegetais, e sua resistência às condições adversas os aproxima do homem sertanejo, em luta pela sobrevivência. Segundo Nicolau Sevcenko, o escritor “extremou-se em abdicar de toda a ficção que envolvesse a imaginação de enredos literários tradicionais”.

Sua crença verdadeiramente animista nas leis imponderáveis da natureza e no seu efeito positivo sobre os homens, somada à sólida erudição científica, o conduzem à realização de um drama em que os personagens são os próprios agentes naturais. É assim que se desenvolve *Os sertões*, retratando sobretudo um drama mesológico. (SEVCENKO, 1995, p. 131)

Os cactos assumem, portanto, uma espécie de “natureza social”, revelando a modernidade contida na obra do escritor, em sua “ânsia de ir além dos esquemas e desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro com as armas todas da ciência e da sensibilidade” (BOSI, 2017, p. 329). A “paixão da palavra”, combinada à “paixão do real”, fará com que o seu “pensamento classificador” – ainda ligado ao “literário, romântico e idealista” século XIX – ganhe “concretíssimos relevos” ao ser permeado pelo naturalismo e pelo materialismo do

1. A família Cactaceae é endêmica ao continente americano – com mais de 1300 espécies distribuídas no México, Estados Unidos, Andes (principalmente Bolívia e Peru) e Brasil. O território brasileiro abriga mais de 200 espécies; as regiões mais importantes em termos de biodiversidade são Leste (Bahia e Minas Gerais) e Sul (Rio Grande do Sul). Ainda que a maioria dos cactos tenha como habitat zonas áridas e rochosas, e biomas como cerrado e caatinga, existem espécies que ocorrem em zonas de transição para a Floresta Atlântica (SILVA et al., 2011, p. 17-19) – o que é notado por artistas como Rugendas (que identifica cactos em meio aos primeiros plantios de café, na mata dos arredores do Rio de Janeiro) ou Paulo Prado (1925, p. 212), que descreve a Serra do Mar como “cipocal intrincadíssimo dos despenhadeiros, por entre samambaias, cactos, palmitos e embaúbas”. As cactáceas são perenes, geralmente dotadas de caules verdes e suculentos, articulados e cilíndricos; a maioria dos gêneros possui espinhos e as flores são vistosas, com frutos do tipo baga (ZAPPI et al., 2007, p. 163).

século XX (BOSI, 2017, p. 329; SEVCENKO, 1995, p. 133). Neste “esforço aturado de colher o real”, o escritor irá se valer, em forma e conteúdo, de oxímoros e paradoxos, contrastes, antíteses, choques, confrontos, desafios, cotejos, oposições, antagonismos, numa “mecânica de extremos conflitantes” (BOSI, 2017, p. 329; SEVCENKO, 1995, p. 136); a descrição da paisagem e das espécies vegetais da caatinga, e notadamente dos cactos, são exemplares nesse sentido. Por exemplo: as nopáneas são caracterizadas como “tipos clássicos da flora desértica, mais resistentes que os demais (...). Afeiçoaram-se aos regimes bárbaros; repelem os climas benignos em que estiolam e definham”. Os mandacarus (*Cereus jamacaru*), segundo o escritor, atingem notável altura e não raro aparecem em grupos, “assomando isolados acima da vegetação caótica”; a princípio atraentes,

atuam pelo contraste. Aprumam-se tesos triunfalmente, enquanto por toda a banda a flora se deprime. O olhar, perturbado pelo acomodar-se à contemplação penosa dos acervos de ramalhos estorcidos, descansa e retifica-se percorrendo os seus caules direitos e corretos. No fim de algum tempo, porém, são uma obsessão acabrunhadora. Gravam em tudo monotonia inaturável, sucedendo-se constantes, uniformes, idênticos todos, todos do mesmo porte, igualmente afastados, distribuídos com uma ordem singular pelo deserto. (CUNHA, 2013, p. 46)

Os xique-xiques (*Pilosocereus polygonus*) – descritos como uma variante dos mandacarus, mas com “proporções inferiores” –, fracionam-se em “ramos ferveilhantes de espinhos, recurvos e rasteiros, recamados de flores alvíssimas. Procuram os lugares ásperos e ardentes. (...) Aprazem-se no leito abrasante das lajes graníticas feridas pelos sóis”. Neste habitat, surgem também os cabeças-de-frade (*Melocactus bahiensis*),

deselegantes e monstruosos melocactos de forma elipsoidal, acanalada, de gomos espinescentes, convergindo-lhes no vértice superior formado por uma flor única intensamente rubra. Aparecem de modo inexplicável, sobre a pedra nua, dando, realmente, no tamanho, na conformação, no modo por que se espalham, a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica. (CUNHA, 2013, p. 46)

E conclui o escritor apontando a existência de mais algumas espécies de cactáceas, como o quipá (*Tacinga funalis*) e as ripsális (gênero *Rhypsalis*) – estas últimas, significativamente fugindo do “solo bárbaro” para se fixar no alto de uma palmeira:

a vasta família (...) decai, a pouco e pouco, até aos quipás reptantes, espinhosos, humildes, trançados sobre a terra (...); às ripsálideis serpentes, flexuosas, como víboras verdes pelos ramos, de parceria com os frágeis cactos epífitas, de um glauco empalecido, (...) fugindo do solo bárbaro para o remanso da copa da palmeira. (CUNHA, 2013, p. 46-47)

Já no emblemático projeto do Cactário da Madalena, em Recife – posteriormente renomeado Praça Euclides da Cunha –, o jovem paisagista Burle Marx efetivamente implanta um jardim com espécies da caatinga em plena capital pernambucana. Segundo ele próprio, “a obra *Os sertões* (...) influenciou fortemente em minha decisão de construir o cactário” (MARX, 1987 apud SILVA, 2012 p. 5)². O traçado da praça traz algumas inovações formais, com um desenho orgânico e parcialmente assimétrico. Mas a principal inovação é o uso de espécies vegetais do “sertão seco” pernambucano, coletadas pelo paisagista em viagens pelo interior e apresentadas pela primeira vez aos moradores de Recife, como colocava à época Joaquim Cardozo (1897-1978), grande defensor do projeto. São árvores típicas como



Figura B – Roberto Burle Marx, Praça Euclides da Cunha: (1935) | Fonte: Sítio Roberto Burle Marx/ IPHAN

2. Ainda que não existam depoimentos de Burle Marx mencionando Mina Klabin, certos autores destacam a importância de seu contato com os projetos da paisagista, ao pensar sobre a criação de “jardins adequados às condições brasileiras”. Silva (2014, p. 7-8), entretanto, considera que os ideais de Burle Marx transcendiam os de Mina, ao somar o caráter cultural de construção de novos valores à percepção dos elementos da paisagem nordestina.

o umbuzeiro e o juazeiro, bromélias como as macambiras, além de uma variedade de euforbiáceas (incluindo a célebre favela, *Cnidocolus quercifolius*) e cactáceas – dentre as quais mandacarus, coroas-de-frade, xique-xiques, palmas (*Opuntia sp.*), facheiros (*Pilosocereum piauhyensis*) e mesmo os “humílimos” quipás (SILVA, 2014, p. 15; 2020, p. 233).

As plantas da caatinga assumiam na época, uma posição ambígua – de serem nativas e exóticas ao mesmo tempo. Nativas por fazer parte de uma das mais belas formações vegetais que temos no Brasil; e exótica, por ser tão desconhecida (...) e tão rejeitada pela sociedade (SILVA, 2014, p. 5)

Se hoje o que mais se ressalta na proposta de Burle Marx é o seu caráter ecológico (marcado por uma preocupação com a fitoassociação e a criação de um microclima que possibilitasse a sobrevivência das plantas da caatinga no clima litorâneo de Recife³), à época o que se identificava como a sua principal contribuição seria a busca da *brasildade* – busca a partir da qual, nas palavras do próprio paisagista, tentar-se-ia “livrar os jardins do cunho europeu”, semeando ali a “alma brasileira” (MARX, 1935 apud DOURADO, 2009, p. 59). Aliar-se-iam então “conforto, higiene e beleza”, “educação e cultura” (MARX, 1935 apud SILVA, 2014, p. 6). A postura de trazer o “mato” para o seio da cidade era ousada e inovadora – a ponto de ter sido interpretada por intelectuais conservadores e por parte da população recifense não como tentativa de “ordenação consciente da natureza” (como queria Burle Marx), e sim ação irracional de rendição da cidade (ou seja, da “civilização”) à selva (“barbárie”). No entanto, ao pretender integrar tais plantas à *cultura* – interpretando o jardim como recurso de educação dos cidadãos – o projeto não deixa de ser pautado pela intenção de conciliar o “primitivo” e o “civilizado”. Os cactos são *aculturados*, perdendo ao menos em parte o seu sentido de resistência e rebeldia; deslocados do sertão onde estavam perfeitamente adaptados, e onde mantinham laços estreitos e significativos com o “homem” e a “luta”, passam a sofrer com chuvas, ventos úmidos e mesmo enchentes; os indivíduos mais frágeis (frágeis?) invariavelmente desaparecem⁴.

*

Euclides da Cunha inaugura uma visão que traz profundas implicações e associações culturais e sociais ao cacto, fazendo emergir um sentido radical para essa planta, ligado a revoltas e rebeliões populares. O projeto de Burle Marx, por sua vez, talvez expresse os limites dessa radicalidade ou o “começo do fim” de um processo: nele, a partir de uma tentativa de valorização e “normalização” das plantas da caatinga (talvez com a intenção de torná-las, além de sertanejas, “brasileiras”), acaba por predominar uma ação de *domesticação* das cactáceas. Entre esses dois pontos de inflexão, encontram-se as inúmeras obras modernistas que, com maior ou menor profundidade, referem-se a esta família botânica: o desenho *Índia* (1917) de Anita Malfatti, na qual a “flora brasileira” é perspicazmente resumida a poucas espécies de grande valor simbólico – entre elas, os cactos –, capazes de sintetizar sentimento nativista e novas possibilidades plásticas; a obra de Tarsila, sempre associada ao cacto, cujo sentido se transforma entre as fases pau-brasil e antropofágica; o trabalho de Lasar Segall, que, chegando ao Brasil, dedicar-se-á a estudá-las em cuidadosos desenhos de observação, incorporando-as depois às pinturas e gravuras da fase brasileira.

3. Silva (2020, p. 224-225) esclarece como Burle Marx trabalha tal caráter ecológico: além do uso de espécies da caatinga, ele preocupa-se em entender as exigências (solos, água, insolação) de cada planta. Assim, são propostos dois “anéis vegetais” a circundar o cactário – o primeiro composto por árvores de fitofisionomias do sertão e o segundo, mais interno, por espécies de áreas de transição Caatinga-Mata Atlântica. Tal proposta – aliada ao uso de rochas que cumpririam a função de captar calor durante o dia e dissipá-lo à noite (garantindo uma área central quente e seca) – reduziria a incidência de ventos úmidos, melhorando as condições para as plantas xerófitas.

4. Apesar da preocupação do paisagista com a criação de condições favoráveis às xerófitas, o clima litorâneo (úmido em boa parte do ano), a proximidade da praça com o Rio Capibaribe (sujeito a cheias sazonais) e as adversidades do meio urbano antropizado (por exemplo, o plantio de árvores no centro do espaço, criando sombra) acabam por matar as coroas-de-frade e os quipás; a única euforbiácea que resistiu foi, curiosamente, uma espécie originária da Índia (SILVA, 2020).



Figura C – Xique-xique no sertão do Seridó (RN/ PB), fotografia do acervo Mário de Andrade | Fonte: IEB-USP

Também Paulo Prado, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Mário de Andrade e Manuel Bandeira escreverão sobre os cactos; se nos dois primeiros autores as menções à planta são pontuais, em Mário, Blaise e Bandeira elas se tornam, se não mais frequentes, mais significativas. Em 1926, o paulista, ao receber do amigo Câmara Cascudo (1898-1986) a fotografia de um imenso xique-xique no sertão do Seridó, sai “mostrando pra toda gente e mais” a “fotografia do maravilhoso cacto” (ANDRADE apud LOPEZ, 2005, p. 138); depois, em *Macunaíma*, desloca o mandacaru para a Amazônia, associando-o a um caráter latino-americano e à dimensão do inconsciente. Cendrars maravilha-se com a forma e a flor de um cacto desconhecido, durante a primeira viagem ao Brasil: “Das formas/ Das formas de vegetação/ Das palmeiras dos cactos como se chama mesmo isso cabos de vassoura com penachos cor de rosa dizem que é um fruto afrodisíaco” (CENDRARS, 1976, p. 57). Uma década depois, já nos EUA, é o peyote (*Lophophora williamsii*) que o encantarà, em seu caráter sagrado de planta alucinógena utilizada pelos povos nativos da América no Norte. Bandeira, por sua vez, publicará, em 1925, o poema *O cacto* – no qual, a partir desta planta-personagem, mobiliza a ideia da natureza brasileira pujante com conotações, combinações e desdobramentos bastante particulares (FLORES JR, 2018, p. 237):

O CACTO (1925)

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tomou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de
iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.

Nota-se, assim, que são muitas as possibilidades de aproximação e entendimento dessa espécie fundamental da botânica modernista. Optamos, entretanto, por realizar nossa leitura a partir dos cactos presentes em dois *jardins* modernistas: o da casa da Rua Santa Cruz, em São Paulo, projetado por Mina Klabin Warchavchik (1896-1969) em 1928 e modificado ao longo das décadas seguintes, e o da Fazenda Capuava, em Valinhos, no interior de São Paulo, concebido e implantado por Flávio de Carvalho (1899-1973) a partir de 1929. Ao focar no cacto como elemento-chave destes projetos, procedemos a uma mudança significativa em relação aos capítulos anteriores, já que agora a concretude da “planta plantada” – a sua materialidade de elemento vegetal vivente incorporado às obras – emerge como dado importante. Isso não significa, é claro, que as outras linguagens, como a literatura, o desenho, a pintura e a fotografia, deixem de ser fundamentais para a presente leitura; mas essas poéticas agora são *desdobradas* ante a prática paisagística modernista, que tem a vegetação (suas formas, espécies, significados, origens) como preocupação central e que começa a entender as plantas como elementos constituintes do espaço e da paisagem. Além disso, tal abordagem permite-nos contribuir para as pesquisas em um campo ainda pouco

investigado, o de uma produção paisagística moderna outra que a de Burle Marx – considerando que os jardins de Mina e Flávio, já nos anos 1920 e 30, propõem “novas bases estéticas e conceituais” para o paisagismo brasileiro (DOURADO, 2009, p. 57).

A opção por analisar o lugar do cacto nesses dois projetos, comparando-os, pode trazer, ainda, uma contribuição para a interpretação do primeiro modernismo, para além do campo específico do paisagismo – ajudando a ver as continuidades, mas também as disparidades e tensões presentes dentro de um movimento muitas vezes tomado como homogêneo. Mesmo quando reconhecidos enquanto atores relevantes, Mina Klabin e Flávio de Carvalho costumam ser igualados pelos críticos, que entendem seus projetos paisagísticos como similares; deixa-se assim de notar as importantes diferenças entre eles. É verdade que ambos os jardins se inserem num mesmo contexto histórico, social e cultural; e que compartilham o caráter vanguardista da “arquitetura de combate” (ANDRADE, 1928b) – expressão utilizada por Mário de Andrade em 1928 para caracterizar a arquitetura moderna, e que, no Brasil de então, tinha Gregori Warchavchik (1896-1972) e Flávio de Carvalho como seus principais expoentes. Como defende Lafetá (2000, p. 20-21), analisando a literatura modernista, a ênfase do movimento naqueles primeiros anos recairia no chamado “projeto estético”, conduzido pelo desejo de renovação dos meios e pela ruptura com a linguagem tradicional (em oposição ao qual estaria o “projeto ideológico” dos anos 1930, em que a ênfase estaria na “consciência do país, busca de uma expressão artística nacional, caráter de classes das atitudes e produções”). Tal ênfase na renovação da linguagem também poderia ser identificada, em diferentes graus, nesses projetos pioneiros dos anos 1920, “obras de escola” feitas para “mostrar ideias” (ANDRADE, 1928a, p. 13)⁵ – notadamente (mas não apenas) as doutrinas racionalistas do modernismo internacional, publicizadas por meio de eventos como os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) ou as palestras de Le Corbusier na América do Sul, em 1929.

Mas, mesmo compartilhando essa posição vanguardista, os dois jardins se diferenciam quanto ao partido de projeto e à forma como os paisagistas se posicionam frente às limitações do contexto paulistano de então – que, apesar das radicais transformações em curso, seguia culturalmente provinciano, conduzido pela visão de mundo das elites e pelo academicismo. Mesmo que a nova arquitetura ainda fosse, em larga medida, incipiente e incapaz de expressar mais consistentemente aspirações capazes de “transbordar os quadros da burguesia” (LAFETÁ, 2000, p. 27) – classe social que constituía a parca clientela dos paisagistas, e que é também a classe de origem de vários modernistas –, já é possível indicar certas diferenças de postura ao comparar os dois projetos (pensando sempre em termos de uma relação indissolúvel entre as proposições paisagísticas e arquitetônicas). Na obra do casal Warchavchik, a intenção subjacente ao conjunto casa-jardim parece ser a de uma “normalização” (ou, nos termos de Candido, “rotinização”) da renovação estética, que, a essa altura, já havia inclusive incorporado a preocupação nacionalista – operava-se, nos termos de Duarte (2014, p. 41), uma “nacionalização da renovação”. Esta “normalização” seria obtida por meio do convencimento da burguesia acerca das vantagens da “nova arquitetura”, como a racionalidade, a funcionalidade, a perfeita adaptação ao clima, e, é claro,

5. Analisando “a situação do modernismo no Brasil” em 1928, Mário coloca ainda que, “embora na literatura os modernistas já contassem com o “escudo” de autores consagrados, nas outras artes – dentre as quais a arquitetura e (pensamos nós) o paisagismo que buscava uma renovação em suas práticas – o modernismo viveria “sozinho e escudado apenas em sua própria convicção”, compondo uma “minoria esquerdista ineficiente, sem poder representativo nenhum” (ANDRADE, 1928b).

6. No Congresso Panamericano de Arquitetos (1930), no Rio de Janeiro, Oswald defende a demolição do Cristo Redentor, que nem terminado estava; já Flávio apresenta “a bombástica proposta de se dissolverem todas as escolas de arquitetura”. Na sequência, viaja a Belo Horizonte, a convite das autoridades locais; lá, declara a sua “péssima impressão sobre a arquitetura da capital”, “torturada pelo cretinismo clássico arquitetônico” (TOLEDO, 1994, p. 94-95). Tal rejeição ao ecletismo da cidade mineira já havia aparecido no “Noturno de Belo Horizonte” (1924): “Todas as idades humanas/ Macaqueadas por arquiteturas históricas/ Torres torções torrinhãs e tolices/ Brigaram em nome da?! os mineiros secundam em coro/ Em nome da civilização!” (ANDRADE, 2013, p. 241).

7. Na Europa, o afastamento dos intelectuais das posições de sua classe os levará a “um protesto feito sobretudo de evasão. A polêmica contra o burguês já havia sido conduzida pelos primeiros românticos, mas tratava-se no mais das vezes de uma atitude, não de uma convicção radical. Agora, e de forma decisiva após 1870, (...) a rejeição do ‘mundo burguês’ torna-se um fato concreto, a rejeição de uma sociedade, (...) de uma moral, de uma maneira de viver” (DE MICHELI, 2004, p. 40-41).

8. O artista, inclusive, considerava Mina Klabin “muito chata”: “Até a velhice, Flávio conservava um tom meio mordaz para explicar a cômoda posição de Warchavchik, incluindo, é claro, D. Mina, que ele achava ‘muito chata’, e por isso cogitava – deveria ter havido um belo ‘dote’ de D. Berta e do sogro, Maurício Klabin” (TOLEDO, 1994, p. 59). A crítica frívola na verdade revela traços significativos das diferenças de personalidade e de posição social entre Flávio (boêmio, iconoclasta, mulherengo, celibatário convicto) e Mina (cult, refinada, esposa zelosa e mãe de família), assim como os atritos que se desenrolavam no interior da própria burguesia: ao assumir uma postura vanguardista, Flávio rebelava-se contra sua própria família quatrocentona, de políticos e fazendeiros bem-estabelecidos; já o aspecto mais conciliador da obra de Mina não deixa de expressar a posição dos imigrantes judeus enriquecidos, para quem a inserção e aceitação na sociedade brasileira passava a ser fator determinante.

9. Não por acaso, os projetos arquitetônicos de Flávio ficaram quase sempre no papel; os únicos a serem construídos foram financiados pelo próprio artista ou por sua endinheirada família. Para Toledo (1994, p. 99), um “problema de identidade profissional o perseguiu por toda a vida”, pois “ele não tinha clientes. As pessoas se espantavam com suas audaciosas concepções e (...) com a sua figura agigantada”. Oswald (1931, apud TOLEDO, 1996, p. 99), indignado, escreve: “Carvalho é o melhor calculista de São Paulo, possui uma alta competência profissional e tem talento e imaginação, mas não pode construir porque os ‘meios sociais de produção’ se acham fechados nas mãos avarentas de uma falsa elite, cretinizada e intratável. A independência de Flávio não permite conchavos, nem com a falsa aristocracia de produção nem com o cliente que é bestificado por ela”.

a *brasilidade* – num paciente trabalho de educação e esclarecimento das elites, por assim dizer, capaz de tornar a renovação “compreensível” e, assim, quem sabe, socialmente aceita. Em 1928, mesmo ano da inauguração da casa da Santa Cruz, Warchavchik escreve:

Não queremos copiar modas passadas. Imitação e cópia são certidão de pobreza espiritual; nunca um gênio verdadeiro deixou de ser original. Original, no sentido filosófico desta palavra, quer dizer: novo, claro, limpo, compreensível – não digo a todos, porque isto seria pedir demais, mas perfeitamente compreensível a uma “elite”, espiritualizada e culta. (WARCHAVCHIK, 1928b, p. 57)

Já em Flávio de Carvalho – mais próximo de Oswald e do ideário iconoclasta da antropofagia (em 1930, ele se autodenomina “arquiteto antropófago” e participa ativamente das polêmicas promovidas pelo grupo⁶) – entrevê-se uma vontade de tensionamento dessa renovação estética e uma complexificação da noção de brasilidade a ela associada. Carvalho parece se conduzir essencialmente pela atitude romântica de *épater le bourgeois* (“chocar o burguês”)⁷, sem ter qualquer intenção de dialogar com a burguesia⁸ (e nem mesmo, diga-se de passagem, com as “massas”): afinal, enquanto “revolucionário romântico” – alcunha que lhe é dada por ninguém menos que Le Corbusier –, admirador de expressionistas e surrealistas, ele valoriza acima de tudo as expressões artísticas individuais e subjetivas, capazes de trazer à tona a dimensão do inconsciente. A sede da Fazenda Capuava, enquanto projeto de sua própria residência, é uma possibilidade rara de exercitar tais expressões sem as limitações geralmente impostas pela clientela⁹, ou por exigências de “educação” das elites (como defendia Warchavchik) ou da população em geral (como defendia Burle Marx):

O público não me interessa! Pinto, faço escultura e arquitetura exclusivamente para mim. As massas estão completamente alheias ao meu mundo e julgo a opinião pública em questões especializadas, não somente privadas de qualquer valor apreciativo relacionado ao assunto, mas até mesmo prejudicial, pois tenta forçar a mediocridade em assuntos cuja decisão pertence a especialistas. Como não pretendo nada em política ou em bajulação, declaro com toda franqueza que, em questões especializadas, as massas são como a vaca que contempla a paisagem¹⁰. (CARVALHO, 1940 apud TOLEDO, 1994, p. 351)

O primitivo, o original e o originário

A diferença de *partido* entre os dois paisagistas e seus jardins, por enquanto apenas indicada, será fundamental para compreender as formas e os significados também diversos que as *cactáceas* assumirão no primeiro modernismo. Tal diferença pode ser entrevista na forma como cada um deles entenderá e trabalhará com a noção de *primitivo*, que permeia praticamente todas as representações dessa planta, transformando-a em ponta-de-lança da botânica modernista. Cabe, portanto, apresentar em termos gerais o que tal noção significou para as vanguardas europeias, apontando como ela se desenvolve no primeiro modernismo brasileiro.

Na Europa, as experimentações das vanguardas combinarão a preocupação com a civilização moderna e o reconhecimento do *primitivo* como elemento renovador da arte, uma tendência que ficará conhecida como *primitivismo*. Os artistas se interessarão pelo desenho infantil e pela atividade gráfica dos “alienados”, pela obra dos artistas autodidatas (sejam trabalhos de anônimos, como os cartazistas das

grandes cidades, sejam os de figuras como o *douanier* Rousseau); e pela produção de povos “remotos” – vistos como fontes dos “elementos originários” da arte, ligados às necessidades de caráter instintivo, à franqueza de visão e à simplicidade formal (NUNES, 1990, p. 9). O primitivismo pode ser visto como um dos recursos encontrados pelas vanguardas para negar a forma tradicional e acadêmica, em busca de uma alternativa dialética para a transformação estrutural da própria realidade (ARGAN, 2008, p. 426)¹¹.

Os cubistas, por exemplo, serão entusiastas da “arte negra”¹², vista como uma antítese da cultura europeia. Não seria, entretanto, o motivo do *selvagem* que despertaria o seu interesse, e sim a *estrutura plástica* dessa arte – uma estrutura que excluiria as distinções entre forma e espaço, caracterizando-se por “uma unidade, uma integridade, um absoluto formal” desconhecidos na arte ocidental (ARGAN, 2008, p. 426). No mesmo sentido, De Micheli (2004, p. 56) considera que os cubistas tiraram da arte negra sobretudo uma lição formal, ao serem perturbados pela “enérgica força de síntese” presente em objetos e artefatos nos quais o procedimento narrativo era reduzido ao essencial e os modos plásticos simplificados ao máximo, com o uso de largos planos, volumes definidos e deformações sumárias. Configurar-se-ia, assim, no cubismo, um “primitivismo da forma externa”, que não se interessou “pelo conteúdo animista e pelas qualidades empáticas das máscaras e estatuetas” (NUNES, 1990, p. 9).

Já para expressionistas, dadaístas e surrealistas, o primitivismo ultrapassaria os dados formais, voltando-se à “expressão interior”, que poderia ser transmitida por meio da emoção intensa, do sentimento espontâneo ou da provocação do inconsciente (NUNES, 1990, p. 9). Tais artistas teriam encontrado na “arte negra” o sentimento trágico da existência que eles próprios buscavam exprimir, projetando nela os problemas que os afligiam: as “obscuras potências do cosmo”, “o terror da natureza”, a “primitiva tristeza da morte” (DE MICHELI, 2004, p. 57). Na descoberta da cultura do *outro*, ressurge, para além de mitos remotos ou de criações de uma civilização mais autêntica, “o trabalho humano em seu estado puro ou de plena criatividade” – de modo que a técnica do artista é alçada a “força mágica” que obriga “a totalidade do sagrado a se identificar com um fragmento da realidade” (ARGAN, 2008, p. 240). Esse sentido *vitalista*, que integra matéria, forma e sentimento, também está presente no surrealismo – que buscará no primitivo o domínio do instintivo e, principalmente, do inconsciente.

Se para o modernismo europeu o primitivismo associava-se, a princípio, ao *outro* – recurso tomado de empréstimo para resolver “a crise da cultura europeia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo” (ARGAN, 2008, p. 426), no Brasil ele teria um sentido diferente. Para Oswald, “o primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (1949, apud LIMA, 2016, p. 303). Em conferência na Sorbonne, em 1923, o escritor ressaltava que no Brasil o negro seria um “elemento realista”, ao mesmo tempo em que associava as expressões da arte negra às “forças étnicas que desembocavam na modernidade” (1923, apud NUNES, 1990, p. 9-10). Diversos autores procurarão refletir sobre essa concepção oswaldiana do primitivismo: Nunes (1990, p. 5), por exemplo, aponta que o “primitivismo nativo” inaugurado no

10. Nessa postura, Ferraz (1929 apud DAHER, 1982, p. 30) percebe a influência de Le Corbusier, a quem “às opiniões da maioria popular ele sobrepõe a capacidade das elites técnicas”.

11. Um dos elementos centrais dessa realidade é o processo histórico do colonialismo, que viabiliza o contato dos artistas de vanguarda com terras e culturas “remotas”, e que transforma radicalmente a própria sociedade europeia. Nesse sentido, Antliff e Leighton (2003, p. 228-230) indicam como o “primitivismo modernista” faz com que os artistas passem a operar simultaneamente *in and against* o mundo colonial: *in* porque, ao incorporar a “arte negra”, mesmo quando buscavam subverter estereótipos, as suas revisões permaneceram “implicadas nos preconceitos dos quais derivaram” (por exemplo, a ideia que o *outro* seria “conduzido” pela magia, o instinto ou da natureza); *against* porque há um “caráter político e não apenas estilístico” na postura dos artistas, por vezes assumindo-se eles próprios como “selvagens” e negando a classe de origem, e, em não raras ocasiões, posicionando-se publicamente contra a exploração e a opressão das populações nativas – como Picasso frente aos escândalos do Congo francês em 1905-07, ou Gauguin, alarmado com a destruição do modo de vida tradicional do Taiti.

12. Sobre o termo “arte negra”, De Micheli (2004, p. 56) esclarece que, à época, o que mais importava era “o fascínio por uma visão nova”, de forma que não se faziam distinções entre a produção dos diversos povos; somente em uma “segunda fase” começou-se a estabelecer diferenciações entre elas.

Manifesto Pau Brasil (que Oswald reputaria, anos mais tarde, como “o único achado da geração de 22”) seria responsável por introduzir no movimento “uma apreciação da realidade sociocultural brasileira” – à qual se seguiria, no *Manifesto Antropófago*, um “diagnóstico” dessa realidade. Já Candido (2014, p. 128) reafirmará “o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo”, apontando que

(...) no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. (CANDIDO, 2014, p. 128)¹³

No Brasil, portanto, a arte primitiva poderia ser considerada autóctone, ao mesmo tempo “herança legítima” e “realidade contemporânea” (PHILIPPOU, 2004, p. 287) a ser trabalhada e incorporada à renovação artística. Uma transformação no sentido de primitivo seria, assim, operada pelos modernistas brasileiros: além de fundamento para a modernidade (trazendo valores e questões próximos aos das vanguardas), este poderia ser também instrumento de emancipação cultural. Desde o *Manifesto Pau Brasil*, Oswald já penderia para o “primitivismo psicológico” (que valorizava os “estados brutos da alma coletiva” manifestos nos fatos culturais), assim como para o “primitivismo da forma externa” presente no cubismo e no futurismo (valendo-se da depuração formal para captar a originalidade subjacente a tais fatos culturais, que poderiam ser das mais diversas naturezas: pictórica, folclórica, histórica, étnica, econômica, culinária, linguística... e, acrescentaríamos, botânica e paisagística). Mas, com a antropofagia, reconhecer via procedimentos modernos a *originalidade nativa* assume o sentido de um ato de retomada ou de “reintegração de posse”, equivalente “a uma crítica da razão política do exotismo” e que nos devolveria “o impulso libertador originário”.

Já para Mário de Andrade, segundo Guerra (2010, p. 250-251), o primitivismo significaria, “do ponto de vista evolutivo, a infância da humanidade, o estado originário ingênuo e selvagem”, e simultaneamente uma “condição brasileira, uma conjunção étnico-cultural específica, ocorrida ao longo de uma complexa interação do homem com o meio tropical”; a produção cultural dele resultante seria “expressão das características essenciais da alma nacional”. A crítica que faz à Oswald – juntamente com a sua admiração pelo “primitivismo legítimo” de artistas como os Grosz, Picasso ou o próprio Segall, ou, ainda, dos quatrocentistas italianos (ANDRADE, 1927a, p. 148) – é bastante esclarecedora, pois revela que, para Mário, o primitivismo é característico de uma “arte social”, “interessada” e que “se confunde com a prática”:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminha do Pau Brasil de Oswald de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha. Porque este capítulo está

13. Evitando generalizações, pode-se problematizar a tese da identificação plena dos modernistas brasileiros com os elementos populares, já que se interpõe, entre uns e outros, a questão de classe: como coloca Martins (2003, p. 153), a busca de uma arte que fosse “expressão do conjunto da nacionalidade”, em muitos momentos significou “a tentativa (populista) de uma elite cultural de eliminar as diferenças”.

cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Oswald de Andrade é uma brincadeira desabusada (...) não ritualiza nada, só destrói pelo ridículo (...) não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. A arte é desinteressada. *Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada.* Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. (1928 apud GUERRA, 2010, p. 251-252)

*

Percebe-se, assim, que uma ambiguidade permeia a noção de *primitivo* no primeiro modernismo. A partir de uma colocação feita nos anos 1930 por Geraldo Ferraz sobre o trabalho de Lasar Segall¹⁴, pode-se desdobrá-la em duas acepções diferentes, o *original* e o *originário*, que dialeticamente se ligam a partir das relações complexas que estabelecem entre si: se por vezes se complementam, se sobrepõem ou se amalgamam, outras vezes são entendidas em franca oposição. Etimologicamente, *original* e o *originário* são palavras de origem latina usadas para significar algo “proveniente de”, vinculado às origens, que existia no começo ou que não se alterou (ORIGINAL, 2021; ORIGINÁRIO, 2021).

Mas as duas palavras se afastam quando *original* assume um segundo significado, o de algo “novo”, “inédito” e “excepcional” – bem explicitado por Warchavchik no trecho já citado: “Original, no sentido filosófico desta palavra, quer dizer: novo, claro, limpo, compreensível”. No contexto do primeiro modernismo, esse sentido de *original* inevitavelmente se associará a significados próprios à lógica do mundo industrial (notadamente a gráfica e a imprensa), pois a palavra significa também “coisa que foi reproduzida”, “modelo que inspirou imitações”, “primeira redação de qualquer obra” ou, ainda, “texto para composição tipográfica”. Ou seja: ainda que o *original* seja o contrário da cópia, paradoxalmente no mundo fabril ele é também protótipo, objeto cuja finalidade é ser copiado ou reproduzido.

Em oposição a essa lógica do reproduzível – que viabiliza a cópia e as imitações de estilos passados (consequências paradoxais e indesejadas da industrialização, que contrariavam o ideário de modernistas, futuristas e funcionalistas) –, reforça-se o sentido de *originário* como o que, por ser ancestral e arcaico, ligado aos primórdios de uma determinada *raça*, povo, cultura, região ou país, pode ser visto como mais “autêntico” (sem deixar, entretanto, de ser “comum”). Tal visão fica clara, por exemplo, quando Mário de Andrade (1928 apud GUERRA, 2010, p. 248-249) coloca que o valor de uma obra “não estaria em sua originalidade, mas na sua autenticidade”¹⁵; ou na supracitada crítica de Ferraz a Segall, em que se valoriza o afastamento do pintor em relação ao vanguardismo, o seu “primitivismo” (associado a um novo tipo de “realismo”), e sua busca do “originário, em vez do original”. No caso do modernismo paulista, o *originário*, assim, pode se ligar não somente à dimensão histórica do *primitivo*, como também às dimensões antropológica, estética e psicanalítica.

Nesse sentido, em boa parte da produção modernista, o *originário* – no sentido de algo cuja autenticidade provém da ancestralidade –, não pode ser confundido simplesmente com o que é antigo

14. Nos anos 1930 Mário e outros críticos passam a defender uma posição de “apaziguamento dos ‘arroubos’ vanguardistas do início do século XX”. Em 1932, Ferraz faz um elogio ao que de mais contido haveria na produção de Segall: “o realismo sintético, a ‘inocência’, a adesão ao ‘primitivismo’ e (...) às convenções da pintura pré-histórica”. Ele chega mesmo a desqualificar um dos “baluartes retóricos” das vanguardas: a busca da originalidade. Segall estaria, assim, buscando o “originário, em vez do original” (FERRAZ, 1932 apud CHIARELLI, 2008, p. 33)

15. Segundo Guerra (2010, p. 248-249), a partir da reflexão de Mário sobre o processo de criação musical pode-se entender o seu pensamento sobre as relações entre popular e erudito, e entre *original* e *autêntico*. Para ele, a música erudita seria “qualitativamente melhor do que a música popular” (ou seja, mais *original*), mas seria nessa última que se refletiriam “as características musicais da *raça*” (ou seja, a sua *autenticidade*).

ou arcaico, com saudosismo das origens ou com mero passadismo: ele pressupõe uma ação crítica de *atualização*, em que o objeto recuperado deve se tornar funcional e útil para a vida presente; tal procedimento corresponde à ideia de *tradicionalização* proposta por Mário, que nada mais é do que construir um presente historicizado e embasado na tradição¹⁶. Além disso, em termos territoriais, ele não deve ser associado necessariamente a uma definição rígida da nacionalidade – pois o *originário* não corresponde ao que Mário, em carta a Drummond (ANDRADE, 1982, p. 42) chama de “regionalismo exótico”, ou “mau nacionalismo” – uma leitura do Brasil baseada em sentimentos ufanistas e exclusivistas de defesa do “Brasil para os brasileiros”. O Brasil originário se constrói dialeticamente, entre a especificidade de cada lugar ou região, e a generalidade de uma nação (e de um continente) que só passam a existir após a invasão europeia. Espacialmente, o *originário* modernista desdenha das fronteiras e da geografia tradicional (veja-se a noção marioandradiana da *desgeografização*), sendo constituído por movimentações, choques e deslocamentos.

Assim, no *originário* está uma chave importante para a leitura da noção de *primitivo* nas obras modernistas – nas quais pode-se vislumbrar uma vontade de religação do *originário* com o *original*, de forma que as duas acepções voltem a se corresponder, em obras simultaneamente novas e autênticas, “enraizadas” no solo brasileiro ou latino-americano, nas quais a invenção não prescinde da tradição (e vice-versa), e o regional se alimenta do universal (e vice-versa). Tal visão está presente em Warchavchik (1928a, p. 68-69), quando este afirma: “Procuramos inspiração para as formas novas, em parte nos estilos arcaicos e meio perdidos, ou na franca invenção de espíritos criadores”; e, mais dialeticamente, em Flávio de Carvalho (1930, apud DAHER, 1982, p. 19), ao proclamar que “penetrar num universo livre gloriosamente novo, fecundar o futuro com a energia primitiva” seriam ações necessárias para o “progresso” da arquitetura e, mais amplamente, de toda a humanidade.

O cacto original: Mina Klabin e o jardim da Casa Modernista da rua Santa Cruz

Mina Klabin Warchavchik provinha de uma família de burgueses imigrantes que enriqueceram a partir de investimentos no setor imobiliário na cidade de São Paulo e na indústria de papel, ambos em plena expansão na década de 1920. A jovem judia foi educada à europeia, com acesso a uma ampla cultura geral, aprendizado de línguas estrangeiras, viagens frequentes à Europa, e contato, desde cedo, com figuras importantes da intelectualidade paulista. O casamento com Gregori Warchavchik, em 1925, ao mesmo tempo em que deu ao arquiteto recém-imigrado maiores recursos e possibilidades de desenvolver sua prática profissional no país, reforçou a inserção de Mina nos círculos modernistas e o seu interesse pela produção das vanguardas. Apesar de suas múltiplas habilidades – que incluíam trabalhos de tradução e edição, a prática musical e a organização de concertos, estudos de pintura (PERECIN, 2003, p. 137-138) –, na historiografia sobre o modernismo, a sua produção paisagística (composta por vários jardins implantados entre as décadas de 1920 e 1930¹⁷) foi ainda pouco estudada, e ficou à sombra da produção do marido, pioneiro na introdução da arquitetura moderna no país.

16. Esclarecendo o que entende por “tradição”, em 1925 Mário defende que “nós [brasileiros] já temos um passado guaçu e bonito pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente” (ANDRADE, 1938, p. 19).

A casa da Rua Santa Cruz foi projetada como residência da família (Gregori, Mina, e os filhos Mauris e Ana Sônia), que lá residiu por décadas. É considerada um marco da “nova arquitetura” – expressão que Warchavchik (1929, p. 161) acreditava ser mais adequada às manifestações arquitetônicas modernistas, já que o termo “moderno” estaria sendo utilizado para identificar edifícios de construção recente, cuja novidade, porém, era “falseada” pelo uso de elementos decorativos, cópias “malfeitas e ordinárias” de obras antigas. A sua inauguração, em 1928, é envolta em polêmicas, na medida em que o que predominava em São Paulo era a arquitetura eclética. O paisagismo – prática profissional pouco estabelecida¹⁸, com clientela escassa e exercida por amadores e donas de casa, ou por jardineiros práticos, técnicos em horticultura e arquitetos (PERECIN, 2003, p. 39-44)¹⁹ – acompanhava tendências historicistas, com jardins no estilo “romano, renascença, francês, americano, inglês” (DIERBERGER, 1922 apud ENOKIBARA, 2016, p. 43), ou ainda em estilo neocolonial. Em todos esses casos, o paisagismo e os seus elementos (pérgolas, estatuária, fontes, espelhos d’água, caminhos e a própria vegetação) não possuem grande autonomia em relação à arquitetura (PERECIN, 2003, p. 50).

Tanto esse projeto quanto o da residência da Rua Itápolis (1930), que antes de ser habitada abrigou a célebre “Exposição de uma casa modernista”, chamam a atenção de jornalistas, intelectuais e artistas. Oswald de Andrade, referindo-se à Itápolis como a “casa vitoriosa de Warchavchik” – numa leitura que nos ajuda a esclarecer e situar a própria casa da Santa Cruz –, considera-a como um encerramento do “ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922”, que marcaria “a despedida de uma época de fúria demonstrativa”. Isso não implicaria em uma perda do caráter inovador do projeto, pois a “personalidade” de Warchavchik – se dissimulando nos móveis, florescendo em cactos nos jardins, reunindo “a copa, a escada, a garagem e os dormitórios num sossego bom e esportivo, comercial e vitorioso” – seria capaz de garantir a “poesia” e o “atualismo” da proposta (ANDRADE, 1930, p. 10-11). Tal leitura abre a possibilidade de interpretação dessas residências pioneiras como um desfecho da fase de renovação do primeiro modernismo, ou seja, como um ponto limite do seu “projeto estético”. A partir desse ponto, com a maior aceitação da nova linguagem, artistas e obras encontrar-se-iam diante de um impasse, tendo que escolher entre conformarem-se às expectativas do público (agora, supostamente, mais “educado” em relação às novas tendências estéticas), ou, alternativamente, abrirem-se para problematizações de outras ordens – aprofundando e “politizando” o sentido das investigações iniciais acerca do primitivo e do popular.

A casa é marcada pela linguagem moderna (ausência de ornamentação, abandono dos eixos de simetria, uso de volumetrias simples, exploração dos efeitos plásticos proporcionados por essa volumetria) e pela busca da racionalidade construtiva, com tentativas de uso de materiais industrializados como concreto, vidro e ferro – tentativas que serão limitadas pelas condições artesanais da construção civil e pela legislação edilícia bastante antiquada e restritiva quanto às inovações que o arquiteto se propunha a fazer. A residência tinha grandes janelas, uma varanda e um amplo terraço no térreo, e três terraços no andar superior, reforçando uma organização espacial em



Figura D – Casas e jardins ecléticos em São Paulo (déc. 1920) | Fonte: São Paulo Antiga

17. Percin (2003) destaca ao menos sete jardins, em sua maioria hoje desaparecidos: o da casa da Rua Santa Cruz (1928), o da Rua Bahia (1929), o da residência Cândido Silva (1929), o da Rua Itápolis (1930), o da residência Antonio Prado (1931), o da casa da Av. Rebouças (1938) e o do Edifício Mina Klabin (1939).

18. A situação do paisagismo enquanto prática profissional incipiente pode ser contraposta à popularidade da jardinagem em São Paulo; em 1924 a revista carioca *A casa* refere-se à capital paulista como a “cidade dos jardins” (PERECIN, 2003, p. 38), e diversos autores mencionam a existência de um interesse generalizado pela horticultura, comprovado pela existência de diversas publicações tratando sobre o tema.

19. Quanto ao amadorismo predominante no paisagismo, há algumas exceções, como as firmas Casa Flora e Dierberger e Cia. Ambas se inseriam “no tradicional *modus operandi* do eclétismo”, realizando projetos e executando jardins em diversos estilos e entendendo-os como “complementos à beleza da casa” (PERECIN, 2003, p. 53-57). Inclusive, a afirmação de Mário de que os modernistas dos anos 1920 constituiriam uma minoria sem “poder representativo” parece se confirmar no paisagismo: foram raríssimos os jardins de caráter moderno executados nesse período, enquanto, como coloca um catálogo da Dierberger e Cia, a empresa implantou 400 projetos entre 1918 e 1928 (ENOKIBARA, 2016, p. 44).



Figura E – Casas modernistas anos 1920: Corbusier, Gropius e Bustillo | Fontes: ModernHouse, ArquitecturaViva e Clarín.

20. A residência foi construída em 1929, em Palermo Chico. A princípio, Ocampo havia encomendado um projeto a Le Corbusier, mas este acaba sendo feito por Alejandro Bustillo (1889-1982). Demonstrando a “tensão entre os ideais modernos que o cliente procurou expressar e a hesitação do arquiteto” (WORDEN, 2004), a volumetria e a planta da casa apresentam forte influência Beaux Arts, apesar das linhas simples, da ausência de ornamentação e do uso de elementos associados ao modernismo latino-americano – como os cactos plantados junto à fachada e nos interiores.

21. Ao discutir a relação entre arquitetura, jardins e vegetação, o arquiteto coloca também que no Brasil a natureza se encarrega de consertar os erros dos homens, e questiona: “Quantos benefícios não adviriam para a cidade se os proprietários de 80% das casas da avenida Paulista deixassem jardins, roseiras, glícínias e outras plantas nacionais urdirem suas retuças sobre os horríveis gessos gogulados sobre as fachadas (...). Proveniente da generosidade da terra, a paramentação externa duma casa moderna deixaria saldo (...) para a melhoria da qualidade do material empregado no interior” (WAR-CHAVCHIK, 1926, p. 52).

que transparecia a intenção de uma maior integração entre interiores e exteriores. Foi implantada em um amplo lote de 12.500 m², no então pacato bairro da Vila Mariana, onde a família Klabin possuía diversos outros terrenos. Ao descrever o projeto, em 1928, o arquiteto ressalta a importância do jardim e especificamente da vegetação, ao lado de elementos como as “paisagens brasileiras”, a “região”, o “clima” e as “tradições da terra”:

Não querendo copiar o que na Europa está se fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das (...) telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas típicas brasileiras. (1928 apud FERRAZ, 1965, p. 27)

Em 1930, ele continua a descrever o seu trabalho usando argumentação semelhante:

(...) os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com *cactus* e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins. (1930 apud FERRAZ, 1965, p. 51)

Tais depoimentos – ao lado de vários outros de mesmo teor – são bastante reveladores acerca do pensamento de parte da intelectualidade modernista sobre o papel do paisagismo, e notadamente da vegetação, naquele contexto: dar um *caráter tropical* ou *brasileiro* a uma arquitetura que, originando-se na Europa, a princípio se apresentava como internacional e cosmopolita – e de fato, se comparamos as casas de Warchavchik com suas “irmãs” projetadas à época por Walter Gropius (1883-1969) ou Le Corbusier – ou mesmo com a residência da intelectual argentina Victoria Ocampo (1890-1979), criadora da revista *Sur*²⁰ –, o que salta aos olhos é como nos projetos do casal Warchavchik constrói-se uma relação mais elaborada entre o edifício e as espécies vegetais. Além disso, mais pragmaticamente, o arquiteto defende que a flora poderia ser explorada como um importante recurso para a nova arquitetura, substituindo a ornamentação:

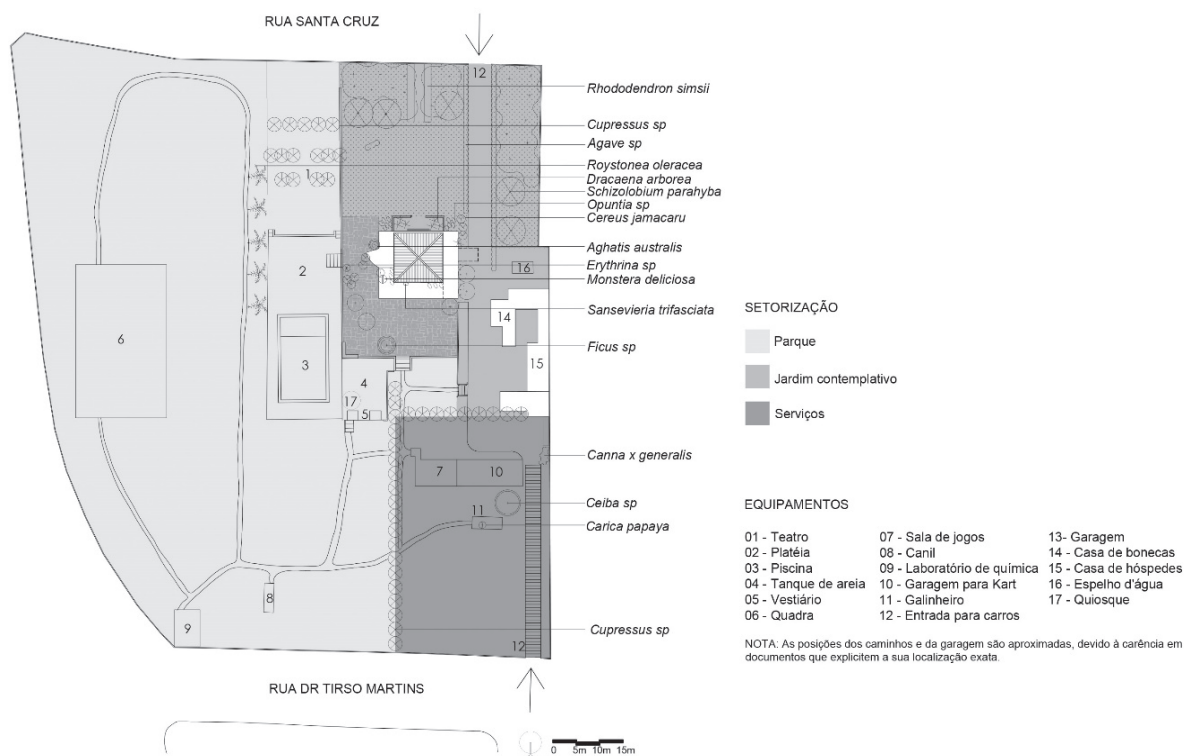
No Brasil há inúmeras razões para adotarmos as linhas puras sem adereços inúteis, já devido à falta de pedra de talho, já porque a flora nos facultaria (...) meios para dispensarmos o reprovável emprego de estuque na ornamentação. É pena que até hoje nenhuma pessoa de gosto se lembresse desse esplêndido elemento, apesar da inesgotável variedade de trepadeiras e arbustos nacionais e estrangeiros que existe hoje nos hortos paulistas. (WAR-CHAVCHIK, 1926, p. 52)²¹

Essa visão, entretanto, geralmente vislumbra os jardins unicamente em função da arquitetura, numa via de mão única que – inconscientemente seguindo a tradição acadêmica – continua, em discurso, a lhes conferir um caráter secundário e acessório. Assim, se nos ativermos somente a esses depoimentos, podem passar despercebidos os aspectos *modernos* e inovadores do projeto de Mina Klabin, assim como as possibilidades de entendê-lo como gatilho para transformações (espaciais, construtivas, plásticas) na forma de pensar a arquitetura e as outras linguagens artísticas – e mesmo, mais amplamente, como *inspiração* para transformações na perspectiva do modernismo de se estabelecer socialmente, se “normalizando” e, literalmente, integrando-se no ambiente.

A proposta paisagística de Mina, ao que tudo indica, foi estabelecida de forma gradual, sem que se tenha registro da existência de desenhos executivos ou outros detalhamentos técnicos. Por meio de fotografias e depoimentos de membros da família, sabe-se que o jardim teve uma primeira configuração em 1928, ano da inauguração da casa, tendo sido parcialmente alterado em 1935; a partir dessa data, modificações pontuais foram sendo feitas ao longo do tempo²². Divide-se, grosso modo, em três partes principais: as áreas no entorno imediato da casa (que classificamos como “jardim contemplativo”), o chamado “parque” (denominação dada pela própria família Warchavchik), e uma área nos fundos do terreno destinada aos serviços (uma espécie de quintal).

No entorno imediato da residência – que inclui a entrada junto à Rua Santa Cruz, a área livre frontal, o acesso de automóveis na lateral direita e os amplos terraços pavimentados na lateral esquerda e fundos da casa –, a paisagista priorizou a conexão entre paisagis-

22. Atualmente, o jardim encontra-se completamente desconfigurado, e não parece haver qualquer intenção de restauro por parte da Prefeitura de São Paulo, proprietária do imóvel.



mo e arquitetura. Inicialmente, na área livre frontal, a disposição dos elementos paisagísticos relacionava-se ao portão de entrada, centralizado em relação à fachada – sendo o amplo gramado dividido simetricamente ao meio por um caminho de pedras, ladeado por dois grandes maciços de tradicionais azaleias. Junto à porta de entrada da casa, também simetricamente disposta, estava uma mureta baixa de alvenaria, que delimitava um canteiro com espécies tropicais cuidadosamente escolhidas, dialogando com as formas da arquitetura e “emoldurando” a porta de entrada com um conjunto vegetal de aspecto excêntrico e inusitado para os padrões da época. Com uma reforma em 1935, o caminho central é retirado e substituído por um grande gramado; essa mudança implica numa quebra da forte simetria do projeto original e na criação uma superfície livre, que coloca a construção em destaque e ganha um sentido funcional ao ser usada para os jogos de futebol das crianças.

Figura 1 – Reconstituição da implantação do jardim da Rua Santa Cruz | Fonte: Bianca Carboni/ Ana Carmona

Na lateral esquerda e nos fundos da casa, as áreas livres são ocupadas por um amplo terraço em “L”, pavimentado e com visão privilegiada do parque; ali, a vegetação – composta por touceiras de

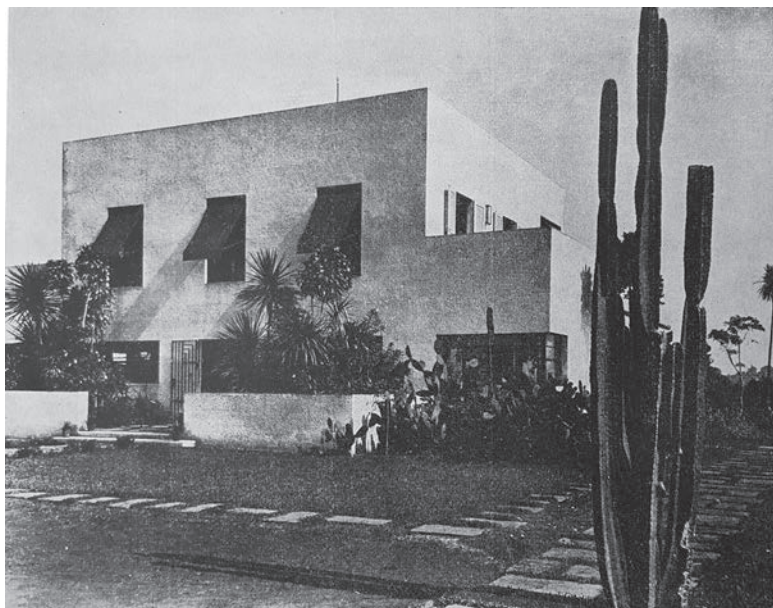


Figura 2 – Mina Klabin, Jardim frontal da Casa da Rua Santa Cruz (1927-28) | Fonte: FERRAZ, 1965.

Figura 3 – Mina Klabin, Terraço e vista do bairro da Vila Mariana | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

arbustos e árvores isoladas, além de arranjos de cactáceas – ajuda a criar espaços de estar mais acolhedores, junto às redes e bancos de alvenaria, e a enquadrar a vista do bairro, então bastante verde e pouco adensado. O terraço está diretamente conectado com a varanda coberta, situada nos fundos da casa; além de fazer a transição entre interior e exterior, este amplo espaço permitia à paisagista expandir a sua coleção de plantas.

A transição desse jardim, de caráter mais contemplativo, para o “parque” – cuja notável valorização do “lazer ativo” constitui uma novidade em termos do programa de necessidades e dos usos tradicionalmente adotados nas residências burguesas de então – foi feita a partir da distribuição gradual de massas de vegetação pelo entorno da casa, por alguns patamares em desnível, interligados por escadas, e pelos caminhos retilíneos de pedras retangulares entremeadas por grama. O parque contava com várias instalações de lazer e esportes:

um teatro ao ar livre (onde coxias e palco eram configurados por cercas-vivas), uma piscina com quiosque de sapê e praia artificial, uma quadra de vôlei/bola ao cesto, um viveiro de pássaros, um tanque de peixes, uma casa de bonecas, um playground com tradicionais brinquedos infantis como gangorra e balanços. Por décadas, abrigou grandes eventos promovidos pelo casal Warchavchik, como festas que chegaram a ter mais de mil convidados e apresentações de circo para as crianças da vizinhança, demonstrando a importância do espaço livre na agitação cultural daquele período. O setor de apoio e serviços, por fim, era delimitado por uma cerca-viva, e era equipado com garagem de veículos e bicicletas, um galinheiro e um pergolado coberto por videiras, sombreando o acesso de automóveis junto à Rua Dr. Tirso Martins.

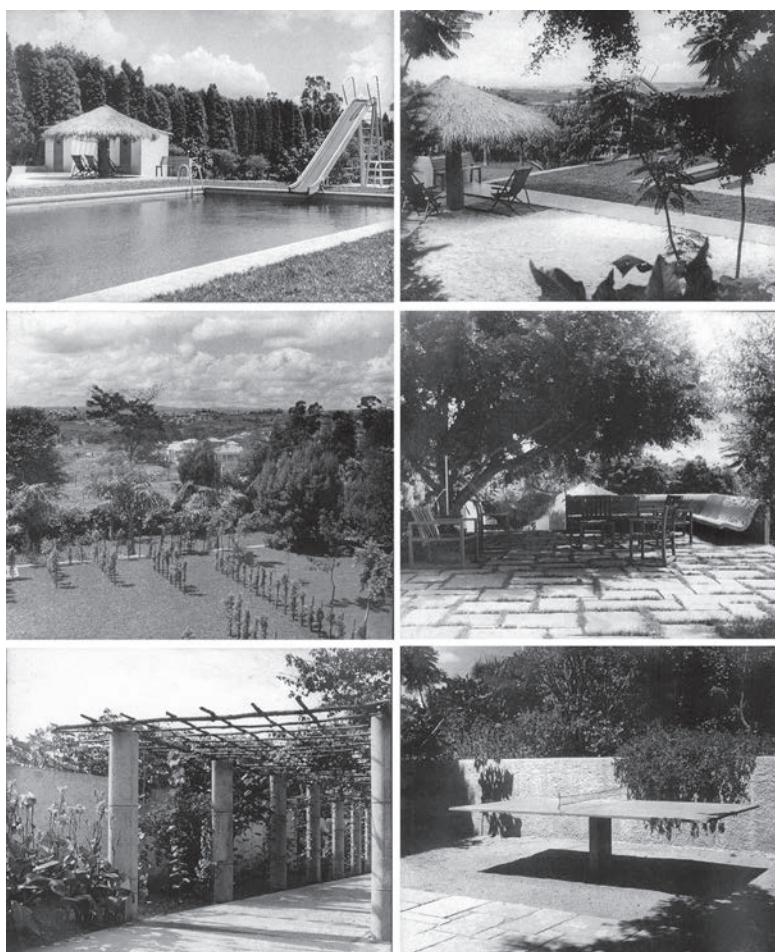


Figura 4 – Mina Klabin, O parque da Santa Cruz | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

Em relação ao uso da vegetação, boa parte das espécies utilizadas não era de plantas nativas do Brasil, mas sim de origem africana, mexicana e asiática – apesar dos depoimentos da época as entenderem como “típicas” ou “características da terra” e, portanto, fundamentais para dar um caráter nacional para a casa. Reiterando as observações de Warchavchik, o pedagogo Anísio Teixeira (1900-1971), afirma:

Nunca tive uma impressão mais forte da casa brasileira (...) como quando visitei a (...) residência de linhas fortes e claras, construída toda de cimento, ferro e vidro, dentro de uma moldura de gigantescos cactos nacionais. *A obra era brasileira porque era um consórcio inteligente entre o espírito do homem e as características da terra.* (TEIXEIRA, 1929 apud GUERRA, 2002 – Grifo nosso)

Dentre as plantas nativas, estão palmas e mandacarus (*Cereus jama-caru*), guapuruvus (*Schizolobium parahyba*), guaimbês (*Philodendron*

bipinnatifidum), aloes (*Aloe sp*) e outras suculentas, e possivelmente parte das samambaias e orquídeas colecionadas na varanda e nos terraços. As dracenas (*Dracaena sp*), cicas (*Cyca sp*), iucas (*Yucca sp*) e agaves (Agavaceae), assim como ciprestes (*Cupressus sempervirens*), azaleias (*Rhododendron simsii*) e eucaliptos (*Eucalyptus sp*), são todas exóticas – e a maior parte delas já eram utilizadas em outros jardins da época, plantadas em meio às tradicionais espécies floríferas e de clima temperado (como as “roseiras e glicínias” mencionadas por Warchavchik, que as considera “plantas nacionais”²³). Percebe-se assim que o jardim da Santa Cruz é ainda um *ensaio* de jardim modernista; suas propostas serão amadurecidas em outros projetos, como o da Itápolis e principalmente o da Rua Bahia. O renque de palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*), plantado na lateral esquerda da casa, é um bom exemplo dessa convivência entre tradição e inovação, em um projeto que se anuncia modernista, mas que – como no caso da arquitetura – precisa lidar com as limitações e convenções do contexto em que é produzido. A opção por essa espécie e a forma de plantio em linha pertencem a uma bem estabelecida tradição paisagística nacional, mas o fato de Mina deslocar as palmeiras para a lateral da casa cria uma certa tensão que as *atualiza*, pois, na fazenda de café ou no palacete urbano, as palmeiras estão sempre associadas à fachada frontal dos edifícios, reiterando a sua nobreza e monumentalidade – um efeito muito diferente daquele verificado na Santa Cruz, onde o renque assimetricamente posicionado tem autonomia em relação à edificação e assume a função de delimitar diferentes áreas do jardim.

Ainda assim, mesmo com a permanência de espécies e arranjos tradicionais, o tratamento dado por Mina à “flora dos trópicos” pode ser considerado *original* em vários sentidos, como defende Perecin (2003, p. 163). Segundo a autora, três pontos principais demonstram tal originalidade: em primeiro lugar, a inserção das espécies “em combinações e contrastes inusitados”; em segundo lugar, o fato de as plantas tropicais terem ganhado “o papel de protagonistas do espetáculo paisagístico, com uma importância inédita”; e, por fim, a operação de transformação de determinadas espécies – notadamente, os cactos – em “índices da paisagem brasileira” (PERECIN, 2003, p. 163), funcionando como sinais de uma “origem peculiar” que dariam “o aval para que a arquitetura racionalista penetrasse como mais uma das expressões do discurso modernista no Brasil” (PERECIN, 2003, p. 147).

Os cactos no entorno da Casa Modernista

Retomando a discussão acerca do *original* e do *originário*, pode-se afirmar que os cactos são objetos privilegiados para entender a ambiguidade que permeia a noção de *primitivo* no primeiro modernismo. Para demonstrar a sua centralidade nesse jardim e os significados que eles assumem, analisemos mais de perto como são utilizados por Mina Klabin – recorrendo, sempre que possível, a comparações com documentos de época e obras modernistas que os apresentam, entre fotografias, textos, desenhos e pinturas. Nas imediações da casa, o plantio se dá junto ao gramado frontal e à fachada principal da residência. Ali, as palmas e os mandacarus associam-se a agaves, dracenas e iucas; enquanto as duas últimas, mais altas, são plantadas junto à parte central da fachada (também de altura mais elevada), os

23. Burle Marx (s.d. apud LEENHARDT, 2010, p. 66), mais atento do que Warchavchik à origem das espécies utilizadas nos jardins brasileiros, refere-se ao período 1890 a 1920 como a época de que datam “a moda da jardinagem e a paixão pela cultura das flores e plantas exóticas”: “a rosa invade todas as artes, da poesia ao estuque dos tetos. O bambu chinês, a avenca, as palmeiras anãs, os cravos, os crisântemos, as dalias e muitas outras foram objetos de um intenso consumo botânico para fins decorativos. Esse resíduo do romantismo Belle Époque perdurou até os anos [19]40”.



agaves e cactos distribuem-se próximos às extremidades, diante das janelas de canto – um recurso arquitetônico que amplia a visão dos jardins, por parte de quem está no interior da casa, sugerindo certa continuidade espacial com o exterior, a natureza e a paisagem.

Figura 5 – Mina Klabin, Vegetação junto à fachada da casa da Rua Santa Cruz | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

Ainda que, ao crescer, os mandacarus passem a se destacar individualmente, em geral Mina combina as espécies em massas, formando conjuntos vegetais elaborados que progressivamente vão ganhando autonomia em relação à construção e espalhando-se pelo espaço mais amplo do “parque”, onde outras plantas são incorporadas aos arranjos. Estas massas se contrapõem à geometria precisa e retilínea dos terraceamentos, gramados, caminhos e escadas; formam vistas, planos de fundo ou linhas de perspectiva no jardim, configurando ambientes fluidos e não claramente delimitados que ajudam a organizar o amplo espaço livre existente (PERECIN, 2003, p. 184).



Dois aspectos devem ser ressaltados nessa utilização dos cactos. Em primeiro lugar, eles se transformam em recursos privilegiados para a experimentação formal, atualizando a prática paisagística corrente e aproximando-a da arte de vanguarda e da arquitetura moderna; isso é perceptível observando-se tanto o cacto em si (ou seja, as características individuais das espécies), quanto as relações espaciais e plásticas que ele cria ou das quais faz parte. Em segundo lugar, os cactos permitem que a “renovação estética” seja permeada pelo “tema Brasil” – de modo que as noções de *original* e *originário* são incorporadas à busca de uma brasilidade moderna (ou de uma modernidade brasileira), que almeja conjugar, como bem coloca Perecin (2003, p. 152), o *zeitgeist* (“espírito do tempo”) e o *genius loci* (“espírito do lugar”).

Figura 6 – Mina Klabin, Cactos e guapuruvus no jardim da Santa Cruz (1927) | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

Figura 7 – Mina Klabin, Massas de vegetação no jardim da Santa Cruz | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

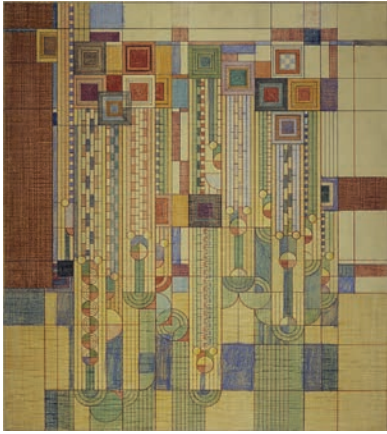


Figura F – Frank Lloyd Wright, *Saguaro forms and cactus flowers* (1928) | Fonte: www.frankloydwright.org

Do ponto de vista formal, um dos motivos que levam Mina Klabin a optar pelo uso de cactos e outras suculentas é o seu desenho sintético – a precisão arredondada e *lógica* das palmas, espalhando-se pelo terreno em enormes touceiras, e a linearidade *racional* do mandacaru, lançando triunfalmente suas hastes para cima (e atingindo, com o tempo, uma altura notável que chega mesmo a ultrapassar o teto da casa). Tal desenho vai ao encontro das formas e volumetrias puras, geométricas, simplificadas e despidas, presentes em grande parte da produção das vanguardas modernistas. Além disso, o cacto aparece como uma planta que visualmente se reduz à sua estrutura – composta por cladódios²⁴, estando ausente a diferenciação entre caules e folhas comumente percebida em outros vegetais; aproxima-se, assim, da noção modernista de *verdade estrutural*²⁵. Também a sua lógica de crescimento – segundo a qual segmentos idênticos vão brotando uns dos outros, sugerindo uma progressão geométrica – permite um interessante paralelo da botânica com a matemática e com a lógica fabril ou industrial, em que a série, a modularidade, a repetição, a padronização, a simplificação e a montagem são processos fundamentais.

Figura 8 – Mina Klabin, Massas de vegetação no jardim da Santa Cruz | Fonte: Acervo Warchavchik



Essas características dos cactos e seus cladódios também foram notadas por outros modernistas. Anita Malfatti, em *Índia* (1917), resume exemplarmente três das tipologias da família: um cacto colunar, um globular e uma palma, plantas cujo desenho e volumetria aproximam-se de prismas e esferas, linhas, círculos e elipses – indicando como, desde cedo, um repertório vegetal próprio começava a ser delineado pelos artistas modernistas, fortemente marcado pelas características formais das plantas. Um cartão postal de 1900, pertencente ao acervo fotográfico de Lasar Segall, mostra que, ainda na Alemanha, o seu olhar já se voltava às possibilidades plásticas dos conjuntos cactáceas. Embora retratando um bem-delimitado canteiro em meio a um jardim convencional (no qual os cactos e suculentas são “curiosidades exóticas” a serem contempladas à distância), a fotografia permite entrever a riqueza e variedade de formas, cores e texturas criadas pela combinação das diferentes espécies. Tais qualidades são exploradas com maestria nos arranjos do jardim da Santa Cruz, onde as cactáceas e outras espécies formalmente afins a elas – dracenas, iucas, agaves, eufórbias, babosas e outras suculentas – transformam-se em materiais básicos de um trabalho de composição mais maduro, livre e ousado do que o do jardim alemão, manifesto nas massas vegetais que organicamente configuram o espaço livre.



Figura G – Montagem com cactos de *Índia* (1917), de Anita Malfatti | Fonte: A autora, a partir da obra do MAM-RJ

Figura H – Postal do acervo de Segall - Jardim em Uberlingen am Bodensee (1900) | Fonte: Museu Lasar Segall



Ao chegar ao Brasil, Segall – unido por laços familiares aos Klabin e a Warchavchik, responsável pelo projeto de sua casa-ateliê na Vila Mariana – se dedica a estudar *in loco* várias espécies de cactáceas, o que torna factível a hipótese de que parte desses desenhos pode ter sido feita na Rua Santa Cruz, e que tenham existido trocas entre Mina e ele, em seus interesses compartilhados pela vegetação tropical. As preocupações plásticas enfrentadas pelo pintor; ao incluir elementos vegetais em seus trabalhos, desdobram-se também na proposta da paisagista. Isso fica explícito em certos registros do jardim, como uma fotografia de autoria desconhecida, onde se observa como a forma orgânica, porém “ordenada” dos cactos – e, nesse caso, de dois pontiagudos agaves e de uma dracena – dialoga com os cheios e vazios da fachada, quebrando a regularidade das superfícies e introduzindo no projeto variedade, movimento e assimetria (PERECIN, 2003, p. 182). O verde escuro das plantas é intencionalmente explorado em seu contraste com a superfície branca das paredes (o próprio Warchavchik se referia ao “verde escuro da vegetação” como justificativa para o uso de cores claras nas construções em países como o Brasil²⁶) ou com a pintura vermelha do mobiliário externo (PERECIN, 2003, p. 186). Por meio de jogos de luz e sombra, as espécies são efemeramente projetadas no *écran* das paredes: e assim o jardim se duplica na construção, as plantas se fundem às fachadas (algumas, inclusive, ganham os espaços interiores), complexificando-se a relação entre paisagismo e arquitetura.



Também a obra de Tarsila do Amaral permite comparações interessantes com o trabalho de Mina Klabin; entre as fases pau-brasil e antropofágica, progressivamente a diversidade vegetal representada em sua pintura é abandonada e – paralelamente ao procedimento de *invenção* de novas espécies –, o cacto passa a funcionar como *forma geradora*, cujas características referenciam o desenho de todas as outras figuras (sejam elas vegetais, animais ou humanas). Este processo se relaciona com a “generalização da forma” operada pelo cubismo (SALZSTEIN, 1997, p. 14) e pode ser identificado na maneira como a paisagista se vale dessa planta – transformando-a numa espécie de padrão formal que referencia (por proximidade ou contraste) o desenho dos demais elementos do projeto e guia a escolha das outras espécies. Com esse procedimento, o cacto ganha autonomia e um



Figura I – Lasar Segall, Cacto (1924) | Fonte: Museu Lasar Segall

Figura J – Lasar Segall, Cactos (1924) | Fonte: Museu Lasar Segall

Figura 9 – Mina Klabin, Espécies junto à fachada frontal da casa (1927) | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

24. Cladódio é um “caule fotossintetizante, com tecidos de reserva de água, característico de plantas sem folhas e suculentas, comumente encontradas em clima árido. Os espinhos, frequentemente encontrados neste tipo de caule, são folhas modificadas” (CLADÓDIO, 2021). Há três tipos de cladódio: os globosos (como nos *Melocactus*); os colunares (nos *Cereus*) e os complanados (nas *Opuntias*).

25. Frank Lloyd Wright (1867-1959) também se detém sobre estas características das cactáceas, incorporando-as ao seu trabalho. Baseia-se na linearidade vertical e nas texturas geométricas dos cactos e de suas flores para criar a ilustração *Saguaro forms and cactus flowers* (1928). Mais tarde, trabalhando no deserto Arizona, descreve o saguaro (*Carnegiea gigantea*) como “a perfect example of reinforced building construction (...) a truer skyscraper than our functioneers have yet built”. Segundo Powers (1999, p. 37), o arquiteto percebeu a economia estrutural do cacto, “construção tubular contínua” realizada pela própria natureza.

26. Diz ele, em entrevista de 1926: “É quase ocioso repisar a importância do clima e dos costumes do país



Figura K – Tarsila do Amaral, Cactáceas em *Paisagem com touro* (1925), *Distância* (1929), *A lua* (1928) e *Sol poente* (1929) | Fonte: Obras da Coleção R. Marinho, Pinacoteca do Estado, MoMA e Coleção G. e J. Boghici

sentido *funcional* no conjunto casa-jardim: deixa, portanto, de ser tratado como uma exótica “curiosidade botânica” ou como elemento meramente ornamental, como parte das fantasiosas “cenarizações” típicas dos jardins românticos e ecléticos²⁷, ou, ainda, como elemento cuja finalidade seria a de “emoldurar” o edifício.

O plantio das cactáceas, obedecendo a “critérios espaciais, mais do que bidimensionais”, não só se relaciona ao desenho da residência (PERECIN, 2003, p. 181) como transforma a percepção que se tem dela, estabelecendo uma “contraposição complementar” com a arquitetura – observe-se, por exemplo, como as plantas transformam-se em marcos visuais que referenciam a leitura da volumetria da casa; ou as mudanças na percepção de escala do conjunto, já que a construção “diminui” à medida que crescem os mandacarus, ao longo dos anos. Além disso, pela força de síntese presente na estrutura plástica dos cactos, as distinções entre forma e espaço são tensionadas, assim como as diferenciações entre o construído e o vegetal – indicando que ordem, geometria, construção podem ser características também do que é vivo e orgânico, e que, ali, a natureza não prescinde da cultura (e vice-versa). Num paralelo com as artes



Figura 10 – Fotos recentes das casas da Santa Cruz e Itápolis | Fontes: I-patrimônio e Wikipedia

relativamente à construção de casas. Na França, a tonalidade cinzenta das frontarias de pedra e a mancha negra causada pelo telhado de ardósia são amenizadas pela vegetação que lhes fica próxima (...), cuja cor é viva, alegre, mormente durante a primavera, quando a folhagem chega a ser de um verde quase translúcido; entre nós a cor das árvores é muito mais carregada, convido pois casas claras para chegarmos ao mesmo contraste” (WARCHAVCHIK, 1926, p. 48-49)

27. Essa utilização do cacto esteve presente nos jardins das residências em “estilo Missões”, um dos poucos estilos em que tais plantas eram aceitas (PERECIN, 2003, p. 163), participando de um cenário que fazia referências decorativas à arquitetura “hispano-americana”. Antes disso, no século XIX, na Quinta da Boa Vista, Auguste Glaziou (1828-1906) planta, sobre as *rocailles* das grutas, agaves e cactos colunares, numa figuração idealizada da “natureza selvagem”. Ele foi um dos pioneiros na pesquisa da flora brasileira para uso ornamental, e até hoje o Museu de História Natural de Paris guarda exsiccatas de cactos recolhidos por ele no Rio de Janeiro, entre como *Rhipsalis*, *Opuntias* e *Pereskias* (COLEÇÃO, 2021).

plásticas, os cactos passam a se assemelhar a esculturas, cumprindo, como elas, a função de “criar ambiente”, como coloca Mário de Andrade, em texto sobre Segall (ANDRADE, 1927c, p. 151).

Até aqui, observamos os cactos do jardim da Santa Cruz ressaltando as suas características formais e as relações espaciais e funcionais das quais ele participa, que permitem que a planta seja associada à busca de novas expressões, contrariando o procedimento de *cópia* de modelos europeus pelo academicismo vigente – e associando-se, assim, às noções de modernidade, novidade e *originalidade*. Mas há um outro aspecto importante que não pode ser ignorado: a forte carga simbólica que as cactáceas já carregavam consigo na tradição literária e artística nacional, antes mesmo da antropofagia e de 1928, e com a qual Mina dialoga em sua proposição. Qual seria essa carga simbólica, quais os sentidos e questões a que ela se refere, e como Mina Klabin dela se apropria?

Novamente, a obra de Tarsila assume um papel central. Na fase pau brasil, curiosamente, a pintora representa unicamente palmas ou opuntias; os mandacarus só surgirão depois, na fase antropofágica. Em *Morro da Favela* (1924), em primeiro plano, à esquerda, está uma grande e viçosa opuntia, mais uma dentre as “personagens vegetais” que pontuam o quadro de verde. Mas, diferentemente das palmeiras,

ou dos arbustos moldados pela topiaria – plantas nobres que se *popularizam* ao serem integradas à vida no morro –, naquele ambiente o cacto é *natural*, ou há muito *naturalizado*. Ali, ele é elemento *autenticamente* popular, percepção que se reforça quando lembramos que a palavra “favela”, antes de designar os assentamentos precários no Rio de Janeiro, originalmente referia-se à planta conhecida como faveleira²⁸, uma Euphorbiaceae – família botânica morfológicamente semelhante à das Cactaceae e comumente com ela confundida²⁹. Já em *Paisagem com touro* (1925), as palmas, representadas junto ao boi, demonstram como tais plantas podem servir de alimento ao gado – participando, assim, da constituição do imaginário sobre a paisagem do interior, com suas culturas de subsistência e pequenas criações que convivem em relativa harmonia com a flora local (à exemplo da embaúba, árvore nativa que aparece no canto direito da tela). Esta zona rural contrasta, portanto, com aquela das grandes e ricas fazendas monocultoras de cana-de-açúcar ou café. Também Segall mostrará isso na aquarela *O bebedouro* (1927), em que representa duas figuras a observar o rebanho que pasta sob o sol inclemente; na terra árida, apenas as opuntias seguem verdejantes. Essa cena sertaneja pode ser vista em relação com a caatinga descrita por Euclides da Cunha, onde, sob o mesmo sol, os cactos são elementos centrais na constituição simbólica da paisagem – chamando a atenção por sua extraordinária capacidade de resistência e adaptação ao meio. Paisagem semelhante enuncia-se em “O cacto” (1925) de Manuel Bandeira, quando a imagem da planta evoca “o seco nordeste” de “carnaubais” e “caatingas”³⁰; o cacto “entra em intersecção com a realidade de sua *paisagem originária*”, num processo complexo em que o símbolo passa a articular “a realidade empírica de uma região específica (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 68-69).

Anita Malfatti, em *Índia*, ou Mário de Andrade, em *Macunaima*, também transformam o cacto em indicador da paisagem – realizando, entretanto, um deslocamento geográfico, pois seus cactos ligam-se a uma paisagem que não é a das ricas fazendas do Sudeste e tampouco é a paisagem sertaneja do Nordeste. Os dois artistas realizam uma surpreendente (e, como se verifica hoje, cientificamente verdadeira) ampliação do território de ocorrência das cactáceas, ao situá-las na Amazônia³¹; tal região, embora há muito presente no imaginário nacional, ainda no início do século XX representava uma paisagem praticamente desconhecida – ao menos pelos artistas e intelectuais do Sudeste –, caracterizada por eles como uma imensa e remota “mata virgem”. É claro que em *Índia* a associação dos cactos à figura da mulher indígena e à paisagem amazônica pode ainda ser um resquício de idealização romântica nativista; e que, em *Macunaima*, a presença do mandacaru à beira do Rio Negro talvez seja mais um exemplo da operação marioandradiana de “desgeograficação”. Mas, ainda assim, a associação dos cactos com o Norte e a Amazônia é sinal de que, na visão dos modernistas, o imaginário referente à floresta começava a se complexificar; por um pensamento que buscava entender mais a fundo os elementos constituintes do Brasil, e como as diferentes regiões, povos, culturas e costumes poderiam nele se encontrar.

O que estes artistas e escritores constroem, afinal, é um mosaico de paisagens cujos fragmentos se associam na constituição do país, ou melhor, de *um determinado* país. A favela, o subúrbio, o sertão, a caatinga, a selva, o mato (mais do que a idealizada “mata”)³² – de-



Figura L – Tarsila do Amaral, *Paisagem com touro* (1925) | Fonte: Coleção Roberto Marinho

Figura M – Lasar Segall, *O bebedouro* (1927) | Fonte: Museu Lasar Segall

28. Durante a Guerra de Canudos, a comunidade de Antônio Conselheiro (1830-1897) no interior da Bahia ficava próxima a um monte chamado Morro da Favela, assim denominado por crescerem ali muitas faveleiras. O morro emprestará o nome ao carioca Morro da Providência, onde os desassistidos ex-combatentes se instalam, após a volta à capital. Com o tempo a palavra “favela” passa a designar qualquer assentamento habitacional urbano precário – e a referência à planta é esquecida, ainda que a sua capacidade de adaptação a situações adversas, possa eventualmente ser usada para caracterizar os habitantes da favela, especialmente a partir dos anos 1950 com a emergência da “consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989).

29. As duas famílias compartilham características morfológicas como a presença de espinhos e a capacidade de armazenar água – um exemplo de “convergência adaptativa”, processo evolutivo no qual indivíduos que vivem em condições ambientais parecidas, porém sem grau de parentesco próximo, podem apresentar estruturas morfológicas, fisiológicas e comportamentais semelhantes (MIRA, 2009)

30. O carnaubal é uma fitofisionomia que integra o bioma caatinga, se desenvolvendo nas planícies que bordejam rios e áreas alagáveis. Nelas, o sub-bosque é constituído por uma grande diversidade de espécies, destacando-se as carnaúbas (*Copernicia prunifera*) – palmeiras muito importantes para o sustento da população do semiárido (MORO, 2015). Bandeira, ao evocar conjuntamente “carnaubais” e “caatingas”, a partir da imagem do cacto, faz mais do que reforçar a imagem material da seca, introduzindo no po-

ema um elemento de contradição, na menção a uma formação vegetal ligada à abundância, antecipando as “feracidades excepcionais” da estrofe seguinte (FLORES JR, 2018, p. 240). Como nota Arrigucci Jr (2000, p. 70-71), a incommum palavra “feracidade”, que significa fertilidade, aproxima-se, na escrita e na fonética, da palavra “ferocidade” – completando-se assim, no âmbito da linguagem, a complexa fusão entre esterilidade, uberdade e uma feroz capacidade de resistência, que constitui o imaginário em torno do cacto.

31. Maior bioma do Brasil, a Amazônia possui apenas 15 espécies de cactáceas em seu enorme território, pouco em comparação com as 95 espécies da Caatinga (JANUZZI, 2021). Ainda assim, a presença dessa família na maior floresta tropical do mundo, caracterizada pelo calor e pelo alto índice pluviométrico, contraria o senso-comum do cacto como espécie pertencente unicamente a lugares áridos.

32. No inventário (Anexo I), nos deparamos com uma grande variedade de paisagens mencionadas pelos artistas. Mário, em particular, se atenta para o significado destas paisagens – situando duas delas no cerne do embate formativo do Brasil, a partir da imagem da “luta pavorosa entre a floresta e as casas” do “Noturno de Belo Horizonte” (ANDRADE, 2013, p. 241). Em *Macunaíma*, as fitofisionomias brasileiras estão entre os grupos de elementos compilados pelo escritor, em sua variedade paisagística e linguística: “Durante uma semana os três [Macunaíma e seus irmãos] vararam o Brasil todo pelas restingas de areia marinha, pelas restingas de mato ralo, barrancas de paranãs, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavacais, coroas de vazante boqueirões mangas e fundões que eram ninhos de geadas, espriados pancadas pedrais funis bocainas barroqueiras e rasouras, todos esses lugares” (ANDRADE, 2017, p. 139).

33. No conto “A vida em Oblivion” (1908), Lobato fala de uma cidade de onde a maior parte dos habitantes partiu, atraída por novas terras – permanecendo ali apenas “os de vontade anemiada”. A grande estrela local é o fictício escritor Bernardo Guimarães: “Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça (...), onde os prados são amenos, os vergéis floridos, os rios caudalosos, as matas viridentes, os pináculos altíssimos, os sabiás sonorosos, as rolinhas meigas (...). Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, permilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. Bernardo mente” (LOBATO, 2009).

34. O poema “Jardim da Praça da Liberdade”, de Drummond, expressa bem a visão crítica dos modernistas sobre o jardim eclético: “Verdes bulindo. / Sonata cariciosa da água/ fugindo entre rosas geométricas. / Ventos elísios. / Macio/ Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.// Paisagem sem fundo./ A terra não sofreu para dar estas flores./ Sem ressonância.// O minuto que passa/ desabrochando em floração inconsciente./ Bonito demais. Sem humanidade. / Literário demais. // (...) Jardim da Praça da Liberdade, / Versailles entre

vidamente identificadas por meio de “índices de localidade” (PERE-CIN, 2003, p. 93) que podem ser raciais, espaciais ou vegetais – são as peças que formam um Brasil baseado em elementos “selvagens”, “populares” e “primitivos”. A escolha de tais índices é orientada, fundamentalmente, pelo potencial que têm de promover uma “libertação dos recalques históricos, sociais, étnicos” presentes na sociedade brasileira, como formula Antonio Candido:

O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Esse sentimento de triunfo (...) define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular. Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que se resolvia pela idealização. Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes (...); a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada (...) O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, não reinterpretadas como superioridades (...). Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo e inspiração, exemplos. O primitivismo é agora fonte de beleza e não empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem (CANDIDO, 2014, p. 126-127).

Nesse sentido, dentre as plantas discutidas até agora – e considerando que a vegetação é uma categoria central para o *desrecalque localista* –, o cacto surge como uma das espécies com maior potencial de proporcionar a “libertação” das forças necessárias para se (re)pensar a nação: ele aparece como um ser *naturalmente* primitivo – um “achado”, como um artefato arqueológico vivente ainda no tempo presente. Ele é irmanado com culturas “bárbaras”, antíteses do “civilizado”: a do indígena nativo, do negro naturalizado, do caboclo, do sertanejo, do habitante da favela, e como essas culturas, é expressão de resistência e ferocidade – dada a sua perfeita adaptação ao clima e ao meio, e sua capacidade de fazer frente aos invasores. Pode, a depender da espécie em questão, ser altivo e imponente, monumental. Nos termos da beleza clássica, ele poderia ser considerado “grotesco”, “bruto”, “feio” – o que vai ao encontro do pensamento das vanguardas, em sua negação do “belo” em favor do “autêntico”. Apesar de estranho e bizarro, ele não é exótico; pelo contrário, ele é “nosso” e “verdadeiro”, e por isso se opõe à cópia e à “falsificação” da natureza efetuadas pelo romantismo, regionalismo e parnasianismo (cuja natureza seria constituída por “prados amenos”, onde jamais se veriam perniliongos ou espinhos, como provoca Lobato³³); ou pelo ecletismo (que “civiliza” a natureza em bem-ordenados jardins³⁴).

Ainda assim, é preciso apontar os limites dessa construção que alça o cacto a um dos principais símbolos da nacionalidade, nos jardins de Mina Klabin, analisando também as contradições na leitura das noções de popular e de primitivo realizada pela paisagista. Na Casa Modernista, o papel da vegetação – imprecisamente caracterizada como “tipicamente brasileira” – na valorização do nacional é defendida por quase todos os comentaristas da época (e por vezes reproduzida irrefletidamente por autores contemporâneos). Porém uma análise mais detida mostra que, “convém ter presente os limites do ‘nacional’” no que se refere à utilização do cacto como “motivo apa-

rentemente genuíno” da paisagem brasileira, como percebe Arrigucci Jr. (2000, p. 33-34); afinal, as espécies desta família são não apenas brasileiras mas também argentinas, bolivianas, peruanas, mexicanas e mesmo norte-americanas – tanto no que se refere à ecologia (ocorrência e distribuição das espécies) quanto no que se refere ao lugar que o cacto ocupa na produção cultural dos diferentes países (como veremos na residência de Flávio de Carvalho).

No projeto de Mina, os cactos tornam-se parte de um conjunto maior, em que a brasilidade é vista principalmente em termos de *tropicalidade* – o que acaba por reiterar a ideia do país como *identidade*, coisa única e homogênea que se constitui sem confrontos e sem contradições. Isso pode ser vislumbrado na lista de espécies do jardim – em que a *origem* e a ocorrência de cada planta não aparecem como questões a serem trabalhadas³⁵; ou na forma de plantio dos exemplares e massas vegetais, que reforça a ideia da exuberância e riqueza da vegetação, ordenada em um todo harmonioso e equilibrado. Ao serem reunidas sob essa ideia genérica (e pertencente igualmente ao senso comum, à visão exotista e à tradição acadêmica), contraditoriamente, tais espécies perdem parte de sua *especificidade*. A indeterminação do sentido próprio de cada planta vai ao encontro da já discutida generalização da forma; enfatizando a qualidade comum a uma classe de indivíduos, desprezam-se as suas diferenças e uma só ideia passa a defini-los e fixá-los. Ainda que se admita como *efetiva* a operação de identificação do cacto com a brasilidade, no jardim da Santa Cruz (lembramos que esta construção cultural já estava assentada, antecedendo à produção de Mina), pode-se cogitar que, ali, o seu contexto originário (natural ou social) e as referências a esse contexto (que, no Brasil, são indissociáveis da seca, da pobreza, da precariedade material, e da capacidade de revolta e resistência) são diluídos.

Dois fatores interligados se relacionam a esta diluição. Em primeiro lugar, deve-se destacar a noção de “primitivismo realizado pela forma”, a partir da qual Mário analisará a obra de Tarsila, enfatizando em 1929 como ela obtém uma “psicologia nacional” em sua técnica de pintura (ANDRADE, 1997, p. 142) – efetivamente transformando os problemas da brasilidade em problemas pictóricos. Desse modo, a artista, notadamente a partir da fase antropofágica, ultrapassaria a limitação da brasilidade ou na nacionalidade como assunto exterior às preocupações plásticas – em obras onde os cactos são as plantas-personagens que melhor correspondem à “paisagem despida”³⁶. O despojamento da técnica e dos procedimentos pictóricos alia-se à intuição da própria nação despojada, explorada, ou, se quisermos retomar Paulo Prado (2004, p. 213), do “desaparecimento da paisagem” originária e selvagem, para dar lugar ao café, à urbanização e à industrialização³⁷. Essa noção de “primitivismo da forma” pode ser usada para ler também o jardim da Casa Modernista, na medida em que o recurso à uma suposta *forma brasileira* – “encontrável” pronta em espécies como o cacto – e a sua generalização são procedimentos-chave da proposta paisagística. No entanto, Mina não consegue complexificar a brasilidade do cacto; ao subsumi-lo à ideia genérica de tropicalidade, a um primitivo e a um popular indeterminados (e, em larga medida, herdados de outras obras, modernistas ou não), ela acaba por enfatizar somente a *forma* da planta e as suas qualidades abstratas. Ela resvala, assim, em uma construção formalista –

bondes. / Na moldura das Secretarias compenetradas/ a graça inteligente da relva/ compõe o sonho dos verdes. // PROIBIDO PISAR NO GRAMADO/ Talvez fosse melhor dizer:/ PROIBIDO COMER O GRAMADO/ A prefeitura vigilante/ vela a sonca das ervinhas. / E o capote preto do guarda é uma bandeira na noite/ estrelada de funcionários. / (...)” (ANDRADE apud CARVALHO, 2000, p. 208).

35. O Cactário da Madalena coloca mais claramente o desejo de *determinar* a noção de brasilidade e trazer à tona um Brasil *específico*: no caso, o Brasil sertanejo que já havia sido “descoberto” por Euclides da Cunha. Ainda que nas obras de Burle Marx a domesticação de certas plantas “bravas” e a conciliação entre o “civilizado” e o “selvagem” também se façam presentes, ele se mostra capaz de desenvolver tal reflexão – que culmina, posteriormente, em uma visão do ecológica do paisagismo, na qual a escolha da vegetação se orienta pelo cuidadoso estudo das condições de cada ecossistema.

36. Arrigucci Jr (2000, p. 29-33), referindo-se a Cendrars, Oswald e Bandeira, nota, nas poesias dos anos 1920, um pendor pela “forma despida”, “a drástica redução a uns poucos elementos compositivos”, a “deformação da “figura” e uma “certa inclinação primitivista” – e afirma que Tarsila, “com técnica análoga”, “despia a paisagem, reduzindo-a a seu traço cada vez mais despojado, como se se tivesse desfeito de tudo e feito voto de pobreza, conforme notou Bandeira a propósito de sua fase antropofágica”.

37. Apesar dessa leitura, autores como Perecin (2003, p. 93-94), mesmo reconhecendo as diferenças de significado do cacto nas fases da obra da pintora, avaliam que Tarsila desassociava os cactos da seca e do sofrimento, já que “a simplificação e a volumetria geométrica cubistas” da planta (e mais tarde a sua “deformação surrealista”) confeririam à espécie “um caráter menos intratável”. Essa consideração mereceria uma reflexão mais aprofundada, para discutir se o “macio” das formas da pintora na fase antropofágica seria uma concessão ao conforto e à “civilização”, ou, mais problematizadamente, um passo em direção à diluição da forma (o “informe”, na definição de Georges Bataille), expressando, pictoricamente, a emergência de um “inconsciente moderno do outro lado”, e caracterizando os personagens da terra devastada (SALZSTEIN, 1997, p. 15).

ao acreditar, talvez, que os valores estéticos sustentam-se-iam por si mesmos, e que o juízo da arte poderia ser isolado de considerações éticas, sociais e políticas³⁸. A ênfase no efeito causado pelos “meios formais”, na residência da Santa Cruz, faz com que o conhecimento dos aspectos mais contraditórios, conflituosos e mesmo violentos da nacionalidade – associados à figura do cacto em outros autores e obras – não ecoem no jardim, de onde desaparecem “a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical” (CANDIDO, 2014, p. 127). Como confirma Percin (2003, p. 162), “Mina não está trabalhando com a face agressiva e selvagem do cacto, mas sim com a sua geometria de linhas retas e arcos, com sua regularidade e sua cor uniforme”, elementos que dialogam com o desenho da casa.

Um segundo fator para a diluição da especificidade do cacto – e, com ela, de sua ligação com a problematização da identidade nacional –, está no significado da operação de deslocamento (ou, talvez, de *transplante*) realizada por Mina Klabin. Se no poema de Bandeira o deslocamento da personagem vegetal do “seco nordeste” para a cidade em vias de modernização indica o drama e a violência por trás dessa operação – um drama humano, ainda que intrinsecamente ligado à natureza, e cujo desfecho é a morte do cacto (que ao tombar, desestabiliza a própria ordem urbana, impedindo o trânsito, arrebatando os cabos de energia, privando a cidade de luz) –, em Mina tal deslocamento tem um sentido diferente.

38. A esse respeito, pode-se notar um paralelo com a leitura que Van Gogh (1853-1890) teria feito acerca da arte dos “povos primitivos”: “Van Gogh estava plenamente ciente do contraste que se revelava nas obras simples, serenas e monumentais dos povos primitivos. Mas percebeu então que este efeito se causava nele puramente pelos meios formais. Não tinha nenhum conhecimento intelectual das doutrinas destes povos primitivos, e nem sequer precisava: a fé estava implícita nas formas” (READ, 2003, p. 43-44).

39. A expressão é utilizada em 1936 por Tarsila, referindo-se aos cactos no Cactário da Madalena.

40. Quanto a essa relação dual entre os dois símbolos vegetais, em 1928 o jornalista Couto de Barros (1896-1966), redator-chefe do *Diário Nacional*, “assinala a consonância entre a arquitetura e o jardim da Casa Modernista, destacando a autoria de Mina Klabin na concepção do arranjo de cactos e palmeiras que ‘dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina’” (GUERRA, 2002). O depoimento pode ser interpretado de diversas formas: a mais óbvia seria de que a arquitetura da casa remeteria à “disciplina” e o jardim ao “tropicalismo”. No entanto, considerando o que se estudou até aqui, seria possível também associar a “disciplina” ao cacto (por sua resistência e força guerreira) e o “tropicalismo” à palmeira (símbolo da tropicalidade brasileira desde a chegada do colonizador); ou, inversamente, a “disciplina” à palmeira (símbolo de ordem e racionalidade) e o “tropicalismo” ao cacto (que, nesta acepção, é recurso para a crítica da noção exotista acerca da natureza tropical). Intuitivamente, Barros – como Tarsila –, parece ter captado o vínculo problemático, porém duradouro e de difícil dissolução, entre os dois símbolos.

Quando Mina *retira o cacto de seu ambiente natural* primitivo e o coloca defronte a uma construção que se pretende moderna, ela está operando uma transformação. Além de localizar a casa, oferecia à planta um salvo conduto para circular no ambiente modernizado e urbanizado da metrópole (...). Era realização portanto, modernista e afinada com as leituras contemporâneas do primitivo e do regional. Esta *requalificação da planta brava* através deste tensionamento do elemento autóctone (...) ganhava um *status de algo a ser visto e apropriado* no interior das expressões artísticas do período (PERCIN, 2003, p. 151).

O cacto se descola de seu contexto *originário*, ganhando o terreno da casa urbana, burguesa, onde ele se criará não em trágica agonia ou confronto mortal com a modernidade, mas “engordando feliz”³⁹ sob os cuidados de jardineiros e paisagistas – no “sossego bom, *comercial* e esportivo” das casas de Warchavchik, como dizia Oswald. Ele ganha um status de modernidade e *originalidade*, e é aceito (embora com ressalvas) na sociedade. Mas, com a *domesticação* (note-se que ainda não estamos falando em fetichização ou mercantilização), esmaece a força selvagem do cacto, de planta brava; desta forma, desaparece do horizonte da obra-jardim a ação de *desrecaleque* – capaz de “reinterpretar como superioridades” as “nossas deficiências” (a fome, a seca, a pobreza e a miséria, a escravidão) ou de retomar as forças primordiais (adaptabilidade ao meio, resistência, rebeldia, criatividade) identificadas com as heranças africanas, indígenas e populares.

É como se o dilema de *Distância*, de Tarsila, ecoasse no jardim de Mina (note-se que ambos são de 1928, ano-chave para a nossa discussão), mas esvaziado da crise e solucionado, por assim dizer, pela *conciliação*: a conciliação entre o cacto e a palmeira⁴⁰, entre o originário e o original, entre um modernismo questionador, disruptivo, e um modernismo que queria ser aceito socialmente (a partir de referências modelares, como as primeiras casas de Warchavchik). Assim, em termos de paisagismo, o jardim surge como uma grande unidade tro-

pical renovada: elegante e equilibrada, por certo, e em vários sentidos inovadora, mas também integrativa e positivada. Tal postura pode ser talvez explicada, ao menos em parte, pelas exigências de realização material das obras de arquitetura e paisagismo (sempre ligadas à encomenda de clientes, via de regra pouco abertos a experimentações radicais e questionamentos do *status quo*); mas deve também ser relacionada à própria condição de classe do casal Warchavchik – que, apesar de intelectualizado, politicamente progressista, culturalmente vanguardista e sensível aos dramas humanos que se desenrolavam mundialmente (notadamente, a questão judaica), em São Paulo vivia em uma condição material privilegiada e confortável⁴¹. Lembremos de Warchavchik, defendendo que a “originalidade” modernista seria facilmente compreensível a uma “elite espiritualizada e culta”, ou de Flávio de Carvalho, mencionando que, ao conhecer as obras do colega, “o povo cede, o burguês descobre que pensar um pouco não faz mal a ninguém, e se eleva na escala da vida” (CARVALHO, 1930 apud DAHER, 1982, p. 19).

A esperança de *convencer o burguês*, de educá-lo esteticamente, assim como a posição subalterna e pouco determinada à qual o *povo* acaba sendo relegado, acabam por limitar as possibilidades de aprofundamento estético-crítico da própria abordagem arquitetônico-paisagística. Nesse sentido, valendo-nos da formulação de Benedito Nunes (1990, p. 5-6) acerca das diferenças presentes no interior do próprio modernismo paulista, no jardim da casa o cacto expressa mais uma “apreciação da realidade sociocultural brasileira” (tomada como homogeneidade, e aceita sem conflitos, em sua faceta mais alegre e superficial) do que “diagnóstico para essa realidade”.

Os cactos no interior da Casa Modernista

Essa problemática relação que se desenvolve no espaço exterior da Casa Modernista, entre o cacto enquanto fonte de *originalidade* e o cacto *originário*, se desdobrará também nos interiores, como se pode discutir a partir de algumas fotografias de época. A primeira dessas imagens é um pouco conhecido retrato de Mina Klabin, na qual a paisagista aparece na varanda da residência em meio à sua coleção de cactáceas. Em primeiro plano, estão dois vasos de opuntias, e, mais ao fundo, vários cactos colunares – em uma diversidade de espécies aparentemente muito maior do que a presente no próprio jardim.



No mesmo ano do projeto de Mina e Warchavchik, o *Manifesto Antropófago* enunciava: “nunca tivemos gramáticas/ nem velhas coleções de vegetais” – segundo Schwartz (2008, p. 175), uma “analogia entre a falta de disciplina gramatical e a falta de uma separação nítida entre Natureza e Cultura”: no Brasil, “com uma Natureza tão próxima, não precisaríamos herborizar (coleções de plantas velhas) como

41. A esse respeito, Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) conta que, quando jovem, frequentava a casa de Lasar Segall: “Segall aparecia para mim como um grande burguês – aquela casa rica, veadinho no gramado (...) a casa mais rica que eu frequentava. Agora, era de uma riqueza diferente (...) bem moderna, em todos os aspectos. Não só os quadros, mas a própria casa (desenhada por Warchavchik), os móveis, as poltronas, era tudo uma coisa coerente” (GOMES apud BECCARI, 1984, p. 206). O mesmo poderia ser dito acerca de Mina e Gregori, cuja posição financeira e social era semelhante à de Jenny e Lasar; a condição de classe, assim, manifestava-se arquitetônica e paisagisticamente.

Figura 11 – Mina em meio à coleção de cactos na casa da Santa Cruz (s.d.) | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

42. Não conseguimos descobrir de onde vinham os cactos colecionados por Mina Klabin e plantados em seus jardins. Percin (2003, p. 57) afirma que a Casa Flora, empresa de jardinagem de Germano Zimber, trabalharia com espécimes tropicais, fornecendo inclusive plantas para algumas obras da paisagista – mas não há nenhuma referência específica aos cactos como sendo parte destas plantas. Nesse sentido, pode-se aventar a hipótese de que a sua coleção teria sido originada de uma combinação entre cactos recolhidos diretamente na natureza (nas fazendas do interior de São Paulo, por exemplo) e cactos obtidos com horticultores e outros colecionadores botânicos muito especializados.

43. Tais reuniões começaram no fim dos anos 1920 e se estenderam por décadas, como demonstra uma coluna social que comenta o “jantar americano” oferecido em 1952 pelo casal, quando os convidados (Rino Levi, Jenny e Lasar, Regina e John Graz, Flávio de Carvalho e Maria Kareska, entre outros) puderam passear pelo “parque tão belo que a ‘hotesse’ criou lidando com o mundo vegetal como se fosse uma massa plástica”, observando orquídeas e “certas cabeleiras verdes pontilhadas de rubi, em cascata bellíssima que não sabemos em que esdrúxulo e científico nome se catalogam”. Apesar do tom mundano e da linguagem enfeitada, o perspicaz colonista percebe que o jardim “contagiava a casa” (FO-LHA, 1952).

Rousseau e Goethe fizeram”. A partir desse aforismo enunciado por Oswald deduz-se que, na visão anticolonialista da antropofagia, gramáticas e coleções herborizadas seriam formas eurocêntricas, ultrapassadas e limitadas de entendimento da realidade brasileira (fosse ela a da linguagem, fosse a da natureza). Em verdade, a realidade seria muito mais complexa, profunda e viva do que tais instrumentos poderiam cogitar, em sua pretensa objetividade e universalidade científicas. A atividade de colecionar cactos, no caso de Mina, pode ser vista como uma expressão “prática e experimental” (como defendido no *Manifesto Pau Brasil*) da busca por um paisagismo moderno e seu tensionamento das relações entre natureza e cultura. Apesar do conceito de *coleção* ser problemático do ponto de vista modernista – já que significaria um acúmulo de objetos retirados de seu contexto, afastados do *uso*, num entesouramento do conhecimento e numa imobilização da experiência –, no caso de Mina, esta seria uma coleção de plantas *vivas*, com *potencial* de adquirir um sentido aplicado (“contra o gabinetismo, a prática culta da vida”), sem com isso deixar de lado a visão especializada e técnica; afinal, a paisagista se dedicava a conhecer as espécies vegetais adequadas às condições brasileiras e as formas de cultivá-las, visando ao posterior plantio nos jardins que projetava⁴² – integrando-as, assim, à domesticidade da “elite espiritualizada e culta” que ousava morar em casas modernas. Além disso, o fato desta ser uma coleção de *cactos* – e não de plantas tradicionalmente colecionadas por horticultores, como as rosas – faz com que ela possa ser vista como uma coleção de plantas *novas*, originais, nos sentidos já discutidos (a busca da forma moderna, a rejeição ao uso exclusivo de espécies importadas de clima temperado).

Uma segunda fotografia interessante é o retrato de um grupo de convidados num dos vários eventos promovidos pelo casal Warchavchik na casa da Santa Cruz⁴³, além dos anfitriões Mina e Gregori, e de Jenny Klabin e Lasar Segall, estão presentes artistas como Di Cavalcanti (1897-1976), Raul Bopp (1898-1984), Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, assim como uma combinação curiosa de figuras como Alaíde Borba (vice-presidente da Liga das Senhoras Católicas e engajada no Partido Republicano Paulista) e intelectuais de esquerda como Brasil Gerson (1904-1981), que mais tarde se tornaria membro da Associação dos Amigos da União Soviética e da Aliança Nacional Libertadora. O ambiente retratado é a sala de música, onde, além dos livros e dos móveis de linhas simples projetados por Warchav-



Figura 12 – Reunião na residência da Rua Santa Cruz (s.d.). | Fonte: FERRAZ, 1965.

chik, aparecem obras de arte e, ao fundo, o piano e um vaso com um grande mandacaru. A imagem demonstra como a vegetação se torna parte do conjunto projetado, e o paisagismo – da mesma forma que a pintura, a escultura, o mobiliário, a iluminação etc. –, passa a participar da busca pela “síntese das artes”, ideia perseguida pelos arquitetos modernos desde a Bauhaus pelo menos⁴⁴, em que a casa se constituiria como “uma totalidade integrada de obras decorativas de linguagens interdependentes” (SIMIONI, 2012, p. 49). Os cactos, adentrando os interiores, reafirmam que um dado da natureza pode ser simultaneamente um dado de cultura – se entendermos o cacto como “objeto de arte”, equivalente às obras presentes na sala, ou, ainda, se imaginarmos tal planta como mais uma dentre as várias personalidades ali presentes, capaz de trazer contribuições aos debates em curso. Alinhar-se-ia ele às posições dos comunistas Di Cavalcanti e Brasil Gerson, numa preparação para a “volta ao sertão”, como proporia Graciliano Ramos, José Lins do Rego (1901-1957) e Rachel de Queiroz (1910-2003), entre outros autores da segunda geração modernista? Ou o fato de ter sido domesticado, adaptado a um ambiente moderno e cultivado, impulsionaria uma vontade de “se elevar na escala da vida”, deixando a seca, o sertão e conflito para trás e conformando-se às amenidades de uma vida urbana confinada, porém confortável?

Outras fotografias da residência comprovam a onipresença dos cactos nos ambientes internos. A imagem da lareira, encimada por um arranjo de palmas e suculentas, dialoga com a escultura *Duas amigas* (1936), de Segall: o mármore branco da escultura está presente também no revestimento da lareira, as formas arredondadas das palmas ecoam as formas do objeto artístico: tudo vai se conectando pela forma e pelo material, que transitam de um elemento a outro. A coleção de cactáceas em pequenos vasos, dispostos no parapeito das janelas e sobre o móvel junto à parede, parece reiterar o cacto representado em *Mulata com criança* (1924). Na sala da casa da Rua Itápolis, arranjos semelhantes se repetem, e nota-se, numa foto da época da inauguração da Exposição Modernista (1930), um grande vaso com mandacarus no canto direito e o óleo *Morro vermelho* (1926) de Segall na parede à esquerda.

A relação com as obras de arte – e especialmente com as duas pinturas pertencentes à fase brasileira de Segall –, ajuda a compreender a problemática em torno dos cactos. É como se tais plantas tivessem várias camadas de significados, que vão se sobrepondo, o que pode implicar em alterações de sentido, a depender do referencial que guia a leitura. Nas duas obras de Segall, o cacto está na favela, junto a mulheres negras que embalam os filhos; ainda que *Morro vermelho* faça uma referência mais explícita às “madonas com bambino” da pintura clássica (em uma composição em que tudo se eleva para os céus), também em *Mulata com criança* o tema está presente, servindo como uma tomada de posição acerca da realidade nacional (pela já discutida associação entre a negritude, o feminino, e as violências e desigualdades da sociedade brasileira). À primeira vista, em ambas as pinturas, a vegetação parece ter a função acessória de dar uma “cor local” e tropical para as cenas em questão; os cactos do tipo palma insinuam-se em meio ao verde, se comportando como trepadeiras ou cactos colunares, ao crescerem linearmente para o alto. Mas Mário – sempre ele – num comentário rápido à *Mulata*, percebe “sem-



Figura N – Grupo de intelectuais reunidos na casa de Victoria Ocampo (1931): a fotografia apresenta interessantes semelhanças com o registro da reunião na Santa Cruz. No canto direito nota-se um vaso com uma enorme opuntia, cuja forma se aproxima das figuras humanas, assumindo o papel de integrante do grupo vanguardista ali presente | Fonte: Fondo Nacional de las Artes



Figura O – Sala da casa da Itápolis, com um mandacaru e o quadro *Morro vermelho* à direita | Fonte: FERRAZ, 1965.

44. O primeiro programa da Bauhaus, de 1919, proclamava a necessidade de se “reconhecer o caráter composto do edifício como uma entidade unitária”, essencial à criação do “novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade” (BENEVOLO, 1998, p. 404). No projeto da residência da Itápolis, Warchavchik segue responsável pela concepção do mobiliário e interiores, mas passa a contar com colaborações de artistas como Segall, Tarsila e Regina Graz, entre outros. No jardim, uma escultura de Brecheret é colocada em posição de destaque.

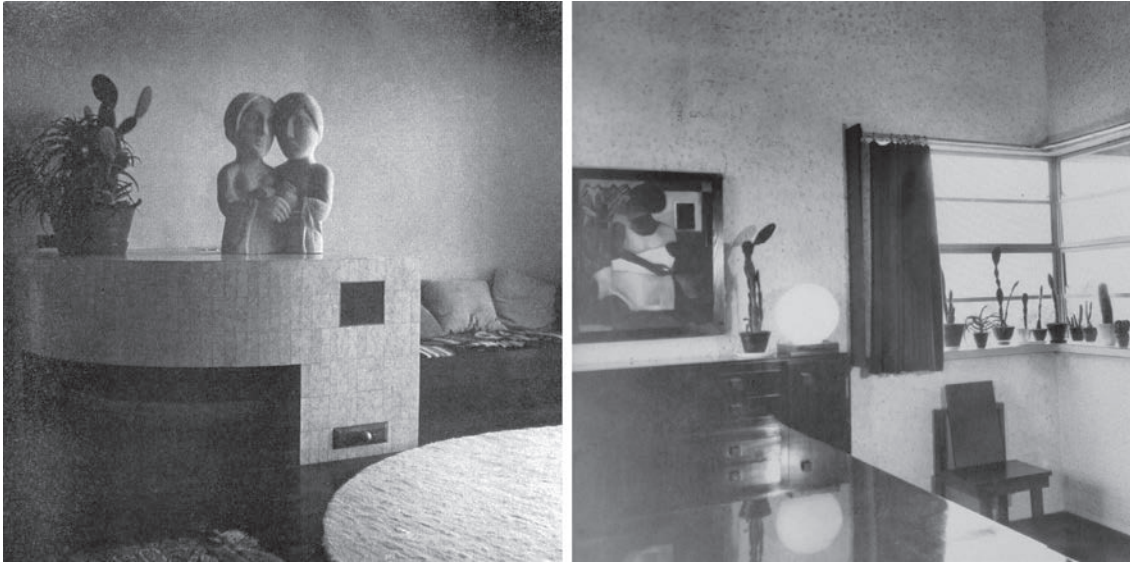


Figura 13 – Interiores da residência da Rua Santa Cruz (1927) | Fonte: Coleção Gregori Warchavchik

pre alguma tristeza (...) nesta negra amamentando o filho, cuja expressão passiva um cacto ao lado ironiza” (ANDRADE, 1943, apud MILLER, 1982, p. 37); o cacto, nesse sentido, se torna a crítica da crítica, ou seja, funciona como elemento negativo à positividade algo religiosa das cenas (que, ainda assim, não deixava de se contrapor aos que queriam “apagar” a favela da cena brasileira). Como elemento capaz de ironia – recurso que, lembremos, não é comum em Segall –, o cacto estaria dizendo, a nosso ver: “– Vocês, progressistas, podem até ver nessa obra o lado bom na favela, a beleza da miséria tropical, o milagre do leite... Mas eu, cacto, digo que as aparências enganam, que essas palmeiras que de longe parecem monumentais, são em realidade palmeiras do Mangue; e que essa mãe que amamenta não comeu hoje”. Pelo cacto, vê-se que a potência de vida está presente na favela, mas que ela não necessariamente se realiza; que a capacidade de resistência daqueles homens, mulheres e crianças está presente também, mas o próprio fato de haver necessidade de resistir significa navegar contra a corrente.



Figura P – Lasar Segall, *Mulata com criança* (1924) | Fonte: Museu Lasar Segall

Figura Q – Lasar Segall, *Morro vermelho* (1926) | Fonte: Museu Lasar Segall

Se os cactos do pintor são capazes de ironia e de ensejar uma reflexão *intra obra*, os cactos nas salas das Casas Modernistas, sugerem uma reflexão *inter obras*: eles comentam ou discutem tanto as pinturas de Segall ao lado das quais se situam, quanto os ambientes modernistas em que se inserem. Mas, domesticados em vasos, os cactos “reais” de Mina – plantas deslocadas de seu lugar de origem para os interiores da casa burguesa –, parecem perder a sua capacidade de ironia, apenas reiterando o sentido mais *aparente* das imagens de Segall: a brasilidade tropical da negra e a vegetação (ambas luxuriantes, nas cores e nas formas), a alegria da favela, despida de dor – elementos que, por sua *superficialidade*, não conflitam com a elegância do ambiente cuidadosamente decorado, de acolhoados sofás de veludos e tapetes de originais padrões geométricos, onde ocasionalmente entrará um aparelho de chá em prata ou uma elegante senhora da sociedade paulistana.

Nesse sentido, a reiterada e “normalizada” utilização do cacto em vasos nos interiores das casas parece fazer com que a *contradição* em relação ao cacto *original* se desenvolva: aqui, a planta aos poucos vai perdendo a função estrutural de criação de espaço, e seu sentido mais radical, que é o da referência ao contexto originário – onde se

ligava ao uso e à ação, à luta pela sobrevivência, e não à contemplação confortável e desinteressada. Essa perda ainda não é total, na obra de Mina, que ainda se detém nas pesquisas e procedimentos das vanguardas; mas nela estão presentes, indubitavelmente, indícios da abertura do modernismo para a modernização capitalista – manifesta, nas décadas de 1940 e 1950, pela conformação de um “estilo modernista” que perpassa a arquitetura, os projetos de interiores, o design e, é claro, o paisagismo⁴⁵. O cacto irá se tornar, destarte, um modismo elegante, objeto ornamental que em certo sentido reaviva a problemática caracterização da planta nativa como planta “exótica” (no sentido da planta como “curiosidade botânica”); veja-se por exemplo a capa de uma edição de 1934 da revista *O Cruzeiro*⁴⁶: os cactos na janela são tão exóticos, requintados e insignificantes quanto os peixes dourados no aquário ou a mesinha bauhausiana, compondo um cenário elegante para a moça que se recosta lânguida, entediada em meio a tanta novidade. Como bem percebe Sevckenko (2014, p. 227-228), o “moderno” – palavra que se torna uma “palavra-origem, o novo absoluto” – se aproxima da noção de fetiche, e, na “semântica publicitária” do período, “passa a capitalizar as melhores energias da imaginação”, “em meio à vasta expectativa por uma vida melhor”. Resta ao cacto uma originalidade apenas aparente, pois ele já não se opõe à cópia (afinal, a moda tem a reprodução da mercadoria como motor). Esvaziam-se as possibilidades que o caráter mais radical de sua brasilidade (indissociável da condição de originário, popular e primitivo) poderia ensejar⁴⁷.

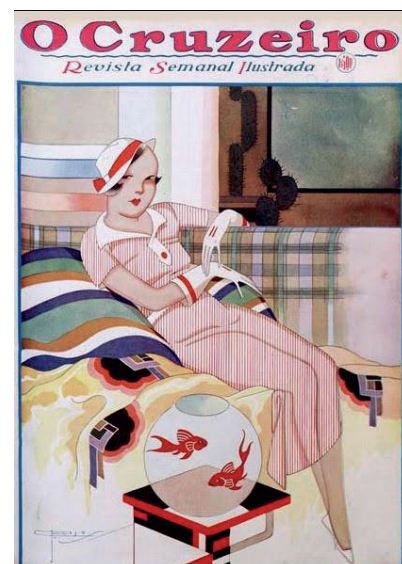


Figura R – Capa da revista *O Cruzeiro* (1934) | Fonte: BNDdigital

45. Na historiografia da arquitetura, esse “estilo” ficou conhecido como *International style* – e foi responsável pela difusão da “forma moderna” em objetos de consumo, edifícios e cidades, desassociada das expectativas de transformação social que o movimento trazia consigo (na Rússia revolucionária, por exemplo). A hipótese a ser aprofundada é que, no campo do paisagismo em São Paulo, a grande expressão do “estilo modernista” proviria do construtor autodidata João Artacho Jurado (1909-1983), que, atuando em um mercado imobiliário em forte expansão, propunha cenográficos jardins tropicais na cobertura dos prédios – além de salões de festas, halls decorados com lustres de cristal e panorâmicas piscinas, que configuravam um imaginário de habitação conduzido pelos sonhos hollywoodianos do pós-guerra (FRANCO, 2008) e pelo desejo de ascensão social da classe média.

46. *O Cruzeiro* (1928-1975) foi a principal revista ilustrada da 1ª metade do século XX no Brasil. Além do noticiário semanal, continha textos literários, “reportagens sobre lugares exóticos e aspectos pouco conhecidos da fauna e da flora brasileiras”, e colunas sobre cinema, esportes, sociedade, moda e culinária. A seção “Nosso Jardim, Nossa Chácara” oferecia dicas de jardinagem (enfocando o cultivo de flores, frutíferas e plantas medicinais), e criação de animais (SECRETARIA, 2002).

47. O “sucesso” – ou, seria a “falência”? – do cacto, a partir dos anos 1930, mas principalmente nos anos 1940 e 50, é coetâneo ao desenvolvimento da tipologia do “jardim tropical”, que surge no mercado imobiliário paulistano. Constituem-se firmas que oferecem esse tipo de jardim, como a Casa Flora, a Bom Jardim e a Jardins Tropicais (ARAGÃO, SANDEVILLE JR, 2021, p. 6). Isso “não significava necessariamente um gesto de rompimento com a tradição eclética de paisagismo”, já que tal “panorama tropical” acabaria sendo incorporado como mais um estilo, sem sugerir uma noção específica de brasilidade ou qualquer conexão com a paisagem natural do país (PERE-CIN, 2003, p. 57).



Figura S – Cartão de visitas de Flávio de Carvalho (1926), no qual são oferecidos serviços como “decoração interna e jardins modernistas - projetos de mobília - lustres - pintura mural - painéis decorativos - projeto e execução de cenários de teatro e cinema - anúncios” e, ainda, “cálculo e projetos de estruturas (...) arquitetura modernista - topografia para estradas de ferro”. | Fonte: DAHER, 1984, p. 66.

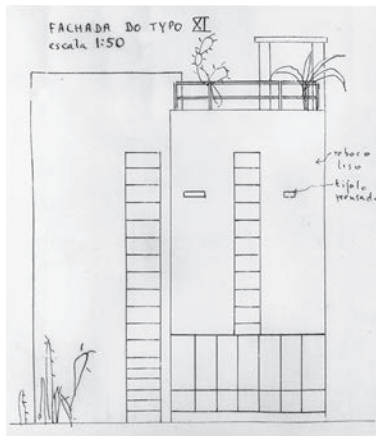


Figura T – Flávio de Carvalho, croqui de uma das casas da Vila Modernista (Déc. 1930) | Fonte: LEITE, 2010, p. 230

Original e originário: o cacto na Fazenda Capuava de Flávio de Carvalho

Ainda está por ser feita uma leitura que relacione mais a fundo a reflexão arquitetônica e o pensamento paisagístico de Flávio de Carvalho. O próprio artista, em sua inquietude criativa – de pintor, desenhista, agitador cultural, arquiteto, engenheiro calculista, cenógrafo e figurinista, designer e decorador, estudioso da psicanálise e urbanista –, se dedicou, ao longo de sua trajetória, a conceituar e examinar teoricamente o problema da paisagem, na série de artigos “Casa, homem e paisagem” (publicada no *Diário de São Paulo* na década de 1950) e o significado vital da vegetação, interessando-se por seus aspectos materiais e transcendentais, históricos e estéticos. Em artigos de revistas e jornais, criticou os planos urbanísticos e paisagísticos de seus contemporâneos, a exemplo das remodelações “afrancesadas” de Alfred Agache, no Rio de Janeiro; apresentou ideias exuberantes (e, ao mesmo tempo, notavelmente “realistas”) para as áreas verdes das cidades brasileiras, propondo o plantio da “vegetação que encontramos em nossas matas” nas praças e outros espaços públicos; e imaginou cidades futuras tomadas de inovadores jardins suspensos sobre laje, nas quais a vegetação nativa e tropical se desenvolveria em sua plenitude. Além disso, se apresentava profissionalmente como projetista de “jardins modernistas” e realizou diversos projetos arquitetônicos em que a paisagem e a vegetação são elementos centrais, a exemplo do projeto para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo (1928), com suas coberturas planas, encimadas por jardins com espécimes da flora brasileira e viveiros para aves (DAHER, 1982, p. 15) e salões monumentais com “amplas vistas para o Brás e a cidade” (CARVALHO apud LEITE, 2008, p. 23); ou da residência de Nelson Ottoni de Rezende (1930), onde prevê um elaborado jardim cubo-expressionista que em nada fica a dever aos “jardins cubistas” de Gabriel Guévrekian (1892-1970) na França⁴⁸.

A Fazenda Capuava: arquitetura, vegetação e paisagem

A Fazenda Capuava (1938), em Valinhos, no interior de São Paulo – juntamente com o conjunto de casas da Vila Modernista (1936-38), no bairro paulistano dos Jardins –, foi um dos poucos projetos de Flávio de Carvalho a ser efetivamente construído, já que a maior parte de sua obra nunca saiu do papel. A propriedade, originalmente pertencente à Baronesa de Atibaia, foi comprada pelo pai de Flávio de Carvalho em 1928 e doada ao filho na década de 1930. Em 1929 (apenas um ano depois da inauguração da casa da Rua Santa Cruz), Flávio elaborou o projeto da casa sede – mas, por falta de dinheiro, as obras só se iniciaram em 1935, sendo concluídas em 1938 (TOLEDO, 1994, p. 63-64), quando ele passa a residir ali definitivamente, estabelecendo-se “numa vida mais calma e plena de interiorização filosófica” (TOLEDO, 1994, p. 344) até a sua morte em 1973. O próprio artista (CARVALHO, 1948, p. 109-110) relata que Mário, ao visitar a Fazenda Capuava, observou: “as nuvens, o ar, o céu, entram dentro da sua casa... que é um invólucro da natureza”. Anos mais tarde, Flávio afirmaria (referindo-se ao nunca construído projeto da Universidade Internacional de Música): “Na arquitetura, eu procuro estudar a paisagem” (CARVALHO, 1963, p. 49). Tal relação parece-nos indispensável para um entendimento do projeto em toda

48. No jardim da Villa Noailles (1928), por exemplo, Guevrekian desenvolve os princípios do “jardim cubista” num espaço onde explora as possibilidades compositivas de formas geométricas angulares e da coloração das flores nos canteiros. A composição abstrata prioriza “materiais inertes em vez de materiais vivos, perturbando o equilíbrio tradicional que quase sempre favoreceu a vegetação”, e conta com a escultura *Jolie de vivre* (1927), de Jacques Lipchitz (1891-1973), disposta sobre um pedestal giratório quase no vértice do lote triangular. Ainda que chamados de “cubistas”, esses jardins pouco aproveitaram as proposições estruturais do movimento (como a pesquisa das ligações espaço-tempo ou da “forma integrada”); poderiam, portanto, na visão de Treib (19992, p. 37-39), ser equiparados a baixos-relevos, onde a tridimensionalidade é elemento secundário.

a sua complexidade, pois o conjunto casa-jardim expressa exemplarmente a visão original de Carvalho não somente acerca do fazer arquitetônico e do fazer paisagístico, mas também acerca da própria evolução do homem, em um processo permeado por uma forte relação com a natureza e a paisagem, o clima e a flora.

Para compreender o sentido da Fazenda Capuava na obra e no pensamento de Flávio de Carvalho, pode-se recorrer ao ensaio “A máquina e a casa do homem do século XX”, publicado em 1940 – apenas dois anos depois da conclusão da obra em Valinhos, o que nos leva a indagar o quanto esta experiência não teria contribuído para as teses ali expostas. Seguindo uma estrutura que remete aos três momentos do pensamento dialético (tese, antítese e síntese), a questão central abordada é a relação entre a casa moderna – “acessório para auxiliar o homem a viver, empurrando-o para frente” – e a casa ancestral – “fortaleza para proteger o homem”, “capaz de mantê-lo vivo, mas estacionário, sem perspectivas para o aumento da sua sensibilidade”. No momento inaugural, o homem, movido pela curiosidade, sai pela primeira vez da “fortaleza ancestral”; a primeira coisa que faz é “espiar a paisagem”, para, em seguida, “olhar o mundo e compreender”, mostrar “seus tesouros aos bichos, às árvores e à paisagem deserta” e “conversar com o ambiente”, transformando o exterior da casa em “exterior habitável e próprio ao uso e à estadia do homem” – ou seja, domesticando ou humanizando a paisagem. Daí, Flávio passa à arquitetura hodierna, quando os monumentos deixam de ser “templos, pirâmides ou arcos do triunfo”: o “monumento arquitetônico do século” passa a ser a habitação, onde “a ideia de eficiência aplicada ao ser humano e à máquina” passa a existir “na mais alta porcentagem”; surgem uma nova sensibilidade e um novo sentimento de beleza, ligados ao “mentalismo” de uma arquitetura nua, solar, aberta, sem reservas para a natureza e a paisagem – e que parece ter esquecido o “trauma-origem sexo” e outras emoções humanas primordiais.

A nova arquitetura (...) já se apresenta como uma previsão: ela é nua e lisa, despida de todo o preconceito ancestral, os berloques que ornamentam o espírito sanguinolento do homem, até pouco ainda selvagem, se encontram ausentes. Ela (...) não tem medo, pois suas aberturas são grandes e acolhedoras, e as suas paredes frequentemente transparentes. Ela é mais mentalista que emotiva, o que por si só é uma demonstração de movimento para a frente (...). A arquitetura desornamentou-se, tirou a roupa para mostrar os seus belos músculos estruturais e suas formas fundamentais. Igual ao homem do século, (...) se expôs ao sol, praticou higiene física e mental, procurando um conhecimento mais profundo das coisas e uma emoção mais estendida (...) desenvolvendo a magnitude da sua sensibilidade (CARVALHO, 1940, p. 77).

Essa nova arquitetura, porém, não aparece para Flávio como um momento final, e sim como uma negação da fortaleza originária; a negação das “formas ancestrais” em nome da eficiência representaria apenas um estágio a ser superado (uma “previsão”) em direção a uma arquitetura – e a uma humanidade – que se redescobririam mais plenamente na paisagem e na natureza, e que as tomariam como o seu fundamento. A arquitetura evoluiria não no sentido da casa fechada, do homem que teme e desconhece a natureza e os exteriores, nem tampouco no sentido da “máquina de habitar” de Le Corbusier, aberta, solar e alheia a qualquer tipo de sombra ou contradição⁴⁹; mas sim em direção a algo capaz de superar estas duas concepções, combinando as conquistas da máquina e do intelecto

49. Em 1929, por ocasião da visita de Corbusier ao Brasil, Flávio o entrevista. No encontro, o brasileiro “discute os casos do sistema soviético e da filosofia de Krishnamurti. Fala na possibilidade de despertar no homem-habitante os sentimentos mais diversos, como o sentimento de angústia”. Em resposta, “Le Corbusier sorri. Acha que a arquitetura deve ficar apenas sob o sistema solar...”; “ao bom senso cartesiano escapam os sentimentos limite” (FERRAZ, 1929 apud DAHER, 1982, p. 30).



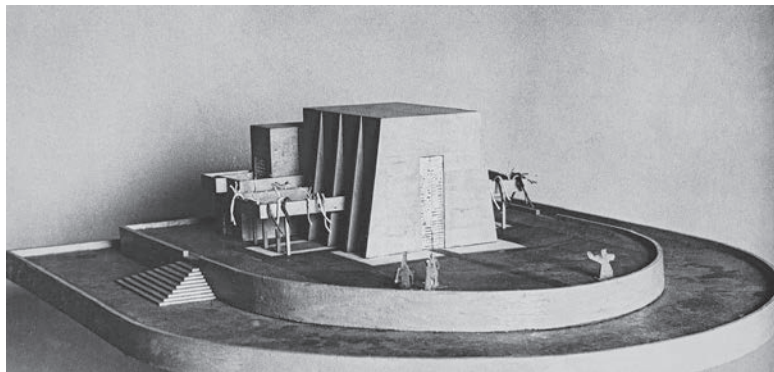
Figura 14 – Flávio de Carvalho, Fazenda Capuava (1938) | Fonte: CEDAE-Unicamp

com a força da natureza, do instinto, e das emoções ancestrais e selvagens – ou, se quisermos, combinando as conquistas da razão, da técnica e da sensibilidade modernas com a profundezas do inconsciente, em direção ao “bárbaro tecnizado”: o homem da contemporaneidade que, valendo-se das conquistas da técnica e do progresso material, seria capaz de criar um “novo estado de natureza” e voltar à “infância da espécie”⁵⁰. E é precisamente aí que se situa, a nosso ver, o radical experimento arquitetônico-paisagístico da Fazenda Capuava.

*

A casa é implantada no alto de uma pequena elevação no terreno; à época, ela podia ser avistada de longe, destacando-se na paisagem rural de Valinhos (ASSIS, 2022, p. 113) – uma zona bastante desmatada, provavelmente devido ao plantio de café (já abandonado na década de 1920). Segundo Flávio de Carvalho (apud CARNEIRO, 1958), na escolha do local, ele teria fugido “à prática comum de colocar a casa nos vales”, preferindo “os morros, com a paisagem que os circunda”. Assis (2022, p. 113-114) observa que a implantação sugere

Figura 15 – Flávio de Carvalho, Maquete do projeto original da sede da fazenda (1939) | Fonte: LEITE, 2010, p. 238



50. A figura do “bárbaro tecnizado” surge a partir das formulações de Hermann von Keyserling (1880-1946) – cujas obras *O mundo que nasce* (1929) e *Meditações sul-americanas* (1932) foram lidas avidamente por Graça Aranha, Oswald, Mário e Flávio. Tal figura seria resultante da “contingência dominadora da técnica sem organicidade cultural”, impondo a “hegemonia do tecnocrata” como “prenúncio de um novo tribalismo” (Schwartz, 2008, p. 175). O homem seria um “animal em contínuo processo de adaptação biopsíquica, reagindo contra o meio e criando o seu ambiente”; ávido de progresso, ele se valeria da técnica e da máquina para acelerar sua “libertação moral e política” (NUNES, 1990, p. 22-23).

riria uma conexão com o “pensamento mítico” dos antigos, quanto à relação entre arquitetura e paisagem (a exemplo dos astecas em Tenochtitlán, onde construíram monumentais templos escalonados; ou dos incas no Peru, com os terraços para produção agrícola). Tal observação é corroborada pelo próprio Flávio, ao reconstituir historicamente o sentido da paisagem enquanto “berço do pensamento”, em diferentes civilizações:

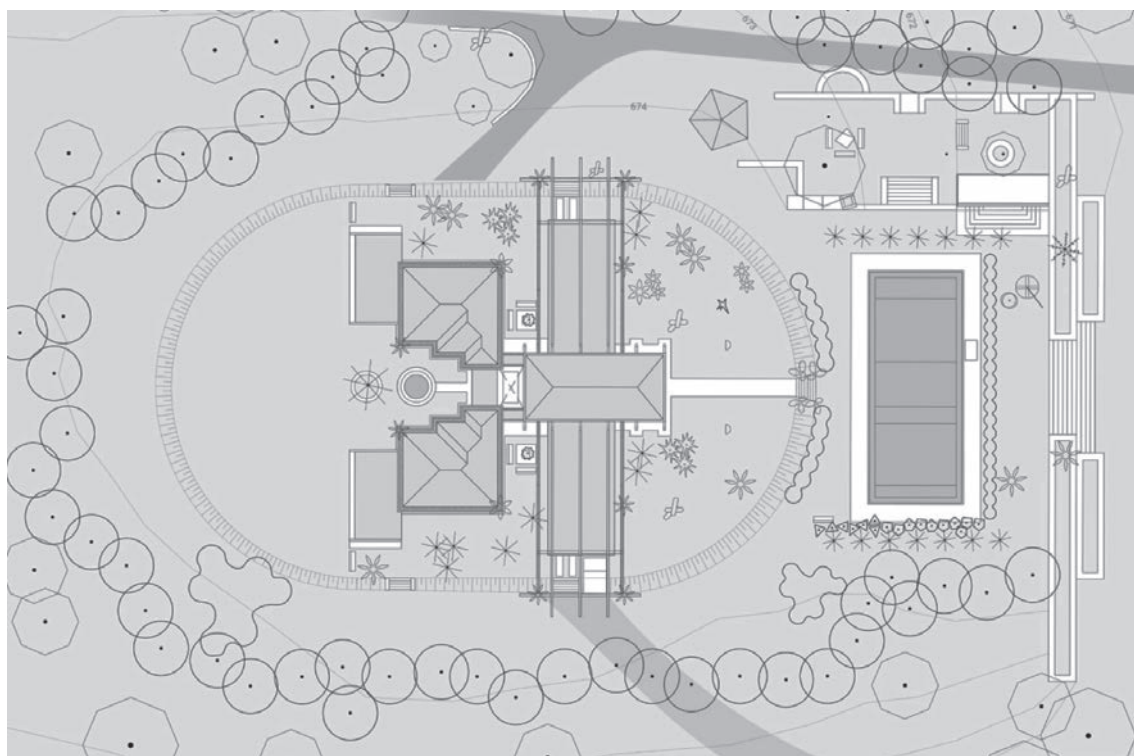
A paisagem começa a ser adorada e venerada pelo homem no momento da sua evolução no qual ele começa os seus devaneios intelectuais. Momento em que ele cria e exerce processos de magia para melhor obter o seu alimento. O sacerdote é o seu guia espiritual e prático (...), o primeiro contemplador da paisagem, o primeiro a encontrar na paisagem o caminho para a eternidade. (...) Os gregos antigos construíam os seus templos nas montanhas (...) os mosteiros budistas e outros se encontram com

frequência engravados nos picos das montanhas (...) Os japoneses desde épocas medievais praticam o culto da paisagem com sendo o elo entre o homem e o pensamento puro. Os chineses (...) comungavam com a paisagem. Os franceses e os italianos transformaram a paisagística num requinte intelectual (CARVALHO, 1956a).

No projeto original – vislumbrado na maquete exposta no III Salão de Maio em 1939⁵¹ – o terreno é moldado em dois patamares semicirculares em níveis diferentes, delimitados por muros de arrimo baixos e com escadas de acesso laterais. Tal disposição fortemente cenográfica é mantida no projeto implantado, que sofre, porém, algumas mudanças: apenas o patamar superior mantém a forma semicircular, delimitada agora por taludes e não por um muro. O patamar inferior toma a forma de um grande terraço retangular, para abrigar a piscina e equipamentos como um palco para apresentações musicais. Esse terraço é contido em sua porção frontal por muros de arrimo e por uma ampla escadaria de pedra, criando-se assim uma entrada “triumfal” para a sede da fazenda, começo de um percurso linear que conformará o eixo de simetria do projeto. Ladeiam a escadaria dois imponentes guapuruvus – árvore caipira típica da Mata Atlântica –, unindo seus altos galhos em um gigantesco portal vegetal e contribuindo para a monumentalização da construção. O seu aspecto “selvagem” – com folhas se assemelham (aos olhos de um leigo dotado de imaginação ou de um artista modernista-primitivista) a descomu-

51. Até onde pudemos investigar, não existe uma planta do conjunto casa-jardins feita por Flávio.

52. No artigo “Casa, homem e paisagem – VII” (1956b), Flávio considera a árvore um ser vivo com o qual o homem manteria uma “ligação sentimental e emotiva”, e mesmo divina, originada quando o homem pré-histórico, descendo dos troncos, passara a habitar a terra. Tal ligação viria à tona em diversos momentos da história da humanidade, da “mais remota antiguidade” (quando “quase todos os deuses eram árvores”) aos chineses de épocas recentes (“que dizem ouvir o grito de dor de um carvalho cortado, a uma distância de dois quilômetros”), passando por civilizações africanas nas quais “a destruição de um coqueiro é considerada matricídio” e pelos “arianos da Europa” que fizeram dos bosques os seus santuários.



nais samambaias, e cujas mudas poderiam sido facilmente coletadas nos “56 alqueires de mato” da fazenda – materializa com perfeição as concepções de Flávio acerca da conexão indissolúvel entre o homem e a árvore da qual ele se originou⁵².

A grande piscina retangular, inexistente na maquete, mas presente desde a inauguração da casa, estrutura o espaço externo em frente à construção; suas laterais menores são ladeadas por aleias de jerivás (*Syagrus romanzoffiana*), sob os quais Flávio planta espécies como a

Figura 16 – Implantação da casa e jardins da Fazenda Capuava | Fonte: ASSIS, 2022

espontânea mamona (*Ricinus communis*) – trazendo o “mato” para a parte mais formal do jardim. Nesse arranjo impactante, a residência se torna o ponto focal da composição. Daher (1982, p. 67-69), por exemplo, diz que a imaginação do arquiteto “esparramou-se, a partir da cinematográfica vista frontal, com seu perfil egípcio ladeado por palmeiras, refletindo na água da piscina”; ainda que o autor identifique este arranjo como uma referência ao Egito antigo, a tipologia vegetal do duplo renque de palmeiras (com a edificação no ponto focal) também estava presente nas fazendas de café do Sudeste, desde a época do Império.

Figura 17 – Perspectiva da casa da Fazenda Capuava | Fonte: ISHIDA, 1995, p. 24.

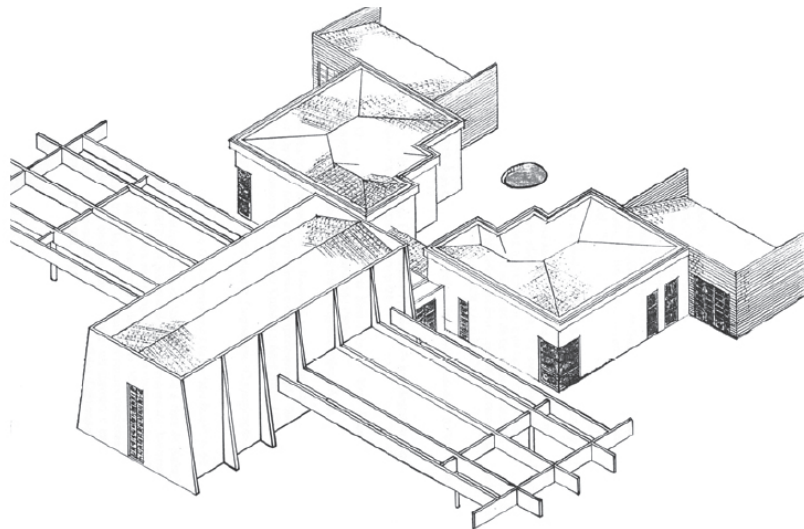


Figura U – Flávio de Carvalho, Projeto para o Farol de Colombo (1928-31) | Fonte: MAZZUCHELLI, 2019, p. 7

Assim, além de cumprir a primordial função de espaço de lazer e socialização (pois era ali que se desenrolavam muitas das recepções e festas promovidas pelo artista), o conjunto piscina-palmeiras tem a função de monumentalizar o edifício, multiplicando visualmente as suas dimensões e criando “uma paisagem inédita”, que refletia em sua água puríssima a “estranha arquitetura” flaviana (CARNEIRO, 1958). A água transforma-se em elemento fundamental da composição arquitetônica, capaz de desdobrar e complexificar a espacialidade da construção, assim como as suas relações com o entorno e a paisagem. A partir do patamar da piscina, centralizada no talude está uma segunda escadaria de pedra. Ela dá acesso ao patamar superior, um amplo gramado pontuado de espécies plantadas isoladamente; esse gramado é dividido ao meio pelo caminho pavimentado que condiz à grande porta de entrada um caminho central.

53. No mesmo ano, Flávio projeta o Farol de Colombo (1928-31), no qual, ao invés de homenagear a figura do navegador europeu com a proposição de estátuas ou conjuntos escultóricos monumentais, revisita a cultura pré-hispânica – em uma construção cuja monumentalidade colorida e expressiva louva as culturas autóctones, com uma volumetria que remete aos templos maias e astecas e padrões decorativos de inspiração guarani e marajoara (para o artista, culturas “livres de restrições acadêmicas”, baseadas na “simplicidade da natureza e na força viril das flores-tropicais” (CARVALHO apud MAZZUCHELLI, 2019, p.7-9).

Quanto à casa propriamente dita, a caracterização de Mário de Andrade (1928b) acerca do projeto do Palácio de Governo se aplicaria igualmente à sede da fazenda: uma construção com “uma graça de morro, extremamente forte e primitiva”⁵³. Tal “primitivismo” teria sido inspirado, de acordo com o próprio arquiteto, “no tûmulo dos faraós” (CARVALHO apud LIRA, 2017, p. 304). Os estudiosos de sua obra reiterarão essa referência às antigas civilizações; Daher (1982, p. 67), por exemplo, ressalta que “a descoberta do pré-colombiano e do egípcio, a voga arqueológica e erudita” como inspirações de mais de um artista modernista. Nesse sentido, a casa da Capuava assume uma dimensão fortemente iconográfica; a volumetria prismática da parte frontal da residência, perfeitamente simétrica, destaca-se da paisagem pela imponente silhueta trapezoidal do salão principal em pé-direito duplo; a ausência de referências à escala humana (como



Figura 18 – Flávio de Carvalho, Vista de uma das varandas, na casa recém-inaugurada | Fonte: CEDAE/Unicamp

janelas e portas de tamanho padrão), tornam o imóvel incapaz de ser apreendido em sua totalidade (LIRA, 2017, p. 303-304).

O trapézio é o “rosto permanente e grandioso de um vasto salão”, ambiente que abrigava a sala de estar e refeições, assim como um espaço para representações e recitais em um pequenino mezanino saliente sobre a mesa de jantar (LIRA, 2017, p. 305). Esse salão é interceptado pela longa estrutura em pérgola de concreto armado, que recobre as duas varandas laterais – contribuindo, portanto, para a monumentalização da fachada principal. As varandas, com as enormes vigas sobre os delgados pilotis pintados de vermelho e seus pisos brilhantes de ladrilho, são um dos principais elementos a fazer a conexão – visual, espacial e mesmo espiritual – entre a arquitetura e a paisagem, entre o construído e o vazio, entre o próximo e o distante, e mesmo entre o tempo e o espaço, a partir da vinculação entre *zeitgeist* e *genius loci*. São também, como veremos mais adiante, espaços-chave da abertura da casa à vegetação, cuja intencionalidade aparece já na maquete, onde as plantas sobre as vigas são cuidadosamente representadas. Algumas pendem dos vasos suspensos e outras crescem diretamente nas vigas-jardineira.

As varandas, mobiliadas com preguiçosas redes e cadeiras de balanço, são, ainda, espaços que proporcionam uma transição gradual entre o uso social da frente do terreno e o uso mais íntimo dos jardins nas laterais da residência – nos quais a proposição adquire um caráter “doméstico”. Como o projeto é perfeitamente simétrico, ambas as laterais recebem tratamento similar, com a delimitação de pequenos espaços abertos, parcialmente abrigados pelas paredes da própria construção. Nesses locais, Flávio dispõe mesas e bancos de pedra; em frente às janelas dos dormitórios, cria “um jardim meio selvagem, em que plantas se misturam a matos, árvores frutíferas a flores” (CARNEIRO, 1958, p. 34) – ou seja, cria um jardim que remete ao jardim tradicional brasileiro, com as suas “plantas coloniais”⁵⁴. No entanto, essa configuração não expressa, por parte de Flávio, uma simples continuidade com a “tradição”; o seu interesse reside nas possibilidades da combinação do ornamental com o comestível, dentro de uma mesma “ideia poética” de se colherem os frutos de dentro do interior da casa (CARNEIRO, 1958, p. 34).

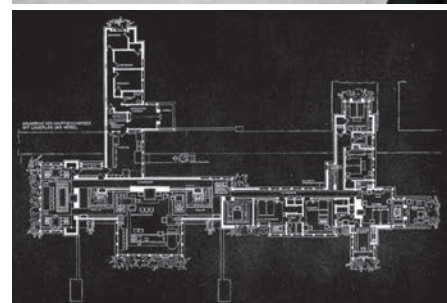


Figura V – Frank Lloyd Wright, O “templo maia” da Ennis House (1923) | Fontes: wisconsinology.com

Figura W – Frank Lloyd Wright, Avery Coonley House (1908–12) | Fonte: Library of US Congress

54. Freyre opõe aos jardins franceses, italianos e suíços, os jardins portugueses – caracterizados pelos “efeitos de espontaneidade” e a beleza “meio-selvagem” das plantas, “todas tão à vontade como se não estivessem num jardim”. Para ele, a “tradição portuguesa” é que devia ser valorizada no Brasil, com a utilização das “plantas coloniais”, “nossas”, lamentavelmente “desprezadas nos jardins chiques”: a flor-de-noiva, a três marias, o brinco-de-princesa, os suspiros – com seus “homens que pedem poemas” – e árvores como jaqueiras e sapotizeiros, a oferecer “as melhores sombras deste mundo” (FREYRE, 1923, p. 447).



Figura 19 – Flávio de Carvalho, Jardim dos fundos (1938) | Fonte: CEDAE-Unicamp

55. As soluções orgânicas adotadas na Capuava não negam o uso concomitante de soluções do racionalismo – aliás, “eficácia” parece ter sido uma das palavras preferidas de Flávio, utilizada como pseudônimo nos concursos arquitetônicos dos quais participou. Tais soluções podem ser identificadas na opção pelo concreto armado, na escolha de materiais inovadores como o alumínio – mas, invariavelmente acabam por aproximar-se do “fantástico”, a exemplo da grande mesa de vidro iluminada por baixo, no salão principal, e da lareira que produzia nuvens de vapor iluminadas por lâmpadas coloridas.

56. Dentre os aspectos construtivos e tecnológicos, estão a combinação do concreto com a alvenaria aparente, o uso de materiais naturais como pedra e madeira, e o uso de balanços e outras soluções estruturais permitidas pelas novas técnicas. Dentre os aspectos espaciais e programáticos ressalta-se o uso de paredes prolongadas em placas, a presença de contrapontos verticais à horizontalidade dominante, pérgolas fazendo transições entre interiores e exteriores, e plantas labirínticas que (ao menos no caso da Capuava) conferiam “autonomia a cada cômodo e fugas diretas para o exterior” (DAHER, 1982; LIRA, 2017; NEDELYKOV, 2001).

57. A cica (*Cyca sp*) é uma planta tradicionalmente presente nas fazendas do Sudeste; aos olhos de um leigo, ela pode ser facilmente associada a uma “planta primitiva”, pois aparenta ser um híbrido de palmeira com samambaia e pinheiro, com folhas duras e pinadas, organizadas em hélice, e um “tronco” é encimado por cones amarelados. Estrategicamente posicionada no eixo que conecta a casa à paisagem, a planta passa assim a substituir a estatuária de inspiração neoclássica presente nos jardins tradicionais, enquanto ponto focal da composição; no lugar de ninfas em mármore ou faunos em bronze, ela surge evocando outras eras geológicas, e as possibilidades artísticas do material vegetal.

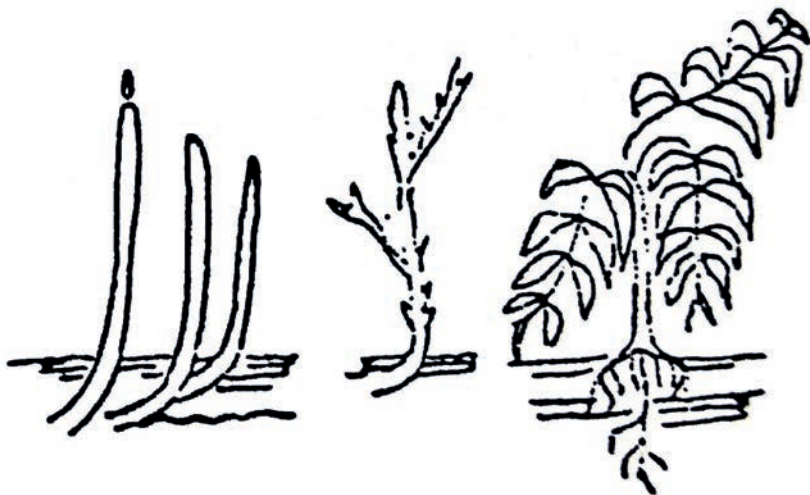
A parte posterior da residência, mais horizontalizada, abriga os dormitórios, a cozinha, os banheiros e, nas extremidades, dois salões simetricamente posicionados: o escritório e a chamada “sala ancestral”, onde ficavam móveis e objetos da família do artista (DAHER, 1982, p. 69). Esta parte da casa apresenta um “sabor wrightiano”, em referência à arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, definida como a criação da forma construída e do espaço “de acordo com os princípios latentes da natureza”, que poderiam se revelar por meio da fusão das construções com a paisagem e também por meio da técnica, de forma que a natureza passaria a permear as estruturas (FRAMPTON, 1997, p. 228-230)⁵⁵. Ainda que não se tenha notícia de que Flávio e o célebre arquiteto tenham se encontrado no Brasil, por ocasião da visita do norte-americano ao Rio de Janeiro em 1931 (NEDELYKOV et al., 2001), vários autores ressaltam características compartilhadas por ambos, como o interesse pelas antigas civilizações mesoamericanas; aspectos construtivos e tecnológicos de suas composições, aspectos espaciais e programáticos e o estabelecimento de uma profunda inter-relação entre as construções, a natureza e a paisagem⁵⁶.

O jardim dos fundos da casa, por sua vez, é delimitado em três faces pelas paredes escalonadas da edificação. Aqui espacializa-se uma certa ambiguidade; ainda que o local possa ser descrito quase como um pátio ou quintal tradicional – áreas externas de caráter reservado, aos quais se voltavam os ambientes íntimos e de serviço nas casas coloniais e sedes de fazenda (REIS FILHO, 2000, p. 39) – o seu isolamento em relação aos interiores da residência e a outras partes do jardim é quebrado pela presença da enorme porta envidraçada dos fundos do bar, situada ao centro da fachada posterior. Essa abertura (através da qual se vê uma parte do jardim frontal da casa), está perfeitamente alinhada com o chafariz circular, o canteiro com uma única cica escultural⁵⁷ e alguns lances de degraus. Consequentemente, o espaço do jardim passa a reforçar o eixo central de simetria da edificação – criando uma linha imaginária que monumentalmente integra e conecta exteriores e interiores, paisagem e arquitetura.

A vegetação e as “plantas primitivas”

O problema específico da vegetação ocupa um papel central na obra de Flávio, em seus projetos e escritos. Se por um lado o artista vê as plantas e os espaços verdes como elementos essenciais ao “repouso mental” e à “recomposição da psique” do habitante da extenuante cidade hodierna (num pensamento que se aproxima da fórmula *soleil space verdure* de Le Corbusier)⁵⁸, por outro as plantas possibilitariam uma religação com a ancestralidade, com a condição originária do homem; seriam “símbolos da pujança vital da terra e do começo da vida no planeta”, representando a “parte energética de nossa existência”:

Constitui (...) um dever telúrico do homem procurar formar com os elementos energéticos “eternos” da vegetação um berço permanente para a germinação das suas ideias e de seus devaneios. O berço permanente formado de bosques e jardins diminuiria o vulgar e o sofisticado da vida, lembrando ao homem a humilde origem, os seus exercícios na árvore primitiva e aquilo que lhe deu forças para mais tarde pensar (CARVALHO, 1956e).



A reflexão sobre a vegetação poderia, portanto, ser entendida para além (ou talvez, para aquém) do seu sentido estritamente utilitário ou funcional – pois haveria uma ligação mais profunda, “antropofágica”, entre o homem e a vegetação:

A vegetação (...) faz parte do ciclo de subsistência do homem. Ele devora e usa esta vegetação (...) não só como alimento, mas também como abrigo e como meio de conservar a umidade do solo, necessária à sua vida e à vida dos outros seres vivos (...) Todo o ser vivo está irremediavelmente ligado à vegetação. A vegetação é, em certa forma, um seu semelhante que nutre os instintos antropofágicos do homem. Comendo a vegetação, ele come um ser vivo (CARVALHO, 1956c)⁵⁹.

Nesse sentido, todas as plantas da Capuava, inclusive as ornamentais, aparecem com um potencial de serem comidas; e, inversamente, as plantas comestíveis também podem ser elevadas a categoria de ornamentais (como, aliás, já havia experimentado Segall em seus arranjos de repolhos para um baile de carnaval)⁶⁰ – sendo utilizadas para a alimentação *stricto sensu* (de onde proviria o seu caráter “útil” e funcional), mas também para a alimentação *lato sensu* (ou seja, a alimentação do espírito, da imaginação, dos sentidos). Num curioso artigo de 1935, onde analisa exemplares da “escultura culinária” do



A. La ville verte, soleil, espace, verdure



Figura X – Le Corbusier, “Retour de la nature à la ville” | Fonte : LE CORBUSIER, 1995, p. 146.

Figura Y – Flávio de Carvalho, Detalhe de vista do Anhangabaú (1934) | Fonte: LEITE, 2010, p. 223

Figura 20 – Flávio de Carvalho, Plantas primitivas, em “A morfologia da vida” (1956) | Fonte: CARVALHO, 1956f

58. Para Flávio de Carvalho (1956e), em cidades como São Paulo e Rio, desenvolvidas “sob o signo de instintos impróprios”, a vegetação “poderia ser dobrada com a instalação de jardins suspensos construídos por cima das praças existentes”, com plataformas elevadas, além de “passeios, fontes, bancos, gramados”; na parte inferior, “as árvores dos jardins antigos seriam conservadas” e “seria cultivada a vegetação da floresta brasileira, que requer sombra e umidade”.

59. Para Flávio, eliminar a vegetação “é abrir caminho para o suicídio”, já que “destruir a floresta é destruir os seres vivos que nela se encontram (...), o alimento do homem”. E questiona: “Por que motivo se suicida coletivamente o homem? Seria uma exigência da espécie essa depredação irracional das florestas? Visaria a sabedoria da espécie a estabelecer, pela depredação, pela fome e pela diminuição da população do globo, um equilíbrio que presentemente desaparece?”. E profetiza: “com o desaparecimento sempre crescente do ser vivo que fornece alimento ao homem, só um recurso restará ao homem” – no momento da “Grande Fome”, “o homem comerá o seu semelhante” (CARVALHO, 1956c).

60. Dentro da já discutida lógica da funcionalidade do vegetal, as “plantas boas” parecem ser um antídoto contra o jardim contemplativo – elemento fundamental das reformas urbanísticas da *Belle Époque* (cujo melhor exemplo

século XVI⁶¹, Flávio procura compreender as motivações profundas por trás dos “pratos confeccionados e moldados” representando “jardins fantásticos”, animais, homens e mulheres, ou mesmo “diversas partes do organismo humano, tal como o coração”:

Desde épocas imemoráveis que os comestíveis se apresentam frequentemente com uma morfologia humana ou vegetal ou animal. (...) Existe esta tendência a transformar aquilo que vai ser comida numa recordação das formas encontradas na vida (...) O homem come não somente o seu semelhante, porque mantém com este uma vida anímica ativa, mas também come o que é possível digerir do mundo em redor, porque manteve e ainda mantém com este uma vida anímica intensa (CARVALHO, 1935a, apud LEITE, 2010, p. 80-81).

Essa concepção antropofágica da botânica (na qual a vegetação é um “semelhante” do homem e nutre a sua “vida anímica”) faz com que não somente as espécies escolhidas, mas também os plantios, na Fazenda Capuava, acabem por sair da ordem do estritamente utilitário, assim como do estritamente ornamental, ganhando a dimensão de algo extraordinário: por exemplo, a proposta de criação de um “imenso pomar de trágicas dez mil figueiras” ou, ainda, de extensos “campos de amendoim” (TOLEDO, 1994, p. 64), entre outros empreendimentos agrários, botânicos e paisagísticos de caráter altamente imaginativo e experimental.

Em suas formas de caráter geométrico, sintéticas, e em suas estruturas (aparentemente) simples e (modernisticamente) “verdadeiras”, essas plantas se associam à noção de primitivo⁶². Porém, diferentemente do que ocorre no jardim de Mina Klabin, no qual o plantio das cactáceas se baseia principalmente num imaginário já estabelecido e numa interpretação essencialmente formalista, Flávio procura enriquecer tal imaginário e complexificar tal interpretação com uma formulação própria sobre a forma dos cactos, aprofundando as inter-relações entre *originário* e *original*. No ensaio “O homem cilíndrico - A morfologia da vida - O chapéu intermediário entre o homem sem alma e o homem com alma”, da série *Casa, homem e paisagem*, de 1956, o artista sistematizará seu pensamento em relação ao que chama de “morfologia da vida”, permitindo-nos aventar porquê os cactos da fazenda poderiam ser lidos como “plantas primitivas”. O texto, imbuído de formulações científicas baseadas nas teorias evolucionistas (tratadas, entretanto, com bastante liberdade poética) apresenta a tese de que “a evolução da morfologia da vida se processou da forma cilíndrica, associada à esfera, para a forma achatada”⁶³; é acompanhado de ilustrações que demonstram tal como processo aconteceu nos reinos animal e vegetal.

O cilindro terminado por uma esfera seria a “forma ancestral básica”, característica das primeiras formas de vida (a exemplo dos cromossomos da célula, os unicelulares coanoflagelados e os pólipos dos mares Pré-Cambrianos). As primeiras plantas terrestres teriam surgido somente no período Siluriano, “com o recuo das águas internas para o oceano”: “Os seres que, saindo das águas, teriam capacidade de sobreviver em terra seca, só poderiam ser os seres com a forma ancestral básica” – forma que proporcionaria uma boa fixação no solo e a “resistência necessária à sobrevivência num meio novo e estranho”. Daí, Flávio dá um salto imaginativo e conclui que não somente as plantas, mas “todos os animais terrestres são cilíndricos, na sua primeira etapa de evolução” – inclusive “o homem de hoje, um

é a afrancesada Praça Paris, inaugurada no Rio em 1929, com suas espécies exóticas, gramados, topiarias e estátuas de mármore). Frente à ideia inusitada do prefeito Pedro Ernesto (1884-1942) de plantar café nos jardins cariocas, Carvalho (1933 apud ROSSETTI, 2007, p.169) se entusiasma, identificando ali um princípio para repensar o paisagismo das cidades brasileiras: “Por que só café? Por que não banana, amendoim, milho, amoreiras, legumes e toda a gama de uma vegetação abundantemente exótica, que encontramos em nossas matas? Temos recursos que fariam inveja a qualquer país e, no entanto, vivemos importando o que há de mais decadente e obsoleto”. Para o artista, plantas adaptadas ao clima e costumes locais é que deveriam ser utilizadas nos jardins, explorando-se a sua abundância e o seu exotismo (palavra que, nesse contexto, significa “extraordinário” e não “estrangeiro”) – fossem elas espécies naturalizadas (como a bananeira) ou nativas (como o milho); fossem espécies modernas (como o café) ou ancestrais (o amendoim e, novamente, o milho, consumidos pelos ameríndios há milênios).

61. Não encontramos maiores informações sobre tais obras – estaria Flávio referindo-se a Giuseppe Arcimboldo (1526-1593)? – e o artigo republicado não possui ilustrações.

62. Vale ressaltar que o cacto não é, de maneira alguma, um ser *naturalmente primitivo*, considerando-se a evolução vegetal. As cactáceas surgiram no período Cretáceo, há 30 ou 40 milhões de anos (TORRE, 2018, p. 17), sendo, portanto, mais recentes que samambaias e pinheiros.

63. Hoje os estudos sobre a evolução das espécies, assim como a taxonomia, já não se apoiam somente sobre a morfologia e a anatomia (visão macroscópica), valorizando a histologia (estudo das características das células) e a sistemática filogenética como métodos de identificação e datação dos organismos. Assim, mais do que a forma “exterior” das plantas (que Flávio, com sua visão e imaginação de artista, toma como índice incontroverso da evolução da vida), passam a ser determinantes outras características dos seres vivos, como se são uni ou pluricelulares ou (no caso das plantas), vasculares ou avasculares.

animal ainda pouco evoluído” (CARVALHO, 1956f). Em consonância com tal processo, o cilindro expressaria um “desejo de movimento”, que levaria os seres vivos a transitar para uma etapa na qual, sobre o “cilindro oco do galho”, apareceria “um início de folhas que são meros brotos para melhor captar a luz do sol (e que permanecerão brotos até a morte do galho)”. A forma achatada, seria, por fim, a forma mais evoluída dos seres vivos, como se pode depreender da sua colocação sobre as mãos humanas ou sobre as asas dos pássaros (responsáveis pela “conquista dos grandes espaços”) – ou ainda sobre as plantas que, comportando-se “da mesma maneira que os peixes, os homens e outros animais”, apresentariam folhas cujas “formas achatadas” já seriam “perfeitamente aptas a tomar parte na direção, na estabilidade e sustentação do novo conjunto”.

Pode-se depreender desta formulação que as cactáceas (e, em algum grau, as euforbiáceas e agaváceas) representariam, para o arquiteto, plantas modelares, “protótipos vivos” das formas de evolução da vida na Terra: mais ou menos como se a *forma geradora* de Mina Klabin, revisitada, assumisse na Capuava uma dimensão temporal. A forma de um mandacaru ou de um xique-xique, por exemplo, pode ser identificada com um “cilindro terminado por uma esfera” (ainda que

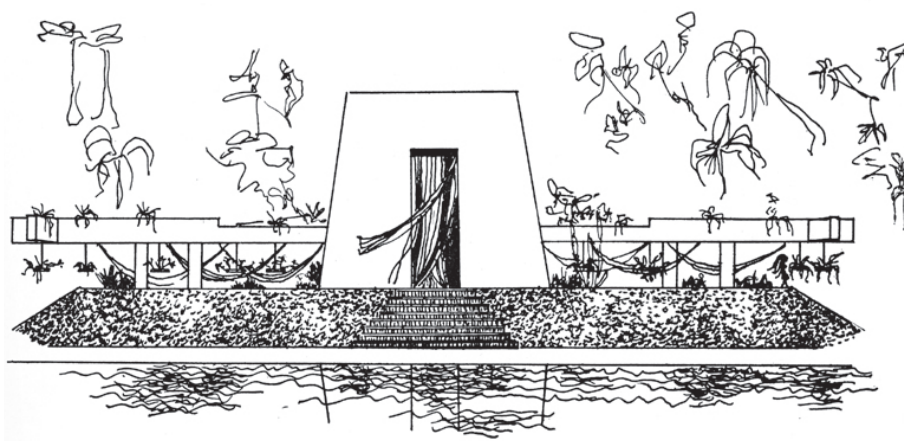


Figura 21 – Flávio de Carvalho, Desenho da fachada da sede da Fazenda Capuava (1938) | Fonte: CEDAE-Unicamp

na época de floração tal cilindro comece a apresentar “brotações”); remeteria, portanto, à ideia de uma flora primeva, de tempos tão distantes que quase poderia ser considerada “atemporal”⁶⁴, mas que, por ser vivente, alcançaria o presente e o cotidiano. Quando, como acontece na Capuava, este tipo de vegetação é colocado lado a lado às opuntias de cladódios achatados (supostamente índices de um estágio de evolução mais avançado na “morfologia da vida”⁶⁵), ou de outras plantas suculentas com essas mesmas características formais, distintos tempos evolutivos passam a coexistir – numa relação que remete, a nosso ver, à compreensão “transversal” da história proposta pela antropofagia. Segundo Benedito Nunes (1990, p. 27-28), nela, a “História é absorvida na *pré-História*, pelo que diz respeito ao passado, e dirigida a uma *transistória*, pelo que diz respeito ao futuro”; mais ainda, a *pré-história* e a sociedade primitiva trazem elementos para uma “contrastação do processo histórico brasileiro e a contestação de sua sociedade patriarcal” – além de meio importante de acesso à “História mundial”. Também neste sentido vai o depoimento de Blaise Cendrars, por ocasião de sua vinda ao Brasil em 1924, quando defende que “o século XX será o da *pré-história*”, e que “a *pré-história* é a história das duas Américas e sobretudo da América espanhola” (CENDRARS, 1924 apud CALIL, 2001, p. 133).

64. Aqui, há um paralelo com o “tempo destemporalizado” que Perrone-Moisés (2007, p. 195-196) observa em *Macunaima*, formulação diretamente ligada ao “espaço desgeograficado” proposto por Mário: o tempo, ali, seria uma mistura do “tempo histórico real” com o “tempo legendário, indefinido”; ainda que o tempo da ação seja linear (com acontecimentos que se sucedem uns aos outros), o ritmo dessa sucessão seria desprovido de verossimilhança (por exemplo, personagens históricas contracenam com personagens míticas). Esse tempo apontaria, assim, para uma síntese provisória; “a história e a geografia brasileiras são unificadas num mesmo momento e num mesmo espaço e projetadas num plano simbólico, onde se poderia apreender a ‘entidade brasileira’ como (...) uma entidade ainda não fixada, mas em processo”.

65. Contrariando a teoria da “morfologia da vida”, o gênero *Pereskia* – que inclui a ora-pro-nóbis (*Pereskia aculeata*) – hoje é considerado o mais antigo na linha evolutiva das cactáceas, testemunho vivo de sua evolução (TORRE, 2018, p. 21); ele é, entretanto, um dos poucos gêneros de cactáceas que apresentam folhas, confirmando que, na evolução da família, os cactos *perderam* – e não *ganharam* – tais estruturas.

A casa tomada



Figura 22 – Flávio de Carvalho, Vista da pérgola da varanda | Fonte: CEDAE/Unicamp

66. Hoje o estado de ruína foi *literalmente* atingido, na fazenda. Mas, diferentemente da defesa de Ruskin – em que a ruína é respeitosamente conservada, deixando com que o tempo e os elementos façam o seu trabalho – a ruína atual é resultado de simples abandono, motivado pela ausência de iniciativas de preservação e pelos interesses ligados à especulação imobiliária. Neste sentido, não é absurda a menção à Lévi-Strauss (2010, p. 91-92) – que identifica as cidades do Novo Mundo como agrupamentos humanos que iriam “do viço à decrepitude sem parar na idade avançada” – e ao verso de Caetano Veloso: “aqui tudo parece ainda construção e já é ruína”, referência ao Brasil como lugar do “desperdício de possibilidades” (HENRIQUE, 2018).

67. Flávio tinha obras de Ruskin em sua biblioteca: *Lectures on art, Selections from the writings and The stones of Venice* (MAZZUCHELLI, 2019, p. 153). Para o inglês as ruínas se tornariam sublimes a partir das rachaduras, do crescimento da vegetação e dos efeitos do envelhecimento – testemunhos da idade e da memória, e expressões da “essência do monumento” (OLIVEIRA, 2008).

68. Outras experiências dialogam com a ideia de “atualização da ruína”, na América Latina: Diego Rivera (1886-1957), no projeto de Anahuacalli (1946), reimagina a arquitetura asteca e maia, integrando a sua coleção de arte pré-colombiana à arquitetura e à natureza. A residência de pedra de Juan O’Gorman (1902-1982) e Helen Fowler (1904-1984) no Pedregal (1953) tem o aspecto de uma gruta,

Um croqui de 1938 – ano em que as obras da residência são concluídas – revela o importante papel cumprido pela vegetação no experimento arquitetônico-paisagístico da Fazenda Capuava. Estabelecendo uma relação de continuidade visual e espacial com a casa, as “plantas primitivas” parecem encantar Flávio de Carvalho – de modo que a representação técnica da fachada é abandonada quando a vegetação ganha autonomia e toma todo o espaço, flutuando pelo papel. Fotografias dos anos 1940, nas quais o jardim já está mais desenvolvido, mostram como o conjunto vegetal que toma as grandes vigas-jardineira de concreto – onde são plantados agaves, coroas de cristo e orquídeas (e onde nascem, com o passar do tempo, espécies espontâneas) – se expande com as dracenas, iucas e mandacarus, além de mais alguns agaves, plantados nos taludes nas imediações da residência. A impressão é a de que as plantas caíram das vigas e passaram a se reproduzir livremente no terreno ao redor (ou seria o contrário, as plantas do chão é que teriam invadido as vigas?). O conjunto transmite a ideia de uma casa tomada pela vegetação – que, ao ultrapassar os limites dos canteiros e crescer inadvertidamente nas frestas, passa a *dominar* a arquitetura e sugerir a imagem da ruína⁶⁶. Ainda que Flávio nunca tenha mencionado isso explicitamente, é possível vislumbrar seu alinhamento ao pensamento de John Ruskin (1819-1900), quando a vegetação é usada para reproduzir os efeitos do tempo (a “pátina”) no edifício, como atributo capaz trazer à tona a “essência do monumento”⁶⁷.

Mas a Capuava não é uma ruína “tradicional”, como nas construções destruídas pelo tempo e pela ação dos elementos, reduzidas a escombros por guerras e desastres. Pelo contrário, ela parece se aproximar de uma paradoxal (e original) “ruína moderna”⁶⁸, cuja referência à *antiguidade* redireciona a modernidade e cujo caráter de *novidade* atualiza o passado, já que a sua proposição espacial e simbólica faz referência à arquitetura pré-colombiana *hodierna*: aquela

que, a partir do século XIX, vinha sendo revelada ao mundo em escavações arqueológicas que alimentavam, juntamente com o turismo, a fotografia e o cinema, as “fantasias de abolição do espaço e do tempo, só artificialmente podem ser separadas nas imaginações modernas” (SEVCENKO, 2014, p. 228). É uma arquitetura que só poderia ser imaginada, para os contemporâneos, a partir dos *vestígios* das antigas civilizações, que construíram cidades maiores e mais desenvolvidas do que muitas das cidades europeias à mesma época, além de templos monumentais, centros de experimentação agrícola, redes de estradas, entre outras proposições agora esquecidas em meio à floresta ou enterradas sob construções coloniais; civilizações para as quais o cacto – assim como o agave e outras espécies endêmicas às Américas – era um elemento ligado às mais avançadas conquistas da técnica e da agricultura e ao mais refinado desenvolvimento artístico, arquitetônico e paisagístico:

Humans have been using and cultivating cacti for many thousands of years. (...) historically it is the indigenous peoples of the American continent that have had the most involved and enduring relationships with them. These plants have been used for food, medicine, shelter, protection, tools and clothing – and, as a result, they have had a profound impact on human culture, religion and identity (TORRE, 2018, p. 46)⁶⁹.

A proposição da Capuava como “ruína moderna” indica uma abertura, da parte de Flávio, para a problematização acerca do passado e do processo histórico americano, indelevelmente marcado pela invasão europeia e pela destruição e pilhagem das culturas originárias. Alinha-se, nesse sentido, com o que Nunes (1990, p. 28) identifica como a tendência utópica do movimento antropofágico, conduzindo o Brasil “do histórico ao transistórico” numa reação anticolonialista, “deglutidora dos imperialismos”, consumada sob a forma de uma “vingança tribal imaginária” – vingança na qual o cacto, com a sua “forma primitiva” e o seu enraizamento nas culturas autóctones, será inclusive personificado como herói, guerreiro ou mesmo guia espiritual⁷⁰. A proposição indica, também, uma problematização do presente, ao trazer à tona um reconhecimento da contribuição (ainda que negativa, marcada pelas ausências) de civilizações – e de espécies – não-europeias para a compreensão do Brasil. Mário de Andrade (2015, p. 68) já havia defendido que “devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente do Benin, de Java”, para “criar cultura e civilização próprias”. Flávio, porém, preocupa-se menos com a criação de uma “civilização brasileira”, e mais com o lugar do conflito e do contraste no processo de formação da cultura; valendo-nos da colocação de Haroldo de Campos sobre as particularidades da história literária latino-americana, também em Flávio o nacionalismo parece insinuar-se como um “movimento dialógico da diferença, e não como união platônica da origem”, que concebe a nação como “uma síntese do que não seria”, sempre provisória e aberta “a novas aventuras do ser americano” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 43-45). De fato, demonstrando o que na fazenda já estava plasticamente manifesto, nos anos 1940 Flávio deixa clara a sua desconfiança em relação às “fronteiras muralhas do nacionalismo” – que guardariam a “fortaleza da família” e impediriam a “bela promessa” do “mundo todo ser a casa do homem” (CARVALHO, 1940 apud LEITE, 2010, p. 76).

Nesta problematização do presente há ainda um outro aspecto a ser destacado: a “ruína moderna” como uma crítica ao caráter racionalista, positivo, de parte das vanguardas e do próprio modernismo



Figura Z – Diego Rivera, Museo Anahuacalli (1946) | Fonte: <https://www.afar.com>

Figura AA – O'Gorman e Fowler, Casa Cueva, Pedregal (1953) | Fonte: Hidden Architecture

Figura AB – Lina Bo Bardi, Casa Valéria Cirell (1958) | Fonte: BARDI, 1996, p. 116

adaptada ao terreno; relevos de figuras míticas e a vegetação encrustam-se nas paredes. Lina Bo Bardi propõe, na casa Cirell (1958), repensar radicalmente a relação entre a arquitetura, o vernáculo e a natureza, propondo paredes e coberturas tomadas pelas plantas.

69. No Peru as cactáceas aparecem em objetos de povos como moches (300 a.C. a 800 d.C.) e nazcas (100 a.C. a 800 d.C.). No México, os astecas tiveram as opuntias como fonte de alimento, ícone cultural onipresente e base da produção de cochonilhas para a fabricação de tinta. O quetzalmizquitl (*Parkinsonia aculeata*) era sagrado e foi associado à serpente emplumada. Os jardins do palácio de Huaxtepec (séc. XVI) eram repletos de cactáceas, que participavam de uma iconografia voltada à “transmissão de ideias patrióticas e políticas” (CONDELLO, 2014, p. 344).

70. Um exemplo dessa personificação aparece na “reportagem-ficção” escrita por Cendrars em 1935, que relata como Sioux, Comanches e Apaches consideravam o alucinógeno peyote como um “Cacto-Deus” – que traria à tona um “sentimento indígena de liberdade e independência” em que hordas de “pele-vermelha”, ganhando as rodovias em seus automóveis, devastariam a civilização norte-americana da mesma forma que os hunos haviam devastado a Europa (CENDRARS, 2006, p. 202). Para Cendrars o peyote representaria



Figura AC – Objeto nazca (séc. 2 a.C) – Fonte: Young Museum

Figura AD – Cladódios de uma opuntia representam os estados mexicanos (1837) | Fonte: S. F. Austin's Map of Texas

Figura AE – Cerca de cactos em rua da cidade do México (1892) | Fonte: TORRE, 2008, p. 62.



brasileiro. Ainda que exista, ali, um diálogo claro com a concepção do “teto jardim” corbusiano⁷¹ – com a multiplicação do solo pela criação de jardins nas coberturas –, as “plantas primitivas”, que tomam a casa de forma “bárbara”, subvertem a proposição funcionalista do arquiteto franco-suíço. Flertam com o extraordinário, o mágico e o irracional, numa experiência arquitetônico-paisagística cotidianamente vivenciada que sugere que mesmo o mais moderno dos homens dificilmente conseguiria controlar totalmente a natureza e o seu próprio instinto – já antecipando o “pensamento selvagem” tal como definido pelo antropólogo Lévi-Strauss (AMARAL et al., 2003). A ocupação vegetal das coberturas, varandas e seu entorno imediato – e a escolha de espécies como o cacto, o agave, as eufórbias como *agentes* dessa ocupação – já é, assim, uma primeira demonstração de como o pensamento de Flávio em relação ao cacto é mais negativo e dialético, se comparado com o de Mina (e também, vale notar, com o de Burtle Marx nos jardins recifenses).

O jardim de esculturas

No mesmo nível das varandas, na parte frontal da casa, está o grande platô semicircular gramado. Contra as superfícies de concreto da casa, e, mais além, contra a cortina verde dos eucaliptos que delinham os limites laterais do jardim, Flávio dispõe arbustos ou touceiras isolados, de espécies variadas: um mandacaru (possivelmente um *Cereus hildmannianus*, típico do sul do continente americano), iucas, agaves diversos, dracenas e, talvez (as fotos em



Figura 23 – Jardim na parte frontal da casa (s.d.) | Fonte: CEDAE/ Unicamp

não folclóricas reminiscências pré-colônias, mas sim “o poder subversivo do êxtase”, que, aliado aos avanços industriais (na forma de automóveis e autoestradas), seria capaz de transformar indígenas em “bárbaros tecnicizados”, responsáveis pela destruição do sistema que tentou erradicá-los.

71. Em 1926, Le Corbusier publica os “cinco pontos da nova arquitetura”, dentre os quais o “teto jardim” – lajes planas de concreto que negam os telhados tradicionais, se transformando em “jardins-terraço”, com “flores, arbustos e árvores, um prado” (1926

preto e branco não permitem uma identificação precisa) arbustos da euforbiácea acalifa (*Acalypha wilkesiana*) e da festiva mil-cores (*Breynia nivosa*). Reaparece na Capuava a ideia da coleção de plantas vivas, já presente na casa da Santa Cruz; mas aqui – além do fato significativo de que às plantas vivas justapõem-se *plantas mortas* (as raízes de árvores dispostas no gramado e entorno da casa)⁷² – Flávio não se prende a critérios científicos ou utilitários, e não tem a intenção de reunir um acervo de exemplares de uma mesma família botânica. Ao invés disso, ele cria no gramado uma espécie de *exposição vegetal*, num convite a que se passeie pelo espaço como se passeia num jardim de esculturas: contemplando as diversas plantas individualmente, rodeando-lhes, apreciando as mudanças das formas a partir de diferentes ângulos, as estruturas e volumetrias, as relações entre cheios e vazios, as cores, padrões e texturas (que, inclusive, transformam-se

com o tempo, no organismo vivo que é o jardim); e também observando – como não poderia deixar de ser, em um artista alcunhado de “comedor de emoções” (TOLEDO, 1994) –, os sentimentos, sensações e memórias despertados no espectador pelo contato com os vegetais⁷³.

Considerando-se a totalidade do jardim, essa disposição das espécies cria um ambiente muito peculiar: pontuado de arbustos, o gramado, normalmente uma grande superfície livre e aberta, reconfigura-se em um espaço entrecortado, cuja circulação só pode ser feita em percursos aleatórios e irregulares – guiados apenas pela curiosidade do caminhante, em relação a cada elemento vegetal. Aqui e ali se formam pequenas “clareiras” delineadas por 3 ou 4 arbustos, criando espaços mais reservados, nos quais atividades outras podem acontecer: por exemplo, um relaxado banho de sol, em um local mais resguardado do que a beira da piscina; ou a pintura de modelo vivo em *plein air*, como mostra a fotografia em que Flávio, em meio a agaves e dracenas, pinta a modelo nua, deitada sobre a grama⁷⁴.



Figura 24 – Isabel de Oliveira posa para Flávio no jardim | Fonte: TOLEDO, 1994, p. 729

Dentre as “plantas-obra” deste *jardim de esculturas*, os mandacarus são espécies em destaque – *expostas* em ao menos em dois pontos do jardim frontal, onde tornar-se-ão, ao longo dos anos, enormes touceiras. Para compreendê-los, pode-se, até certo ponto, seguir o movimento de Mina Klabin, com as cactáceas como plantas que “criam ambiente”, e nas quais, a nosso ver, se reconhecem muitas das “virtudes próprias à arte da escultura” – como “a unidade de concepção, a sensibilidade com relação ao volume e à massa, a interação entre concavidades e protuberâncias, a articulação rítmica de planos e contornos” (READ, 2003, p. 10). No entanto, Mina, restringindo-se ao “primitivismo da forma” ao se apropriar do cacto, não se aprofunda nos múltiplos e complexos significados da escultura moderna – em especial, das vertentes “negativas” das vanguardas, tais como o surrealismo e o expressionismo, com as quais Flávio de Carvalho relaciona-se intimamente, inclusive no que diz respeito à escultura.

Em sua materialidade, o mandacaru, assim como outras plantas em destaque no “jardim de esculturas”, poderia ser compreendido como um *objeto pronto* (ou *ready-made*),

objeto encontrado por um artista e exibido como obra de arte, *sem nenhuma alteração* ou com *uma alteração mínima*. Pode ser um *objeto natural*, como uma pedra, uma concha ou um galho contorcido, ou um objeto feito pelo homem, como uma peça de cerâmica ou uma velha peça de ferro ou maquinaria. A essência da questão é que o *artista-descobridor* reconhece tal achado casual como um “objeto estético” e o exhibe para apreciação como se fosse uma obra de arte. (CHILVERS et al., 1988, p. 360 – Tradução e grifos nossos)

Nesse jardim peculiar, a natureza é não somente fonte material da arte (como no caso de um escultor que usa a pedra bruta para criar

apud BENEVOLO, 1998, p. 431). Na Villa Savoye (1931), a cobertura da casa é pensada como “teto jardim”; porém, diferentemente da Capuava, ainda que a valorização da natureza esteja presente, a ela se sobrepõe uma vontade clara de controle – demonstrada na criação de paredes com aberturas para enquadrar a paisagem do entorno e nas jardineiras-caixote que abrigam bem-comportadas espécies vegetais.

72. Os troncos de árvores cuidadosamente dispostos no gramado e junto às paredes da casa sugerem um paralelo entre a obra de Flávio e a do surrealista Paul Nash (1889-1946). Se na Capuava a moça de biquíni sensualmente entrelaça o corpo aos galhos de uma árvore morta, e um pedaço de tronco é pendurado na parede lateral simulando as tradicionais caveiras de boi das casas de fazenda, Nash (apud TATE, 2021) recolhe em um pântano um fragmento de tronco que, batizado de *Marsh Personage*, passa a exercer uma sobre o artista uma “estranha fascinação” – oriunda, segundo ele, de seu “surrealismo natural”.

73. A conexão entre elemento vegetal e objeto artístico também acontece nas imediações da sede – onde os jardins se encontram com os pastos e bosques da fazenda, que se transformam em locais de exposição das esculturas antropomórficas de Flávio, misturas de construções maquinicas e objetos “tribais”. Ali, a natureza “selvagem” é elemento que informa a proposição artística, enquanto no “jardim de esculturas” ocorre o inverso, com o pensamento artístico conduzindo a escolha e a disposição das “plantas-obra”.

74. Ainda que Flávio esteja pintando do lado de fora, geralmente a natureza não se faz presente nos seus desenhos e pinturas, ou aparece subliminarmente. *Pensando* (1931), por exemplo,



Figura AF – Maria Kareska posa sobre tronco de árvore morta na Fazenda Capuava | Fonte: CEDAE/Unicamp

Figura AG – Paul Nash, Marsh Personage (1934) | Fonte: Tate Gallery

pode ser lido a partir da percepção de Mário (ANDRADE, 1934 apud LEITE, 2010, p. 110) de que os nus produzidos pelo artista seriam de uma sensualidade “rápida” e “epidémica”. No quadro, a mulher deitada tem seus membros decompostos em formas coloridas e abstratas, que se confundem com as formas dos móveis e do ambiente indefinido. Os antebraços chamam atenção: organicamente verdes, poderiam servir igualmente à representação do cacto, forma geradora do corpo humano,

75. No reino vegetal, uma mesma espécie pode apresentar diferentes anatomias, causadas por mutações que levam ao surgimento de formas anômalas de crescimento. Isso acontece com o *Cereus peruvianus*, que, em sua forma padrão, apresenta a aparência de uma cactácea colunar; porém, alterações no DNA podem levar a uma forma “tortuosa”, originando o cacto parafuso (*Cereus peruvianus tortuosus*), ou a uma forma “monstruosa”, resultando no cacto monstro (*Cereus peruvianus monstruosus*) (OYAMA JR., 2020) – incorporando-se à terminologia científica a repulsa ocidental à deformação e a tudo que foge ao padrão.

Figura 25 – Um agave, uma iuca e um mandacaru, no “jardim de esculturas” (Déc. 1940) | Fonte: CEDAE/Unicamp

uma estátua): ela é a própria arte, em uma operação direta e – do ponto de vista estritamente material-vegetal – não mediada pelo ser humano. A opção pelo cacto (no interior paulista, planta banal e espontânea, resistindo nos terrenos incultos) relaciona-se, também, à ideia duchampiana do objeto comum, cotidiano, cuja materialidade compõe-se de materiais “baixos”, acessíveis, populares e, em certos casos, perecíveis (em oposição aos materiais “nobres” e “eternos”, como o mármore). As formas de tais plantas-obra, seguindo as sugestões das vanguardas, podem ser interpretadas como orgânicas ou vivas, que crescem e se desenvolvem de acordo com as leis físicas, decorrentes de processos da natureza e em estreita ligação com a matéria (READ, 2003, p. 77-79).

A busca de uma relação não mimética entre a arte e a natureza aproxima a proposição do “jardim de esculturas” ao pensamento de artistas como Constantin Brancusi (1876-1957) e Jean Arp (1886-1966) – para quem a arte deveria buscar inspiração nos “processos naturais” e nas formas “simples e sumárias” da natureza. Na obra de Brancusi, figuras como o ovo, o peixe ou o pássaro exercem uma função arquetípica, formas modelares que remetem ao início da vida na terra – ou como coloca Argan (2008, p. 346), “formas absolutas” cuja “essencialidade plástica” exclui qualquer mediação naturalista entre significado e significante, pelas quais ele intenta “captar a *fonte originária* da forma plástica”, “em que a forma não é a forma de um conteúdo, mas *significa* apenas a si mesma”. Num mesmo sentido, e inspirado pelo próprio Brancusi, o “biomorfismo” de Arp busca a forma primária, “núcleo gerador de todas as formas possíveis do viver” (ARGAN, 2008, p. 363); segundo o artista, a forma orgânica é uma tentativa de se aproximar, pela arte, dos “caminhos secretos da natureza”. Não por acaso, ele denomina as suas esculturas “concreções”: “o processo natural de condensação, enrijecimento, coagulação, espessamento, reunião... Concreção é algo que cresceu. Queria



que minha obra encontrasse seu lugar humilde e anônimo nas florestas, nas montanhas, na natureza” (ARP apud READ, 2003, p. 79).

No entanto, o fato de entendermos o mandacaru como *objeto pronto* exige uma diferenciação: originado da natureza, o *cacto-obra* não é resultado do trabalho humano, mas sim uma apropriação por parte do artista. Na Capuava a transfiguração do vegetal em obra – operação na qual o deslocamento do ambiente natural e o plantio no jardim são fundamentais – faz com que o status do cacto possa ser interpretado como ambíguo ou mesmo paradoxal: ele é ali produto tanto da natureza quanto da cultura – seja ela a “cultura nativa”, originária, seja a “cultura intelectual renovada” do modernismo (NUNES, 1990, p. 13). Ele simultaneamente “significa a si mesmo” (como diz Argan) e é “forma de um conteúdo” (conteúdo, como já discutido, ligado a uma concepção em que a América Latina informa a ideia de nacionalidade e em que o primitivismo assume um caráter pré-histórico e transistórico). Como o poeta franco-uruguaio Jules Supervielle (1996, p. 344), Flávio intui que “sans hommes, le cactus redevient végétal”.

Se na Casa Modernista, a ação de Mina aproxima as cactáceas às formas geométricas, sintéticas e seriadas da arte moderna, Flávio parece enfatizar outros aspectos desta família vegetal: por exemplo, a deformação (bastante comum nessas plantas, decorrentes de modificações genéticas que levam a formas anômalas de crescimento e originam indivíduos “monstruosos”⁷⁵); e a hibridação (mistura de elementos díspares ou mesmo opostos, que pode ocorrer inclusive entre diferentes espécies de cactáceas, originando combinações “implausíveis e sem lógica” que não estariam à altura da “verdade da natureza” (HORÁCIO, 1978 apud ATHANASSOGLU-KALLMYER, 2003, p. 281). Ambas são características associadas, no pensamento ocidental, à feiura e à degradação, ao grotesco e ao informe. A “beleza” e “feiura” foram as duas polaridades dialéticas que formaram “a espinha dorsal do pensamento estético e moral ocidental”: enquanto a beleza foi construída enquanto “cânone” (representando o ideal, a razão, a verdade, a bondade, a ordem, a harmonia e a civilização, em suma, as “aspirações mais elevadas da humanidade”), a feiura serviu como o repositório de tudo o que não se encaixava nessa norma: a realidade mundana, o irracional, o mal, a desordem, a dissonância, a irregularidade, o excesso, a deformidade, o marginal – em suma, o “Outro” (ATHANASSOGLU-KALLMYER, 2003, p. 281)⁷⁶.

Como os românticos europeus – que passam a celebrar o grotesco como símbolo do “culto vanguardista da modernidade”, em oposição ao reacionarismo do *establishment* literário e artístico, sempre a louvar o ideal clássico de beleza – e como os artistas das vanguardas “negativas” (surrealismo, expressionismo, dadá) – em cujas obras o “feio” ganha tamanha relevância que uma nova qualidade emerge, o “dinamismo suprimido” da feiura proporcionando uma superação da própria “lei da forma” (ADORNO, 1997 apud ATHANASSOGLU-KALLMYER, 2003, p. 290) – Flávio de Carvalho se vale dos cactos com a consciência de que o atributo da beleza deixara de ser essencial à arte, que agora pode ser entendida como “má, enfadonha, selvagem, doce, perigosa, eufônica, feia, ou um deleite para os

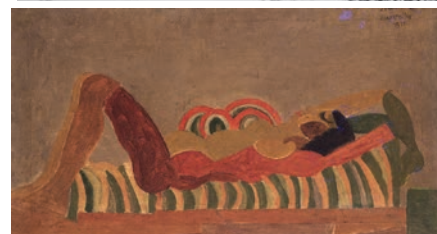


Figura AK – Flávio de Carvalho, Esculturas na Capuava | Fonte: CEDAE-Unicamp
Figura AH – Flávio de Carvalho, *Pensando* (1931) | Fonte: LEITE, 2010, p. 185



Figura AI – Constantin Brancusi, *O início do mundo* (1916) | Fonte: Philadelphia Museum of Art
Figura AJ – Jean Arp, *Awakening* (1938). Para Arp, arte é “tudo o que se torna ser ou é feito pelo homem” | Fonte: P. Guggenheim Collection

76. Bahtkin considera o feio como forma de resistência às imposições das classes dominantes, explicitando como a associação do grotesco ao “Outro” é também uma negação do “Outro” e da diferença. Em sua rejeição às políticas culturais autoritárias do stalinismo, ele relaciona a análise do grotesco a duas esferas culturais antagônicas: uma “alta” esfera associada à ideologia repressiva do Estado, e uma “baixa” esfera popular, na qual o uso do humor, da paródia, do vernáculo e de práticas folclóricas proibidas pela cultura oficial tornam-se estratégias de resistência à norma (ATHANASSOGLU-KALLMYER, 2003, p. 284-291).



Figura 26 – Maria Kareska no “jardim de esculturas” | Fonte: CEDAE/Unicamp

olhos”, na provocação de Arp (apud READ, 2003, p. 150)⁷⁷. A “feiura” dessas plantas passa a ser, então, tomada como um princípio a ser defendido, uma resposta moderna ao *establishment* – que, no Brasil dos anos 1920 e 30, seria representado pelo conservadorismo das academias, pelo reacionarismo político dos verdeamarelistas, e pelo paisagismo eclético e o seu recalque em relação à flora brasileira, latino-americana e africana – e também à mentalidade colonialista, que pejorativamente associou as cactáceas à monstruosidade e à violência, desconsiderando que, para as populações autóctones estas plantas participam da cultura de forma enraizada, relacionando-se à vida cotidiana em suas dimensões materiais, estéticas e espirituais⁷⁸.



Figura AL – O “cacto monstro”, sucesso de público em Kew Gardens (1846) | Fonte: TORRE, 2018, p. 106

Figura AM – O “cacto assassino” da história em quadrinhos *Green horror* (1954) | Fonte: TORRE, 2018, p. 100-11

Ou, ainda, a feiura das cactáceas pode ser relativizada – aproximando-se então de sua antítese, num tensionamento da separação entre “beleza” e “feiura” presente na ideia surrealista de “beleza convulsiva” de André Breton (1896-1966), mais complexa do que a simples defesa da feiura ou negação da beleza. À semelhança do mimetismo presente na natureza – que seria “a instância da produção natural dos signos”, quando “o objeto natural se dobra diante da representação do outro” (KRAUSS, 2002 apud GAMBI, 2010, p. 57) – esse mecanismo de “caráter mágico-circunstancial” permitiria um deslocamento de sentido entre objetos díspares, porém dotados de formas correlatas ou semelhantes –, que passam então a compartilhar um mesmo significado (GAMBI, 2010). Recombinando as diversas esferas de uma realidade minada pelo sonho e pelo absurdo – e relacionando-se ainda a um “erotismo velado” –, a “beleza convulsiva” atavaria a essência do ato criador, permitindo que, pelo choque e pelo contraste, os extremos (beleza e feiura, fascínio e repulsa, doçura e violência) se encontrassem. A foto de Maria Kareska no jardim, de autoria desconhecida, parece trabalhar com essa ideia surrealista: a composição cria uma conexão formal entre três objetos diferentes: o agave, a mulher e o mandacaru. A mulher é loira e branca, claramente ariana, e o fato de ser fotografada de perfil ressalta uma beleza que poderia ser considerada clássica – e mesmo, na visão ocidental, “absoluta”. Os traços finos de seu rosto e do nariz apontam diretamente para as linhas finas e pontiagudas do agave; as lanças dessa planta, como os tentáculos de um polvo, se curvam então, movimentando-se em várias direções e fazendo, inclusive, com que o nosso olhar retorne

à musa e, daí, ao canto direito da imagem – onde, discreto, se revela um pequeno mandacaru, contra o fundo escuro da folhagem. Neste momento, já não se consegue mais ver os três objetos isoladamente; a “beleza” clara da mulher (não por acaso, é uma mulher que é retratada, e não um homem) ilumina o agave – que sem ela não seria belo –, e este por sua vez se soma ao cacto na constituição de uma flora animada, cujas formas antes “estranhas” agora se põem em íntima relação com as formas humanas. Neste processo de idas e voltas, em alguma medida, a mulher se vegetaliza também; e se as plantas do “jardim de esculturas” são obras, ela também passa a sê-lo.

Ligada ao “deslocamento de sentido” entre dois ou mais objetos ou formas, uma outra operação de que Flávio se vale na Capuava, em relação aos cactos, é a da personificação – ato de atribuir sensações, comportamentos e características humanas aos objetos inanimados ou seres irracionais. Isso acontece por meio de uma antropomorfização dos indivíduos vegetais, e pela descoberta de que tais personagens podem também expressar sentimentos e emoções – manifestando assim suas dimensões vitais, míticas, mágicas ou mesmo trágicas. Ganhando um papel simbólico muito mais significativo do que o de simples “índices de localidade”, ao se igualarem (ou equivalerem) aos seres humanos e assumirem o papel de personagens *ativos* no drama que se representa no conjunto casa-jardim da Fazenda Capuava: a busca de uma conexão profunda (mas não necessariamente harmoniosa) entre humanidade e natureza, mediada pela arquitetura, pela vegetação e pela paisagem.

Inúmeros artistas e escritores modernos, europeus e brasileiros, se valem dessa operação de personificação em suas obras – a escultora surrealista Barbara Hepworth (1903-1975), por exemplo, explica que em sua obra a figura humana seria um “*point de repère*, forma ideal à qual todas as formas artísticas deveriam ser assimiladas para a sua “melhor compreensão instintiva” (READ, 2003, p. 202). Mas, para compreender a complexidade dos sentidos simbólicos que o cacto representa na Capuava – enquanto um “semelhante” do homem, que nutre a sua “vida anímica”, como defende Flávio na botânica antropofágica – e especificamente no “jardim de esculturas” (onde tal planta agora pode ser vista não somente enquanto *cacto-obra*, mas também como *obra-personagem*), parece-nos essencial relacioná-la à noção de vitalismo. Segundo Herbert Read (2003, p. 74), certos escultores modernos voltam-se, em seus trabalhos, para a representação da “*anima* que projetamos em todos os temas, animados ou inanimados”, uma força vital com significação social, universal, que “flui por todas as coisas e que o artista deve transmitir com suas criações para que afetem outras pessoas”. O britânico Henry Moore (1898-1986) – surrealista inglês com quem Flávio teve alguma proximidade e que chegou a visitar a Capuava, como registra o livro de hóspedes da fazenda (LIRA, 2017, p. 313) –, defendia que uma obra de arte deveria ter “vitalidade própria”, não como um reflexo da vitalidade da vida, do movimento ou da ação física, mas “uma energia retida, uma intensa vida própria, independente do objeto que porventura represente”.

Quando uma obra tem esta poderosa vitalidade, não associamos a ela a palavra beleza. Beleza (...) não é o objetivo da minha escultura. Entre a beleza de expressão e o poder de expressão há uma diferença de função. A primeira almeja agradar aos sentidos, o segundo tem uma vitalidade es-



Figura AN – Tina Modotti (1896-1942), *Cactus flower* (1926). No cacto, os extremos se encontram | Fonte: Artsy.net

77. A questão do significado da “feitura” (que pode ser aproximada à noção de “forma difícil”, de Naves), para o modernismo, mereceria maior atenção. Apesar de Candido (2014, p. 127) afirmar que, nesse movimento, o primitivismo passe a ser “fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”, as vanguardas, o expressionismo, as obras de Segall e de Flávio, mostram que a negação da beleza (e a valorização do incompleto, do deformado, do anormal, do miserável) podem ser importantes recursos crítico-criativos. Carlos Drummond de Andrade (2000, p. 17) sintetizará a questão em “A flor e a náusea” (1945): “É feia. Mas é uma flor”. Nos anos 1960, Lina Bo Bardi (1994, p. 12) defenderá a necessidade de um caminho próprio para a cultura brasileira, a partir de uma reflexão sobre a contribuição popular, caracterizada como “indigesta, seca, dura de digerir”.

78. Bartaquini (2018) expõe como para os mochicas, no Peru, os cactos – pintados em vasos e outros objetos de cerâmica – funcionavam como “marcadores de paisagem”, indicando onde a ação representada acontecia; além dessa função, tais plantas também teriam significados próprios. O caráter “realista” de tais representações permite a identificação precisa de espécies como *Melocactus peruvianus*, a *Opuntia quitensis* ou o *Trichocereus pachanoi*, entre outras – numa expressão plástica altamente elaborada e raramente alcançada nas ilustrações do colonizador europeu, que tinha dificuldade em “representar com precisão as estranhas e novas formas geométricas” das cactáceas (TORRE, 2018, p. 73).



Figura AO – *Trichocereus pachanoi* esculpado (cerâmica mochica) | Fonte: Museo Larco/ Bartaquini, 2018, p. 109.

piritual que (...) vai além dos sentidos. Não é porque uma obra não almeja a reprodução das aparências naturais que ela é, por isso, uma fuga da vida – mas pode ser uma penetração na realidade (...) um estímulo a um maior esforço em viver (MOORE, 1934 apud READ, 2003, p. 161)

Assim como em Brancusi e Arp, na obra de Moore as “fontes vitais” seriam as responsáveis pela “concreção” das obras, em termos de coerência formal, ritmo dinâmico e realização da massa no espaço, desassociando-se a arte do conceito de mimese; suas obras concentrariam em si a “vitalidade animística” que informa todas as formas naturais, sejam elas inorgânicas ou orgânicas – como os seres humanos, animais, vegetais, e os “ossos, conchas, seixos” que o escultor considera portadores de “formas universais às quais todos estão subconscientemente condicionados” (MOORE 1937 apud READ, 2003, p. 176). Porém, diferentemente dos dois primeiros artistas, na produção de Moore também estaria presente uma busca pelas “fontes míticas” da arte – de onde proviria a “vida misteriosa” de suas figuras e composições, ligando-as à “arte mágica e ritual da Babilônia e da Suméria, do Egito e da Egeia, do México e do Peru, da África e da Oceania”, na qual ele acha um “ideal alternativo de vitalidade, de integração de forma e sentimento” (READ, 2003, p. 81/179), e a acontecimentos ocorridos no “tempo primordial do ‘princípio’”⁷⁹. Ele chegaria, assim, a um desenvolvimento da “consciência arquetípica”, surgindo em sua obra um elemento “provindo de um nível mais profundo do inconsciente: a sombra – tudo o que foi negado ou reprimido pelo indivíduo e está recalcado em seu inconsciente, formando uma personalidade oculta, cujas ramificações extremas remontam aos nossos ancestrais (PERES, 2023) –, numa busca de imagens que mediem “o caos do inconsciente” e “a ordem que a arte impõe sobre este caos” (READ, 2003, p. 205-207).

No campo da literatura, e voltando novamente ao Brasil, também Manuel Bandeira trabalhará o vitalismo do cacto e a sua personificação, no já mencionado poema “O cacto” – considerado por Arrigucci Jr (2000, p. 24-44) como um relato dramático sobre uma existência *in extremis*, ou ainda “fábula de um deus moribundo, encarnado num simples vegetal, humanamente retorcido pela dor, mas ainda movido por uma prodigiosa energia vital em face da morte”. O poema se inicia com uma breve e intensa caracterização da “personagem”, o enorme cacto que representa um elemento da realidade física, natural, e, simultaneamente, a evocação de um “drama humano” –drama este que pode ser localizado (como o da seca do Nordeste) ou universal (a dor “em sua face mais pungente”, trazida pela comparação entre a planta e as figuras de Laocönte e Ugolino, “personagens paradigmáticas do sofrimento”⁸⁰).

Visto pelo lado da cultura, o cacto se associa a imagens artísticas que são prototípicas ou modelares do sofrimento humano; considerado em relação com a região natural de onde provém, aparece como uma das manifestações típicas da natureza bravia e primitiva. Desse modo, reunindo aspectos contrastantes fundamentais, provenientes de realidades distintas, é como se sua imagem particular (...) fundisse a forma humana concreta ao conteúdo arquetípico natural, como no mito. Da mesma forma que os seres da mitologia, ele é visto como um símbolo da junção do humano com o natural (ARRIGUCCI JR, 2000, p. 70).

Ao ser aproximado à esfera do mito, e convertido em imagem, o cacto é arrancado de seu “espaço natural de origem, abrindo para esse ente primitivo e singular a dimensão geral do espaço significativo

79. Na psicologia junguiana, o arquétipo é o modelo primitivo, original, que representa padrões de comportamento associados a um personagem ou papel social; por estarem no inconsciente coletivo, tais padrões seriam percebidos de maneira similar por todos (ARQUÉTIPO, 2023). Os mitos, por sua vez, seriam relatos de acontecimentos ocorridos “no tempo primordial e fabuloso do ‘princípio’”; narram como uma realidade passou a existir, seja ela a da totalidade do Cosmo, ou de apenas um fragmento. Contam como algo foi criado e começou a ser, revelando a atividade dos “Entes Sobrenaturais” e desvendando a sacralidade ou sobrenaturalidade de suas obras; e descrevem as diversas e dramáticas “irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo”, que o convertem no que ele é hoje (ELIADE, 2019).



Figura AP – Henry Moore, *Four-Piece Composition* (1934) | Fonte: The Henry Moore Foundation

Figura AQ – Henry Moore, *Ideas for two-piece compositions* (1934) | Fonte: Kröller-Müller Museum



da arte em sua potência expressiva do humano” (ARRIGUCCI JR, 2000, p. X) – remontando à experiência humana ancestral (FLORES JR, 2018, p. 242). Ele nunca perde seu vínculo com a “natureza primitiva” (nele plasmada em forma humana), mesmo quando – na segunda parte do poema –, é deslocado para a cidade, iniciando-se a narração direta do processo de sua destruição por um elemento natural, o tufão. Nesse espaço ordenado, dá-se o choque entre o passado imemorial onde se movem os mitos e a modernização, representada por um “cenário apequenado e passivo que sofre a ação de forças incomparavelmente superiores”: indiferentes à mesquinhez ordinária, à história, à razão instrumental e à “marcha para o progresso”, o cacto e o tufão surgem como forças agressivamente selvagens. Aqui, “as referências à modernização não sugerem a ampliação contínua da dominação da natureza pela técnica”, pelo contrário. Ao final, ainda que resistindo extraordinariamente, o cacto é derrubado pelo tufão, tornando-se a “vítima heroica de um combate mortal”, numa representação elaborada da “negatividade de nossa história”, com as suas promessas de modernização nunca cumpridas, as suas desigualdades sem remissão e as cisões, desagregações e violências em escala incompreensível (FLORES JR, 2018, p. 242-243).

*

São caminhos que se interseccionam com a proposição de Flávio de Carvalho; ao coletar o cacto e deslocá-lo para o jardim, exaltando-o enquanto *obra-personagem* com “vitalidade própria”, o artista encontra um meio de representar claramente a intercambialidade anímica – as “correspondências”⁸¹ entre os seres humanos e os seres vegetais. Os cactos assumem assim o papel de “entes sobrenaturais” capazes de trazer à tona as “formas universais” de que fala Moore e o “drama humano” de Bandeira – proporcionando aos frequentadores da casa uma ligação com o ritual e o mágico. Nesse sentido, pode-se considerá-los como parte de um conjunto maior de objetos presente na Capuava, que inclui as relíquias familiares e os artefatos arqueológicos colecionados pelo artista, além de suas teatrais invenções (tais como as cortinas multicoloridas frente à porta trapezoidal,

80. O grupo escultórico *Lacoonte e seus filhos* (c. 175-50 a.C.) é obra de Agesandro, Arenodoro e Polidoro de Rodes, inspirado em uma passagem da Eneida de Virgílio; nele, “o patético do sofrimento físico, exposto nas contorções dos gestos desesperados, se eleva ao sublime trágico pela grandeza da resistência moral ao sofrimento” (ARRIGUCCI JR, 2000, p. 240). Já Ugolino faz referência à escultura *Ugolino cercado por seus 4 filhos* (1870), de Jean-Baptiste Carpeaux, que por sua vez refere-se à *Divina Comédia* de Dante.

81. “Correspondência” é o conceito usado por Charles Baudelaire (1821-1867) para explicar as “associações reais, mas irracionais, entre objetos díspares” (READ, 2003 p. 176).



Figura AR – Tina Modotti, *Cactus* (1925): uma mediação entre o “objeto técnico” e o “objeto mágico” | Fonte: MoMA



Figura 27 – Flávio de Carvalho oferece o filho do administrador da fazenda ao grande mandacaru: como nota Chiarelli (1999, p. 54), o artista tem “uma consciência muito peculiar do seu estar-no-mundo”, o que lhe dará “a capacidade de ritualizar os mais prosaicos atos” do cotidiano | Fonte: MATTA, 1999, p. 59

balançando ao vento, as luzes subaquáticas da piscina, a iluminação da mesa de jantar e as nuvens de vapor da lareira) – todos destinados a criar, na fazenda, um ambiente de fantasia que demonstra o afastamento do artista em relação ao “preconceito racionalista” para o qual a magia seria uma força pertencente exclusivamente a “um estágio passado de civilização, um tipo de pseudociência que precedeu a verdadeira ciência” (READ, 2003, p. 64-65). Tais objetos são “capazes de sugerir comparações e contrastes”, e

de sustentarem, qual fetiches, ligações anímicas com os indivíduos, posto que pertencentes à morfologia dos resíduos de mundos perdidos, de outros mundos. Era na dobra precisa entre o objeto técnico e o objeto mágico que se situava a ideia maquínica nessa casa-totem (LIRA, 2017, p. 310-311).

Nesse sentido, longe de ser irrelevante para a civilização hodierna, a magia – enquanto característica de grupos coletivos – coloca-se como uma atividade construtiva com uma função social específica, que ainda se mantém operante: a de “despertar emoção no grupo e tornar essas emoções despertadas agentes efetivos da vida prática da comunidade” (READ, 2003, p. 64-65). O próprio arquiteto afirma entender que “toda pintura, escultura e arquitetura são manifestações de magia”, no sentido de serem “a construção plástica ou em cores de um mundo”, representando

um desejo intenso, profundo, desejo este que precisa ser realizado. E sobre a obra de arte, a magia é exercida por meio de ritos, como nos templos e igrejas (...) esses [ritos] visam tornar a imagem simpática ao indivíduo, isto é, visam o controle da imagem e da obra de arte pelo indivíduo (CARVALHO, 2014, p. 142)

O interesse de Flávio pela arqueologia e pela etnografia contribui para que se estabeleça uma clara analogia entre os cactos do jardim e ídolos ou totens tribais, relacionando-se à magia e aos ritos de “cultos animistas de raças primitivas”, como diz Read (2003, p. 64)⁸². A botânica (na figura das “plantas primitivas”) participa desse interesse⁸³; e se tivermos em mente a colocação de Nunes (1990, p. 25), de que, na antropofagia, o “espaço etnográfico” assume um sentido ilimitado e se confunde com o “inconsciente da espécie humana”, etnografia, botânica e psicanálise contribuem para a compreensão do cacto-obra como mediador de um processo no qual a emoção, o sentimento, o instinto e a irracionalidade são essenciais à transformação da própria consciência – uma transformação que se direciona num sentido latino-americano. É interessante, nesse ponto, retomar *Macunaíma*, no episódio em que o herói, prestes a deixar o mato virgem rumo à civilização, vai à Ilha de Marapatá para guardar sua consciência “na ponta de um mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas”. Ao voltar à ilha em busca da consciência, já não a encontra: “então o herói pegou na consciência dum hispano-americano, botou na cabeça, e se deu bem da mesma forma” (ANDRADE, 2017, p. 45).

Na antropofagia oswaldiana, este embate (interior e subjetivo), entre as forças da inconsciência (selvagens, bárbaras e verdadeiras – cujo guardião, no caso de *Macunaíma*, é o mandacaru) e da consciência (racionalis, porém muitas vezes superficiais e postíças) pode ser traduzido social e coletivamente em três planos, como explicita Nunes (1990, p. 17-21) ao analisar o *Manifesto Antropofágico*: no plano histórico-político, pela ideia da “Revolução Caraíba”; no plano filosófico pela *deglutição* das ideias de Montaigne, Freud, Nietzsche e Keyserling; e

82. Ao relatar as suas viagens pela América do Sul (nas quais visitou Paraguai, Peru e Amazônia), Flávio afirma: “sempre me interessei por etnografia, arte, antropologia e (...) arqueologia” (CARVALHO, 1963). A Capuava abrigava “um pequeno museu imaginário (...) um *bric-à-brac* de amuletos, armas e outros artefatos indígenas, peças de cerâmica andina, amazônica e nordestina, imagens sacras, jogos de fina porcelana, uma carranca do São Francisco, uma máscara chinesa, um jacaré empalhado” (LIRA, 2017, p. 308).

83. Em 1925, no prefácio a *Pau Brasil*, Paulo Prado já associa a vegetação à inconsciência, valorizando-a como metáfora de um princípio alternativo de criação: “a nova poesia não será nem pintura nem escultura nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta” (ANDRADE, 1925, p.11)

no plano simbólico pelas oposições culturais, morais e religiosas que dividiram a sociedade brasileira: o poder da Coroa e da Igreja versus o paganismo tupi e africano, o “parlamentarismo do Império” versus o “poder real do tacape”, o “verniz das instituições importadas” versus a política e a economia primitivas, os “ouropéis da literatura e da arte” versus “a imaginação alógica do indígena, surrealista *avant la lettre*”. Tais oposições poderiam também ser traduzidas em termos de “emblemas” e “símbolos míticos”, os primeiros representando as fixações psicológicas e históricas da nossa cultura intelectual, a partir de figuras de personalidades e situações consagradas, “intocáveis como os tabus”: Padre Vieira, Anchieta, João Ramalho, e assim por diante; e os segundos, representados por figuras caras aos modernistas, como Sol, a Cobra Grande, o Jaboti, Jaci etc., todas saídas “das reservas imaginárias instintivas do inconsciente primitivo”. A elas acrescentaríamos os cactos de Flávio, “entes sobrenaturais” que assumem uma dimensão política anticolonial e antiburguesa, e que catalisariam a operação antropofágica como devoração dos emblemas da sociedade brasileira, em uma

transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível depois disso para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem – o pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, (...) ‘sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama’” (NUNES, 1990, p. 18).

Uma maneira ideal de viver

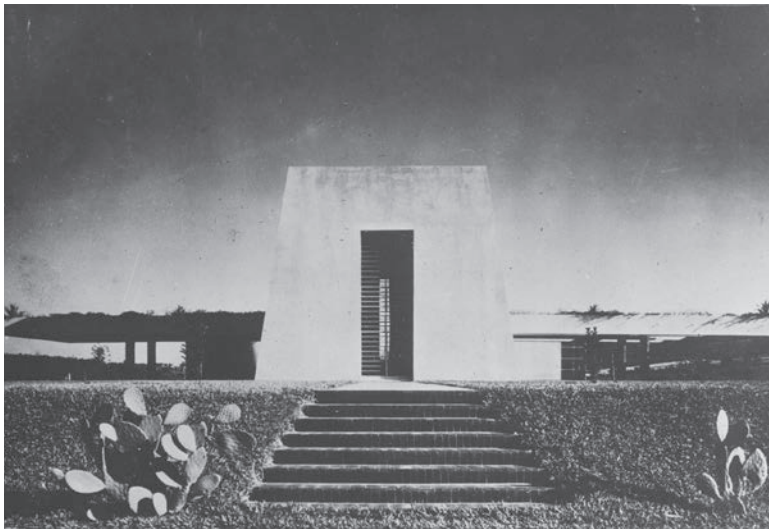


Figura 28 – Flávio de Carvalho, Vista frontal da sede recém-inaugurada (1938) | Fonte: CEDAE/Unicamp



Figura 29 – Flávio de Carvalho, Vista frontal da sede com a vegetação mais crescida | Fonte: OSÓRIO, 2000, p. 31



Figura AS – Convidados à beira da piscina (Déc. 1940) | Fonte: CEDAE/Unicamp

Nos taludes que acompanham a escadaria central de acesso à sede da fazenda, grandes touceiras de opuntias – ao lado das quais posteriormente serão plantados agaves –, surgem num arranjo impactante, ladeando a escadaria central de acesso a casa e, como ela, refletindo-se nas águas da piscina. Em comparação com o projeto de Mina Klabin e o uso que ela faz dos cactos, aqui tais espécies assumem outros significados: o que está em jogo, agora, é a “força dramática” do jardim e de seus elementos, e não somente a “visualidade da sua organização estrutural” (ARRIGUCCI JR, 2000, p. 49). Em torno da área da piscina – junto à qual situam-se um palco, gramados convidativos e outros importantes elementos vegetais do “paisagismo telúrico”⁸⁴ de Flávio (como jerivás, guapuruvus e mamonas) – frequentemente reuniam-se grupos de visitantes “em alegres recepções regadas a muito vinho”, em “finais de semana agitados por mulheres que adotavam o topless” (LIRA, 2017, p. 313). Nessas ocasiões, como relembra Daher (1982, p. 73), uma bandeira vermelha e negra desenhada pelo artista era alçada num mastro, evitando a aproximação de estranhos e dos próprios empregados da fazenda, ao funcionar como um aviso de que os convidados poderiam estar “dançando no salão ou nadando na piscina iluminada inteiramente nus”.

Para além dessa sociabilidade mundana, entretanto, pode-se enxergar no conjunto jardins-piscina a arena de uma encenação ritualística, “agenciada esteticamente pelas características do espaço” (LIRA, 2017, p. 308-309): radicalizando a ideia marioandradiana de “criação de ambiente”, ali fica explícita a ideia da Capuava enquanto espaço de experimentação de um outro modo de vida – ou, nas palavras do próprio Flávio de Carvalho (apud CARNEIRO, 1958), de “uma maneira ideal de viver”, que envolvia dimensões como a as da amizade, da sexualidade, do descanso, da memória, da livre criação. Para Daher (1982, p. 67), na sede “tudo se mistura e transforma a vida particular em uma festa calculada”, conduzida pelo “gozo da liberdade individual”.

Observando-se o rico acervo de fotografias que mostram a sociabilidade na fazenda, e os depoimentos de seus frequentadores, pode-se identificar alguns papéis constantes nessa encenação: os homens presentes são, invariavelmente, artistas e criadores, muitos deles famosos, como Benjamim Péret, Henry Moore, Jean Lurçat, Eleazar de Carvalho, Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. (a lista, retirada do *Livro dos Comensais*, é enorme) – sendo o maior deles, literalmente, o próprio Flávio, “homem forte, fisicamente bem construído, cheio de saúde, gozado e gozador, bom”, como descreve Mário sem esconder a sua admiração pelo artista (ANDRADE, 1934 apud LEITE, 2010, p. 109-110). Já as mulheres são quase sempre descritas como “lindas” e “belíssimas”, ou mesmo objetificadas como “parte essencial do *décor*” (LIRA, 2017, p. 315), “pequenas deusas que alimentavam a libido” (CARVALHO, s.d. apud TOLEDO, 1994, p. 325). Mesmo quando são personalidades reconhecidas em seus campos profissionais, como a pianista Mercês da Silva Telles (1919-?), a soprano Maria Kereska ou a jornalista e poetisa Lydia de Alencastro Graça, a sua caracterização enquanto *modelos* ou *musas* acaba predominando⁸⁵. J. Toledo, amigo próximo de Flávio e autor de sua biografia, traz um relato esclarecedor, nesse sentido:

84. O termo é utilizado por Lira (2017, p. 315), e, a nosso ver, traz a ideia de áreas livres que dialeticamente transitam entre a solução de necessidades funcionais, programáticas, e a consideração de um sentido holístico no qual os elementos da natureza afetam o temperamento dos indivíduos que as vivenciam).

85. Simioni (2022) demonstra como frequentemente os estudiosos do modernismo conformaram-se em restringir suas análises sobre as artistas mulheres a categorias permeadas por uma visão de mundo androcêntrica, como por exemplo as de “esposa”, “musa” ou “mártir”. Tais categorizações – mesmo quando aceitas pelas próprias artistas – são, entretanto, muito redutoras, implicando em leituras simplistas das obras e dos significados de ser mulher num campo dominado pelos homens.



Figura 30 – Touceira de opuntias no talude que separa casa e piscina (Dec. 1940) | Fonte: CEDAE/Unicamp

Jorge Amado recorda ótima passagem: “Convidado, carregando violão e maleta, Dorival Caymmi desembarcou do carro, entrou na calçada que levava à porta do paraíso, deparou com a pianista Mercês da Silva Telles, alta, torneada, beleza grega, nua na piscina, doirando ao sol o corpo de estátua. Dorival largou mala e violão, exclamou: – Está para mim! Começou a executar o passo do siri-boceta...” (TOLEDO, 1994, p. 354-355)

Reforçam essa percepção os inúmeros os retratos de moças posando no jardim, junto às plantas, nas redes, em meio às folhagens, deitadas na grama, descendo as escadas – por vezes nuas, enquanto não há, até onde pudemos investigar, registros de homens na mesma condição. Vêm à mente as colocações da crítica feminista Carol Duncan (1973, p. 304), que, observando os *nudes-in-nature* produzidos por fauvistas e expressionistas alemães, percebe que as figuras com características sexuais visíveis são quase sempre mulheres, enquanto os homens aparecem vestidos; as atividades culturalmente definidas (pastores, caçadores, artistas) são empreendimentos majoritariamente masculinos – ao passo que as mulheres simplesmente existem como “seres sensuais abandonados à autoexpressão espontânea e ingênua”. Assim, em tais obras, os homens nunca “entram na natureza – e saem da cultura – nos mesmos termos que as mulheres”; afinal, entrar na natureza despidos e inativos seria “afundar em um estado de impotência e anonimato femininos”.

A partir dessa relação entre feminino e masculino – iluminada por Lira (2017, p. 312-316) ao caracterizar a “domesticidade masculina” da Capuava, permeada pelo “tema erótico” que a transforma em um “lugar privilegiado e sagrado, reservado aos “comportamentos de crise, desviantes ou contestatórios em relação às normas sociais vigentes” – vem à tona mais uma dimensão dos cactos, até agora apenas insinuada em nossa análise: a sua personificação enquanto guerreiros ou soldados (papéis que, no imaginário histórico e mitológico, podem se associar também ao herói). O sentido de força e resistência dessas plantas – características que são suavizadas ou abstraídas por Mina Klabin, e que em outros modernistas se ligam ao sertão, à caatinga, à favela, à dureza da seca e da miséria – aqui passa a ser conduzido pela “vingança tribal imaginária” da antropofagia (NUNES, 1990, p. 28), imbuindo-se de um sentido bélico e agressivo. Se no “jardim de esculturas” fálicos mandacarus participam dos ritos, na área da piscina as opuntias – com suas palmas duras, eretas, espinhosas e botões florais intumescidos – tornam-se “cactos-sentinelas” que guardam o espaço da casa e os corpos femininos, assim como comportamentos

Figura 31 – Convidada junto a cactos e agaves, na escadaria entre casa e piscina | Fonte: CEDAE-Unicamp



Figura AT – Toni Frissel, Retrato de Frida Kahlo (1937) | Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division

86. Os agaves da fazenda, com suas lanças rígidas e pontiagudas, também podem ser entendidos no mesmo sentido. É interessante comparar a imagem da moça de biquini, junto aos cactos e agaves, com o célebre retrato de Frida Kahlo junto a um enorme agave, no México. Enquanto na Capuava as mulheres coquetes encaram o fotógrafo timidamente – ficando subjacente uma certa tensão sexual na qual a dominação ou a objetificação das mulheres relaciona-se ao caráter masculino das espécies vegetais, representantes do desejo masculino que as envolve – a foto de Frida demonstra a altivez feminina e uma relação com o grande agave que não é de submissão e tampouco de domínio, aproximando-se mais de um diálogo ou, quem sabe, uma dança entre o humano e o vegetal.

87. Em referência à condição social e racial de Flávio, e sua relação com o seu fazer artístico, vale reproduzir um trecho do preconceituoso, porém esclarecedor artigo de Souza Amaral (1937 apud TOLEDO, 1994, p. 319): “Se eu não conhecesse Flávio de Carvalho, diria que ele era judeu ou mulato. São as duas variedades humanas mais perseguidas pelos desequilíbrios endócrinos,

e relações *outras*, que resistem ao “modelo burguês de vida familiar, pacificada, inviolável, austera, civilizada” (LIRA, 2017, p. 308-309)⁸⁶. A sua força e resistência, o seu aspecto “bárbaro”, portanto, são apropriados enquanto propostas de vanguarda (ou seja, não generalizadas), na defesa intransigente da “maneira ideal de viver” tal qual a concebe um artista razoavelmente rico e razoavelmente branco⁸⁷, além de celibatário convicto.

O vegetal assume, enquanto sentinela e guerreiro, uma dimensão viril – o que, considerando o reacionarismo do meio em que Flávio produzia, poderia até ser visto como uma “qualidade” do cacto, que o torna um ser autóctone capaz de fazer frente às violências de outras plantas também “masculinas”, mas representantes de uma modernização conservadora, a exemplo do café ou do eucalipto. No entanto, se consideramos a antropofagia de Oswald e a sua defesa de uma “sociedade matriarcal” (que, note-se, não é corroborada por Flávio⁸⁸) – ou ainda do próprio movimento feminista que já se fazia presente à época, e que em contextos revolucionários já punha em prática novas relações entre os sexos, na vida e na arte – o “tema erótico” fortemente masculinizado que permeia os cactos da Capuava assume uma dimensão problemática. Investigando-se mais a fundo os escritos do próprio Flávio de Carvalho, desvela-se o seu androcentrismo, que pode mesmo chegar à misoginia – aproximando-se perigosamente do fascismo de Filippo Marinetti (1876-1944), entrevistado pelo artista em 1936⁸⁹. A princípio, sua preocupação com o “homem” e seu destino parece referir-se à toda a humanidade, homens e mulheres indistintamente – como na série *Casa, homem e paisagem*, ou em “A máquina e a casa do homem do século XX”. Porém, algumas de suas defesas da arte e da arquitetura moderna – entre elas a tese fundamental da “Cidade do homem nu” (1930) – sugerem que o masculino é o parâmetro de referência do artista para a humanidade, associando-se o feminino a características depreciativas, a serem evitadas e combatidas. Veja-se por exemplo a entrevista na qual, ao mesmo tempo em que afirma a arquitetura moderna “não somente como uma revolta contra o dogmatismo acadêmico, mas também como uma ereção da virilidade e espiritualidade do homem”, ele desqualifica os “acadêmicos” como medrosos, de uma falsidade “perfeitamente feminil” incapaz de fazer frente à “agressividade masculina” da nova arquitetura:

Na luta [contra a arquitetura moderna], os acadêmicos astuciosos criavam um invólucro protetor da falsidade, perfeitamente feminino. Criavam a máscara de engodo do academicismo, enquanto que a nova arquitetura, por contraste, tornava-se mais agressiva e máscula. A morfologia do academicismo já não podia mais se passar de nova arquitetura. Ele se moldava da mesma forma como uma fêmea se molda para receber o macho, as suas imprecações se enchiam de engodo e de perfume atordoante, num último esforço para dominar o agressor (CARVALHO, 1930, p. 72).

Ou ainda, a sua colocação de que a maioria dos artistas do mundo seria “essencialmente efeminada” – o que explicaria porque estes desejariam “conservar a pintura realista” – e que as artistas mulheres com obras significativas, como Tarsila, só poderiam ser “elementos másculos”:

A pintura realista e de superfície limita-se à percepção visual das coisas, é pomposa e romântica, e enfeitada com o perfume da astúcia, possui as características da mulher. A pintura realista, sem profundidade, facilmente satisfaz a todo mundo, além de caracterizar a mulher na sua fase mais inferior e mais efeminada. O júri do Salão Paulista (...) é efeminado e fortemente marcado de narcisismo (...) e devia ter proferido o julgamento de saias. Era difícil esperar que um júri de Salão oficial fosse outra coisa que efeminado (...) Um salão másculo, não pode ser oficial. Tarsila é um elemento másculo porque conquistou a sua inferioridade por uma libertação pessoal” (CARVALHO, 1934, p. 224)

Essa identificação do cacto com o masculino se faz presente em diversos outros artistas modernistas – Oswald de Andrade (s.d., p. 159), por exemplo, humoristicamente escreve em “Fazenda”, de 1927: “o mandacaru espiou a mijada da moça”; e se estende no tempo, a ponto de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), em plenos anos 1960, reiterar a ideia do mandacaru másculo e altivo, significativamente contrapondo-a à bananeira feminina e “fácil”, no erótico poema “Duas bananas & a bananeira” (1962). Mas não se pode, entretanto, dizer que o androcentrismo seja unanimidade, no modernismo: o mexicano Diego Rivera insiste na humanidade multigênero da planta, em paisagens onde os cactos podem ter seios e participam do movimento geral das cactáceas na paisagem; e Frida Kahlo (1907-1954) vai mais fundo ao propor cactos e suculentas como bases materiais e espirituais da vida humana, como se vê em *Abraço de amor* (1949), em uma demonstração de como a experiência feminina pode engendrar outros olhares e um aprofundamento da compreensão botânica para além do “homem”, em direção ao “humano”. No Brasil, não por acaso, é Lasar Segall – cuja obra, compassiva, se centra na busca de uma “natureza humana” – que trará uma *identificação* entre cactos e mulheres, sem com isso descartar o caráter masculino da planta. Se inicialmente, na fase brasileira, o artista percebe o cacto como mais uma espécie “extraordinária” em meio à vegetação exuberante do Brasil (desenhando-o isolado e ressaltando seus aspectos formais), logo se ele passará a se valer do primitivismo como recurso da busca por uma “arte interessada”, de acordo com a formulação de Mário. Assim, ele passa a situar o cacto em contextos específicos, e começa a entendê-lo como elemento que enseja a reflexão estético-crítica acerca desses contextos e das relações de classe, raça e gênero que ali se desenvolvem. Isso acontece na já discutida pintura *Morro vermelho*, e também nas gravuras da série *Mangue* (1926-1928). Em duas delas, cactos colunares aparecem no interior dos cômodos das pensões, junto às prostitutas; observando-se a totalidade da série, composta por mais de 40 pranchas – entre desenhos impressos em



Figura AU – Diego Rivera, *Paisagem com cactos* (1931) | Fonte: Coleção Gelman

Figura AV – Frida Kahlo, *Abraço de amor* (1949) | Fonte: Coleção Gelman

de que resultam essas tendências aviltantes (...) Carvalho não é um mulato nem judeu. Suas expressões físicas bem manifestas, de homem criado com todo o leite, cabelos castanho claros, fisionomia caucasiana, olhos verde-azulados, são índices antropológicos que o libertam daquela classificação. Mas, já não digo que ele seja isento de longas misturas semíticas ou de ‘qualquer outra infecta nação’, porque as suas predileções artísticas não são arianas”.

88. Diferentemente do *Manifesto Antropofágico*, Flávio não defende o matriarcado; parece entendê-lo como um equivalente feminino do “patriarcado”, e tão fadado ao desaparecimento quanto ele, como se depreende da colocação de que, com a evolução social e econômica do homem, “a família patriarcal ou matriarcal com os chefes quase divinizados perde gradualmente sua importância como centro social e religioso, e é substituída por um centro cívico geral, a cidade” (1940 apud LEITE, 2010, p.77)

89. Na entrevista, Marinetti deixa explícito o seu desprezo pelas mulheres: “A minha revolta”, conta-me Marinetti, ‘foi inspirada pelo poder deprimente que teria a mulher sobre um temperamento emotivo como o italiano. A mu-

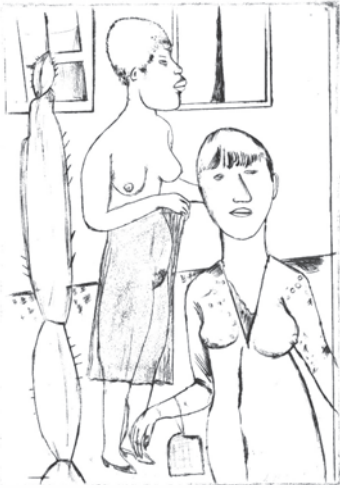


Figura AW – Lasar Segall, *Duas mulheres do Mangue com cactos* (1928) | Fonte: Museu Lasar Segall

Figura AX – Lasar Segall, *Mulherdo Mangue com cacto* (1928) | Fonte: Museu Lasar Segall

lher tornar-se-ia aliada de toda nostalgia, um expoente de pessimismo e de prudência perigosa”. Marinetti também objetifica as mulheres, ao defender que estas seriam meras “aliadas da sensualidade necessária à arte”, cujo papel é metaforicamente explicitado com o exemplo do “fogo sagrado no Laus romano, um símbolo fálico patriarcal que recebia os cuidados exclusivos de uma mulher, pois esta tinha por missão evitar que o fogo se apagasse”. O vigor sexual – característico do “culto futurista” e, que o próprio Flávio considera essencial ao “ato criador” – passa assim a se centrar na virilidade (ou seja, às características físicas e sexuais próprias do homem), em última instância negando ao feminino a capacidade criativa no campo das artes e da cultura (CARVALHO, 1936 apud LEITE, 2010, p. 91-92).

zincografia, xilogravuras e litografias –, descobre-se que eles são as únicas plantas a surgirem nos interiores, como se nada mais vingasse ou fizesse sentido ali. Emerge, assim, uma surpreendente relação de proximidade e intimidade entre o cacto e o feminino, tanto em termos plásticos quanto em termos extra pictóricos – um feminino que tal planta ajuda a determinar, em termos de raça, classe e espaço. Se simbolicamente o imaginário dos cactos se associa ao sertão, ao interior rural, à favela – referência direta ao contexto de origem de parte das prostitutas, e à precariedade e à escassez (que, como é sabido, seguiam presentes na zona miserável) –, por outro lado, dialeticamente, a forma dura e ereta das plantas se suaviza em direção às curvas mais suaves dos corpos femininos, como se Segall buscase inverter a relação de submissão ao homem, e o feminino passasse a conduzir as formas do mundo.

Considerações finais

Entre Euclides da Cunha e Burle Marx, os cactos assumirão nas obras dos artistas modernistas sentidos que se aproximam ora da ideia de *original* (“novo”, “inédito”, “excepcional”), ora da ideia de *originário* (o ancestral e arcaico, o “autêntico”) – assumindo, por vezes, uma dimensão mais problematizada, quando essas duas ideias se combinam ou se contrapõem. Os jardins de Flávio de Carvalho e Mina Klabin exprimem exemplarmente as diferenças que, em maior ou menor grau, permeiam as representações dessa planta e a reflexão sobre o primitivismo e suas relações com a nacionalidade.

Mina parte de uma concepção paisagística pioneira e altamente elaborada – e não parece exagero afirmar que ela possivelmente inaugura uma nova forma de conceber o jardim, dentro de uma concepção moderna de paisagismo, em vários sentidos até mais “avançada” que as suas contrapartes europeias (valorizando a espacialidade cubista e a “visibilidade da organização estrutural”, mas também preocupando-se com o uso de vegetação adequada ao nosso clima – notadamente as espécies tropicais) ou do que os primeiros projetos de Burle Marx (que ainda se valiam de um traçado tradicional, apesar do uso de plantas nativas). No jardim da Rua Santa Cruz, os cactos assumem tanto funções compositivas quanto funções simbólicas importantes, em que o “primitivismo da forma” se constitui pela conjunção entre a forma moderna, e uma brasilidade abstrata, contribuindo assim para a sua caracterização enquanto expressão de originalidade. Politicamente, o cacto de Mina Klabin participa, juntamente com outras plantas tropicais e mesmo espécies de clima temperado, do projeto de Warchavchik de “educação das elites” para o modernismo – uma concepção integrativa e conciliadora.

Flávio, por sua vez, também apresenta no projeto da Capuava uma concepção paisagística elaborada, mas muito diferente da de Mina. No projeto fazem-se presentes influências do expressionismo e surrealismo, contribuindo para que a “força dramática” do conjunto casa-jardim se sobreponha às preocupações de ordem puramente formal, no que se refere às espacialidades criadas, à escolha das espécies e às formas de plantio. Os cactos são entendidos como plantas primitivas, pré-históricas e atransistóricas, ligando o passado ancestral ao presente e permitindo uma problematização do processo histórico latino-americano (trazendo também, com isso, uma noção

complexificada de nacionalidade). Em operações de personificação, eles assumem dimensões trágicas, mágicas e vitais, compartilhando com os seres humanos uma “vida anímica”. São tomados como esculturas, objetos prontos, e transformados em plantas-obra deformadas, híbridas, grotescas ou convulsivamente belas. Assim, o artista traz à tona as dimensões do conflito e do choque, e a dimensão da experiência, em uma postura negativa na qual tais plantas expressam simultaneamente o original e o originário, e uma politização associada ao ideário da antropofagia – bastante diferente da politização da “segunda geração” do modernismo, com autores “regionalistas” como Graciliano Ramos (1892-1953) e José Lins do Rego (1901-1957), entre outros, cujas “concepções esquerdizantes” são associadas à denúncias dos males sociais, à descrição do operário e do camponês (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Como parte importante das inegáveis contribuições de ambos os artistas para a reflexão sobre o cacto na botânica modernista, e, mais amplamente, sobre o lugar fundamental deste símbolo vegetal na cultura e na sociedade brasileira, suas obras paisagísticas fazem emergir novos problemas – dentre os quais destacamos a questão dos limites do ato de domesticação e da integração do “selvagem” à modernidade. Como ignorar que, da Idade Moderna em diante, o “selvagem” sempre esteve em vias de ser conformado a “arremedos de civilização” – como pode ser demonstrado pelas violências do processo colonial brasileiro? Em suas propostas, Flávio e Mina nos fazem perceber como o ato de domesticação é complexo e contraditório – especialmente se o primitivismo for entendido não como forma ou estilo, mas como princípio estrutural de transformação das relações entre a arte, os seres vivos (humanos ou não) e o mundo. Como projetar o selvagem, como adequar as forças ancestrais e instintivas à “civilização” (uma noção que se define pela negação de tais forças)? Mina – como muitos outros modernistas – acredita nas possibilidades construtivas de uma civilização moderna e brasileira, com jardins, praças e parques onde cactos “engordariam felizes” (lembramos que Bandeira, ao constatar a morte trágica do cacto transplantado para a cidade, parece não acreditar nessas possibilidades). Flávio, porém, parece indicar que, para “fecundar o futuro com a energia primitiva”, dever-se-ia superar a própria ideia “civilização” – daí a força da Capuava enquanto laboratório ou experimento de vanguarda, espaço real, porém outro, onde essa superação poderia acontecer (ainda que momentaneamente ou de forma restrita). Ao deixar os cactos tomarem a casa, ao emular a transformação de plantas em esculturas, ele desvela a domesticação, demonstrando como a natureza transforma-se em cultura, base do fazer paisagístico (ou mais amplamente, do fazer artístico) – chegando, assim, a uma espécie de “verdade vegetal”, expressão que usamos em relação com a ideia de “verdade estrutural” tão cara aos arquitetos modernos.

00002398

HERBÁRIO COR
Nº 8963



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO UNIVERSITÁRIO DE CORUMBÁ
HERBÁRIO COR - CORUMBÁ-MS BRASIL

COR no: 3
8963

Família: *Nymphaeaceae*
Nome cient: *Pitcairnia amazonica* (Roepp.) Sauerby.
Determ: *Pitcairnia*, G. E. O.

Descrição: ; Flor ; Fruto ;
Formação: ; Solo - ; Relevo - .

Local : , Município - ; Logradouro - ; Coordenadas: ; ; Altit.
↳ Corumbá, ↳ facimba da saúde
Coletores: ; No col. ;
Data - . ↳ Alexson, A. L. F. N.º col 13.

13.12.02.

PJ.

Figura A – [Página anterior]
Victoria amazonica coletada em
Corumbá/MS (2002) | Fonte:
Reflora - Herbário Virtual

CAPÍTULO 5 VITÓRIA-RÉGIA

O presente capítulo aborda a vitória-régia (*Victoria amazonica*)¹, e discute como o modernismo brasileiro se relaciona com a visão imperialista, antropocêntrica e androcêntrica que, desde o século XIX, alçou tal flor a um dos símbolos do domínio europeu sobre o chamado Novo Mundo. Apesar de não sido representada com muita frequência na tradição artística e literária nacional, ela é elemento central no desenho *Índia* (1917), de Anita Malfatti, que recupera o folclore brasileiro ao relacionar a vitória-régia à mulher indígena; em textos do escritor Mário de Andrade – um malogrado poema, um excerto do diário de viagem à Amazônia em 1927, e a crônica “Flor nacional” (1930), na qual retoma o relato amazônico para defender a candidatura da vitória-régia a “rainha das flores brasileiras”; e no projeto de Roberto Burle Marx para a Praça de Casa Forte (1935), no qual, apesar do traçado tradicional, já se delineia o uso de espécies nativas como parte fundamental do programa paisagístico, entre elas a vitória-régia ocupando lugar de destaque no centro do jardim.

Como se perceberá, enquanto “símbolo vegetal”, a vitória-régia relaciona-se intimamente com o cacto, ambas plantas nativas e latino-americanas, associadas aos domínios do selvagem e do primitivo. Porém o estudo do imaginário modernista acerca desta enorme planta aquática traz a possibilidade de nos aprofundarmos em questões que já se insinuaram anteriormente no trabalho, sem terem sido desenvolvidas – a exemplo da tradicional associação entre o feminino e a natureza, e o sentido da Amazônia para a reflexão sobre a brasilidade. Desde o momento da “descoberta” da espécie por um explorador europeu no Suriname, até a sua reivindicação como “flor nacional” por Mário de Andrade, as disputas em torno da *Victoria amazonica* se situam principalmente no campo do simbólico, já que ela não tem valor para a produção de *commodities* ou das matérias-primas necessárias à expansão do capitalismo mundial.

Na perspectiva da historiografia dominante, a vitória-régia foi “descoberta” em 1837 por Robert Schomburgk (1804-1865), um explorador alemão a serviço da *Royal Geographic Society* de Londres. Nomeada como *Victoria regia* em homenagem à Rainha Vitória (1819-1901), “monarca cujos domínios se estendem sobre oceanos e mares”, a simples menção à “*Queen of Aquatics*” seria capaz de evocar “visões da grandeza imperial da Grã-Bretanha” (HOLWAY, 2013, p. 1):

The banner of England encircles the entire globe, and in every region where that banner is seen to float on the tropical breeze, there, in the silvery lake beneath it, will also be seen the Royal Victoria Water-Lily, the namesake of our illustrious British Queen – the attendant satellite of her sovereign’s power (LAWSON, 1851, apud HOLWAY, 2013, p. 265).

Em um período em que os jardins botânicos europeus eram grandes centros de poder – coordenando ações de uma rede de dezenas de

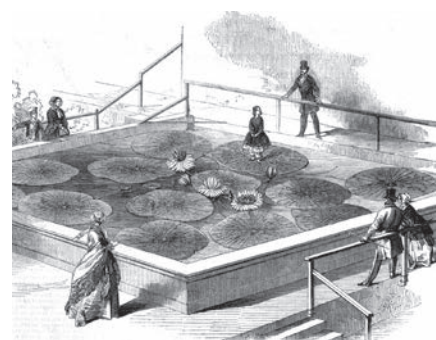


Figura B – Em Chatsworth, a espécie floriu pela primeira vez fora de seu habitat (1849) | Fonte: *The Illustrated London News*

1. Planta hidrófita, originária da região equatorial da Bacia do Rio Amazonas, habita rios, lagoas e lagos permanentes ou temporários, sem ou com leve correnteza. É a maior espécie da família das Nymphaeaceae: possui folhas que podem atingir 2m de diâmetro, botões espinhosos e grandes flores solitárias, perfumadas, cujas pétalas mudam de cor no decorrer do dia; o fruto se desenvolve dentro d’água, emergindo quando maduro e liberando então as sementes. Outras espécies do gênero *Victoria* também ocorrem no Pantanal e Bacia do Paraguai (*Victoria cruziana*) e na província boliviana de Beni (a recém-classificada *Victoria boliviana*) (BREWER, 2022; LIMA et al., 2021; ROSA-OSMAN et al., 2011).

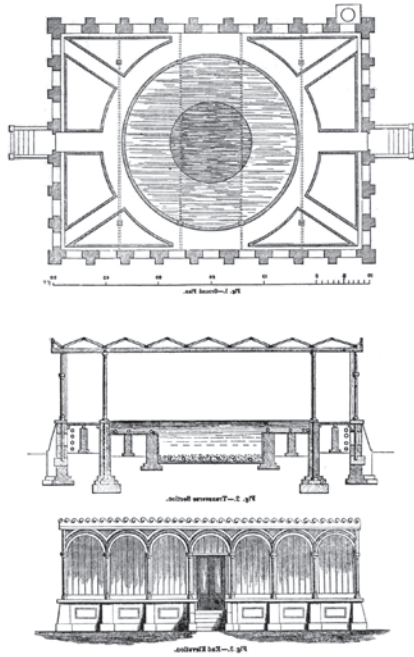


Figura C – Joseph Paxton, Lily House em Chatsworth (1849) | Fonte: Acervo NYPL

2. Diferentemente dos exploradores do século XVI, cuja obsessão era descobrir regiões auríferas, no século XIX o “enlightened modern imperialist” percebe que a “natureza viva” dos novos territórios era tão valiosa quanto metais e pedras preciosas, “porque provinha do que parecia ser um estoque infinitamente renovável. Colher esse ouro verde era um dos principais objetivos dos impérios modernos” (HOLWAY, 2013, p. 10),

3. Outras nações europeias logo questionaram a primazia inglesa sobre a “descoberta” da espécie, pois, como aponta Knotts (s.d), desde 1801 já existiam relatos de encontros com a planta, por naturalistas de várias outras nacionalidades, a exemplo do boêmio Tadeas Haencke (em 1801, na Bolívia), do francês Aime Bonpland (em 1819, na Argentina) e do alemão Eduard Poeppig (em 1832, no Amazonas).

outros jardins ao redor do mundo, e demonstrando o importante papel econômico das plantas na “guerra dos vegetais” (SEVCENKO, 1996)² –, o desafio de coletar, transportar para a Europa sementes ou mudas viáveis, e domesticar a espécie em climas temperados transformou-se em uma competição não apenas entre botânicos, horticultores e colecionadores, mas também numa demonstração do lugar fundamental do *imaginário botânico* nas disputas entre poderosos governantes e estados-nação. Inclusive, as próprias ações de identificação e nomeação da planta se revestem de um caráter conflitivo, revelando-se como a ciência é permeada por aspectos simbólicos, políticos e culturais³.

Além disso, na Inglaterra vitoriana – conhecida como a Era das Flores, tamanha a obsessão pelo motivo floral – a vitória-régia alcançou o status de um verdadeiro fenômeno de massas, ultrapassando o interesse estritamente científico. Alcinhando-a de *vegetable wonder*, os jornais acompanhavam todos os passos da sua domesticação e reproduziam ilustrações que se tornariam icônicas – como a imagem de uma criança sobre a enorme folha flutuante (que, estranhamente, até hoje parece orientar o comportamento das pessoas frente à planta). A “febre” da vitória-régia alcançou ainda a literatura – por exemplo, na coletânea de poemas *The Victoria regia* (1861), organizada pela sufragista Adelaide Procter (1825-1864) –, e as artes aplicadas, com a criação de réplicas em cera da grande flor e objetos como broches, berços e um aparelho de chá cuja bandeja teria sido modelada a partir da própria folha da vitória-régia (HOLWAY, 2013, p. 258-260). Influenciou, ademais, o desenvolvimento da engenharia e da arquitetura moderna, e da nova técnica construtiva que combinava o ferro e o vidro – pois as dimensões gigantescas da planta e as exigências ambientais para a sua sobrevivência em clima temperado levaram figuras como Joseph Paxton (1803-1865) a desenvolver o projeto de grandes estufas, culminando no monumental Palácio de Cristal da Exposição Universal de 1851.

Índia (1917), de Anita Malfatti: a flor e a mulher

O desenho *Índia* (1917) foi apresentado na “Exposição de Pintura Moderna”, mostra individual de Anita Malfatti ocorrida em São Paulo entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918⁴. Nela, foram expostos 53 trabalhos, entre gravuras, aquarelas e pinturas como *O homem amarelo* (1915), *A mulher de cabelo verde* (1915) e *O japonês* (1915-16) – estas últimas, mais diretamente associadas às temporadas de estudos na Alemanha (1910-1914) e, principalmente, nos Estados Unidos (1914-1916), quando a artista entrou em contato com as vanguardas expressionistas e cubofuturistas. Também compareceram o óleo *Tropical* (1917) e os hoje desaparecidos desenhos *A palmeira*, *Caboclinha*, *Capanga* e *Rancho de Sapé* (ROSSETTI, 2006, p. 182): títulos reveladores de como a pintora recém-chegada ao Brasil buscava se inserir nos debates em curso em São Paulo, incorporando a temática nativista (expressa no interesse pelos tipos populares ou racializados, pela vegetação, paisagens e costumes locais) e conscientemente mudando de procedimento em relação às experimentações formais radicais do período anterior, rumo a um “realismo de viés sintético” – alinhado, em vários sentidos, ao movimento geral de “retorno à ordem”⁵ que vinha ocorrendo no modernismo europeu e norte-americano (CHIARELLI, 2008, p. 168-169).

Índia mostra uma jovem nua, de pele morena, cabelos pretos e lisos, figura prototípica cujo “caráter hierático” representa um tipo racial (CHIARELLI, 2008, p. 167), simbolizando todo um povo ou cultura. A altivez e a serenidade das suas feições são reforçadas pela postura ereta, com um braço estendido ao longo do corpo, e o outro dobrado, com a mão apoiada entre os seios. A flora está em primeiro plano, de modo que, junto à mulher aborígine, a vegetação contribui para o estabelecimento de uma ideia da nação como domínio da natureza – em um diálogo, portanto, com a tradição iconográfica que, desde o século XIX, a partir da criação de “alegorias do Brasil”, buscava uma arte “com índices claros de sua origem nacional” (CHIARELLI, 2010, p. 121)⁶. A fauna é representada por um único animal, um pequeno lagarto. A paisagem composta por céu, montanhas e lago, é genérica e um tanto apagada, elemento secundário da composição – quase como um pano de fundo, deixando o primeiro plano para a índia e os seres à sua volta.

Já em um primeiro olhar – se nos despirmos da visada antropocêntrica que tende a destacar apenas os seres humanos representados nas



Figura 1 – Anita Malfatti, *Índia* (1917). Pastel s/ papel | Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ

4. A exposição é considerada um marco do modernismo paulista, não tanto pelas obras apresentadas por Anita – um conjunto que demonstrava uma “estratégia de contenção, evitando expor os trabalhos (plasticamente, formalmente e tematicamente) mais “ousados” desenvolvidos nos EUA (SIMIONI, 2022, p. 82-83) – mas pelo fato de ter incentivado, no conservador meio cultural local, o encontro dos futuros participantes da Semana de 22, que se reuniram pela primeira vez em torno da defesa da jovem pintora contra as duras críticas feitas por Monteiro Lobato.

5. O “retorno à ordem” é uma tendência internacional caracterizada por uma revisão das “radicalizações das vertentes de vanguarda”, em direção a uma recuperação do fazer pictórico-artesanal, ao restabelecimento de uma pintura comprometida com uma figuração reconhecível, e, em certos casos – como o de Anita ou de seus colegas estadunidenses que se voltam à representação da “cena americana” – tentativas de “revigorar as tradições nacionais” (CHIARELLI, 2008, p. 168-169).

6. Para Chiarelli (2009, p. 158; 2010, p. 121), o uso de “alegorias do Brasil” – positivas ou negativas – seria um ponto



Figura D – Anita Malfatti, *O homem de sete cores* (1915-16) | Fonte: | Acervo Museu de Arte Brasileira/ FAAP

Figura E – Anita Malfatti, *Estudo de homem* (1915-16) | Fonte: IEB-USP

chave de uma tradição à qual o modernismo daria prosseguimento. Dois elementos seriam essenciais a essas alegorias: a natureza (apresentada como “paisagem típica”, “vegetação luxuriante” ou “luz tropical”) e a figura humana (ainda que, entre os séculos XIX e o XX, tenha ocorrido uma “substituição de personagens”).

7. Nesse sentido, deve-se observar dois pastéis produzidos pela artista entre 1915 e 1916. Supõe-se que sejam anteriores a Índia, por estarem mais próximos de trabalhos produzidos nos EUA, caracterizados pelas deformações da figura, pelo destaque dado ao estudo da musculatura e estrutura do corpo humano e pela presença de modelos masculinos. Entretanto, ambos já revelam as preocupações nativistas da artista, ao trazerem a vegetação como elemento-chave: em *O homem de sete cores*, hesitando entre uma flora inventada, à maneira futurista (veja-se a estranha flor circular no canto direito), e a “flora naturalista” (nas folhas de bananeira perfeitamente identificáveis); e em *Estudo de homem*, adotando mais decididamente um partido expressionista-deformador para a vegetação e assim colocando-a em conexão direta com a figura masculina. Aqui, é admirável a solução pictórica trazida por Anita, com palmeiras-bananeiras e um cacto que parecem antecipar as plantas de Tarsila na fase antropofágica.

8. Relatando a recepção da família às obras que trouxera dos EUA, Anita rememora: “acharam-nas feias, dantescas”. Rossetti (2006, p.178) explica os motivos da rejeição: “Nada da esperança da pintura suavemente feminina – eram telas nem mesmo admissíveis na ‘pintura masculina’ de então, e os inúmeros desenhos a carvão, principalmente de nus masculinos, também assimétricos e deformados em suas proporções. Os temas (...) organizavam-se em composições e técnicas desconhecidas e insuspeitadas no meio paulista e brasileiro. Anita Malfatti romperá com as regras tácitas da pintura acadêmica e, dentro dela, da ‘pintura feminina’ – neste aspecto, violara mesmo padrões sociais mais amplos, sobre o papel e atividades próprias de uma senhorinha paulista e brasileira de 1916”.

obras de arte –, pode-se perceber como, ainda que a figura humana seja essencial à composição (pois o corpo bem formado da índia constitui o eixo vertical do desenho, e o seu ventre e púbis são o seu centro), as plantas são elementos igualmente importantes; espalham-se por todo o campo e orbitam em torno da mulher, quase como “personagens vegetais”. Como Anita recorre ao mesmo tratamento pictórico para trabalhar todas as figuras, cria-se uma correspondência também visual-material entre a personagem feminina e os outros seres vivos: todos são formados pelas linhas de contorno firmes, pretas e grossas (o desenho em seu caráter afirmativo, delimitador), e pelas gradações de cor decorrentes do esfumado do pastel. Ainda que, como propõe Chiarelli, o desenho possa ser caracterizado por seu “realismo sintético”, a ele está subjacente o aprendizado vanguardista da artista junto ao professor Homer Boss (1882-1956) na Independent Art School, em Nova Iorque, quando ela se dedica a sessões diárias de desenho de modelo vivo – que acrescentam o problema da linha à preocupação colorística que Anita já vinha elaborando desde a Alemanha⁷. Estabelece-se pictoricamente uma relação de harmonia e equilíbrio entre todas as formas de vida – a Índia não domina os outros seres, nem é dominada por eles. Não teme, nem é temida. Nada oferece e nem é oferecida. Não se submete ao ser masculino (seja ele o espectador, seja o artista, seja outra personagem da pintura), e nem é por ele submetida –, começando assim a se delinear uma outra visão da relação homem-natureza. Tal visão, não por acaso, destaca uma figura feminina, desenhada por uma artista mulher – num contexto, vale lembrar, em que a jovem pintora tinha sido criticada por sua “força masculina” (mesmo tendo optado por não exibir os nus feitos nos EUA)⁸ e em que a produção das mulheres era enquadrada, pelas academias, na categoria da “pintura feminina” – uma categoria a Anita visivelmente contrária:

As mulheres não se dedicavam aos temas maiores – históricos e alegóricos – e, dificilmente, à paisagem. A “pintura feminina” por excelência restringia-se à temática considerada própria do seu mundo: os retratos – sobretudo de mulheres, crianças e de pequenas cenas domésticas; ou as naturezas-mortas – de preferência, com flores. Temas que deveriam ser executados com técnica tal que deixasse transparecer toda a delicadeza – de assunto, cor ou pincelada – eminentemente feminina (ROSSETTI, 2006, p. 172).

No desenho, a flora é constituída por símbolos vegetais significativos tanto para a tradição artístico-literária nacional quanto para o modernismo das décadas seguintes, um conjunto de plantas que, assim sintetizadas, adquire um caráter inaugural na reflexão sobre a “botânica modernista”. A palmeira, o coqueiro e a bananeira podem ser considerados, na feliz expressão de Capilé (2021, p. 140-141), “plantas da nação”: espécies vegetais que, frequentemente representadas na iconografia do século XIX, “evocavam traços simbólicos da realidade cultural” do país, sendo associadas à identidade nacional e participando “dos elementos estéticos da consolidação do estado brasileiro”⁹. Anita acrescenta, ainda, pequenas plantas de folhas pontiagudas (genéricas, porém remetendo a aloes, bromélias ou até orquídeas); diferentes tipos de cactos e três vitória-régias, uma delas em flor. São espécies que trazem uma diferença fundamental com as “plantas da nação”: associam-se, no Brasil oitocentista, às culturas

não-oficiais, ou seja, à cultura indígena, negra, sertaneja ou popular, e a regiões que estavam “à margem” – a Amazônia, em sua “exuberância de espaços e riquezas virgens a desafiar o engenho e a ousadia dos nacionais”, e o Nordeste (então chamado de “Norte”), berço da fusão entre paulistas, “tapuias” e negros baianos, dando origem ao sertanejo, “cerne da nacionalidade”, segundo Euclides da Cunha (apud SEVCENKO, 1995, p. 139-140). Cactos e vitória-régia são não somente plantas nativas, como também selvagens, pouco identificadas com a dita “civilização”, e, portanto, pouco “confiáveis” enquanto índices de brasilidade, pois remetiam aos aspectos mais rudes, incultos e atrasados da nação.



Figura F – J. Rugendas, *Retrato de D. Pedro II* (1846) | Fonte: Coleção João de Orleans e Bragança, RJ

Figura G – Joaquim Insley Pacheco, *Pedro II Imperador do Brasil* (1883) | Fonte: Coleção Biblioteca Nacional, RJ

Este conjunto vegetal diversificado e cuidadosamente selecionado possui, ainda, outras características notáveis: diferentemente do que fizera em *Tropical* – onde, entre frutas como bananas, mangas e um mamão, figuram “uns abacaxis tão bem desenhados e tão acabadinhos que fariam as delícias de um botânico” (PESTANA, 1918 apud CHIARELLI, 2008, p. 165) –, aqui a artista destaca as plantas inteiras e não os seus frutos. Além disso, essas plantas são objetos que não seguem as regras da perspectiva renascentista, o que confere a elas um dinamismo e uma equivalência com a figura humana – reconhecendo que a mulher e as plantas são feitas da mesma matéria viva. Dificilmente poder-se-ia considerá-las como fundo para uma cena ou figura principal. A vegetação em *Índia* afasta-se, assim, da referência ao gênero das naturezas-mortas (ao qual voltaremos mais adiante, mas que tem como centro a alusão à passagem do tempo e a indissociabilidade entre a “beleza da vida” e a “presença da morte” (MIGLIACCIO apud BELLUZZO, 2006); e afasta-se ainda da ideia da natureza pródiga, simbolizada por figuras femininas que generosamente oferecem aos homens os frutos da natureza (os seus frutos)¹⁰ – uma simbologia ancestral, proveniente da mentalidade organicista anterior à Idade Moderna (onde a natureza e seus símbolos eram reverenciados), mas que é apropriada pelo colonizador europeu como salvo-conduto para todo o tipo de exploração, pilhagem e violência¹¹, inclusive sexual, como discutiremos adiante.

Dentre as plantas representadas em *Índia*, a vitória-régia é a que demonstra uma relação mais direta com a paisagem e uma relação mais íntima com a mulher. As suas pétalas têm forma suave e curva, de tons rosados que refletem ou são refletidos pelo céu e nos mamilos da índia, em um jogo de reciprocidades. A flor é colocada bem ao centro da folha¹², o que demonstra como a planta é recriada a partir da memória da artista, e não de desenhos de observação ou fotografias. A sua representação é ainda orientada por um certo desconhecimento da planta, que, sem se atentar à sua morfologia, amplia desproporcionalmente o tamanho da flor e faz a folha quase desaparecer, reiterando, assim, o deslumbramento de naturalistas como Louis Agassiz (1807-1873), que, numa perspectiva claramente imperialista e androcêntrica, a descreveram como um “troféu”. Tematicamente, a aproximação de Anita com o folclore traz a possibilidade de leitura do desenho como uma representação da lenda

9. Dois retratos de D. Pedro II demonstram bem o papel simbólico da flora na “consolidação do estado brasileiro”. Em *Rugendas*, o imperador aparece galante, envolto por um cenário em que a vegetação tropical se miscui na arquitetura neoclássica. A representação da “selva” é naturalista, mas a sensação de artificialidade é marcante, talvez pela forma como a luz incide sobre a figura. Na fotografia de Insley, o imperador idoso posa em um estúdio, em meio a um cenário “selvagem” composto de plantas nativas (orquídeas, bromélias, filodendros e, é claro, palmeiras), meticulosamente arranjadas ao seu redor. Em ambas as imagens se faz presente a ideia de que, na constituição da nação, a natureza deveria ser controlada pelo ser humano, e especificamente pelos homens – alimentando um imaginário em que os índices de cultura são, invariavelmente, também índices de poder.

10. Para Chiarelli (2009, p. 129), em *Tropical*, Anita “não titubeou em lançar mão da tradição iconográfica da deusa Ceres e de figuras alegóricas dela derivadas”, como a “abundância”, a “agricultura” ou a “terra”, típicos do século XVI.

11. Segundo Merchant, a associação mulher-natureza poderia ser considerada “uma afiliação que persiste através da cultura, da língua e da história”. Tanto nas culturas ocidentais quanto nas não-ocidentais, a palavra natureza era “tradicionalmente feminina”. Na Antiguidade, “a natureza foi contraposta à arte (*techné*) e às coisas criadas artificialmente”. Foi personificada como ser feminino, alternadamente “dama prudente, imperatriz, mãe”. Posteriormente – a partir da Idade Moderna –, o organicismo (mentalidade na qual os princípios femininos desempenhavam papel central, e cuja imagem mais conhecida é a da “mãe terra”, respeitada e reverenciada), foi substituído pelo mecanicismo, ideário de exploração da natureza e do próprio feminino (MERCHANT, 1989, p. 2).



Figura H – Almeida Jr., *O*

derrubador brasileiro (1879) |

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

Figura I – Anita Malfatti, *Tropical* (1917) | Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Figura J – Cesare Ripa, *Abondanza* (1645) | Fonte: Universitätsbibliothek Heidelberg



12. A vitória régia possui raízes que se fixam no fundo do lago e que se ligam às folhas por hastes longas e flexíveis (os pecíolos); as folhas flutuam na superfície da água. As flores, também flutuantes, são solitárias, possuindo hastes espinhosas, os pedicelos (BRAGA, s.d.; LIMA, 2021; ROSA-OSMAN, 2011).

13. Como demonstrou o botânico e etnógrafo João Barbosa Rodrigues (2018, p. 101) em 1905, para os indígenas brasileiros, a família Nymphaeaceae é “o grupo dos Auapés” (aguapés), palavra que significa “redondo e chato”. Assim, seguindo a lógica “funcional” da nomenclatura botânica indígena (nesse sentido absolutamente diferente da lógica de nomenclatura de Lineu, com sua inspiração arbitrária na Antiquidade clássica), a *Nymphaea amazonum* é o *auapé uaçú* (“grande”), a *Nymphaea alba* é o *auapé uaçú tinga* (“branco”), e a *Victoria regia* é a *auapé yaçaná* (“jaçaná”, ave que possui as patas em forma de nadadeiras, que vive em lagoas caminha sobre as folhas flutuantes).

14. Referindo-se ao arcadismo europeu, Merchant (1989, p. 8-9) explicita como, ao mesmo tempo em que a tradição pastoral retratava a natureza como uma mulher benevolente, continha a implicação de que a natureza, quando arada e cultivada, poderia ser

indígena da “bela índia” Naiá, que teria se apaixonado por Jaci (a lua); certa noite, ao encontrá-la refletida em um igarapé, a moça mergulha nas águas profundas, e se afoga:

Jaci, vendo o sacrifício da índia, resolveu transformá-la numa estrela incomum. O destino de Naiá não estava no céu, mas nas águas, a refletir o clarão do luar. Naiá virou a vitória régia¹³, a grande flor amazônica das águas calmas, a estrela das águas, tão linda quanto as estrelas do céu e com um perfume inconfundível. E que só abre suas pétalas ao luar (TEIA, s.d.).

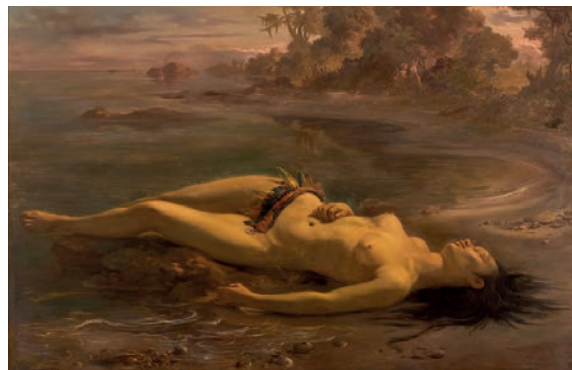
Essa interpretação do desenho também reforça o caráter nativista de *Índia* e um certo grau de auto-exotismo de viés romântico no olhar de Anita. Mas, por outro lado, a intenção de recuperação do significado da planta para a cultura popular e de sua participação na cosmologia indígena – ainda que limitadas pelo olhar paternalístico do folclore – propõem, ainda timidamente, uma retomada de um símbolo vegetal que havia sido apropriado pelo imperialismo europeu, indicando o seu potencial para a reflexão sobre o papel do outro (nativo, selvagem, primitivo) na formação da nacionalidade; e uma intuição ou vontade de mudança de curso em relação à objetificação desse outro, seja ele a vitória-régia, seja a mulher indígena. Isso fica mais claro se compararmos *Índia* com outras obras da tradição pictórica e literária brasileira, nas quais figuras humanas e vegetais tam-

bém cumprem papéis alegóricos na constituição da ideia de nação, e nas quais estabelecem-se correspondências entre mulher e natureza.

Veja-se, por exemplo, *O derrubador brasileiro* (1879), de José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899). A tela monumental (com seus 227 cm x 182 cm) representa uma figura masculina em meio à natureza (se irmanando, assim, aos retratos de D. Pedro

II). A figura feminina da índia já foi erradicada, ou, quem sabe, está subsumida nos elementos naturais do cenário à primeira vista agradável e pitoresco. Estes elementos naturais – notadamente a mata no canto superior esquerdo (onde, sintomaticamente, duas palmeiras são poupadas) são, justamente, as vítimas do “derrubador”. Apesar disso, em sua admiração pelo processo de domínio e destruição da natureza, que parece ser visto como “progresso”, a obra não transmite a ideia do homem como algoz, mas sim como herói – um herói brasileiro, palavra chave que pode indicar tanto o lenhador de pau brasil, quanto a ideia mais ampla da nacionalidade que se constrói no seio da “guerra verde”. O brasileiro de Almeida Jr. é viril, carregado de potência sexual e sedução carnal. Satisfeito e cansado, depois da derrubada, ele fuma um cigarro. O volume entre as pernas, ressaltado pela calça justa – assim como a água que jorra à sua esquerda, o pau da enxada às suas mãos, o rochedo duro e escuro no qual ele se encosta, e a palma espinhosa e intumescida à direita (em mais uma associação do cacto à “crua macheza”) –, tudo faz pensar no gozo do defloramento.

Pinturas como *Lindoia* (1882) e *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros (1849-1925), e *Moema* (1866), de Victor Meirelles (1832-1903) – ambos formados na Academia Imperial de Belas Artes e representantes do chamado indigenismo romântico – também contri-



buem para a compreensão das mudanças que se insinuam através do olhar de Malfatti. Como observa Perrone-Moisés, a natureza americana e os aborígenes seriam para a literatura indigenista “matéria romanesca e poética com múltiplas vantagens” – entre elas a de serem “aquela origem mítica necessária à toda nação” e a “nossa parte original, não europeia” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 38). No poema épico arcadista *O Uruguay* (1769) Lindoia é retratada como “mulher honesta, amorosa e fiel” que permanece pura mesmo depois da morte do esposo Cacambo (COSTA, 2008, p. 151)¹⁴ – morte que a leva a suicidar-se em um bosque entre jasmims, rosas e ciprestes¹⁵. Mais de cem anos depois, a heroína ressurgiu no quadro *Lindoia*, índia branca de feições europeias que é retratada morta (a mulher, natureza-morta?), deitada numa posição artificial na qual se ressaltam seus seios firmes e coxas musculosas – e que deixa transparecer como a lascívia que muitos homens (românticos, modernistas) atribuíam às índias, responsabilizando-as pela “sedução da concubinação na vida livre da mata virgem”¹⁶, é em realidade a lascívia do próprio pintor pela sua modelo (ou, talvez, a histórica e sempre reiterada lascívia do europeu pelas nativas). Ainda que Medeiros, no primeiro plano, substitua a “branda relva e as mimosas flores” (que originalmente, no poema, ambientavam a morte de Lindoia) pela flora tropical (tratada de forma naturalista, podendo-se identificar mesmo uma insuspeita tiririca junto à cabeça da jovem), no restante da composição a mata é puro cenário, paisagem de expressão complacente, “polida e calma”, como criticava Oswald (1915 apud DUARTE, 2014, p. 167) – pano de fundo em meio ao qual surge o restante da tribo, uma cachoeira e as obrigatórias palmeiras. Já na pintura *Moema* – também uma índia morta por amor, originalmente personagem de *O Caramuru* (1781) – Meirelles se atenta ainda menos para as especificidades da natureza brasileira. A paisagem da praia tem ao fundo uma vegetação indefinida e sem importância temática ou compositiva – funcionando como uma “moldura verde”, como dirá Mário (1923 apud AMARAL, 1999, p. 78-80) –, a ambientar cenograficamente a cena principal; esta é constituída pelo corpo já sem vida da índia, que, pela artificialidade da pose, pelo tratamento de cor e luz, pelo descolamento em relação ao restante do quadro, aproxima-se de um estudo acadêmico de anatomia.

O desenho modernista traz significativas diferenças temáticas e pictóricas em relação às essas duas obras. Nele, não há qualquer resquício de “morbidez romântica” (ANDRADE, 1924 apud SCHWARTZ, 2008, p. 169), a índia, bem viva, já não sofre do “amor que mata”¹⁷, e o ponto de vista de Anita aproxima-a do ponto de vida das plantas (COCCIA, 2018, p. 4). A moça se vegetalizou tanto quanto a vegetação se humanizou, ao ganhar nome e gênero, corpo e sen-

Figura K – José Maria de Medeiros, *Lindoia* (1882) | Fonte: Acervo Instituto Ricardo Brennand

Figura L – Victor Meirelles, *Moema* (1866) | Fonte: Acervo Masp

usada como mercadoria e manipulada como recurso. A natureza transformada em jardim fornecia alimento material e espiritual para confortar e acalmar as ansiedades dos homens, perturbados pelas demandas do mundo urbano. Era uma percepção masculina da natureza como mãe e noiva, cuja função principal era confortar, nutrir e prover o bem-estar do homem. Assim, neste imaginário, tanto a natureza quanto as mulheres são subordinadas e passivas.

15. “Entram enfim na mais remota e interna/ Parte de antigo bosque, escuro e negro, / Onde ao pé de uma lapa cavernosa/ Cobre uma rouca fonte, que murmura./ Curva latada de jasmims e rosas./ Este lugar delicioso e triste./ Cansada de viver, tinha escolhido/ Para morrer a mísera Lindoia./ Lá reclinada, como que dormia./ Na branda relva e nas mimosas flores./ Tinha a face na mão, e a mão no tronco/ De um fúnebre cipreste, que espalhava Melancólica sombra” (GAMA, 1769 apud LITERATURA, 2016).

16. A frase é de Paulo Prado (2004, p. 76-78), que afirma que as “índias tupiniquins e guaianases trouxeram [para os iberos ou cristãos-novos], ao desembarcar, a sedução da concubinação na vida livre da mata virgem e dos vastos campos”.

17. A curadora indígena Kassia Borges (2022), trazendo uma fundamental mudança de perspectiva crítica, enfatiza como a visão romântica é a “de alguém que nunca sentiu o que é o cheiro e o sofrimento de um colonizado”: quem conviveu com os povos originários poderia entender “que o amor que mata é uma invenção dos não-indígenas”, e que “viver na floresta, na aldeia, requer um outro tipo de poesia e de sobrevivência”. Fora do mundo branco, diz ela, “se morre de susto, de bala ou de vício”. “A verdade não está nas penas cobrindo a púbis de Moema”, como se estivesse dormindo para enganar ou negar a violência sofrida, “mas no que não foi dito ou colorido a tinta à óleo”.

18. Parece-nos que Anita intui que a mulher-índia é, na realidade, três vezes o *outro*: o *outro* do europeu (dado que indígena); o *outro* da cultura ou da civilização (dado que natureza), e o *outro* do homem (dado que mulher). Embora Sioni (2022, p. 89) com razão problematize o fato de Tarsila e Anita, ao trabalhar os nus, sempre representarem o corpo de uma outra mulher – não alcançando, assim, pela sua posição de classe e pela forma como se organiza a sociedade brasileira, a radicalidade de autoconhecimento e autoafirmação presente nos autorretratos produzidos por artistas mulheres das vanguardas europeias – é necessário reconhecer a potência crítica e emancipatória de se afirmar o *outro*, quando se está em busca de alternativas a um Brasil “branco”, “civilizado” e “europeu”.

19. Na produção literária anterior ao modernismo, a Amazônia já despertava grande interesse, e tinha sido abordada por Rangel Pestana nos contos de *Inferno verde* (1908) e por Euclides da Cunha – que transforma a região em um dos três “núcleos espaciais” fundamentais de sua obra. Tal território representaria, para Cunha, “a exuberância de espaços e riquezas virgens” a desafiar “a ousadia dos nacionais”, tornando-se o destino inevitável de paulistas e sertanejos. Constatando as “maravilhas naturais” da região (látex, cacau, copaíba, óleos vegetais, a substituir ouro e diamantes), Euclides passaria a vê-la como o “deslumbrante palco onde mais cedo ou mais tarde se há de concentrar a civilização do globo”. Sensível às ambições territoriais das potências estrangeiras, propugnava pela ação das autoridades públicas, “franqueando recursos para a rápida integração e defesa da Amazônia”. Aborda a região em dois textos de *Contrastes e confrontos* (1907), em artigos de jornais publicados entre 1889 e 1909, e nos ensaios amazônicos incluídos em *À margem da história* (1909) – onde os conflitos “entre as águas e as terras, a selva e o homem, compõem uma trama heroica”, e onde as forças naturais “são personagens mais bem-acabados que os indivíduos” (SEVCENKO, 1996, p. 131-140; BOYLE, 2005, p. 154).

20. Dentre esses autores, está o português Ferreira de Castro (1898-1974), que em 1930 publica *A selva*, romance de fundo biográfico sobre as experiências vividas quando emigrara para a Amazônia e convertera-se em seringueiro, vivendo em precárias condições; segundo Castro (apud BRAGA, SILVA, 2013, p. 145), o seu desejo teria sido o de, no livro, “dar uma síntese de toda a selva do Amazonas”. Recebida com entusiasmo, a obra é traduzida para o francês por ninguém menos que Blaise Cendrars, sempre interessado na intercambialidade entre a realidade e a ficção, e no papel do exotismo e do “selvagem” na constituição do imaginário sobre si próprio e sobre o outro.

tido, especialmente no caso da vitória-régia. Não há mata virgem, “moldura verde” ou qualquer outra moldura. A índia-mulher, como as heroínas românticas, também está no centro da obra, mas não mais como corpo pacificado, estranho ao meio: ela é força vertical e ativa, em equilíbrio com os outros seres vivos. Seu ventre é o centro do quadro, e, se a nudez solene não exclui a sensualidade, tampouco dá espaço à vergonha escondida (as “penas cobrindo a púbis”) ou à concupiscência que se observa em Lindoia ou Moema, imputadas involuntariamente à índia, pelo pintor-literato-colonizador. Sua pureza não é a da virgindade, mas sim a da abertura ao novo, como “disposição inaugural” – para usar a expressão de Haroldo de Campos (1996, p. 126), referindo-se ao *Manifesto Pau Brasil* –, que permite que ela seja permeada pelo “meio” e o permeie também. Lembremos que esse mesmo manifesto preconizava a necessidade de se “ser regional e puro em sua época”, defendendo a busca de um “estado de inocência” a substituir o “estado de graça” do cristianismo, e, não menos importante, defendendo “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1924 apud SCHWARZ, 2008 p. 170). Assim, ainda que a visão exotista se faça presente no desenho, a obra abre também espaço para uma visão alternativa, outra, da mulher indígena, da natureza e da própria vitória-régia – que começa assim a se revelar em seu papel mediador entre o humano e o vegetal, entre a perspectiva eurocêntrica-ocidental, imperialista e exotista, e a cosmologia indígena, e entre a perspectiva antropocêntrica e androcêntrica (predominantes igualmente na arte e na botânica) e a perspectiva feminina (ainda que não propriamente feminista)¹⁸.

A “flor selvagem” e a Amazônia no imaginário modernista

Ainda que se possa associar Índia à região amazônica, isso fica apenas implícito no desenho de Anita Malfatti. Porém, a partir dos anos 1920, outros modernistas começarão um movimento de ida à Amazônia (ou talvez, melhor dizendo, de busca do Brasil na Amazônia)¹⁹, a exemplo do pintor, artista gráfico e poeta Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). O recifense radicado em Paris – único pernambucano a participar na Semana de 22, onde, apesar de não estar presente, expôs dez telas – estuda longamente “a arte indígena, a estampania clássica japonesa, a arte assíria e egípcia, aliando esses estudos plásticos a uma investigação sobre mitos e lendas dos índios brasileiros”; dialogou com o *art déco* e o cubismo, buscando a simplificação formal em suas obras; no originalíssimo *Quelques Visages de Paris* (1925), uma narrativa de viagem ficcional de um índio à capital francesa, “o espaço urbano conhecido e festejado ganha ares exóticos. E o ‘primitivo’ é transferido para dentro da própria cultura europeia, num jogo em que os pólos de binômios como civilização-barbárie, popular-erudito, moderno-antigo se invertem” (SQUEFF, 2010, p. 57). Também autores estrangeiros que, em pessoa ou literariamente, tornaram a Amazônia e seus habitantes como objetos de sua reflexão²⁰. Mas é dentre os “paulistas” que a ida à Amazônia parece ganhar o sentido de um autêntico movimento, como nota Rubem Braga, na crônica “Rumo aos bugres” (1934):

Em São Paulo anda uma súbita febre nova de bandeirismo... Numa das madrugadas de dezembro, passou pela redação em que trabalho, o escritor Jaime Ardour da Câmara. Vinha apressado (...) Explicou-me que tinha fracassado numa expedição que andava tentando fazer à África (...) Pulu-

lam em São Paulo, no momento, homens dessa disposição. Da Pauliceia e de algumas cidades do interior, têm partido bandeiras para Goiás e Mato Grosso. Vão sem espalhafato, catar ouro, procurar Fawcett, passear, estudar. São homens de ciência, homens de aventura, literatos, turistas, vagabundos, ricos. Agora, o Sr. Flávio de Carvalho está organizando uma grande expedição (...). A expedição vai bem provida de aeroplanos, rádios, naturalistas, sertanistas, geógrafos. É uma bandeira inteiramente moderna, calculada, meditada (...). O gigante Flávio passa os dias e as noites providenciando transportes, estudando detalhes, arranjando aeroplanos, conferenciando com os radiotelegrafistas, arrebanhando entomologistas, animando técnicos. Já seduziu um escolhido elenco de homens de ciência e de homens de dinheiro. Ao mesmo tempo que procurar traçar o plano financeiro da empreitada, estuda o problema das bugigangas que se deve levar para dar aos índios como presentinhos. A expedição tens fins múltiplos, desde a extinção do berço dos gafanhotos da América do Sul, até o estudo da língua dos Xavantes. Nas horas vagas, pode-se também colecionar diamantes, tirar um grande filme cinematográfico, estudar espécies vegetais e animais, retificar os mapas da pátria etc. etc. etc. É fácil prever que a iniciativa de Flávio de Carvalho vai para frente. (...). Não sei se faço bem em divulgar esses planos que já estão em marcha e muito adiantados. Estamos no tempo das águas, dos calores e dos mosquitos e, até junho ou julho, pode acontecer, por exemplo, uma revolução para atrapalhar a empresa. Mas por que será que estes homens nascidos sobre o asfalto estão debandando para o sertão? O que é que tem São Paulo que seus habitantes fogem pela Noroeste? Ontem, eu subi no terraço do Martinelli e espiei. Não percebi nada. Mas deve haver algum sofrimento sobre o asfalto. Os homens brancos estão cansados de ver os homens brancos. Todos falam a mesma língua e ninguém se entende. Talvez que só os bugres saibam dizer as palavras necessárias para levantar os ânimos da pátria (BRAGA, 1934 apud TOLEDO, 1994, p. 221-222).

Contrariando as previsões do cronista, essa primeira expedição de Flávio de Carvalho – anunciada pelo próprio (apud TOLEDO, 1994, p. 220) como uma caravana para “sondar os mistérios” da região do Rio das Mortes (“iremos para Mato Grosso e de lá nos embrenharemos no sertão bruto”, diz o artista) – acaba não acontecendo²¹. Raul Bopp – diplomata e escritor gaúcho –, e depois Mário de Andrade, enquanto “turista aprendiz”, serão mais bem-sucedidos em suas viagens. Bopp em 1921 se muda para Belém, onde “sofre o impacto do cenário amazônico”, viajando pela região e empreendendo um “genuíno trabalho de campo” (MASSI, 1998, p. 15), ao recolher materiais como as contribuições linguísticas das populações rurais, lendas indígenas, costumes populares; atenta-se também a aspectos da geografia (notadamente, da vegetação, solos e hidrografia). As paisagens amazônicas permeiam os poemas de sua obra mais conhecida, *Cobra Norato* (1928) – na qual traz à tona um Brasil “mágico, mítico e poético” (MASSI, 1998, p. 21), ou ainda, como coloca o próprio Bopp, um “mundo misterioso e obscuro” de “vivências pré-lógicas”, onde a floresta e as árvores, assim como os rios, tornam-se personagens fundamentais²² – mundo que exigiria, inclusive, novas formas de expressão poética, novas linguagens, escalas e ritmos trabalhados “à maneira da vida vegetal, espontânea” (BOPP apud MASSI, 1998, p. 18).

Esta combinação entre a busca de uma nova forma poética e as fontes do romanceiro amazônico também parece informar “Tapuia”, poema publicado em 1932, em *Urucungo*, e que guarda fortes paralelos com a obra de Anita Malfatti – na presença fundamental da mulher indígena (aqui, fortemente definida pelo tradicional olhar masculino e desejanter), na íntima relação que ela estabelece com o meio e os elementos (o sol, o céu estrelado, o mato, o rio, as águas) e, ao

21. Algumas décadas mais tarde, porém, em 1958 – demonstrando a permanência do interesse pela Amazônia no imaginário do modernista –, Flávio finalmente realiza a viagem, acompanhando uma missão do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) no Alto Rio Negro, que visava à “pacificação” dos Waimiri e ao contato com os Paquidar e Xirianã, também tribos isoladas (STIGGER, 2018). Ainda que os seus objetivos iniciais – de unir arte e investigação etnográfica, estudando os indígenas da Amazônia e simultaneamente produzindo um filme “semidocumentário” de inspiração surrealista – não tenham sido exatamente exitosos, a experiência causa grande impacto no artista, que fala longamente da viagem em palestra feita na FAU nos anos 1960 (CARVALHO, 1963 apud LEITE, 2010, p. 34-49).

22. Pensando nos rios, Raul Bopp, resume a Amazônia como “uma geografia em construção”, na qual as lendas, imagens e sensações trazidas pelo poema são o tempo todo permeadas pela água – em “paisagens encharcadas” onde mesmo as árvores são “escravas do rio”. Estas, por sua vez, são personagens centrais da floresta, espaço cifrado e “inexplicável pela razão”; sempre vistas através da metáfora e da prosopopeia (PEIXOTO, 2004, p. 160), as árvores podem ser jovens ou velhas, sonolentas ou impacientes; são folhudas (como a América de Oswald), estão nuas, e frequentemente “prenhas” ou “grávidas” (BOPP, 1998, p. 147-194) – demonstrando como o poeta se recusa a cair no lugar-comum da Amazônia como mata virgem.

final, na comparação da índia a uma “flor selvagem” que não precisa ser nomeada:

TAPUIA

As florestas ergueram braços peludos para esconder-te
com ciúmes do sol.
A tua carne triste se desabotoa nos seios
recém-chegados do fundo das selvas.

Pararam no teu olhar as noites do Amazonas
mornas e imensas.
E no teu corpo longo
ficou dormindo a sombra das cinco estrelas do Cruzeiro.

O mato acorda no teu sangue
sonhos de tribos desaparecidas
– filha de raças anônimas
que se misturam em grandes adultérios!

E erras sem rumo assim pelas beiras do rio
que os teus antepassados te deixaram de herança.
O vento desarruma os teus cabelos soltos
e modela o vestido na intimidade do teu corpo exato.
À noite o rio te chama.
Chamam-te vozes do fundo do mato.

Então te entregas à água
demoradamente
como uma flor selvagem
ante a curiosidade das estrelas.
(BOPP, 1998, p. 220)

Mário de Andrade na Amazônia: a flor mulher

Quanto a Mário de Andrade, em princípios da década de 1920, a Amazônia e o Norte do país parecem ser em larga medida desconhecidos, ainda que não desprezados e associados ao “atraso” como faz Menotti Del Picchia (em sua exaltação do papel de São Paulo “em contraposição a uma região geográfica – o Norte – e a uma série de fatores culturais, entre os quais avultam o regionalismo e o indianismo, como símbolos de um passado a ser negado e superado” (FABBRIS, 1994, p. 4-7)²³. Nesse momento, por exemplo, a “mata” que Andrade vislumbra parece ser caricatural, esquemática; a ideia do que ela de fato seria é ainda superficial, o que fica explícito quando a floresta é descrita – na melhor tradição acadêmica, porém permeada de ironia (na menção à “arte negra” vanguardista e aos parnasianos “arriões gentis”²⁴) – como uma “moldura verde”, ou ainda como “mata virgem”, na célebre carta de 1923, enviada a Tarsila, que, junto com Oswald e Sergio Milliet (1898-1966), encontrava-se em Paris:

Vocês foram a Paris como burgueses. Estão *épatés*. E se fizeram futuristas! (...) Vocês se parisiанизaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estusias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arriões gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila do Amaral (ANDRADE, 1923 apud AMARAL, 1999, p. 78-80).

23. Para Del Picchia, São Paulo seria o Estado futurista por excelência (“racial, industrial, econômica e culturalmente”), representando, o “antípoda complexo dos cismarentos patricios do Norte, os quais ainda descansam, pacíficos, nas velhas normas ancestrais, sem as perturbações criadoras da concorrência do industrialismo insone, da batalha financeira americana” (FABBRIS, 1994, p. 4-7).

24. Por exemplo no poema “No campo” (1912), de Augusto dos Anjos (1884-1914), surgem arriões de água límpida margeados por roseirais: “Tarde. Um arrião canta pela umbrosa/ Estrada; as águas límpidas alvejam/ Como cristais. Aragem suspirosa/ Agita os roseirais que ali vicejam” (ANJOS, 1995).

O slogan da “MATA VIRGEM”, grafado em maiúsculas, profere em voz alta a ideia do Brasil-natureza, nação caracterizada por uma tropicalidade indeterminada, fortemente permeada pelas visões exotistas e auto-exotistas – o que aproximaria o pensamento de Mário ao desenho de Anita. Também nas poesias de Pauliceia desvairada (1922), a vegetação se constitui em grande parte de “plantas da nação”; são louvadas, por exemplo, as “juvenilidades auriverdes” de bananeiras, araras, colibris, sabiás, jandaias, abacaxis, mangas e cajus (ANDRADE, 2013, p. 114). Em um discurso proferido nesse mesmo ano, Mário (1922 apud CUNHA, 2016, p. 20) ainda se vale de expressões como “a elegância imperial dos nossos coqueiros, a calma viril das vitórias-régias, a hercúlea exorbitância dos garantãs e dos jequitibás” – ao que parece sem qualquer crítica à retórica ufanista e eufórica do romantismo, em sua transformação da natureza em “base da construção da tradição brasileira” (CUNHA, 2016, p. 21), e valendo-se de lugares-comuns que revelam um conhecimento superficial das espécies mencionadas.

Mas o primitivismo (que em Mário, se casava com um grande interesse pela arqueologia, etnografia e cultura popular) e, de maneira mais ampla, o projeto modernista de redescobrimto do Brasil, ensejam o escritor a aprofundar os estudos sobre as “terras incógnitas” da Amazônia, a partir dos relatos dos exploradores europeus do XIX e de obras de autores oitocentistas e contemporâneos²⁵. Passando dos estudos ao ato, em 1927 o escritor parte em viagem, navegando, por três meses, por toda a costa brasileira até Belém e pelos rios Amazonas, Negro, Solimões e Madeira, chegando até a Bolívia e o Peru (ANDRADE, 2015, p. 11). Como ressalta Botelho (2013, p. 40), a viagem é, para o modernista, um meio de descoberta sentimental e intelectual do Brasil, que traz o conhecimento empírico do “estar lá” sem negar o conhecimento advindo da sensibilidade já adquirida pela inteligência e pela cultura.

Pouco mais de dez anos depois de Índia, este reconhecimento revela aspectos geográficos, ecológicos, econômicos, sociais e culturais da região Norte, que oferecem não apenas ricas referências (cuidadosamente coletadas pelo escritor), como também fazem emergir questões estruturais para a sua obra. Alimentam um aprofundamento conceitual sobre o que seria o Brasil e o brasileiro; trazem à tona seus conflitos e problemas, e diversidades culturais (que, não raro, são associadas às desigualdades sociais); provocam a reflexão sobre a ideia de “civilização tropical” e sua adequação à realidade nacional; refazem as ligações entre nação e território, pelo procedimento da “desgeograficação”, que propõe o nacional não como “identidade”, mas como “entidade” (PERRONE-MOISES, 2007, p. 199) aberta e inacabada – para a qual culturas, línguas, espaços e espécies das várias regiões brasileiras ou mesmo do estrangeiro podem ser elementos constituintes.

Mário, na viagem, deixa transparecer um forte sentimento de paisagem, em “textos que ‘pintam’, como Turner, reflexos, reverberações, refrações da luz em uma natureza pulsante” (FIGUEIREDO, LOPEZ, 2015, p. 36). O encontro ao vivo com a paisagem amazônica, em sua grande diversidade – rios imensos e suas margens, ilhas florestais, alagados, igarapés, matas ao redor das lagoas, floresta de terra firme, seringais –, é capaz de despertar sentimentos contraditórios

25. A biblioteca de Mário de Andrade (hoje no Instituto de Estudos Brasileiros da USP) é exemplar, nesse sentido, mostrando a amplitude do interesse do escritor pela realidade brasileira e pela Amazônia especificamente: dentre os títulos encontrados, estão obras como *The naturalist on the river Amazon* (1863), de Henry W. Bates; *Vom Roraima zum Orinoco, ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren (1917-1928)*, de T. Koch-Grunberg; *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone* (1923), de P. L. Duchartre, com ilustrações V. do Rego Monteiro; *Lendas amazônicas* (1916), de José Coutinho de Oliveira; *Muirakitans: poemas do paraíso verde* (1928), de Paulo C. M. Barros; *Na planície amazônica* (1926), de Raymundo Moraes; *Terra imatura* (1925), de Alfredo Ladislau; *Avifauna e Flora nos Costumes, Superstições e Lendas Brasileiras e Americanas* (1925), de C. Teschauer.

26. No Anexo I pode-se consultar uma listagem detalhada destas espécies. A grande quantidade de plantas mostra como, para a escritura de *Macunaíma*, Mário complementa o aprendizado botânico da viagem com a pesquisa em obras presentes em sua biblioteca, tais como *Arboretum amazonicum* (1901), de Jacques Huber; *Guia botânico da Praça da República e do Jardim da Luz* (1911), de Alfred Usteri, *Estudo botânico do Nordeste* (1922-23), de Philipp von Luetzelburg, *Brasilens Farbe: Blumen, Schmetterlinge, Vögel und Käfer* (1922-23), de Konrad Guenther, e *Dicionário das plantas uteis do Brasil e das exóticas cultivadas* (1926-31), de Manuel Pio Corrêa.

27. Valendo-se ainda de uma retórica grandiloquente, em 1922 o escritor defende a criação de uma língua e de uma arte nacionais apoiadas nos “emblemata naturais” do país, exemplificando como “as nações do velho mundo buscaram apoio em elementos da natureza para a afirmação de seus próprios símbolos: a Grécia nas folhas de acanto, o Egito nos ramos de lótus, os Romanos no mármore, Veneza no ouro, Noruega nos fiordes e Portugal nos mares” (ANDRADE, 1922 apud CUNHA, 2016, p. 20).

28. Cunha (2016, p. 131-132) aponta a relação entre o pensamento de Mário e o de Spengler, que, em *A decadência do ocidente* (1918), defende que as civilizações se desenvolveriam tal qual vegetais, passando por um “ciclo vital” de nascimento, florescimento, decadência e morte. O Ocidente – solo metafisicamente exausto que já cumprira quase todas as fases do ciclo – não estaria longe do declínio irreversível.

Figura M – Mário de Andrade, “Eu diante dum tronco de sumaúma entre Sto. Antônio e Porto-Velho, nos limites entre Amazonas e Mato Grosso/11-VII-27” | Fonte: Acervo do IEB-USP



em relação às expectativas subjetivas já criadas, e, por vezes, estados fortemente emotivos – dentre os quais aquele revelado na visita à Ilha de Marajó, quando o escritor, profundamente abalado, parece descobrir que a mata não era virgem.

Enfim estamos noutra espécie de paisagem amazônica. O Arari ainda principiou com um matinho ralo dos lados e uns igarapezoides de uma simpatia incomparável. As ingazeiras cobrem inteiramente as margens, folhudas, rechonchudas, lavando os galhos n'água do rio. Uns macaquinhos voam de galho em galho. As aningas floridas. (...) E uma abundância de trepadeirainha lilá, de que ninguém sabe o nome, cobrindo as margens folhudas. E a vista se abre em novos horizontes. São campos imensos, de um verde-claro, intenso, com ilhas de mato ao longe, nítidas, de um verde-escuro que recorta céu e campo. Balança lembra a Escócia. Concorro com erudição, meio irritado. É Marajó, gente! A Escócia tem jaçanãs também? Tem garças? E tem este rio Arari, que não acaba e vai se estreitando cada vez mais, deixando imagens voluptuosas na sensação completamente descontrolada?... E a Escócia tem este inferno de gado orelhudo, estes zebus e estes búfalos, rebaixando estes campos de beleza sublime!... Garças, garças, garças, uma colhereira dum rosa vivo no ar! E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colhereiras cor-de-rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde-claro. E quando a gente faz um barulho de propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhos, rosas, brancos mesclados, batidos de sol nítido. Caí no chão da lanchinha. (...) O estado emotivo foi tão forte que me faltaram as pernas (ANDRADE, 2015, p. 185-186).

Quanto à botânica, o escritor “descobre”, na Amazônia, a grande diversidade de espécies vegetais brasileiras: cerca de 30 espécies são mencionadas em *O turista aprendiz*; no ano seguinte à viagem, a ampliação da pesquisa botânica de Mário fica visível com a publicação de *Macunaíma*, no qual aparecem mais de 100 espécies²⁶. Interessa-se também pela riqueza de usos e significados das plantas nas culturas locais e por aspectos da exploração econômica da vegetação e da floresta (particularmente da borracha, cujas marcas eram ainda muito presentes). Para Jakeline Cunha (2016, p. 98-109), a vegetação assume, inclusive, um sentido estruturador no pensamento do modernista, quando este toma o “confronto vegetal do país-paisagem” como problema-chave em sua interpretação dos caminhos e desaminhos da nação. Tal confronto estaria sintetizado no próprio nome Brasil (“Brasil, nome de vegetal”) e teria estado presente desde 1500, quando Pero Vaz de Caminha “facilmente identificou e apartou as palmeiras do ignoto ‘arvoredo’” – de modo que, à “forma voluptuosa da natureza tropical”, contrapôs-se a “fora retilínea da palmeira, planta nativa, mas universal”, como argumenta Cunha (2016, p. 99). “Reconhecendo a importância da natureza na fundamentação e consolidação das tendências e tradição de uma nação”²⁷, diz a autora,

Mário procura “compreender o Brasil a partir da forma viva dos vegetais” (das palmeiras, mas não somente)²⁸. Nesse sentido, algumas espécies são particularmente impactantes, para o “turista aprendiz” em viagem à Amazônia: por exemplo, a seringueira (*Hevea brasiliensis*), que o faz pensar não apenas nos seringais e nas bolas de “caucho” (mencionadas muitas vezes ao longo dos relatos de viagem), mas na figura do seringueiro – “um homem pálido magro de cabelo

escorrendo nos olhos”, “brasileiro que nem eu”, dizem os versos de “Descobrimento” (1927)²⁹; as sumaúmas (*Ceiba pentandra*) – “tão originais por causa das sapopembas” (ANDRADE, 1927 apud LOPEZ, 1983, p. 27) – e junto às quais ele se faz fotografar –; ou a embaúba (*Cecropia* sp), figurada em uma “lenda indígena” na qual é difícil diferenciar o que é oriundo da cultura amazônica e o que é invenção do modernista: a lenda do aparecimento do homem, que, para os índios “dó-mi-sol”, se originaria de uma luta ancestral ocorrida nos galhos da fabulosa “embaúba colosso”, de “mais de setecentos metros” de altura (ANDRADE, 2015, p. 168-169).



A vitória-régia é, também, uma dessas espécies. Transforma-se em tema recorrente nas produções do artista, entre 1927 e 1930. Na Amazônia, Mário faz registros da planta em seu habitat com a câmera “Codaque”, em um procedimento estreitamente relacionado ao da escrita, a ponto de Lopez (2005, p. 143) afirmar que o escritor realizará nos relatos uma espécie de prosa visual, consolidando a força da imagem no âmbito da criação do texto. Duas fotografias mostram a chegada, de barco, à “lagoa do Amanium perto do igarapé de Barcarena – Manaus”³⁰, como anota o escritor, à lápis, no verso das fotos acrescentando ainda a data (“7-VI-27”) e a frase “Minha obra-prima”. No momento das fotos, o seu interesse se concentra principalmente na totalidade da paisagem local (mostrando o encontro da floresta com as águas, nas quais flutuam as folhas imensas das vitória-régias), sem se aproximar fotograficamente das plantas; e na figura do rapaz local que lhe servia de guia, sugerindo uma diagonal formada pelo rosto “amazônico” (negro, indígena ou ambos) do barqueiro, no alto à direita, e a flor da vitória-régia no canto inferior esquerdo (note-se que homem e flor se comunicam, ainda, por meio do branco, dada a alvura das pétalas da flor, que continuam na camisa de linho do rapaz). Cria-se, assim, uma ligação imagética entre o “homem” e a “terra”, para usarmos os termos de Euclides da Cunha – uma terra toda ela úmida, fluvial, tal qual a que Raul Bopp retrata em *Cobra Norato*.

Figura 2 – Mário de Andrade, “Na lagoa do Amanium perto do igarapé de Barcarena – Manaus” (1927) | Fonte: IEB

29. “Abancado à escrivaninha em São Paulo (...) De supetão senti um friume por dentro. / Fiquei trêmulo, muito comovido (...) Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus! muito longe de mim! Na escuridão ativa da noite que caiu! Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos, / Depois de fazer uma pele com a borracha do dia, / Faz pouco se deitou, está dormindo. / Esse homem é brasileiros que nem eu...” (ANDRADE, 2013, p. 287).

30. Não encontramos a referida lagoa no Google Maps. Porém há menções soltas, na internet, à “costa do Amanium”, no município de Careiro da Várzea (a 25km de Manaus), e à “comunidade do Amanium”. Um artigo sobre o processo de erosão fluvial no município também a menciona, caracterizando-a como um “lago de inundação” que nos anos 1950 situava-se às bordas do rio Solimões/Amazonas, e que teria desaparecido com as alterações na paisagem local nas últimas décadas (CASTRO, VIEIRA, 2012).

Mário escreve também um poema intitulado “Vitória-régia”, ao que parece nunca publicado, mas ao qual faz constantes menções em correspondências trocadas com Manuel Bandeira. Em 30 de agosto, conta ter sido tentado pelo “caso maravilhosamente misterioso da vitória-régia” a fazer um poema – e relata ter se debatido com os versos durante dois meses, sem conseguir chegar a um bom resultado (ANDRADE apud MORAES, 2000, p. 350). Envia-o ao amigo, que prontamente responde, em 3 de setembro:

“Vitória-régia” é uma criação sem vida. Não constitui poema (...) nem na forma nem no espírito. (...) É uma peça analítica e expositiva, propriamente um capítulo de história natural, como os de Fabre, onde há uma mistura de literatura e ciência. Você deve grafá-la em períodos corridos (BANDEIRA, 1927 apud MORAES, 2000, p. 351).

Bandeira não somente sugere a transposição dos versos para prosa, como explicita porque acha o tema da vitória-régia inadequado à produção poética:

Eu creio que a vitória-régia é um desses temas em que a poesia coincide com o documento. (...). Quando o tema é de natureza vulgar, cômica, brincalhona ou abjeta, enfim de uma certa sutileza que faz com que a poesia escape ao comum dos homens, a gente pode lançar mão dele e a ação do poeta consiste apenas em assinalar o documento. É o que Oswald faz muito. Mas há temas como esse da vitória-régia, que são espetaculosamente poéticos, a alma mais bronca sente que há neles poesia e beleza. É natural que toda realização fique aquém do documento em si (BANDEIRA, 1927 apud MORAES, 2000, p. 353).

Em resposta, Mário diz concordar com Bandeira, afirmando ter feito “naturalismo em verso” – já que, diante de um tema “tão formidavelmente poético” como a vitória-régia (“que comporta na sua contradição” coisas “sublimes e porcas”), nada restaria ao escritor senão “contar mesmo o que a gente viu, e nada mais”, ou seja, se ater ao “documento”, ao fato, deixando que o leitor “tire de si o que tem de mistério profundo, de milagre incompreensível na vitória-régia” (ANDRADE, 1927 apud MORAES, 2000, p. 355). Seguindo as recomendações do amigo, ele “desfaz” o poema, transformando-o em prosa como “um dos dias do diário do ‘Turista aprendiz’” (ANDRADE, 1928 apud MORAES, 2000, p. 376-377).

Nascia assim a crônica “Vitória-Régia”, publicada no primeiro número da revista mineira Verde, em 1929 – e transformada em um relato de viagem, com algumas modificações pequenas, no datiloscrito do livro *O turista aprendiz* (no qual Mário trabalha até 1943, mas que só é publicado em 1976, mais de 30 anos depois de sua morte). O resultado agrada ao escritor – “gosto francamente desse trabalho: revela uma flor de que só se tem falado com eloquência sem revelar as fases tão interessantes dela, o estilo do trecho me parece dos mais felizes meus, é lírico e é conotativo” (ANDRADE apud MENEZES, 2013, p. 264) – e é recebido com entusiasmo pelo editor da revista, Rosário Fusco (1910-1977):

“Vitória-régia” é outra coisa estupenda de você prosador brasileiro. (...). Você fez dum assunto que chamarei didático uma obra que não é nem de arte só, porém poética também (...) Suas coisas nascem da terra e só as coisas nascidas da terra prevalecerão (...) se eu fosse você até escreveria um livrinho sobre a flora amazônica no estilo da admirável “Vitória-régia”. Livro escrito assim dava vontade de se aprender botânica e acho que se aprendia brincando, coisa que absolutamente não acontece com os magrantes compêndios de franceses e ingleses (FUSCO apud CUNHA 2016, p. 115)³¹.

31. Cunha (2016, p. 116) menciona alguns destes “compêndios”: por exemplo, *Viagens pelos rios Amazonas e Negro*, de Alfred Russel Wallace (1848) e *No rio Amazonas* (1859), de Robert Avé-Lallemant.

VERDE



“MOYSÉS SALBADO DE LAS AGUAS”

Linóleum de MARIA CLEMENCIA

VITORIA-REGIA

RIO NEURO, 7 DE JUNHO

Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até a bulha dos cacauês despenca do ar e afunda nela. Pois é nessas lagoas que as vitorias-regias param, calmas, tão calmas! desterradas na felicidade.

Eu vi as vitorias-regias da lagoa do Amanium..

Feito bolas de cáucho engruvinhadas espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas sabidas, abrindo a placa redonda se apoiam nagua e escondem nela a malvadeza dos espinhos. Tempo chegado os botões chofram também pra fora dagua. São ouriços espinhentos em que nem inseto pousa. E assim vivem e espigam esperando a manhã de serem flor.

Afinal numa arraiada o botão da vitoria-regia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Petalas petalas vão aparecendo brancas brancas em porção, em pouco tempo do dia a flor enorme abre um mundo de petalas petalas brancas, petalas brancas e perfuma os ares indolentes. Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve de enebriar sentido forte. A gente rema e pega a flor. Pois então as sepalas espinhentas mordem danadas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também espinhento ninguem não pode pegar, carece corta-lo com a pageú e enquanto a flor boia nagua agarrar pelas petalas puras porém já estragando um bocado.

Então a gente limpa o caule dos espinhos e pode cheirar a flor. Mas aquele aroma gostoso que encantava bem, de longe, não sendo forte de perto, é fugitivo e dá náuseas, cheiro ruim.

Já então a vitoria-regia principia roseando toda. Rosea rosea fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o cheiro gostoso, bonita cada vez mais. E assim. Vive o dia inteiro e sempre mudando de cor. De rosea vira encarnada e ali pela boca-da-noite ela amolece envelhecida as carreiras de petalas roxas.

Em todas essas cores a vitoria-regia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. E bem a forma suprema dentro do aspeto de flor.

Noite chegando a vitoria-regia roxa toda roxa já quasi no momento de fechar outra feita e morrer, abre afinal com um arranço de velha as petalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteado pelo ar vivo, mexemexe remelento de polem, nojento, um bando repugnante de bezouros cor-de-chá.

E' a ultima contradição da flor sublime...

Os nojentos partem num zumbido mundo fora, manchando de agouro a calma da lagoa adormecida. E a grande flor da Amazonia, mais bonita que a rosa e que o lotus, encerra na noite enorme o seu destino de flor.

MARIO DE ANDRADE

— 2 —

Em 1930 – após uma breve menção às vitórias-régias em Macunaíma (1928), em que tais plantas, paradas no “pauê trapacento” de uma lagoa (ANDRADE, 2017, p. 181), antecipam a “emboscada fatal em que vai cair o herói” (CUNHA, 2016, p. 155) – Mário publica por fim a crônica “Flor nacional”, na coluna “Táxi”, no *Diário Nacional*. O texto, curto, tem um tom prosaico que inexistente no relato de viagem – explícito nas humorísticas comparações da rosa ao repolho, do cravo ao espanador e na menção a um senador “parecidíssimo com o amor-perfeito” (ANDRADE, 1976, p. 184). Porém os argumentos em defesa da vitória-régia sintetizam a sua visão sobre a vitória-régia:

A vitória-régia é imediatamente flor. E apresenta todos os requisitos da flor. O colorido é maravilhoso, passando, à medida em que a flor envelhece, do branco puro, quase verde, ao róseo-moça, ao vermelho-crepúsculo para acabar no roxo-sujo desilusório. E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à

Figura 3 – Mário de Andrade, crônica “Vitória-régia” na revista Verde (1929) | Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP)

escolha, odor. Toda a gente fica diante dela atraído, como Saint Hillaire ou Martius ante o Brasil. Mas vão pegar a flor para ver o que se sucede! O caule e as sépalas, escondidos na água, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavíssimo que encantava de longe, de perto dá náusea, é enjoativo como o que. E a flor, envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver um bandinho nojentinho de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólem. Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível ignorar que nação representa essa flor... (ANDRADE, 1976, p. 184).



Figura N – Walter Hood Ficht. *Victoria regia: Illustrations of the Royal water-lily, in a series of figures chiefly made from specimens flowering at Syon and at Kew (1851)* | Fonte: The New York Public Library

Considerada por Cunha (2016) como uma “crônica-quadro”, devido ao seu caráter fortemente visual-sensorial, “Vitória-Régia” é localizada geograficamente e datada logo após o título: “Rio Negro, 7 de junho”. Logo no início do texto, o narrador preocupa-se em determinar ainda mais o contexto onde vivem tais plantas: em lagoas escondidas por detrás da mata, nas quais só se chega de barco, adentrando os furos ou igarapés. No texto publicado na revista, Mário chega mesmo a mencionar o nome de uma lagoa específica, a do Amanium (a mesma identificada nas fotografias da “Codaque”). O quadro descrito inicialmente é de uma calma e um silêncio quase opressivos, que, indiretamente, remetem também ao calor e à umidade amazônica. A conjunção entre literatura e ciência, mencionada por Fusco, fica clara neste parágrafo de abertura, que funciona como uma descrição do habitat da *Victoria amazonica* tanto em termos ecológicos quanto poéticos, de flores com um “destino” a cumprir:

Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calmas, cumprindo o seu destino de flor (ANDRADE, 2015, p. 96-97).³²

Na sequência, o narrador já parte para a observação botânica, num olhar atento que “isola” cada parte da planta, tal como fazem os ilustradores botânicos: as folhas novas e as antigas, o botão floral e, por fim – foco de todos os botânicos desde Lineu – a flor³³, numa explosão de pétalas:

Feito bolas de cacho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n’água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

Tempo chegado, o botão chofra também fora d’água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pousa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor.

Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branqueando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes (ANDRADE, 2015, p. 97).

Em princípio ocupado em descrever “objetivamente” a morfologia da planta – ainda que se valendo de comparações fantasiosas, mais próximas daquelas dos naturalistas europeus do XIX do que da ciência moderna (a exemplo do botão floral descrito como um “ouriço

32. A versão do relato aqui reproduzida é aquela publicada na reedição de 2005 de *O turista aprendiz*, publicada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (IPHAN) e organizada por edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

33. Ainda que o sistema de classificação baseado na reprodução sexuada dos vegetais e o papel da flor neste processo não sejam ideias originais de Lineu, um dos maiores impactos da obra *Sistema Natural* (1735) entre os seus contemporâneos foi a identificação da flor como órgão reprodutivo das plantas; a contagem de estames e pistilos passaria a ser usada como critério para a classificação dos vegetais. O cientista chega a comparar a reprodução sexual das plantas com a reprodução dos animais, introduzindo na botânica termos como “estames”, “filamentos”, “ovário” e “óvulo” (PRES- TES et al., 2009).

espinhento”) –, o narrador aos poucos vai transformando a narrativa num quadro. Os sentidos vão ganhando importância: desde o olhar (os espinhos das folhas, a cor das pétalas) até o olfato, com o perfume da vitória-régia chamando-o a abandonar a contemplação e provocando o desejo de possuir a flor – um desejo pouco científico, resultante do inebriamento pelo “cheiro encantado leviano”.

Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte. Pois reme e pegue a flor. Logo as sépalas espinhentas mordem raivosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos ninguém poderá pegar, carece cortá-lo e enquanto a flor boia n’água, levanta-la pelas pétalas puras, mas já estragando um bocadinho (ANDRADE, 2015, p. 97).

A essa altura, o narrador – identificado com o explorador ou colonizador – dá as instruções para o assalto (“reme e pegue a flor”). Mas a flor não se entrega, ferozmente se defende, resiste; a única forma de possuí-la é cortando o caule e retirando-a da água pelas pétalas, ou seja, destruindo a flor e a sua própria beleza. A essa ação de captura, segue-se outra ainda mais invasiva, que é a de cheirar a flor despojada; descobre-se então um cheiro ruim.

Então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo, a flor. Mas aquele aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe, não sendo forte de perto, é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim... (ANDRADE, 2015, p. 97).

Talvez frustrado, o narrador se afasta novamente, voltando à fenologia da planta e às várias mudanças de cor pela qual a flor passa, no decorrer de um único dia; esse quadro impressionista (quase um Monet, arriscaríamos dizer), a passagem do tempo, a decadência da flor; inspira-o, levando-o à consideração surpreendente (e pouco moderna) da vitória-régia como a mais “perfeita, nobre e sublime” de todas as flores – uma recaída romântica rumo ao Ideal? O explorador tornado poeta simbolista ou parnasiano, a procurar uma “flor mais bonita que a rosa”?

Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca da noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas.

Em todas essas cores a vitória-régia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu a ideia Flor) (ANDRADE, 2015, p. 97).

Mas esse momento dura pouco, pois o observador – cientista, mas desejoso talvez ainda – reassume o comando, descrevendo maravilhado o momento da abertura total da flor. Mais uma vez a vitória-régia surpreende, e, de seu “coração nupcial”, saem os besouros – que, para um botânico, nada teriam de nojentos (sendo considerados apenas polinizadores, com um papel fundamental no ciclo reprodutivo das plantas), mas que, para o narrador, agora já completamente despedido de sua roupa de cientista e expondo as suas próprias questões políticas e conflitos internos, são asquerosos e agourentos (e, ainda assim, possivelmente concorrentes mais aptos a conquistar tal flor).

Noite chegando, a vitória-régia roxa toda roxa, já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteado pelo ar vivo, mexe-mexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor de chá. É a última contradição da flor sublime...

Os nojentos partem num zumbezumbe mundo fora manchando de agouro a calma da lagoa adormecida. E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor (ANDRADE, 2015, p. 97-98).

A descrição de Mário, que se dizia interessado pelas “fases tão interessantes” da vitória-régia, se interrompe aqui, com a polinização e a senescência da flor. Porém, botanicamente falando, o ciclo reprodutivo da planta continua, com a formação dos frutos – que acontece dentro d’água, longe do olhar inquisitivo de botânicos e poetas – seguida da maturação das sementes e sua dispersão pela água (que acontece no período das cheias), e do brotamento das plântulas, originando novos indivíduos vegetais (ROSA-OSMAN et al., 2011). Percebe-se, assim, que o “naturalismo” almejado pelo escritor é sempre dirigido por suas intenções literárias – que, se não são as mesmas da tradição artística do século XIX, tampouco seguem à risca as exigências da observação científica. Como bem percebe Cunha (2016, p. 141), “o autor, em sua disposição psicológica”, arranhou as fases de desenvolvimento da vitória-régia “de modo a concordar com a vida e o destino do país-paisagem”; ele preferiu deixar invisível o desenrolamento das últimas fases da “grande flor”, e, com isso, evidenciou

a postura do colonizador que, na exploração do Novo Mundo, “sem a vontade construtora” do trabalhador; apressado em “colher” os frutos da terra, prefere capturar e desfrutar da “grande flor” sem deixá-la desenvolver, crescer e cumprir, normalmente, o seu ciclo vital. A mira de “aventureiro”, explica Buarque de Holanda, o fez “dispensar, por secundários, quase supérfluos, todos os processos intermediários” que envolvem um “empreendimento metódico e racional” (CUNHA, 2016, p. 174).

O texto de Mário é forte, interessante e interessado. Para Cunha (2016, p. 131), o seu olhar crítico e construtor subverte, na crônica, “padrões artísticos universais, tais como a descrição tradicional, a categoria do sublime, o gênero da natureza-morta, o ponto de vista do olhar do poeta romântico no motivo floral”. A comparação do quadro “pintado” (ou verbalmente “fotografado”) por Mário com uma natureza morta, proposta pela autora, é muito pertinente; tradicionalmente, definida como um gênero que tem como característica principal a imobilização da vida, as naturezas-mortas trariam “vidas paradas”, silenciosas e “de forma bem-acabada” – expressando, invariavelmente, lembranças do efêmero e da morte (SHAPIRO, 1996 apud CUNHA, 2016, p. 136). Em geral, os objetos nels trabalhos participam do cotidiano – a exemplo de alimentos, utensílios e flores, estas últimas particularmente presentes no “âmbito privado e doméstico burguês” (NATUREZA-MORTA, 2023)³⁴. No relato amazônico, por outro lado, delinea-se a ideia de uma “natureza viva”: um quadro em processo, incompleto e dinâmico, cujo objeto principal – a planta gigantesca, espinhosa, indócil e inacessível – pertence a um campo de valor bem diverso ao dos objetos especificados pela tradição de pintores do gênero, por concernir ao “mundo selvagem” (CUNHA, 2016, p. 136-141).

O diálogo com a tradição oitocentista – erigindo a flor em “monumento” imóvel –, por sua vez, está subjacente ao relato do “turista aprendiz”. As flores são uma importante fonte de imagens para os poetas do século XIX, sempre prontos a explorar “as suas possibilidades de delicadeza e sentimentalismo, concebendo-as como intermediários entre o mundo físico e o homem, cuja vida interior pareciam refletir” (CANDIDO, 1959 apud CUNHA, 2016, p. 158);

34. No Brasil de fins do século XIX, pintores como Pedro Alexandrino (1856-1942) se destacam na pintura de naturezas-mortas, atendendo ao gosto de uma clientela burguesa endinheirada. A frugalidade de seus arranjos é apenas aparente, na medida em que, junto a mesas rústicas e utensílios domésticos, não raramente surgem frutas europeias e objetos brilhantes e luxuosos, de cobre, prata ou cristal – aspecto prontamente ridicularizado por Mário, em carta a Tarsila: “Escrevo esta sob a ação duma ressaca danada. Estou com um gosto de tacho de Alexandrino na boca que não há meios de sair. O mais pior é que se tenho Alexandrino na boca (salvo seja) o resto é Chagall legítimo. Tudo está virando e separado. Até parece que deixei uma perna lá na cama” (ANDRADE, 1925 apud AMARAL, 1999, p. 91). Também parece possível aproximar os seus quadros da leitura que Candido (2014, p. 73-78) faz sobre as naturezas-mortas, identificando, nelas, a perda das “qualidades alimentícias” presentes na “literatura do primitivo” (que são substituídas por uma erudição acadêmica, orientada não pelo “aspecto fisiológico” do alimento, mas por uma imóvel contemplação).

certas flores – por exemplo, os nenúfares, plantas aquáticas da família Nymphaeaceae – passam a personificar especificamente “a vida e destino da mulher” (CUNHA, 2016, p. 115)³⁵. Nesse sentido, a comparação entre a rosa (*Rosa spp.*) e a vitória-régia (“mais bonita que a rosa e que o lótus”), pode ser produtiva: a “rainha das flores”, diretamente mencionada no texto, se apresenta como uma espécie de duplo da vitória-régia, na medida em que, se as duas flores se contrapõem radicalmente, elas podem também se encontrar em uma espécie de espelhamento.

Do ponto de vista literário, Bosi (2019), refletindo sobre o ensaio “O tempo e a rosa” (1959) de Antonio Candido, coloca como o imaginário associado à essa flor teria variado, com diversas gradações de tom, entre duas atitudes principais:

De um lado, uma postura de louvor ao símbolo da beleza, a rosa figurando [como] musa inspiradora (que pode ser uma mulher, no caso dos poemas de sedução), equiparada ao ápice breve da juventude que o amor deveria colher para realizar a vida em plenitude (...). De outro lado, na modernidade, essas associações, já exauridas, podem sofrer uma inflexão. Uma desconfiança em relação ao elevado e etéreo se instala, preferindo-se a flor que medra ao rés do chão ou é elaborada graças ao empenho reflexivo (BOSI, 2019, p. 150).

A primeira atitude é identificada já na “rosa mística” de Dante Alighieri (?-1321) (“amarela como o sol e o ouro, onde em cada uma das infinitas pétalas assenta-se um eleito e, entre eles, a sua amada”); na categoria do sublime de Immanuel Kant (1724-1804) em a Crítica do juízo (onde a rosa comparece “como um dos pouco exemplos do que agrada aos sentidos, como a poesia, livre de toda a função”) ou no “objeto inesgotável” que, para R. M. Rilke (1875-1926) tal flor simbolizaria, enquanto “imagem ideal do mundo, de mil pétalas, tal qual um dicionário inumerável” (BOSI, 2019, p. 141-143). A “inflexão” que ocorre na modernidade, por sua vez, teria nascido com Baudelaire e suas flores “maldivas, rebeldes”, que apesar de germinarem com dificuldade no solo histórico adverso”, florescem como projeções das quimeras do poeta (BOSI, 2019, p. 147-148). Nesta linha, estariam autores brasileiros como Drummond – no já mencionado poema “A flor e a náusea”, onde a única flor capaz de brotar no asfalto é “feia” – “mas é uma flor” (ANDRADE, 2000, p. 17) – e, depois, João Cabral de Melo Neto, que, em poemas como “Antiode” e “Psicologia da composição” (ambos de 1947) faz ataques diretos à flor como “figuração idealizadora” e ao “lirismo celebratório”, “kitsch, com que a flor fora “adornada e sublimada”, propondo em seu lugar, a flor como “palavra flor”, purificada do peso de todo ornamento (BOSI, 2019, p. 146-147). Mário de Andrade também desconfia do caráter “elevado” e “etéreo” das flores. Segundo Cunha (2016, p. 131-137), o seu “temperamento estético” afasta-se da figura da flor (e de qualquer outra planta, diríamos) como elemento decorativo, contemplativo e ornamental. Em contraposição ao “olhar estático e totalizante” do romantismo, o seu “olhar-lente”, perscruta a planta com dinamismo, abarcando os seus pormenores, sem pretender apresentá-la em uma versão definitiva, completa ou universal³⁶.

Do ponto de vista paisagístico-urbanístico, entre o fim do século XIX e princípios do XX, rosas e roseirais ocupam um lugar central nos novos jardins que surgem no bojo das reformas urbanas de caráter modernizador e cosmopolita levadas a cabo em várias cidades bra-

35. El Far, (2022) demonstra como no Brasil do século XIX, dentre as burguesias urbanas e particularmente no Rio de Janeiro, espalha-se a moda dos manuais do tipo *Le langage des fleurs* – nos quais as flores são as “graciosas intérpretes dos sentimentos humanos” – um tipo de linguagem simbólica do sentimento e da sedução, que o próprio Mário revela conhecer bem no conto “O besouro e a rosa”, ao batizar de Rosa a moça ingênua e calada que se transforma radicalmente após o encontro com o besouro que entra em seu quarto durante uma noite quente (ANDRADE, 2009).

36. É interessante que Bandeira não consegue desassociar a vitória-régia à rainha, ao passo que a rosa ele desassocia tanto de seu sentido imperialista e monárquico, quanto de seu sentido convencional-romântico, como se pode depreender da carta enviada a Mário em 1927: “No fundo a vitória-régia me aporrinha. As rainhas me aporrinham: eu nada tenho que ver com rainhas. Me fale numa rosa, isso sim. Como criatura pervertida e complicada na orquídea. Mas a vitória-régia é rainha: bruto luxo, na intimidade de fato fodendo com uns sacanas de besouros fedorentos... Catarina da Ru... do Amazonas. Seu Mário, se eu fizesse um poema esculhambava com a vitória-régia! Desculpe”. E complementa: Na “Vitória-régia” os elementos aparentes são a beleza o luxo e o mistério que são com a melancolia os geradores exclusivos de lirismo na gente pobre de força lírica” ((BANDEIRA, 10.10.1927 apud MORAES, 2000, p. 356-357).

37. “PAISAGEM N. 1/ Minha Londres das neblinas finas! / Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas. / Há neve de perfumes no ar! / Faz frio, muito frio.../ E a ironia das pernas das costureirinhas/ parecidas com bailarinas.../ O vento é como uma navalha/ nas mãos dum espanhol. Arlequinal! (...) / Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos, / um tralálá... A guarda-cívica! / Prisão! / Necessidade a prisão / para que haja civilização? (...)” (ANDRADE, 2013, p.86).

38. “ANHANGABAÚ/ (...) Estátuas de bronze nu correndo eternamente, / num parado desdém pelas velocidades.../ O carvalho votivo escondido nos orgulhos/ do bicho de mármore parido no Salon.../ Prurido de esteias perfumando em rosais/ o esqueleto trêmulo do morcego.../ Nada de poesia, nada de alegrias!.../ (...) Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris, / onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos? / “– Meu pai foi rei! / – Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi. ” / Onde as tuas bananeiras? / Onde o teu rio frio encaecido pelos nevoeiros, / contando histórias aos sacis? (...)” (ANDRADE, 2013, p. 93).

39. No mesmo sentido, Drummond (1926 apud CARVALHO, 2000, p. 208) criticará as “rosas geométricas” do jardim da Praça da Liberdade em Belo Horizonte, associando a flor à artificialidade típica dos jardins ecléticos e compósitos, com canteiros regulares e topiarias.

40. Sinais disso já se anunciavam na viagem dos modernistas a Minas Gerais, em 1924, quando conhecem os velhos pomares, jardins e praças coloniais, mas também e principalmente, “a força das xiriricas das florestas e cercados”, como nota Mário de Andrade (1924 apud ANDRADE, 2013, p. 250).

sileiras, inclusive São Paulo. Nesses ordenados jardins de influência francesa, com sua natureza artificializada e sua civilidade imposta, são apagadas as memórias do passado colonial, as sociabilidades populares e os últimos vestígios de vegetação nativa que ainda resistiam na cidade (CARMONA-RIBEIRO, 2020). Os poemas de *Pauliceia desvairada* (1922) são marcados por estas transformações na paisagem, destacando-se as rosas – juntamente com plátanos, carvalhos e outras espécies de climas temperados – como constituidoras de uma cidade sentimentalmente e atmosféricamente comparável a Londres, como em “Paisagem no. 1”³⁷, que hiperbolicamente fala dos “dez mil milhões de rosas paulistanas”. Em “Anhangabaú”³⁸, os roseirais (“Prurido de esteias perfumando em rosais/(...) Nada de poesia, nada de alegrias!...”) à tona uma beleza postiça e pedante, em tudo oposta à vitalidade das bananeiras e lavadeiras e que ocupavam a várzea do rio, antes dos embelissements³⁹. Como se vê, em 1922 o tom predominante é o do incômodo de Mário com os estrangeirismos (inclusive vegetais) e com a conformação do Brasil a uma “civilização à europeia” – necessariamente sustentada por aspectos repressivos (como nos guardas-cívicos que, policiando os jardins, levam o eu lírico a pensar em prisões: “Necessidade a prisão / para que haja civilização?”). O poeta apenas intuía que a natureza autóctone poderia ter um papel estrutural na cultura brasileira, para além da retórica ufanista e grandiloquente do romantismo, mas sem ter encontrado ainda “símbolos vegetais” capazes de cumprir tal função sem “mau nacionalismo”. A “descoberta” da Amazônia, em 1927, e especialmente da vitória-régia, transforma radicalmente esse quadro: finalmente o escritor parece encontrar uma planta “selvagem” suficientemente enraizada na cultura brasileira, “nossa” mas há muito “apropriada” pelo colonizador, documental e poeticamente interessante⁴⁰.

Por fim, do ponto de vista histórico e geopolítico, pode-se reforçar o sentido que a dupla floral rosa-vitória régia assumiu no contexto da expansão imperialista europeia do século XIX, e como ele afeta o relato amazônico marioandradiano. Na Inglaterra, a rosa era insígnia da recém-entronada rainha Vitória – “*the Rosebud of England*”, “*flower and expectancy of our state*”, como escreve o próprio explorador Schomburgk em seu diário (HOLWAY, 2013, p. 30). A associação – reiterada nos jornais, na literatura e nas centenas de rosas de cera modeladas para as bodas da rainha em 1840 – indicava a juventude, suavidade e feminilidade da jovem monarca, renunciando, na virtualidade do botão (*rosebud*), a sua potência futura, de flor majestosa que se impor-se-ia como “rainha” a todas as outras flores⁴¹. No entanto, segundo Holway (2013, p. 4), enquanto as rosas antecederam e continuaram a ser usadas como símbolos monárquicos mesmo depois de Vitória, apenas a vitória-régia “foi exclusivamente identificada com ela durante todo o seu longo reinado”⁴². A associação da monarca à exótica espécie amazônica trazia também, em comparação com a associação com a rosa, a vantagem de deixar muito claros o alcance e a legitimidade do domínio do “mundo civilizado” sobre o “mundo selvagem” – na medida em que este “selvagem” era simbolicamente e imageticamente incorporado como parte do Império, e que coisas muito diversas passam a ser vistas como uma só, anulando-se as diferenças e reforçando desigualdades⁴³.



Figura O – Rainha Vitória, faixa comemorativa de sua coroação (Déc. 1840) | Fonte: HOLWAY, 2013

Em seu relato, Mário faz o caminho inverso, incorporando a tradicional visão ocidental sobre a flor, abrindo assim a possibilidade de

um desvelamento da ideologia imperialista e exotista por trás dessa visão. A “flor extraordinária” de naturalistas e poetas oitocentistas vai se revelando como planta “nossa”, nativa e em “comunicação com o solo” (mas que nem por isso deixou de ser “marcada” pela invasão). É uma tentativa, nos parece, de “adquirir uma verdadeira atitude pós-colonial no que se refere à cultura”, assumindo “uma terceira natureza, que não é arcaica e pré-histórica, mas que deriva historicamente e por abdução das privações do presente”, como coloca Perrone-Moisés (2007, p. 48).

Ao longo do relato o procedimento de personificação do vegetal – atribuindo sentimentos, qualidades e ações tipicamente humanos a seres supostamente não sencientes e “inanimados” – vai se mostrando determinante para o desvelamento do imaginário imperialista e exotista sobre a flor, resignificando-a como parte da reflexão sobre o “Brasil, nome de vegetal”. Esse procedimento pode ser visto na “mistura” do eu poético ao objeto da poesia, a saber, a flor cujas “fases tão interessantes” vão conduzir a narração. Mário reconhece que a construção do objeto (ou do documento) é indissociável do sujeito; o narrador não se “vegetaliza” completamente a ponto de (con)fundir com o vegetal, mas por vezes o sujeito flerta com as formas de vida não-humanas, como por exemplo ao deixar subentendido como os “asquerosos” besouros são seus concorrentes diretos. A abordagem de Mário acerca da personificação, entretanto, é diversa daquela de Flavio de Carvalho: este, ao se aproximar do cacto, irá trabalhar o seu caráter anímico, vitalista e mágico (acima, alguém ou além da realidade e da consciência, em ligação com as proposições do surrealismo); diferentemente, a visão acerca da vitória-régia, inclusive em sua relação com os polinizadores, é marcada por uma fisicalidade ou uma corporalidade que a aproxima, em certos momentos, da dramaticidade do expressionismo, “matizado de preocupações psicológicas e sociais” (SOUZA, 2008 apud CUNHA, 2016, p. 137), e, em outros, da captação sensorial da realidade, própria ao impressionismo – lembrando que ambos os movimentos têm o encontro do sujeito com o objeto como fundamental, e exigem a dedicação total do artista à questão da realidade – mesmo que um se resolva no “plano da ação” e o outro no “plano do conhecimento” (ARGAN, 2016, p. 227-237).

A personificação mais significativa que acontece no relato, porém, é outra. Se Paulo Prado, buscando a origem do “paulista”, compara a nova “raça” surgida da miscigenação a uma “planta-homem”...

Do cruzamento desse índio nômade, habituado ao sertão como um animal à sua mata, e do branco aventureiro, audacioso e forte, surgiu uma nova raça, criada na aspereza de um clima duro, no limiar de uma terra desconhecida. No desenvolvimento fatal dos elementos étnicos num meio propício, mais do que em outras regiões do país, em São Paulo medrou forte, rude e frondosa a planta-homem (PRADO, 2004, p. 78).

Mário, diversamente, vislumbra uma “planta-mulher” – que surge agora bem longe de São Paulo. Mais do que uma aproximação da *Victoria amazonica* à mulher (como já fizera Anita, em oposição a Prado), a sua flor é mulher e a mulher é flor, numa completa fusão. Esta “flor-mulher” é também “forte, rude e frondosa”, e indígena, mas o relato amazônico assume um sentido mais problematizador – tanto pelo fato do narrador reconhecer o seu próprio desejo pela planta-mulher-objeto (o que Prado não faz, atribuindo às índias o pa-

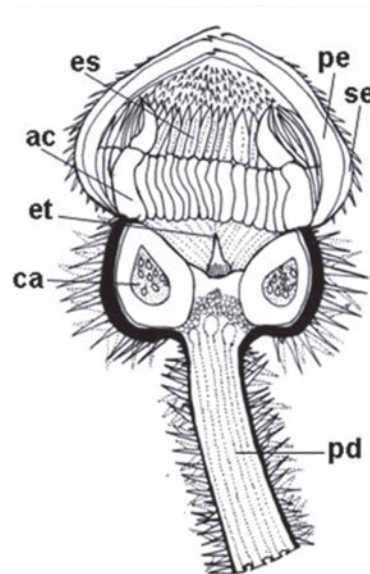


Figura P – Morfologia da flor de *Victoria amazonica* | Fonte: ROSA-OSMAN et al., 2019, p. 24.

41. Não eram poucas, as flores sob domínio do império: com a expansão colonialista, afluíam à Inglaterra espécies de todo o mundo lobélias, fúcsias, gerânios, dalias, tulipas, orquídeas, *Cereus*, e mesmo “begônias do Brasil” – que eram recebidas com grande alarde “por uma nação tão apaixonada pela flora quanto por sua jovem monarca” (HOLWAY, 2013, p. 4/ p. 32-33)

42. Inclusive, o nome *Victoria amazonica*, pelo qual a espécie é conhecida hoje, só foi instituído após a morte de Vitória, em 1901 (HOLWAY, 2013, p. 267) – quando um “consórcio internacional de botânicos” decidiu que seria mais adequado um epíteto específico que fizesse referência ao local onde a planta foi encontrada, e não uma “arbitrária” referência à monarca.

43. Ainda assim, o botânico John Lindley (1799-1865) – responsável por fazer a identificação botânica e a definição do nome científico da vitória-régia – teve que tomar uma série de “cuidados” para que o nome pudesse atender às regras do sistema binomial e à etiqueta exigida pela associação da planta à rainha: precisou, por exemplo, se assegurar que a espécie não era uma *Euryale* (gênero de Nymphaeaceae cujo nome se refere a uma das irmãs de Medusa, imagem monstruosa que não seria adequada para homenagear a rainha); e também garantir que o epíteto *amazonica* não fizesse parte do nome científico (pois ele indicaria uma indesejada ligação da monarca às temidas guerreiras Amazonas). Ao final, ele consegue emplacar o nome *Victoria regia*, descartadas outras opções inadequadas como *V. schomburgkia* (excessivamente “estrangeiro” e pouco sonoro), *V. berbiceana* (em referência ao Rio Berbice, onde a planta foi “descoberta”, nome “bizarro e sem sentido” do ponto de vista eurocêntrico) e *V. imensa* (referência óbvia ao tamanho das folhas, porém inadequada à delicadeza da rainha) (HOLWAY, 2013).

44. Segundo SCHIEBINGER (1993, p. 22-23), “Linnaeus did not (...) stop with simple definitions of maleness and femaleness. Not only were his plants sexed, but they actually became human; more specifically, they became husbands and wives. When Linnaeus introduced new terminology to describe the sexual relations of plants, he did not use the terms *stamen* and *pistil* but *andria* and *gynia*, which he derived from the Greek for husband (*aner*) and wife (*gyne*). The names of his classes of plants end in “*andria*” (*monandria*, *diandria*, *triandria*, and so on); his orders end in “*gynia*” (*monogynia*, *digynia*, *trigynia*, and so forth).. His text is filled with tender embraces of duly wedded couples (...) his renowned “*Key to the Sexual System*” is founded on the *nuptiae plantarum* (the marriages of plants), on their union rather than on their dimorphism. Linnaeus saw plants as having sex, in the fullest sense of the term. For him, sexuality in plants was romantic, erotic, sometimes illicit, and sometimes the sanctified expression of love between husband and wife”.

45. Cunha (2016, p. 171) faz ainda um paralelo com uma passagem de O guarani, de José de Alencar, onde é a palmeira que se transforma em “receptáculo” para a gênese do país novo, mãe acolhedora das duas culturas da “simbiose luso-tupi”: “A cúpula da palmeira, em que estavam Peri e Cecília, parecia uma ilha de verdura banhando-se nas águas da corrente; as palmas que se abriam formavam no centro um berço mimoso, onde os dois amigos, estreitando-se, pediam ao céu para ambos uma só morte, pois uma só era a sua vida” (ALENCAR, 1857 apud CUNHA, 2016, p. 171). Mário não hesitará em criticar esta visão, e, “ironizando os românticos”, no relato amazônico irá transpor “o acontecimento da origem do país” para o “âmago vaginal da maior flor da América”.

46. Merchant (1989, p. 171) apresenta uma assustadora conexão entre as formas de “interrogação” da natureza, no nascente método científico propugnado por Francis Bacon (1561-1626) – um dos fundadores da “Revolução Científica” –, e os métodos de “interrogatório” utilizados pela Inquisição: “The new method of interrogation was not through abstract notions, but through the instruction of the understanding that it may in very truth dissect nature.” The instruments of the mind supply suggestions, those of the hand give motion and aid the work. “By art and the hand of man, nature can then be forced out of her natural state and squeezed and molded.” In this way, “human knowledge and human power meet as one.” Here, in bold sexual imagery, is the key feature of the modern experimental method-constraint of nature in the laboratory, dissection by hand and mind, and the penetration of hidden secrets – language still used today in praising a scientist’s “hard facts,” “penetrating mind,” or the “thrust of his argument.” The constraints against penetration in Natura’s lament over her torn garments of modesty have been turned into sanctions in language that legitimizes the exploitation and “rape” of nature for human good”.

pel de *femmes fatales* tupiniquins), quanto por sua perspectiva menos androcêntrica, que vislumbra a planta e a mulher como agentes – seres que agem com independência e autonomia e que possuem um poder feroz e vital de resistência. Não é uma perspectiva feminina, como a de Anita – mas talvez seja até mais próxima do feminismo, na medida em que a vitória-régia, agora, não é a índia dócil-pacificada do romantismo e tampouco a índia serena de Malfatti: é guerreira e amazona – e se não há menções diretas ao matriarcado no relato, na rapsódia *Macunaíma* Ci, a “mãe do Mato” e suas súditas, as guerreiras icamiabas, ocupam um lugar central. Portanto, em relação à ideologia imperialista, a “planta-mulher” parece se situar para além de um contraponto nativista à civilização europeia: ela é uma superação dialética tanto de Lindoia-Moema-Iracema e do Brasil “mata virgem”, quanto de Victoria (a rainha) e do Brasil colonizado, incorporando em seu corpo todas essas mulheres, rumo à possibilidade de ser o seu próprio ser, original e originário, e ao mesmo tempo, ser outra.

Nesse sentido, na concepção da “planta-mulher” o aspecto do sexo, no sentido dos órgãos reprodutivos (tanto humanos quanto vegetais) e do ato sensual e sexual, volta ao centro da obra (depois de ter sido deixado de lado no desenho de Anita). O narrador – emulando Lineu, talvez, nessa antropomorfização dos órgãos reprodutivos do vegetal?⁴⁴ – se vale da expressão “coração nupcial” para descrever o interior da flor, onde a vitória-régia “recebe” os besouros polinizadores e que, depois de fecundado, abrigará as sementes. Como interpreta Cunha, para o modernista, o final da fase da floração do vegetal “exprime o evento histórico da fecundação da flor-mulher pelo colonizador”:

A percepção do narrador (...) não é a de um botânico (acerca dos besouros que circulam cobertos de pólen no centro da flor), mas de um estudioso empenhado em reavaliar a história do país e, pelo “desrecale localista”, “combater a Europa, esquecer Portugal”. Com isso, ele olha no núcleo vaginal da flor o movimento de um “bando repugnante” de besouros “ramelentos de pólen”, (...) a substância multiplicadora da vida que o “bando” transfere e acumula no espaço do ovário da flor é rebaixada a uma espécie de sêmen do homem branco no interior vaginal da índia, da negra escrava, da subjugada nação tropical. Neste sentido, as imagens da ramela e do besunto parecem evidenciar o gozo do colonizador-polinizador na flor-mulher (CUNHA, 2016, p. 171).⁴⁵

Assim, Mário revela finalmente, na imagem da flor-mulher penetrada e despojada pelo colonizador (representado, complexamente, pelos besouros e pelo próprio narrador “dividido”) a violação que está na origem da nação, e da própria América. Ele insere-se, assim, na tradição literária latino-americana que, segundo Perrone-Moisés (2007, p. 48), trouxe metáforas identitárias no mais das vezes eróticas, em sua evocação da união Europa-América, mas que não raramente deixou de se referir “à lembrança de uma violência – a invasão, o estupro”⁴⁶,

que provoca uma resposta igualmente agressiva – o canibalismo, a apropriação ilícita. A questão dolorosa das nossas origens é abordada com vistas a uma solução, mas não é esquecida. Existe sempre, nos ensaios sobre nossa identidade, uma tensão de base: nossa relação com o Velho Mundo nos invadiu no século XVI, com o colonizador, que nos explorou, e agora com o Primeiro Mundo que nos mantém em uma situação de dependência (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 48).

Mário, portanto, se posiciona frente à tal “tensão de base” e a incorpora ao próprio fazer literário, trazendo assim uma nova interpretação sobre a “flor-mulher”: a vitória-régia não é como a rosa,

mas também não é uma flor comum, e a mulher que ela representa, também não: é rainha e selvagem, perfumada e fedorenta, bela e horrível, suave e espinhosa, forte e efêmera. É um objeto paradoxal, e é cheia de contradições. Na proposta da capa (um manuscrito hoje guardado no IEB-USP), a mulher de feições indígenas – representadas de forma muito semelhante aos indígenas de Victor Brecheret (1894-1955) – surge com uma coroa como a das rainhas europeias, porém diminuta e fora do centro. Para Lopez, a ilustração é equivalente à “ideia de América existente no texto: o elemento tropical tornado grotesco pela inadequação dos elementos europeus aplicados sobre ele. Essa inadequação (enraizada na paisagem da América) que fundamenta o olhar duplo do viajante modernista, desde o início da viagem, visa desestabilizar o arranjo paisagístico (às vezes dual) dos fundadores da ideia de nação, que aplicaram sobre o “elemento tropical” “elementos do europeu” (LOPEZ, 1989 apud CUNHA, 2016, p. 146-147).

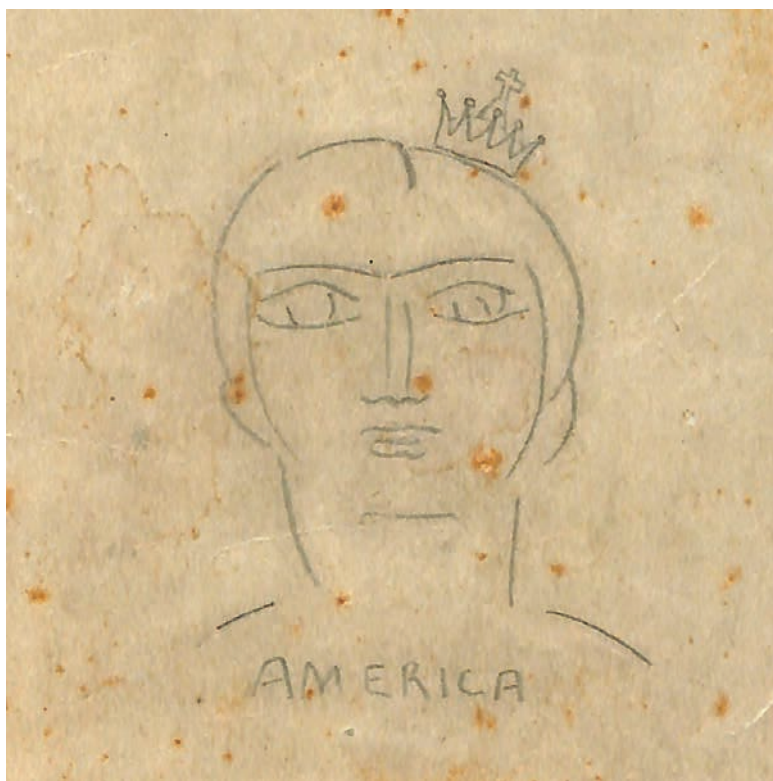


Figura 4 – Mário de Andrade, capa do datiloscrito de *O turista aprendiz* (1943?) | Fonte: Acervo IEB

Roberto Burle Marx e a Praça de Casa Forte: a Amazônia no Recife

Um dos primeiros projetos de espaços públicos de Roberto Burle Marx, juntamente com o Cactário da Madalena, a Praça de Casa Forte foi inaugurada em 1935 em Recife. À época, o jovem paisagista havia sido contratado como diretor do Setor de Parques e Jardins da prefeitura, apoiado, segundo Siqueira (2004, p. 18-19), por figuras significativas da *intelligentsia* pernambucana, como o arquiteto Luiz Nunes (1909-1937), o poeta e engenheiro Joaquim Cardozo (1897-1978), o artista Cícero Dias (1907-2003) e o próprio Gilberto Freyre – que desde 1923 vinha defendendo um “jardim para os trópicos” (FREYRE, 2018). Em artigo publicado nesse mesmo ano no *Diário da manhã*, o paisagista descreve o projeto em detalhes, apresentando-o a um público pouco habituado às “intimidades exageradas da mataria”. Depois de uma breve retomada da história mundial

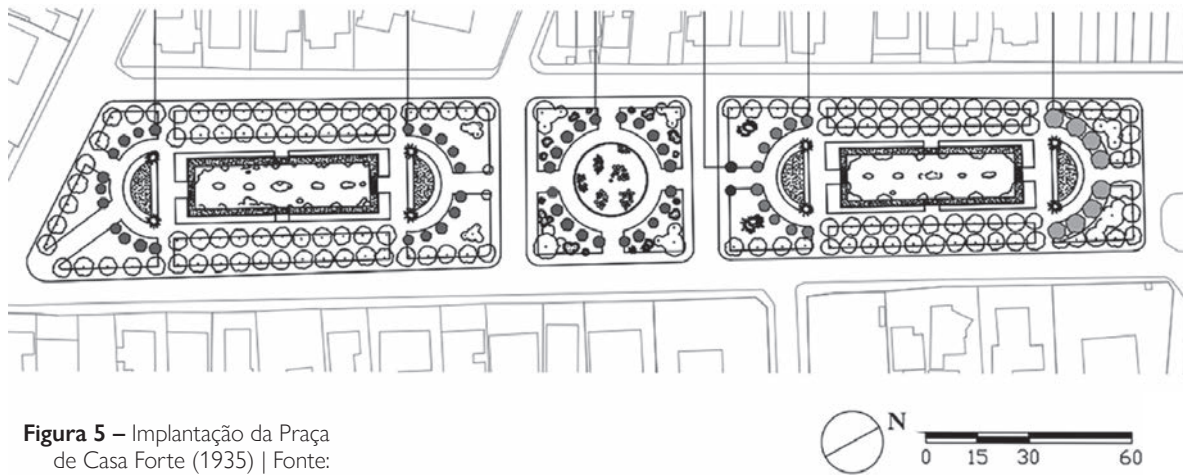


Figura 5 – Implantação da Praça de Casa Forte (1935) | Fonte: SILVA, 2017, p. 144.

dos jardins, destacando sempre as relações entre forma e função, ele didaticamente enumera as características do “jardim moderno”, que resume em três fatores principais: a preocupação com a “higiene” (pois nas grandes cidades os jardins representariam um “pulmão coletivo”, e ainda espaços para o lazer da população); o caráter educativo (trazendo para o habitante da cidade o “amor pela natureza” e fornecendo-lhe meios para que este pudesse “distinguir sua própria flora da exótica”, além de “padronar o nascimento dos jardins particulares”); e o valor artístico (devendo o jardim “obedecer a uma ideia básica, com perspectivas lógicas e subordinado a uma determinada forma de conjunto”, obtendo-se “um jardim arquitetônico ou paisagista, ou ainda um tipo intermediário, comportando elementos de ambos”⁴⁷) (BURLE MARX, 1935).

47. Esta última afirmação deixa claro como Burle Marx ainda não encontrara uma linguagem propriamente moderna para o jardim, na medida em que via os estilos de épocas passadas (o “jardim arquitetônico” típico do barroco, ou o “jardim paisagista” inglês, ou ainda o “jardim composto” do eclétismo) como tipologias de projeto ainda válidas.

48. Ainda que o paisagista utilize o termo “americanas”, não se vislumbram, neste trecho do projeto, plantas como as utilizadas por Flavio de Carvalho na Capuava (cactos, agaves, iucas); Burle Marx, como coloca Silva, prioriza no jardim o “aspecto de exuberância tropical”, seja a partir de espécies do território brasileiro, seja de espécies exóticas.

49. Para uma listagem completa das espécies da praça, consultar o artigo de Silva et al. (2019).

50. “Do Jardim Botânico de Dahlem veio o conhecimento das espécies brasileiras (...) organizadas por grupos ecológicos conforme a classificação do botânico Heinrich Gustav Adolf Engler”. Burle Marx se encantou com “as enormes folhas de gigantescos filodendros, o vistoso colorido das brácteas, das bromeliáceas, inúmeras palmeiras em estufas com 30 m de altura, Victorias regias com folhas perfeitas, em tanques especiais”. “Já a revista *Garten Schönheit*, trazia exemplos de “parques e jardins de outros países” e também permitiu ao paisagista aprofundar seus conhecimentos sobre a “flora epífita” do Brasil” (SILVA et al., 2019, p. 9).

Apesar disso, em termos compositivos, o projeto ainda segue um desenho tradicional, influenciado pelo paisagismo do século XIX e pelas concepções do embelezamento urbano da Belle époque: eixos com perspectivas monumentais, caminhos simétricos, canteiros ordenados de acordo com a circulação, árvores dispostas regularmente em alamedas, espelhos d’água e a presença de estátuária nos pontos focais. A implantação se organiza em três trechos de perímetro regular, dispostos numa sequência linear: o primeiro deles com plantas da “flora americana” (nas palavras do próprio paisagista⁴⁸); o trecho central com espécies amazônicas; e o trecho mais ao norte com espécies exóticas adaptadas ao clima local (SILVA et al., 2019, p. 6-12)⁴⁹.

Os três espaços possuem espelhos d’água de desenho também geométrico. Burle Marx explicita como o conceito do “jardim d’água” foi essencial à proposta – conceito que teria sido inspirado nos jardins aquáticos de Kew Gardens, no Jardim Botânico de Dahlem, na Alemanha, em artigos da revista *Garten Schönheit* e na paisagem do Horto Florestal de Dois Irmãos, em Recife (SILVA et al., 2019, p. 7)⁵⁰. Ressalta, entretanto, que para além do efeito de reflexão do entorno ou da criação de pitorescos repuxos, modernamente a água seria entendida como “um meio capaz de permitir a cultura de uma infindável variedade de plantas” (BURLE MARX, 1935). A modernidade do projeto, ou ainda a sua originalidade, associa-se assim principalmente à escolha e composição com as espécies vegetais – ao mesmo tempo em que a vegetação passa ser a principal responsável por, como dizia o próprio artista, “semear nos nossos parques e jardins a alma brasileira” (DOURADO, 2009, p. 59). Isso é percebido já em 1936 por Tarsila do Amaral, que, ao elogiar o trabalho do “poeta dos jardins”,

destaca as espécies utilizadas e o tratamento por elas recebido:

Pernambuco deu uma lição ao Brasil, confiando ao poeta dos jardins o parque de Casa Forte (...) e o cactário da Praça Euclides da Cunha (...) [São jardins] Maravilhosos. O artista transplantou para lá árvores bizarras do Amazonas; a vitória-régia se expandiu em folhas de quase dois metros de diâmetro; os cactos engordaram felizes; as plantas ornamentais do Nordeste fizeram ali o seu ponto de reunião; as árvores do local, tratadas cientificamente, estenderam suas copas num gesto prodigioso de prestidigitação (AMARAL, 2001, p. 94).



Figura 6 – Roberto Burle Marx, trecho central da Praça de Casa Forte (1935) | Fonte: TABACOV, 2004.

O espaço central da praça, dedicado às plantas amazônicas, contaria com árvores como o pau-mulato (*Calycophyllum spruceanum*) e palmeiras como a bacaba (*Oenocarpus bacaba*), o buriti (*Mauritia flexuosa*) e o açai (*Euterpe edulis*), todas espécies higrófilas que ajudariam a compor o jardim úmido. Reforçando o caráter centrípeto e regular do traçado, Burle Marx propõe a construção de um lago circular:

No centro desse lago, será colocada uma estátua de Celso Antonio, representando uma índia a se banhar. Circundando o lago haverá uma fileira de pau-mulato, árvore interessante pelo seu feitio definido de troncos em colonata e copas simétricas de grande efeito decorativo, para jardins arquitetônicos (BURLE MARX, 1935).

Enquanto os outros dois lagos receberiam uma grande diversidade de espécies aquáticas e paludosas – dentre as quais o paisagista destaca “plantas marginais” como as aningas e os tajás da Amazônia com suas folhas coloridas (BURLE MARX, 1935) –, os únicos atrativos vegetais desse espelho d’água seriam as vitória-régias, trazidas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e plantadas já adultas, com mais de 1m de diâmetro (SILVA, 2019, p. 15). No texto de 1935, mencionando a “enorme família das Nymphaeaceae, atualmente cultivadas de um modo intenso, já se tendo conseguido interessantes hibridações”,

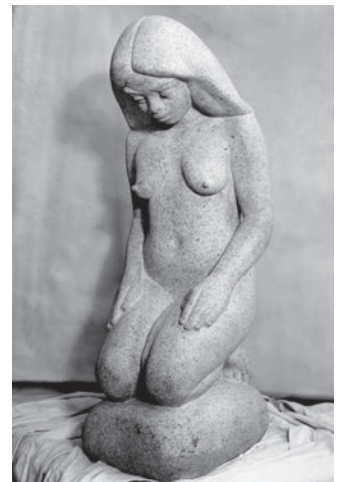


Figura Q – Celso Antonio, *Moça ajoelhada* (c. 1935) | Fonte: Instituto Celso Antonio/ Família do escultor

Figura R – Roberto Burle Marx, desenho de um dos jardins d’água | Fonte: SILVA, 2019, p. 10

Figura 7 – Cartão postal da Praça de Casa Forte (s.d.) | Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco



ele destaca a vitória-régia como uma “variedade” amazônica de grande beleza, com “floração abundante” e folhas que “alcançam até dois metros de diâmetro” – justificando assim a escolha da planta como “motivo central” no projeto da praça (BURLE MARX, 1935).

No projeto efetivamente executado, a escultura *Moça ajoelhada* (c. 1935) – obra do maranhense Celso Antonio de Menezes (1896-1984), que representa uma jovem de feições indígenas e longo cabelo liso, ajoelhada numa pose que sugere um momento de descanso à beira d’água – acaba não sendo utilizada. As vitórias-régias, sozinhas no espelho d’água central, se tornam os elementos centrais do projeto, não apenas espacialmente – como agrupamentos gigantes de brilhosas folhas flutuantes, em meio às quais rebentam as flores –, mas também e principalmente no plano simbólico; não por acaso, os cartões postais da época invariavelmente têm as *Nymphaeaceae* como foco principal. Elas acabam assumindo, assim, um papel de plantas-manifesto, representando uma síntese das intenções de brasilidade do paisagista, reforçando – agora num novo momento histórico, marcado pelo Estado Novo e a uma certa legitimação do modernismo como política de Estado – uma renovação da ideia conciliadora Brasil como “civilização tropical”, onde natureza e cultura conviveriam em harmonia.

Esta tropicalidade, entretanto, parece ser novamente uma generalização – na medida em que o projeto de Burle Marx “recria” – a partir de espécies de várias partes do país e mesmo de plantas exóticas, no clima tropical úmido de Recife – a “Amazônia”. Ainda que o paisagista se defenda das acusações de que estaria tentando recriar “a Floresta Amazônica no Recife” – afirmando estar simplesmente propondo “um jardim d’água onde se procurou lançar mão de elementos colhidos na flora riquíssima daquela região” (BURLE MARX apud SILVA, 2019, p. 11) – permeia a proposta um procedimento que abstrai aspectos da paisagem local como clima, região e geografia. Tal procedimento pode ser aproximado da ideia de “des-



Figura 8 – Cartão postal da Praça de Casa Forte | Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco

geograficação” trabalhada por Mário de Andrade em Macunaíma, em que comparecem centenas de espécies vegetais – entre árvores, palmeiras, trepadeiras, herbáceas – de diversas regiões do Brasil (ou mesmo inventadas), lado a lado num mesmo “mato”, ou frutas de todo tipo em uma mesma árvore. No “Prefácio para Macunaíma”, Mário (ANDRADE, 1926) coloca como, desrespeitando “lendaria-

mente a geografia e a fauna e flora geográficas”, o objetivo era o de conceber uma “entidade nacional (...) permanente e unida”, ou ainda, “conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico”.

Em consonância com as intenções de expressão da brasilidade apresentadas por Burle Marx e teorizadas por Mário, essas “recriações” de biomas brasileiros (seja a Amazonia, seja a Caatinga, na Praça Euclides da Cunha) já prenunciavam o sentido fortemente educativo da atuação do paisagista, ligado aos ideários de funcionalidade e racionalidade modernos. Nas palavras de Motta (1985, p. 5), contrapondo-se à visão de “boa parte dos brasileiros” que as plantas seriam simplesmente mato, Burle Marx insistiria em criar, em seus projetos, “as mediações indispensáveis para que a totalidade da população” pudesse “aprofundar seus conhecimentos da flora com a participação na paisagem”. Essa insistência concretiza-se na Praça de Casa Forte pelo projeto que convida a população a passear entre espécies tropicais e brasileiras ignoradas pela maior parte da população. No entanto, se, como afirma Motta, “tirar uma planta do anonimato da mata é trazê-la para perto das pessoas e proporcionar o seu conhecimento dentro da escala urbana” (e proporcionar também, a partir disso, uma relação menos predatória com a natureza – Burle Marx foi ecologista *avant la lettre*), por outro lado essa ação implica – ao menos no caso da vitória-régia – em uma atenuação ou mesmo na perda do seu sentido primitivo e selvagem. O problema da vitória-régia domesticada, transformada em planta “civilizada”, está no tipo de civilização a que ela se adequará; sendo essa civilização a da polícia, da ordem, da prisão, toda a sua potência se diluiria, e a vitória-régia seria como mais uma das rosas de Mário de Andrade, inerte e frágil, como uma flor de jardim.

Além disso, o projeto tem um outro aspecto notável, que se manifesta como ausência. Na praça, desaparece qualquer referência ao caráter feminino da flor. A mulher é subtraída, ou mesmo subsumida, admitida como dependente de uma ideia geral com a qual ela não necessariamente se identifica. Com a não colocação da *Moça sentada* – mulher, que, por sua vez, já era mera estátua, ornamento petrificado – a vitória-régia perde sua associação à índia. Destacando-se em meio a um projeto de traçado regular, simétrico e tradicional, a flor volta a ser espécie ornamental cuja principal finalidade é ser contemplada; passiva ou pacificada, ela deixa de manifestar as inadequações, tensões e contradições do processo histórico brasileiro, na potencia simbólica dos símbolos não unívocos, como queria Mário, ao entendê-la como “mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo”.



HERB. HORT. REG. BOT. KEW

FLORA OF BRAZIL

Name: *Caesalpinia echinata* Lam.

Vernacular Name:

Locality: Pernambuco : Recife

Date: 3-1993

Altitude:

Notes: Cultivated specimen

Collector: Marcelo Guerra No. 5-n

Figura A – [Página anterior]
Paubrasilia echinata coletada
em Recife/PE (1993) | Reflora -
Herbário Virtual

CONSIDERAÇÕES FINAIS

SEMANA SANTA

A matraca alegre
Debaixo do céu de comemoração
Diz que a Tragedia passou longe
O Brasil é onde o sangue corre
E o ouro se encaixa
No coração da muralha negra
Recortada
Laminada
Verde
(Oswald de Andrade, 1925)

Nosso longo percurso pela botânica modernista foi marcado por acontecimentos não pouco significativos para um estudo sobre o(s) sentido(s) do Brasil e a sua natureza – tais como a pandemia de Covid-19, com seus quase 700 mil mortos, e as boiadas de Bolsonaro, acelerando em passos largos a destruição da Amazônia e dos outros biomas brasileiros, na secular “guerra contra a natureza” de que fala Sevckenko (1996, p. 114). Acompanhando-nos sempre nestes tempos sombrios, como amuletos estético-críticos – a lembrar-nos, portanto, das possibilidades de resistência e criação –, estiveram a bandeira “Pau Brasil” e o poema “Semana Santa” (ANDRADE, 1925, p. 88), sobre o sangue e o ouro, o negro e o verde que formam o país.



Figura 1 – Capa de *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade | Fonte: ANDRADE, 1925

Apesar das várias “tragédias” sob o céu de comemoração – quase sempre azul, a menos que as nuvens das queimadas no Pantanal enevoem os horizontes –, este percurso foi, desde o princípio, permeado por muitas descobertas – o que talvez explique a nossa dificuldade em fazer um fechamento. No momento em que escrevemos estas linhas, a vontade seria a de continuar os estudos sobre o café, a palmeira, as bananeiras, os cactos e a vitória-régia – afinal, como disse o orientador, também sentimos que “cada capítulo tem

potencial para ser uma tese”. Além disso, concluir implica também em, mais uma vez, pensar nas ausências, nos autores que não lemos e desenhos que ficaram por descobrir, e nas plantas pelas quais passamos muito apressadamente. Mas os momentos de síntese são necessários, inclusive para a retomada das análises em um outro patamar; consideremos, assim, que este é um final provisório, à espera de novas reflexões e desdobramentos.

As duas hipóteses principais do trabalho foram a de que a natureza seria categoria fundamental para a reflexão sobre a problemática da formação (e da identidade) nacional, por parte dos artistas do modernismo paulista dos anos 1920 e 30; e a de que, dentro desta categoria mais ampla, a vegetação seria elemento chave, assumindo um forte papel simbólico e contribuindo para trazer à tona a natureza como conceito histórico e cultural. Ambas as hipóteses, a nosso ver, se confirmaram: em termos *quantitativos*, a “pesquisa de campo” e o “inventário” demonstraram a reiterada e constante presença das plantas e de suas representações nas elaborações artísticas, literárias e paisagísticas do movimento; deram-nos, ainda, as primeiras indicações de ordem *qualitativa* acerca da significância da flora, da paisagem e, mais amplamente, da natureza para a discussão da formação nacional – em conexão com outros “elementos recalcados da nacionalidade” (o negro, o índio, o popular, o trabalhador, a mulher), e com os processos de nossa “modernização conservadora” (PIRES; RAMOS, 2009).

A investigação mais detida acerca de apenas cinco espécies, por sua vez, permitiu aprofundar essas indicações iniciais; cada uma delas trouxe um universo próprio (*específico*, diríamos) de questões, que foram se delineando no processo de pesquisa e escrita da tese: o café em seu papel de planta geradora do movimento de 22 (tanto material quanto simbolicamente), reveladora da dialética progresso-atraso que está no âmago das manifestações modernistas; a palmeira indicando o “lugar coroado” (CUNHA, 2016, p. 103) de certas plantas na tradição artística nacional e apontando para a discussão acerca das (im)possibilidades do Brasil enquanto “civilização tropical”; a *tropicalidade* da bananeira explicitando o lugar e a lógica do pensamento exotista (e auto-exotista) na reflexão sobre *ser outro* (e notadamente, sobre ser negro); o *primitivismo* do cacto indicando as tendências bárbaras e instintivas da nacionalidade, e manifestando as ligações com o inconsciente individual e coletivo (numa expressão artístico-botânica transistórica que liga o *original* ao *originário*); e finalmente a vitória-régia, em muitos aspectos irmanada ao cacto – em especial em seu caráter de planta selvagem que resiste aos avanços imperialistas –, com a significativa diferença de ser planta-mulher e amazona.

A investigação foi também revelando os fios que alinhavam tais *especificidades*: o mais significativo deles foi, sem dúvida, o fato dos “símbolos vegetais” modernistas expressarem, em formas e graus diferentes, a condição constitutiva do Brasil enquanto país colonizado, escravista e patriarcal, engendrado na *guerra verde* (SEVCENKO, 1996, p. 114) – mas, ainda assim, um país pleno de potencialidades; um país que quer se *formar*, mas onde forma e formação são “difíceis” (NAVES, 1997 apud DUARTE, 2014, p. 54). São símbolos que, ao contrário do que acontecia no século XIX (com as “plantas da nação” ou com a natureza idealizada e grandiloquente do romantismo), trazem sen-

tidos polissêmicos, que muitas vezes negam uns aos outros – e que, por isso, precisam ser cuidadosamente reinseridos em seu contexto (determinada obra, artista, período, debate etc.) para serem efetivamente compreendidos e, assim, serem potencialmente *atualizados* enquanto recursos para a interpretação das relações entre cultura e a natureza nos dias de hoje. Nesse sentido, deve-se esclarecer por que, como os leitores provavelmente notaram, há uma diferença de tratamento entre os capítulos; enquanto a discussão do café e da palmeira é relativamente breve, a análise da bananeira, do cacto e da vitória régia se desenvolve mais. Ainda que não possamos descartar diferenças no nosso próprio “fôlego” (uma maior ou menor capacidade argumentativa ou reflexiva em cada um dos momentos pelos quais passamos nos últimos anos), percebemos que café e palmeira, em relação às três outras espécies, são símbolos mais “resolvidos” e unívocos, menos abertos a conflitos e tensionamentos – e, portanto, a contradições, dando menor margem a problematizações acerca de noções como identidade nacional, civilização tropical, exotismo, primitivismo, regionalismo etc.

Diríamos que a principal contribuição do presente trabalho foi a proposição da categoria *botânica modernista* – que, em seu caráter abrangente e interdisciplinar, sugere reflexões sobre as relações entre arte e ciência, cultura e natureza – abrindo espaço para o reconhecimento de como o primeiro modernismo cultivou um conjunto vegetal significativo, que ajuda a constituir uma visão na qual o Brasil, mais do que “assunto literário escolhido entre mil”, foi “preocupação imperiosa” (ANDRADE, 1924 apud AMARAL, 2003, p. 166-7). Acreditamos ainda ter trazido contribuições relevantes para a compreensão de cada uma das cinco plantas ou famílias estudadas, ao entendê-las como “símbolos vegetais”. Isso permitiu não somente abordar as suas características morfológicas, fisiológicas, taxonômicas, ecológicas, agrícolas, econômicas, espaciais ou plásticas (sem a pretensão, é claro, de substituir os conhecimentos dos especialistas destas várias áreas do conhecimento), mas principalmente arriscar sínteses de todos esses aspectos, trazendo à tona a dimensão cultural e política de cada planta. E é justamente tal dimensão que nos permite reconhecer nos vegetais a valiosa qualidade de seres como nós, com pontos de vista e pontos de vida que os fazem capazes de participar da interpretação e da imaginação do mundo.

Destacamos, por fim – como contribuições mais circunscritas – as análises de determinadas obras modernistas, principalmente obras paisagísticas e de artes visuais (campos nos quais nos sentimos mais preparadas, academicamente falando, possuindo mais recursos para a interpretação crítica das obras, mais conhecimento sobre metodologias de análise, sobre o estado da arte das produções, os autores-referência a serem lidos etc.). Foi surpreendente descobrir que trabalhos conhecidos de artistas célebres, como os da fase antropofágica de Tarsila do Amaral (a exemplo de *O lago*, *Distância* ou *Floresta*), ainda não tinham sido estudados mais detidamente, considerando como, em uma obra de arte, as dimensões materiais, pictóricas e extra pictóricas se relacionam intrinsecamente; ou como, no campo do paisagismo, jardins extremamente significativos como os de Mina Klabin e Flávio de Carvalho seguem ignorados não só pelo público em geral, mas também pelos paisagistas e historiadores.

Para concluir, relembramos da “alegria dos que não sabem e descobrem” (ANDRADE, 1924 apud SCHWARTZ, 2008, p. 167), que nos acompanhou no processo de pesquisa, e como ela nos traz, agora, um transbordamento de ideias para a continuação do trabalho – por nós ou por outros estudantes curiosos. A primeira delas é sem dúvida a vontade de nos dedicarmos ao estudo de espécies não abordadas aqui, mas indicadas no *Pequeno guia da botânica modernista* e em várias passagens ao longo da tese – “símbolos vegetais” significativos inclusive para a leitura do Brasil atual, como a araucária (ameaçada de extinção e que continua sua luta de morte com os eucaliptos, as linhas de eletricidade e as rodovias) ou as tiriricas e seus companheiros picão, caruru e beldroega (representantes supremos do “mato”, que em 1920 e ainda hoje significam a potência do que resiste). Uma segunda linha de interesse seria o esquadrinhamento estético-botânico da obra de artistas e escritores que, no presente estudo, identificamos como especialmente dedicados ou interessados pelas plantas e o seu lugar nas relações humanas – por exemplo, Monteiro Lobato, grande conhecedor de espécies do interior paulista e de suas relações com a cultura local; ou Mário de Andrade, pesquisador enciclopédico de nomes de plantas, que são imaginativamente retrabalhadas em seus poemas e romances; ou Raul Bopp, provavelmente o modernista que mais encontrou adjetivações para as árvores da floresta, oferecendo-nos textos trabalhados “à maneira da vida vegetal” amazônica (BOPP, 1998, p. 18).

Também pensamos que as cinco espécies aqui abordadas deveriam continuar a ser pesquisadas a partir das questões estruturais que as atravessam, a exemplo das palmeiras enquanto simbolizações de “civilização tropical”; se os modernistas tentaram problematizar as suas associações com as ideias de nobreza, ordem e poder, hoje as *Arecaeae* voltam a povoar as cidades brasileiras e os seus novos palácios (os do mercado imobiliário): não poderiam as problematizações modernistas informar uma necessária leitura crítica cultural sobre a “palmeirização” atual (CARDIM, 2022, p. 69-70)? Há, ainda, as possibilidades de mudança do enfoque da pesquisa, do modernismo paulista para outros momentos/lugares do modernismo brasileiro (como o da chamada segunda geração modernista, que certamente traria complementos e contrapontos à pesquisa atual: pensemos em Guimarães Rosa, que “pergunta coisas” ao buriti (ROSA, 2006, p. 282) ou mesmo nos modernismos de países latino-americanos (notadamente o do México) e europeus (o da escola de Paris, com o *douanier* Rousseau e suas selvas inventadas? O futurismo italiano, com sua flora artificial? O modernismo alemão da *Brucke* ou da Nova Objetividade, com seus banhistas *en plein nature* e cactos nas janelas?¹). Inclusive, tal deslocamento seria muito produtivo para esclarecer se, e até que ponto, a centralidade dada à vegetação e à natureza pelo modernismo brasileiro de fato o diferencia de outros modernismos.

Explicitadas todas essas ideias de continuidade, e esperando ter conseguido sintetizar a contento os resultados e contribuições da tese, finalizamos com mais uma “preocupação imperiosa”: a da ampliação das descobertas aqui realizadas para além do mundo acadêmico. O *Pequeno guia* foi um primeiro passo, nesse sentido. Gostaríamos que o presente trabalho, com sua carga concentrada de tempo e esforço, possa ensejar novos desdobramentos, na forma de texto, e mais, na forma de exposição, jardim, projeto, pôster, aula, debate, intervenção

1. Recentemente encerrou-se no Museu Ludwig, de Colônia, Alemanha, uma exposição que nos deixou intrigados: *Green Modernism – The new view of plants*. Imagens e textos estão disponíveis online em <https://www.gruene-moderne.de/en/>

– no trabalho botânico-crítico, estético, artístico e paisagístico de buscar, com as plantas, e junto às pessoas, “uma verdadeira atitude pós-colonial no que se refere à cultura” (Perrone-Moisés, 2007, p. 48), atitude na qual o “ponto de vida” é condição *sine qua non*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. Brasília, Senado Federal, 1998.
- ALEM, Branca P. M. *As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route* (Dissertação de mestrado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pré-revolução de 1930. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 18, set. 1987, p. 17-21.
- ALMEIDA, Paula. O turismo no Rio de Janeiro durante a década de 1920 e 1930. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília, 2017, p. 1-10.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy [org.]. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, Edusp, 1999.
- _____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- _____. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo, Edusp/34, 2003.
- AMARAL, Sérgio P., MIRANDA, Celso. O pensamento selvagem de Lévi-Strauss. *Revista Superinteressante*, 31/08/2003. Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/o-pensamento-selvagem-de-levi-strauss/> Acesso em 28.12.21
- AMARAL, Tarsila do. O poeta dos jardins (1936). In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 92-94.
- _____. O poeta dos jardins (1936). In: AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 92-94.
- _____. *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- _____. *A rosa do povo*. São Paulo, Record, 2000.
- _____. *Minha terra tem palmeiras* (1926) - Manuscrito no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
- ANDRADE, Mário de. Arquitetura colonial I, III e IV (1928a). *Arte em revista*, São Paulo, ano 2, n. 4, ago. 1980, p. 12-14.
- _____. Assim falou o papa do futurismo (1925). In: LOPEZ, Telê A. [org.]. *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo, TA Queiroz, 1983, p. 16-20.
- _____. *Café* ["Concepção melodramática" e "O poema: tragédia coral em três atos"] (1942). In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas – Vol. 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, p. 547-613.
- _____. *Café* [Romance]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.
- _____. Catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação (1943). In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982, p. 34-42.
- _____. Flávio de Carvalho (1934). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo de exposição]. São Paulo, MAM, 2010, p. 109-110.
- _____. Mário de. "Flor nacional" (1930). In: ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

- ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall (1925)*. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- _____. *Lasar Segall I (1927a)*. In: BATISTA, LOPEZ, LIMA. *Brasil: 1º tempo modernista 1917-29 – Documentação*. São Paulo, IEB-USP, 1972, p. 146-148.
- _____. *Lasar Segall II (1927b)*. In: BATISTA, LOPEZ, LIMA. *Brasil: 1º tempo modernista 1917-29 – Documentação*. São Paulo, IEB-USP, 1972, p. 148-150.
- _____. *Lasar Segall III (1927c)*. In: BATISTA, LOPEZ, LIMA. *Brasil: 1º tempo modernista 1917-29 – Documentação*. São Paulo, IEB-USP, 1972, p. 151-153.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1928)*. São Paulo, Ubu, 2017.
- _____. “O besouro e a rosa” (1923). In ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro, 2009, p. 27-37.
- _____. *O turista aprendiz*. Brasília, IPHAN, 2015.
- _____. *Poesias completas - Volume 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013.
- _____. Tarsila (1929). In: SALZSTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20 (Catálogo de exposição)*. São Paulo, Sesi, 1997, p. 142-143.
- _____. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- _____. Uma excursão ao Rio Amazonas (Entrevista 20.08.1927). In: LOPEZ, Telê A. (org). *Entrevistas e depoimentos/ Mário de Andrade*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1983, p. 26-29).
- ANDRADE, Oswald de. A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações (1930). *Arte em revista*, São Paulo, ano 2, n. 4, ago. 1980, p. 10-11.
- _____. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- _____. *Manifesto Antropófago (1928)*. In: TELES, Gilberto. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Brasília, INL, 1976.
- _____. *Manifesto Antropófago*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp, 2008, p. 174-180.
- _____. *Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924)*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp, 2008, p. 166-171.
- _____. *Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924)*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp, 2008, p. 166-171.
- _____. *Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924)*. In: TELES, G. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, Vozes, 1983.
- _____. *Pau-brasil*. Paris, Sans Pareil, 1925 [edição fac-similar: São Paulo, Edusp, 2002].
- _____. *Sexagenário não, sex-appeal-genário (1950)*. *Travessia: Revista de Literatura Brasileira*, v. 3 n. 5, 1982, p. 65-70. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17698>> Acesso em 23.12.22
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. Disponível em <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=130252>> Acesso em 5.3.23.
- ANTLIFF, M., LEIGHTEN, P. Primitive. IN: NELSON, R., SHIFF, R. *Critical terms for art history*. Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 217-233.
- ARAGÃO, S., SANDEVILLE JR, E. O paisagismo moderno brasileiro nas publicações da Revista Acrópole (1938-1971). *Paisagem e Ambiente*, 31(46), e174092, 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.paam.2020.174092>> Acesso em 20.11.2021.
- ARANTES, Paulo. *Filosofia e crise da civilização brasileira – Live (2h03s)*. Direção e produção: Caio Souto – Conversações filosóficas. Disponível em: <<https://youtu.be/wXnhzCylpps>> Acesso em 02.07.20
- ARAÚJO, Motta. A história da centenária Companhia Paulista de Estradas de Ferro. *Jornal GGN*, 01/03/2014. Disponível em < <https://jornalggm.com.br/noticia/a-historia-da-centenaria-companhia-paulista-de-estradas-de-ferro> > Acesso em 01.02.19

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- _____. *Arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 2016.
- _____. Tradição e materiais antigos na arquitetura. *Revista Habitat*, no. 58, 1960, p. 3.
- ARIAS, P. et al. (org). *The world banana economy: 1985-2002*. Rome, FAO-United Nations, 2003. Disponível em < <http://www.fao.org/3/y5102e/y5102e05.htm> > Acesso em 19.08.2020.
- ARQUÉTIPO, 2023. Disponível em <https://www.significados.com.br/arquetipo/> Acesso em 2.2.23
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo, Duas Cidades/34, 1997.
- ASSIS, William de Assis da. *Modernismo revisitado: uma proposta paisagística para a Fazenda Capuava* (Trabalho e Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, Instituto Federal de São Paulo, 2022.
- ASSUNÇÃO, Vivian. Técnicas de coleta botânica (Aula no IMASUL-MS), out. 2017. Disponível em <http://www.imasul.ms.gov.br/wp-content/uploads/2017/10/AULA-2_-Aula-Técnicas-de-coleta-botânica.pdf> Acesso em 14.11.22.
- AZARI, Fedele. Manifesto da flora futurista (1924). In: BORTULUCCE, V. Dois manifestos inéditos de Fedele Azari. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, Unicamp, n. 13, 2010, p. 145-156.
- BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BAGOLIN, L. A. O Homem-Espiga. *Revista Ars*, v. 18, n. 40, p. 21-64, 2020. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/177124>> Acesso em 31.12.22.
- BANANA da terra (1939). In: *Adoro Cinema*, 2022. Disponível em <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202530/>> Acesso em 2.10.22.
- BANDEIRA, Manuel. "Ponta de trilho". *O Jornal*, 15/10/1927, p. 9. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=34535&Pesq=onda> Acesso 08.02.2018.
- BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BARDI, P.M. *Lasar Segall*. São Paulo, Inst. Lina Bo e PM Bardi/Imprensa Oficial, 2000.
- BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento* (Monografia de TCC). Pós-Graduação (Lato Sensu) em Museologia, Curadoria e Coleccionismo. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2014.
- BARROS, Regina T. *Tarsila e o Brasil dos Modernistas* [Catálogo]. Nova Lima, Casa Fiat de Cultura, 2011.
- BECCARI, Vera D'Horta. O mundo mágico das aquarelas de Segall (1977). In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BELLUZZO, Ana Maria. *A Brasileira da Fundação Estudar*. São Paulo, Via Imprensa, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte, Autêntica, 2017.
- BERRIEL, Carlos. "Café pequeno" [Entrevista]. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 5-11 ago 2013a, p. 5-7.
- BERRIEL, Carlos. *Tietê Tejo Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas, Unicamp, 2013b.
- BILIBIO, Rogerio A. A negociação da paz em Versalhes (1919): a participação brasileira motivada pelo café. *Unesc & Ciência*, 10(2), jul-dez 2019, p. 87-100. Disponível em <https://periodicos.unesc.edu.br/achs/article/view/20810> Acesso em 10.3.23.
- BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. São Paulo, Edusp, 1998.

BORGES, Kassia. *Querer estar num lugar e num momento que não é o seu...* São Paulo, 14.11.2022. Instagram: @masp. Disponível em: link. Acesso em 18.12.22.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 2017.

BOSI, Viviana. As rosas e o tempo. *Literatura e sociedade*, n. 30, jul-dez 2019, p. 140-152. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/166246> Acesso em 10.3.23

BOSSUET, Camille. Une esthétique du Divers: Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. La Plume Francophone*, Août 2008. Disponível em <<https://la-plume-francophone.com/2008/08/01/victor-segalen-essai-sur-lexotisme/>> Acesso em 03.09.22

BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas. *Revista do IEB*, n. 57, dez. 2013, p. 15-50.

BOYLE, Willi. O Mediterrâneo da América Latina: a Amazônia na visão de Euclides da Cunha. *Revista da USP*, n.66, junho/agosto 2005, p. 140-155.

BRAGA, Cristina. Vitória Régia – Vitória Amazônica. Flores e folhagens, s.d. Disponível em <<https://www.floresefolhagens.com.br/vitoria-regia-vitoria-amazonica/>> Acesso em 10.3.23

BRAGA, Débora; SILVA, Allison Marcos L. A selva, de Ferreira de Castro: representações das margens e das minorias. *Revista Língua & Literatura*, v. 15, n. 24, 2013, p. 143-163.

BREWER, Grace. Uncovering the giant waterlily: a botanical wonder of the world. *Kew Gardens*, 4.7.2022. Disponível em <https://www.kew.org/read-and-watch/new-giant-waterlily-victoria-boliviana-discovered-at-kew> Acesso em 10.3.23

BUCKERIDGE, Marcos. Deus fez, Lineu organizou. *Pesquisa Fapesp*, mar 2008. Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/deus-fez-lineu-organizou/>> Acesso em 2.9.2020

BURLE MARX, Roberto. O Jardim da Casa Forte. *Diário da Manhã*, Recife, 22.5.1935, p. 1 e 12. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/093262_02/18585> Acesso em 2.3.23

CABRAL, D., SOLÓRZANO, A., OLIVEIRA, R. Urbanising rainforests: emergent socio-ecologies in Rio de Janeiro, Brazil. *Landscape History*, 37:2, out. 2016, p. 57-78. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/01433768.2016.1249724>> Acesso em 30.12.20

CAIRES, Daniel. *Lasar Segall e a perseguição ao modernismo: arte degenerada na Alemanha e no Brasil* (Dissertação de mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

CALIL, Carlos Augusto. “...Aqueles desenhos que não vêm em *Le formose...*”. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 112-125.

_____. As palestras de Blaise Cendrars em São Paulo. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 129-133.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal (1500). Fundação Biblioteca Nacional / Departamento Nacional do Livro. Disponível em <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf> Acesso em 20.05.20

CAMPOS, Haroldo de. Tarsila: uma pintura estrutural. In: SALZSTEIN, S. [org] *Tarsila anos 20* [Catálogo de exposição] São Paulo, SESI, 1997.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade (Prefácio). In: ANDRADE, Oswald. *Cadernos de poesia do aluno Oswald*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.

CAMPOS, Maria José. Cassiano Ricardo e o “mito da democracia racial”: uma versão modernista. *Revista USP*, n. 68, dez/fev 2005-2006, p. 140-155.

CANDIDO, Antonio. As rosas e o tempo. In: CANDIDO, Antonio. *O observador literário* (1959). Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2008.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2014.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989. p. 140-162.

CAPILÉ, Bruno. Plantas da nação. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 141, 2021, p. 201-266.

CARDIM, Ricardo. *Paisagismo sustentável para o Brasil: integrando natureza e humanidade no século XXI*. São Paulo, Olhares, 2022.

CARDOSO, Ana Paula. *Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau-Brasil, Feuilles de Route e*

desenhos de Tarsila (Dissertação de Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados* [online]. 2022, v. 36, n. 104, p. 17-34. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.002>>. Acesso em 12.01.22.

CARMONA-RIBEIRO, A.C., CARBONI, B. N. Mina Klabin and modern landscape design in Brazil. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 2019, 39:2, p. 154-174.

CARMONA-RIBEIRO, Ana Carolina, *Reconstrução da história e projeto moderno em Flávio Motta*. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2010.

_____. *Pequeno guia da botânica modernista*. São Paulo, Ed. Da Autora, 2020.

CARNEIRO, Dulce. A casa de Flávio de Carvalho (1958). *Casa e Jardim*, n. 40, jan-fev 1958.

CARVALHO, Flávio de. “Casa, homem e paisagem – I – A paisagem sorridente – O berço do pensamento” (1956a). *Diário de São Paulo*, 19/01/1956.

_____. “Casa, homem e paisagem – IV – O metrô de São Paulo – O grande centro” (1956d). *Diário de São Paulo*, 01/01/1956.

_____. “Casa, homem e paisagem – V – O dever telúrico – Ainda o Grande Centro – os jardins suspensos” (1956e). *Diário de São Paulo*, 5 ou 12/01/1956.

_____. “Casa, homem e paisagem – VII – A paisagem sorridente e a floresta: A árvore e o homem – O antepassado na árvore é o grande refúgio” (1956b). *Diário de São Paulo*, 09/02/1956.

_____. “Casa, homem e paisagem – VIII – A paisagem sorridente – A vegetação e o ser vivo – O suicídio e o último recurso – A grande fome” (1956c). *Diário de São Paulo*, 12/02/1956.

_____. “Casa, homem e paisagem – XXXV – O homem cilíndrico – A morfologia da vida – O chapéu intermediário entre o homem sem alma e o homem com alma” (1956f). *Diário de São Paulo*, 23/09/1956.

_____. A escultura culinária - alguns exemplares do século XVII (1935a). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo]. São Paulo, MAM, 2010, p. 80-81.

_____. A máquina e a casa do homem no século XX (1940). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo]. São Paulo, MAM, 2010, p. 74-77.

_____. As novas tendências da pintura contemporânea (1935b). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo]. São Paulo, MAM, 2010, p. 57-59.

_____. Entrevista com Flávio de Carvalho (Diário da Noite, 23-02-1934). In: TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. Flávio de Carvalho por ele mesmo (1963). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo]. São Paulo, MAM, 2010, p. 34-49.

_____. Marinetti e a base emotiva do futurismo (1936). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo]. São Paulo, MAM, 2010, p. 91-92.

_____. Notas sobre Mário de Andrade (1948). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo de exposição]. São Paulo, MAM, 2010, p. 103.

_____. *Os ossos do mundo* (1936). Campinas, Ed. Unicamp, 2014.

_____. Uma tese curiosa – A cidade do homem nu (1930). In: LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo]. São Paulo, MAM, 2010, p. 69-71.

CARVALHO, Raul de Costa. *A interpretação iconológica da Gloriosa victoria (1954) de Diego Rivera* (Monografia de TCC). IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

CARVALHO, Ricardo. Jardins modernistas. *Teresa - Revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 1, 8 dez. 2000, p. 195-215.

CASTILHO, Eriberto. O “Homem Interiorano” e suas “Cores” nas telas “O Derrubador Brasileiro” e “Caipira Picando Fumo” de José Almeida Junior. *Instituto Bixiga*, dez. 2020. Disponível em <<https://institutobixiga.com.br/o-homem-interiorano-e-suas-cores-nas-telas-o-derrubador-brasileiro-e-caipira-picando-fumo-de-jose-almeida-junior/>> Acesso em 18.3.23

- CASTRO, C.C.C., VIEIRA, A.F.G. Processo de terras caídas no paraná do Curari, Careiro da Vrea (AM). *Anais 9^o Sinageo*, Rio de Janeiro, out. 2012. Disponível em <<http://www.sinageo.org.br/2012/trabalhos/2/2-405-254.html>> Acesso em 2.3.2023
- CATUNDA, Leda. Tarsila - Pintura Macia. Disponível em <http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2a.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=50> Acesso em 03.07.2020.
- CENDRARS, Blaise. “Metaphysique du café”. *O Jornal*, 15/10/1927, p. 5. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=34535&Pesq=onda> Acesso 04.12.2018.
- _____. *Etc. etc. um livro 100% brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- _____. La dernire chevauche des Peaux-Rouges (1935). In: CENDRARS, Blaise. *Panorama de La Pgre/  Bord de Normandie/ Chez L’Arme Anglaise / Articles et reportages (1935-1938) – Œuvres compltes vol. 13*. Paris, Denol, 2006.
- CHAPMAN, Paul. *Bananas: How the United Fruit Company Shaped the World*. Edinburg, Canongate, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa, Teorema, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. A repetio diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX. *Crítica Cultural*, Vol. 4, n. 2, dez. 2009, p. 125-161. Disponível em <<https://www.academia.edu/>> Acesso em 07.11.20
- _____. De Anita  academia: Para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 88, nov. 2010, p. 113-132. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000300007>> Acesso em 19.12.22
- _____. Entre luz e sombra: Segall e o Rio (Folder exposio). IMS/MLS, s.d., p. 1-12. Disponível em <http://www.mls.gov.br/pdfs/texto_Segall_Realista_folder_rj.pdf> Acesso em 1.10.20
- _____. Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de aço. In: MATTAR, Denise (org.). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, CCBB, 1999.
- _____. Segall realista: algumas consideraes sobre a pintura do artista. In: SEGALL, Lasar. *Segall realista* (Catálogo). São Paulo, IMS/ Museu Lasar Segall, 2008, p. 11-55.
- _____. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 80, mar. 2008, p. 163-172. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000100011>> Acesso em 19.12.22
- CHILVERS, Ian, OSBORNE, Harold. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- CHIRICO, Giorgio de. *Giorgio de Chirico: Scritti I*. Milão, Bompiani, 2008.
- CICLO de Debates Museu Lasar Segall 50 Anos. Mesa III: Acervo fotográfico. Debatedores: Helouise Costa, Rubens Fernandes e Rosa Esteves (mediadora), 05.10.2017. Disponível em <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=37854>> Acesso em 10.09.20
- CIDADE das bananas – História e lendas de Santos. Blog Novo Milnio, 14.11.2004. Disponível em <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0094b.htm>> Acesso em 28.10.20
- CLADÓDIO. In: Herbário HUNI Unirio - Glossário. Disponível em <<http://www.unirio.br/ccbs/ibio/herbariohuni/glossario-da-colecao-didatica-do-canto-das-flores>> Acesso em 23.08.21
- COCCIA, Emanuele. *A virada vegetal*. São Paulo, n-1 edies, 2018.
- COLEO de plantas vasculares da América do Sul (P). In: Herbário Virtual Glaziou. Disponível em <<http://glaziou.splink.org.br>> Acesso em 23.08.2021
- CONDELLO, Annette. Cacti transformation from the primitive to the avant-garde: modern landscape architecture in Brazil and Mexico. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 34:4, 2014, p. 339-351.
- COR local. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo41/cor-local>>. Acesso em 22.08.22.
- COSTA, Maria Edileuza. Lindoia, Moema... Carolina, Iracema: mitos românticos da literatura brasileira. *Revista Interdisciplinar*, ano 3, v. 7, n. 7, jul/dez 2008, p. 147-168.

CUNHA, Euclides da. "Fazedores de desertos" e "Entre as ruínas". In: CUNHA, E. *Contrastes e confrontos* (1907). Rio de Janeiro, Record, 1975.

_____. *Os sertões*. Rio de Janeiro, Fundação Darcy Ribeiro, 2013. Disponível em <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/os-sertoos.pdf> Acesso em 15.2.23

CUNHA, Jakeline. *As várias faces do Brasil: o caju em Macunaíma* (Dissertação de Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *Mário de Andrade paisagista em "O turista aprendiz"* (Tese de Doutorado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

D'ALESSANDRO, Stephanie. A assimilação do espetacular e do inédito: o Brasil na obra de Lasar Segall. In: D'ALESSANDRO, S., TAYLOR, S. (eds.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago, The Alfred and David Smart Museum of Art/ Museu Lasar Segall, 1998, p. 110-164.

D'HORTA, Vera. Com o coração na terra: a arte brasileira de Lasar Segall como 'ressonância da humanidade'. In: D'ALESSANDRO, S., TAYLOR, S. (eds.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago, The Alfred and David Smart Museum of Art/ Museu Lasar Segall, 1998, p. 164-232.

D'ELBOUX, Roseli M. Uma *promenade* nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, v.14. n.2, jul-dez 2006, p. 193-250.

DAHER, Luiz Carlos. *Arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982.

_____. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo, MWM Motores, 1984.

DANTAS, Vinicius. Que negra é esta? In: SALZSTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20* (Catálogo de exposição). São Paulo, Sesi, 1997, p. 43-50.

DE MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

DEAN, Warren. A Botânica e a política imperial: introdução e adaptação de plantas no Brasil Colonial e Imperial. *Estudos Avançados*, São Paulo, IEA/USP, junho 2001.

_____. *A ferro e fogo: a história da devastação da Mata Atlântica brasileira*. São Paulo, Cia das Letras, 2018.

DIAS, Rodrigo. O sexo e o direito: a história de uma relação muito íntima. *Revista dos Tribunais*, v. 964, fev 2016.

DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burler Marx*. São Paulo, SENAC/ Edusp, 2009.

DUARTE, Paula; MOURA, Rachel. A imagem da Cidade Maravilhosa nos primeiros cartões postais da República Velha. *Geografia em Questão*, v. 6, n. 1, 2013, p. 81-101.

DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2014.

DUNCAN, Carol. Virility and domination in early twentieth-century vanguard painting. In: *Artforum*, Dec. 1973, V. 12, no. 4. Disponível em <<https://www.artforum.com/print/197310/virility-and-domination-in-early-20th-century-vanguard-painting-36254>> Acesso em 16.12.22.

EL FAR, Alessandra. *A linguagem sentimental das flores*. São Paulo, Unesp, 2022.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2019.

ENGELS, Friederich, MARX, Karl. *Manifesto comunista* (1848). São Paulo, Boitempo, 1998.

ENOKIBARA, Marta. Organizações Dierberger (1893-1940). *Revista Paisagem e Ambiente*. São Paulo, no. 38, 2016. p. 35-54.

ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro, 1903-1936*. Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2009.

EULALIO, Alexandre, CALIL, Carlos. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001.

- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- FANTASIA. In: DICIONÁRIO Online de Português, 2009-2021. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/fantasia/>> Acesso em 8.2.21
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2006.
- FERRÃO, José Mendes. *Le voyage des plantes & les Grandes Découvertes*. Paris, Chandeigne, 2015.
- FERRAZ, Geraldo. *Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil -1925 a 1940*. São Paulo, MASP, 1965.
- FIGUEIREDO, Jorge. O paradigma do teatro moderno: novos rumos e novos conceitos. *Biblioteca on-line de Ciências da comunicação*, 2009. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/figueiredo-jorge-o-paradigma-do-teatro.pdf>> Acesso em 28.07.20
- FIGUEIREDO, Tatiana; LOPEZ, Telê Ancona. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília, IPHAN, 2015, p. 19-41.
- _____. "Pausa para café". In: ANDRADE, Mário. *Café* [Romance]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.
- FLORES JR, Wilson José. Natureza e modernização em 'O cacto' de Manuel Bandeira. In: *Cerrados*, n. 47, dez/2018, p. 234-244.
- FOLHA da Manhã. Anotações mundanas. São Paulo, 17/02/1952.
- FONSECA, M. A. Taí: é e não é - cancionero Pau Brasil. *Literatura e Sociedade*, 2004, 9(7), P. 120-145.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- FRANCO, Ruy Eduardo Debs. *Artacho Jurado: arquitetura proibida*. São Paulo, Senac, 2008.
- FRANS Post. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9982/frans-post>>. Acesso em: 19.05.20.
- FREITAS, Maria Teresa de. Exotismo e alteridade: histórias brasileiras de Blaise Cendrars. *Revista da USP*, n. 38, jun/ago 1998, p. 178-184. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28413>> Acesso em 19.7.19.
- FREYRE, Gilberto. "Jardins para os trópicos" (1923). *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 14, n. 1, jan-jun 2018, p. 445-448.
- _____. *Casa grande e senzala*. São Paulo, Global, 2003.
- GALVÃO, Patrícia. Outro Brasil Modernista: Blaise Cendrars por Pagu. *Sibila - Revista de poesia e crítica literária*, Ano 20, maio/2014. Disponível em <<https://sibila.com.br/poemas/outro-brasil-modernista-blaise-cendrars-por-pagu/10726>> Aceso em 30.09.20.
- GIESBRECHT, Ralph. E. F. Agrícola São Martinho (Município de Pradópolis, SP). Disponível em <https://www.estacoesferroviarias.com.br/ferroviaspart_sul/efsmartinho.htm> Acesso em 15.05.20.
- GILADI, Amotz. 'Je suis l'autre!' - The Place of the Other in Blaise Cendrars's Œuvre. *The Irish journal of French studies*, n. 16, 2016, p. 189-208.
- GIRAUD, L. O trio de navios franceses Lutetia, Gallia e Massilia. 2012. Disponível em: <<https://www.portogente.com.br/54688>> Acesso em 02.06.20.
- GOULARTI FILHO, Alcides. Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro: uma trajetória de déficit financeiro e desenvolvimento econômico. *Anais do 8º Congresso Brasileiro de História Econômica*, Campinas, 2009. Disponível em .http://www.abphe.org.br/arquivos/alcides-goularti-filho_1.pdf Acesso 10.2.23
- GUERRA, Abílio. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo, Romano Guerra, 2010.
- _____. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Vitruvius Arqutextos*, ano 03, n. 029.05, out. 2002 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/03.029/740>>. Acesso em 10.2.23

- HAROOTUNIAN, Harry. Foreword: the exotics of nowhere. In: SEGALEN, Victor. *Essay on exoticism: an aesthetics of diversity*. Durham, Duke University Press, 2002, p. vii-xx.
- HELERBROCK, Rafael. Classificação das ondas. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/fisica/a-classificacao-das-ondas.htm>> Acesso em 04.07.20.
- HELLER, John. Classical Mythology in the Systema Naturae of Linnaeus. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 76, 1945, p. 333-357. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/283345>> Acesso em 3.10.22
- HENRIQUE, Guilherme. Os trópicos de Caetano Veloso. *Le Monde Diplomatique Brasil*, Edição 126, 8 jan 2018. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/os-tropicos-de-caetano-veloso-2/>> Acesso em 2.6.22
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil* (1936). São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- _____. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Cia Editora Nacional/Edusp, 1969.
- IMAGINAIRE Botanique. Imaginaire botanique – Résumé du projet. Disponível em <<http://imaginairebotanique.uqam.ca>> Acesso em 17.01.22
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Dossiê Sistema Agrícola Tradicional Quilombola do Vale do Ribeira – V. I e II*. São Paulo, ISA, out 2017.
- ISHIDA, Américo. *Desenho, desejo e desígnio na arquitetura de Flávio de Carvalho*. São Paulo, FAUUSP, 1995.
- JANUZZI, Nicolle. Cactos encantam biomas brasileiros: conheça as espécies características da Amazônia, Pantanal, Mata Atlântica, Cerrado, Caatinga e Pampa. G1 – Globo.com, 25.08. 2021. Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2021/08/25/sera-que-todos-os-biomas-do-brasil-possuem-cactos.ghtml>> Acesso em 27.10.21.
- JERKINS, Morgan. 90 Years Later, the Radical Power of Josephine Baker's Banana Skirt. *Vogue*, Junho 2016. Disponível em <<https://www.vogue.com/article/josephine-baker-90th-anniversary-banana-skirt>> Acesso em 14.08.20
- JORGE, Luís Antônio. Língua portuguesa, literatura brasileira e os lugares do modernismo no Brasil. *Vitruvius Arquitectos*, São Paulo, ano 13, n. 148.02, set. 2012. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4503>>. Acesso em 3.4.16.
- JOSEPHINE Baker and her danse sauvage. The Australian Ballet, ago 2010. Disponível em <<https://australianballet.com.au/behind-ballet/josephine-baker-and-her-danse-sauvage>> Acesso em 02.09.20
- KLINTOWITZ, Jacob. Lasar Segall um artista contra o caos (1977). In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
- KNOTTS, Kit. Victoria's History. *Victoria adventure*, s.d. Disponível em http://www.victoria-adventure.org/victoria/victoria_history.html Acesso em 10.3.23
- KOEPEL, Dan. *Banana: the fate of the fruit that changed the world*. New York, Plume, 2009.
- KOLB, E., RODIEK, T.; ROTERS, E. *Gráfica crítica na época de Weimar*. Lauterhofen, Heinrich Fink GmbH, 1986.
- KUSTER, Brigitta. Under the watchful eyes: on the International Colonial Exhibition in Paris 1931. *Transversal*, mai 2007. Disponível em <<https://transversal.at/transversal/1007/kuster/en>> Acesso em 14.08.20
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/ 34, 2000.
- LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- LAPLANCHE E PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- LE CORBUSIER. *Œuvre Complète - Vol 4: 1938-1946*. Basel, Birkhauser, 1995.
- _____. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

- LEENHARDT, Jacques. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho* [Catálogo de exposição]. São Paulo, MAM, 2010.
- _____. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo, Senac, 2008.
- LEITE, Ruth C. Glossário com termos psicanalíticos. Folha de São Paulo, 23/09/1979. Disponível em <<https://freud2009.wordpress.com/glossario-com-terminos-psicanalticos/>> Acesso em 01.07.20.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- LEYMARIE, Jean. “La période mécanique : 1917-1923” (2012). Disponível em <<http://www.legerdessinsetgouaches.com/analyse-artistique-fernand-leger/la-periode-mecanique/>> Acesso em 04.06.20.
- LIMA, Bruna D. T. de C. Eles devoraram tudo: primitivismo, barbárie e as vanguardas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, ago. 2016, p. 296-309.
- LIMA, Carla Teixeira; MACHADO, Isabel C; GIULETTI, Ana Maria. *Nymphaeaceae do Brasil. SILTIENTIBUS* série Ciências Biológicas, 21, 2021. Disponível em <https://doi.org/10.13102/scb4986> Acesso em 10.3.23
- LIMA, Jorge de. *Poemas negros* (1947). São Paulo, Cosacnaify, 2014.
- LIRA, José Tavares C. Modernismo, erotismo e domesticidade masculina: a casa Capuava de Flávio de Carvalho. In: NASCIMENTO, F., CARVALHO E SILVA, J., LIRA, J., RUBINO, S. (orgs). *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo, CPC/Edusp, 2017, p. 289-319.
- LITERATURA e morte. *O Uruguai* (Trecho do Canto IV – Morte de Lindóia). Blog Literatura e Morte, 29/6/2016. Disponível em <<https://literaturaemorte.wordpress.com/2016/06/29/o-uruguai-trecho-do-canto-iv-morte-de-lindoi/>> Acesso em 10.3.23.
- LOBATO, Monteiro. “A vida em Oblivion” (1908). In: LOBATO, M. *Cidades mortas* [E-book]. São Paulo, Globo, 2009.
- LOBATO, Monteiro. *A onda verde* (1921). São Paulo, Brasiliense, 1979.
- _____. *Cidades Mortas* (1919). São Paulo, Globo, 2009 [e-book].
- _____. *Urupês* (1918). São Paulo, JPRLPCO, 2019 [e-book].
- LOPEZ, Telê Ancona. O Turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13, n. 2, jul-dez 2005, p. 135-164.
- MACHADO, Cassiano. Anita Malfatti expôs “Saci” para Lobato. *Folha de São Paulo*, 24.02.1999. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24029906.htm>> Acesso em 10.3.23.
- MAGALHÃES, Cristiane. *O desenho da história no traço da paisagem* (Tese de Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- MARQUESE, Rafael de Bivar. O Vale do Paraíba cafeeiro e o regime visual da segunda escravidão: o caso da fazenda Resgate. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, no. 1, jan-jul 2010, p. 83-128.
- MARTINS, Luiz Renato. De Tarsila a Oiticica: estratégias de ocupação do espaço no Brasil. *Margem Esquerda* no. 2, 2003, p. 151-162.
- MARX, Roberto Burle. Paisagem, botânica e ecologia. In: LEENHARDT, Jacques (org). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 47-67.
- MASSI, Augusto. “A forma elástica de Bopp”. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 11-34.
- MATTAR, Denise (org). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, CCBB, 1999.
- MATTOS, Cláudia Valadão. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *Terceira Margem*, v. 8, n. 10, 2004, p. 152-169. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37826> Acesso em 20.1.23.
- MAZZUCHELLI, Kiki (org). *Flávio de Carvalho – O antropófago ideal* [Catálogo]. São Paulo, Almeida e Dale, 2019.
- _____. *Paulo Nazareth, Arte Contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2012.

MELLO, Ivan Maia de. Montaigne, Oswald de Andrade e a descolonização antropofágica. *Das-Questões*, v.11, n.1, abril de 2021. p.154-170.

MENEZES, Ana Lúcia G. R. L. *Amizade “carteadeira” o dialogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

MENGUAL, Estelle. Pour une histoire environnementale de l'art: un nouveau régime d'attention pour la représentation du monde vivant dans la peinture de paysage. *Academia.edu*, 2018, p. 1-10. Disponível em <https://www.academia.edu/40769409/Pour_une_histoire_environnementale_de_lart> Acesso em 14.01.22

MERCHANT, Carolyn. *The death of nature: women, ecology and the Scientific Revolution*. New York, Harper Collins, 1989.

MICELI, Sergio. Artistas 'nacional-estrangeiros' na vanguarda sul-americana – Lasar Segall e Xul Solar. In: MICELI, S. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo, Cia das Letras, 2012.

MIRA, William. Convergência adaptativa. Querobolsa, 5/7/2019. Disponível em <<https://querobolsa.com.br/enem/biologia/convergencia-adaptativa>> Acesso em 27.11.21.

MORAES, M.; TONI, Flávia. “Mário de Andrade no Café”. *Estudos Avançados* 13 (37), 1999, p. 261-4.

MORAES, Marcos Antonio (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp/IEB, 2000.

MORAIS, Frederico. O Rio de Lasar Segall. In: SEGALL, Lasar. *Lasar Segall e o Rio de Janeiro* [Catálogo]. Rio de Janeiro, MAM, 1991.

MORO, Marcelo F. et al. Vegetação, unidades fitoecológicas e diversidade paisagística do estado do Ceará. *Rodriguésia*. 2015, v. 66, n. 3, p. 717-743. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2175-7860201566305>>. Acesso em 31.10.21.

MOTTA, Flávio. *Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo, Nobel, 1985.

_____. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo, Nobel, 1986.

MURARI, Luciana. O culto da diferença: imagens do Brasil entre exotismo e nacionalismo. *Revista de História*, 141, 1999, p. 45-48.

NASSIF, Luís. “Monteiro Lobato e os modernistas”. *Jornal GGN*, 14/02/2012. Disponível em: <<https://jornalggm.com.br/blog/luisnassif/monteiro-lobato-e-os-modernistas>> Acesso em 28.01.19

NATUREZA-MORTA. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo, Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5141/natureza-morta>>. Acesso em 19.3.23.

NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão nos desenhos de Segall. In: NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Cia das Letras, 2011, p. 206-231.

NEDELYKOV, Nina, MOREIRA, Pedro. Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. *Vitruvius Arquitectos*, 018.03, ano 02, nov. 2001.

NICOLAS Antoine Taunay. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24452/nicolas-antoine-taunay>>. Acesso em 24.11.20.

NIETZSCHE, Friedrerich W. *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba, Hemus, 2001.

NOLAND, Carrie. The Metaphysics of Coffee: Blaise Cendrars, Modernist Standardization, and Brazil. *Modernism/modernity*, v. 7, n. 3, September 2000, p. 401-422. Disponível em <doi:10.1353/mod.2000.0068> Acesso em 3.10.22.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas de Oswald de Andrade - A utopia antropofágica*. São Paulo, Globo, 1990, p. 5-39.

O JORNAL. *Edição comemorativa do bi-centenário do café*. Rio de Janeiro, 15.10.1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/34535>.

OLEGÁRIO. Dicionário de nomes próprios, 2020. Disponível em <<https://www.dicionariode-nomesproprios.com.br/olegario/>> Acesso em 7.6.20

OLIVEIRA, Rogério. O pensamento de John Ruskin. *Vitruvius - Resenhas Online*, São Paulo, ano 07, n. 074.03, fev. 2008. Disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087>>. Acesso em 08.02.22.

ORIGINAL. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo, Melhoramentos, 2021. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em 24.7.21.

ORIGINÁRIO. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo, Melhoramentos, 2021. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em 24.7.21.

Os japoneses no Vale do Ribeira e Sudoeste paulista (26 minutos). Direção e produção: Chico Guariba. S.I., DVCAM, 2007. Disponível em <<https://curtadoc.tv/curta/povosidentidade/os-japoneses-do-vale-do-ribeira/>> Acesso em 10.12.20

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Cosacnaify, 2000.

OYAMA JR., Sergio. Cacto Monstro - *Cereus peruvianus monstrosus*. *Orquideasnoape*, 20 de maio de 2020. Disponível em <<https://www.orquideasnoape.com.br/2020/05/cacto-monstro-cereus-peruvianus.html>> Acesso em 2/2/23.

PASTA JR, José Antonio. Entrevista com José Antonio Pasta Júnior. MEC, 1999.

_____. Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne). In: PENJON, J.[org.]. *Voies du Paysage – Représentations du monde lusophone*, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones-Crepal, Cahier n. 14, 2007, p. 157-168.

PASTA JR, José Antonio. Uma conversa com José Antonio Pasta. *Sinal de Menos*, n. 4 (2010), p. 5-12.

_____. Volubilidade e ideia fixa (O outro no romance brasileiro). *Sinal de Menos*, Ano 2, n. 4, 2010, p. 13-25.

PEIXOTO, Sergio. *Cobra Norato: uma introdução à leitura*. *Revista do CESP*, v. 24, n. 33, jan-dez. 2004, p. 155-181. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.24.33.155-181>> Acesso em 13.7.20

PERECIN, Tatiana. *Azaléias e mandacarus: Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil* (Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2003.

PERES, Lúcia Maria Vaz. Glossário do imaginário, GEPIEM, UFPEL, 2023. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/glossario/>>.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

PESAGRO. “No dia do café, estado do Rio comemora o pioneirismo do cultivo no país”. In: Empresa de Pesquisa Agropecuária do Estado do Rio de Janeiro, 12/05/15. Disponível em <http://www.pesagro.rj.gov.br/not12_mai15.html > Acesso em 07.02.19.

PHILIPPOU, Styliane. The primitive as an instrument of subversion in twentieth-century Brazilian cultural practice. *Architectural Research Quarterly*, V. 8, n. 3-4, dez/2004, p, 285-298.

PINACOTECA. Cronologia. Disponível em <<https://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>> Acesso em 10.12.20

PINHEIRO FILHO, Fernando A. Lasar Segall e as festas da SPAM. *Tempo social – USP*, v. 16 n. 1, jun. 2004, p. 209-230.

PIRES, Murilo Souza, RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste*, v. 40, n. 3, jul-set 2009, p. 411-424.

POWERS, Alan. *Nature in design*. London, Conran Octopus, 1999.

PRADO, Paulo. *Paulística Etc*. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo, Cia das Letras, 2012.

PRESTES, Maria Elice; OLIVEIRA, Patrícia; JENSEN, Gerda. As origens da classificação de plantas de Carl von Linné no ensino de biologia. *Filosofia e História da Biologia*, v. 4, 2009, p. 101-137.

PROJETO Eliseu Visconti. P566 - Recanto do Morro de Santo Antônio. S.d. Disponível em <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p566/>> Acesso em 01.10.20.

READ, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heroes*. São Paulo, SP Editora, 1928. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7041>> Acesso em 17.1.23.
- RIO, João do. “Os livres acampamentos da miséria”. In: RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1911, p. 143-152. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/65>> Acesso em 13.11.20.
- RODRIGUES, João Barbosa. *Mbaé kaa: o que tem na mata – A botânica nomenclatura indígena (1905)*. Rio de Janeiro, Dantes, 2018.
- ROSA, Joao Guimaraes. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- ROSA-OSMAN, Sonia M.; RODRIGUES, Robson; MENDONÇA, Maria Sílvia; SOUZA, Luiz Antonio; PIEDADE, Maria Teresa. Morfologia da flor, fruto e plântula de *Victoria amazonica* (Poepp.) J.C. Sowerby (Nymphaeaceae). *Acta amazonica*, V. 41(1) 2011, p. 21-28
- ROSSETTI, Carolina. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP). São Carlos, 2007.
- ROSSETTI, Marta. *Anita Malfatti no tempo e espaço*. São Paulo, Edusp/34, 2006.
- SALZSTEIN, Sônia. A saga moderna de Tarsila. In: SALZSTEIN, Sonia [org.]. *Tarsila Anos 20* (Catálogo de exposição). São Paulo, Sesi, 1997, p. 9-17.
- SAMPAIO, Teodoro. *O Tupi na geografia nacional*. Brasília, INL, 1987.
- SANDEVILLE JR., Euler. Entre rosas e cactos: Mina Warchavchik. *Paisagens em Debate*, FAUUSP, n. 01, out. 2003, p. 1-7.
- SANTOS, Porto do Café... e da Banana. *Memória Santista*, mar. 2017. Disponível em: <<http://memoriasantista.com.br/?p=2624>> Acesso em 28.10.20.
- SANTOS, Ricardo Augusto. Morro de Santo Antônio. Fev. 2019. Disponível em: <<http://brasilanafotografica.bn.br/?p=13719>> Acesso em 1.11.20.
- SCHIEBINGER, Londa. *Nature's body: gender in the making of modern science*. Boston, Beacon Press, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- SCHWARTZ, Jorge (org). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Edusp, 2008.
- _____. “Lasar Segall: un punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano en los años veinte”. In: SEGALL, Lasar. *Segall un expresionista brasileño*. Buenos Aires, Malba, 2002, p. 241-265.
- SCIOLINO, Elaine. Lumiere - The Curious Case of Pierre Loti. *NY Times*, Jul. 2011. Disponível em: <<https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/07/12/lumiere-the-curious-case-of-pierre-loti/>> Acesso em 5.8.20.
- SEABRA, M. C. Costa de. Toponímia africana em Minas Gerais: Região do Rio Doce. In: ISQUERDO, A.; ALVES, I. (Org). *As Ciências do Léxico - vol. IV*. Campo Grande, UFMS, 2008, p. 145-160.
- SECRETARIA Especial de Comunicação Social do Rio de Janeiro. O Cruzeiro – A maior e melhor revista da América Latina. *Cadernos de Comunicação/ Série Memória*, Jun/2002. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/cadernos_comunicacao/memoria/memoria3.pdf> Acesso em 13.11.2021.
- SEGALEN, Victor. *Essay on exoticism: an aesthetics of diversity*. Durham, Duke University Press, 2002.
- SEGALL, Lasar. *A gravura de Lasar Segall* (Catálogo). São Paulo, Museu Lasar Segall, 1988.
- _____. *Lasar Segall e a natureza* (Catálogo). São Paulo, Museu Lasar Segall, 1980.
- _____. *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. São Paulo, MLS, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. “Euclides da Cunha e o círculo dos sábios”. In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo, Brasiliense, 1995, p. 130-160.

SEVCENKO, Nicolau. O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista da USP*, São Paulo, no 30, 1996, p. 108-119.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia das Letras, 2014.

SILVA, Joelmir Marques da. *Integridade visual nos monumentos vivos: os jardins históricos de Roberto Burle Marx* (Tese de Doutorado em Desenvolvimento Urbano). Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

SILVA, Joelmir Marques da. O restauro da Praça Euclides da Cunha: a paisagem sertaneja de volta ao jardim. *Revista Patrimônio e memória*. Assis/SP, jul-dez/2020, v. 16, n. 2, p. 221-243.

_____. O verde histórico da Praça Euclides da Cunha. *Revista da Sociedade Brasileira de Arborização Urbana*, Piracicaba/SP, 2014, v.9, n.1, p. 1-20.

SILVA, Joelmir Marques da; CARNEIRO, Ana Rita de Sá; FEITOSA JR., Wilson; ROLIM, M. Eduarda. Praça de Casa Forte: um jardim histórico, um patrimônio cultural do Brasil. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, vol. 27, 2019, p. 1-30. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672019v27e05>> Acesso em 21.3.20.

SILVA, S.R.; ZAPPI, D.; TAYLOR, n.; MACHADO, M. [orgs]. *Plano de ação nacional para a conservação das Cactáceas*. Brasília, Instituto Chico Mendes de Conservação (ICMBIO), 2011.

SIMIONI, Ana Paula. Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik. *ARS*. v. 10, n. 20, 2012, p. 46-59. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64421>> Acesso em 10.11.21.

_____. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo, Edusp, 2022.

SINGER, André. Artista plástico fez “retratos psicológicos”. Folha de São Paulo, 20/09/2000. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009200021.htm>> Acesso em 05.07.20

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx*. São Paulo, Cosacnaify, 2004.

_____. Tem alemão no samba: o carnaval de Lasar Segall. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, V. 8, n. 2, nov. 2011, p. 7-21.

SMILJANIC, Maria Inês. Exotismo e Ciência. *Anuário Antropológico*, I, 2012, p. 121-154. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/aa/347>> Acesso em 23.08.20

SOARES et al., 2014. “Palmeiras (Arecaceae) no Rio Grande do Sul, Brasil”. *Rodriguésia*, 65 (1), 2014, p. 113-139.

SOUZA, Ana Carolina. Martinico Prado: um empresário agrícola no interior paulista. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 35, 2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SQUEFF, Letícia. Paris sob o olho selvagem: *Quelques Visages de Paris* (1925), de Vicente do Rego Monteiro. In: Miyoshi, Alexander (org). *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*. Campinas, IFCH-Unicamp, 2010, p. 57-82. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/civilizado/livro-selvagem-civilizado.pdf>> Acesso em 19.3.23.

STIGGER, Verônica. Flávio de Carvalho na selva amazônica. In: REZENDE, Renato. *Flávio de Carvalho – Expedicionário* [Catálogo de exposição]. São Paulo, Caixa Cultural, 2018, p. 92-107.

SUPERVIELLE, Jules. *Jules Supervielle - Oeuvres poetiques completes*. Paris, Gallimard, 1996.

TABACOW, José [org]. *Roberto Burle Marx - Arte & paisagem*. Barueri, Nobel, 2004.

TATE. Paul Nash – Swanage - c.1936. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-swanage-t01771>> Acesso em 11.02.22

TEIA de Textos. Lenda da vitória-régia. Campanha Leitura para Todos, UFMG, s.d. Disponível em: <https://www.ufmg.br/cienciaparatodos/wp-content/uploads/2012/06/leituraparatodos/Textos-Leitura-Etapa-3-e-4/e34_60-lendadavitoriaregia.pdf> Acesso em 10.3.23.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

TORRE, Dan. *Cactus*. 2018. Londres, Reaktion Books, 2018.

TREIB, Marc. *Modern landscape architecture: a critical review*. Cambridge, MIT Press, 1992.

- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo, Cosacnaify, 2003.
- VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, out/2000, p. 5-34.
- VASQUEZ, Pedro K. *Postaes do Brazil (1893 – 1930)*. São Paulo, Metalivros, 2002.
- VEASEY, Elizabeth et al. Processos evolutivos e a origem das plantas cultivadas. *Ciência Rural*, v. 41, n.7, julho 2011, p. 1218-1228.
- VIANNA, Hermano. De volta ao futuro: fuga vegetal para 22 (2021). Disponível em <<https://flip.org.br/2021/de-volta-ao-futuro-fuga-vegetal-para-22/>> Acesso em 12.11.22.
- WALKER, Lulen. Paul Colin Exhibition. National Portrait Gallery/ Smithsonian, s.d. Disponível em <<https://npg.si.edu/exh/noir/broch3.htm>> Acesso em 02.09.20.
- Wandersee, James; Schussler, Elisabeth. Preventing Plant Blindness. *The American Biology Teacher*, v. 61, n. 2, fev. 1999, p. 82-86. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4450624>> Acesso em 22.05.20>.
- WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura brasileira [entrevista] (1926). In: WARCHAVCHIK, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo, Cosacnaify, 2006. p. 39-54.
- _____. Arquitetura do século XX (1928a). In: WARCHAVCHIK, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo, Cosacnaify, 2006. p. 61-70.
- _____. Decadência e renascimento da arquitetura (1928b). In: WARCHAVCHIK, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo, Cosacnaify, 2006. p. 55-60.
- WARCHAVCHIK, Gregori. São Paulo e a arquitetura nova (1929). In: WARCHAVCHIK, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo, Cosacnaify, 2006. p. 161-163.
- WORDEN, Serianne. Victoria Ocampo House, Alejandro Bustillo 1929. *Galinsky - People enjoying buildings worldwide*, 2004. Disponível em <<http://www.galinsky.com/buildings/victoriaocampo/index.htm>> Acesso em 28.7.21
- ZAPPI, D., AONA, L., TAYLOR, N. 2007. Cactaceae. In: MELHEM, T., WANDERLEY, M., MARTINS, S., JUNG-MENDAÇOLLI, S., SHEPHERD, G., KIRIZAWA, M. (eds.) *Flora Fanerogâmica do Estado de São Paulo – Vol. 5*. Instituto de Botânica, São Paulo, 2007, p. 163-194.
- ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, MEC / Funarte, 1982.
- ZILLY, Berthold. Sertão e nacionalidade: formação étnica e civilizatória do Brasil segundo Euclides da Cunha. *Estudos Sociedade e Agricultura*, v. 7, n. 1, n. 12, abr 1999, p. 5-45. Disponível em: <<https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/144>> Acesso em 10.05.20

ANEXO I INVENTÁRIO DA BOTÂNICA MODERNISTA

Ana Carolina Carmona Ribeiro¹
Fev. 2019 | Atualizado em mar/2023

Inicialmente, no projeto de pesquisa, o trabalho de inventário tinha um caráter principalmente quantitativo, de realização de um levantamento sistemático das espécies representadas na produção visual do modernismo paulista dos anos 1920 – pinturas, gravuras e desenhos de Tarsila do Amaral e Lasar Segall, e projetos paisagísticos de Mina Klabin e Flávio de Carvalho. Mas, como a literatura ganhou importância por proporcionar um maior desenvolvimento do tema e das hipóteses aventadas no projeto, incluiu-se no inventário obras de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Monteiro Lobato, Paulo Prado e Raul Bopp.

Antes de discutir os resultados aqui apresentados, é preciso fazer uma ressalva: além de parte da metodologia adotada na investigação acadêmica, eles são também frutos de uma seleção em certa medida subjetiva das obras a serem “inventariadas” e das subjetividades da minha própria leitura – ou seja, se esta seleção e esta leitura não deixaram de ser motivadas por interesses acadêmicos, foram em parte afetadas por curiosidades, identificações e afetividades pessoais. **Assim, as sínteses obtidas são parciais e provisórias, especialmente aquelas de ordem quantitativa: mais do que os números em si, parecem importantes a visão do todo aqui apresentada e a qualidade do universo vegetal e paisagístico sugerido** – que, a nosso ver, confirmam a importância da natureza, da vegetação e da paisagem para o modernismo paulista, assim como os vínculos que este estabelece com a tradição artística e literária nacional (tanto a tradição anterior ao modernismo de 22 quanto imediatamente posterior).

Apresentamos o levantamento em dois grupos de quadros: a) os de cada artista ou escritor, levantando as menções à vegetação e a elementos da paisagem, em suas obras; b) os quadros-síntese, que reúnem e quantificam espécies e paisagens mencionadas por todos os artistas estudados. Algumas considerações podem ser feitas, em cima desses quadros:

1. Em relação às obras dos artistas e escritores

O inventário – ao considerar individualmente cada artista ou escritor, e ao organizar cronologicamente os dados de suas obras (Quadros 4 a 16) – permite, em primeiro lugar, uma **visão panorâmica** de suas produções: das espécies ou paisagens por eles destacadas e de suas caracterizações (significados, formas de representação utilizada). Um exemplo é o inventário botânico da obra de

¹. Agradeço ao William Assis pelo apoio na tabulação e quantificação das espécies.

Tarsila (Quadro 14), no qual se levantou toda a produção de pintura e alguns desenhos da década de 1920; nela, não só fica clara a importância da vegetação, como – pela observação das transformações e das continuidades entre as fases Pau-brasil (1924-25) e Antropofágica (1928-29) – nota-se a centralidade adquirida pela flora nessa segunda fase de sua obra, configurando as paisagens, transformando-se em personagem e, em termos de representação, adquirindo (no caso dos cactos) o status de “forma geradora” de todas as outras.

Em segundo lugar, estas tabelas permitem **leituras comparadas**, que desvelam diferenças de abordagem entre dois ou mais artistas – a comparação entre as obras de Mário (Quadros 6 a 9) e Oswald (Quadro 11), por exemplo, é emblemática: o primeiro mostra-se profundamente interessado na diversidade de espécies da flora brasileira; já o segundo enfatiza poucas plantas, que aparecem recorrentemente e configuram-se assim como “símbolos vegetais” ligados a questões fundamentais em sua obra do período, a exemplo dos coqueiros (característicos do “descobrimento”). Além disso, elas podem sugerir também conexões entre artistas: por exemplo, entre Tarsila e Mina Klabin (Quadro 16), na predileção pelos cactos; ou a menos discutida relação entre Mário e Lobato (Quadro 10), justamente pelos seus interesses na diversidade da vegetação nativa, por trás do qual estão profundos vínculos com os lugares e paisagens vivos (a Amazônia, por Mário; o interior paulista, por Lobato) – e que faz com que, em suas obras, as plantas ultrapassem a condição de “cenários” para constituírem-se como elementos importantes das tramas e até mesmo como personagens principais de contos ou poemas (aqui, sugerindo-se também uma proximidade com Tarsila, mas a partir de formas, procedimentos e espécies diversos).

2. Em relação às espécies

Espécies representadas

A síntese das obras estudadas (Quadro 1) aponta para dois movimentos principais na identificação das “plantas modernistas”: primeiramente, as espécies que comparecem por terem sido várias vezes representadas na obra de um mesmo artista, ou que são por ele abordadas poucas vezes, mas com maior profundidade, constituindo assim uma contribuição individual significativa ao pensamento sobre a flora no contexto do modernismo (como exemplos, pode-se mencionar o sapé em Lobato, ou a vitória-régia em Mário). Em segundo lugar, as espécies que são representadas com frequência por todos ou quase todos esses artistas (a exemplo das palmeiras, dos cactos, das bananeiras, do café, da laranjeira, do mamoeiro, da araucária, do pau-brasil e, mais surpreendentemente, da embaúba e da samambaia – apenas para mencionar algumas das espécies mais citadas). Ambos os movimentos contribuem na conformação de um quadro bastante rico e diversificado de quase 70 espécies vegetais (se consideradas apenas as mencionadas mais de uma vez) ou mais de 200 espécies (se considerada a listagem completa, incluindo as que são mencionadas uma única vez – principalmente por Lobato e Mário de Andrade, mais diretamente interessados na diversidade vegetal brasileira, como já destacado).

Além das plantas que se conseguiu identificar botanicamente, associando-as (a partir do nome popular) aos nomes científicos ou às famílias a que pertencem, há muitas outras formas de representar a vegetação, menos precisas, mas nem por isso menos significativas para o trabalho. Por isso outra tabela foi criada, derivada dessa listagem geral de espécies: a da *vegetação genérica* (na ausência de expressão melhor – Quadro 2). Nela, explicita-se o uso de imagens ou palavras como “árvore” (a mais citada, muito mais do que “flor”, por exemplo – algo interessante, considerando-se a predileção acadêmica pela imagem da flor), ou ainda a variante em linguagem popular ou regional, o “pau”; e, ainda, “folha” ou “folhagem”; “planta” (com curiosas variações, como o afetuoso “plantinha” que se opõe à “planta nobre”, e o emblemático “plantas boas” – segundo Macunaíma, aquelas que servem ao sustento do homem, como milho, feijão etc.); “vegetação”; e, por fim, “erva” e “mato”, que são duas formas de representar as plantas geralmente anônimas (com exceção da beldroega, do caruru e da tiririca, explicitamente nomeadas), nascidas em qualquer lugar sem serem cultivadas ou desejadas, demonstrando enorme capacidade de sobrevivência e reprodução. Se sob determinados pontos de vista (como nos cafezais, que podem ser destruídos pelo “mato”), ele é um problema e deve ser erradicado, em outros ele adquirirá um forte sentido de resistência e capacidade de enfrentamento de condições adversas, em franca oposição, por vezes, à dita “civilização”. Tal sentido é especialmente marcante em Monteiro Lobato e Mário de Andrade, surgindo mais pontualmente na poesia de Cendrars.

Formas de representação

O aspecto da representação da vegetação é uma faceta do inventário que ainda mereceria ser mais desenvolvida, como uma investigação das correspondências entre os adjetivos e caracterizações usados pelos escritores e os procedimentos pictóricos e de composição explorados pelos artistas visuais e pelos paisagistas. Ainda assim, pode-se já afirmar que tais correspondências muito acrescentam ao entendimento dos significados da cada espécie, para as discussões modernistas; por exemplo, a menção de Mário, em 1924, às “mangueiras ovais” casa-se perfeitamente com as pesquisas de Tarsila no período, a experimentar a generalização das formas da vegetação a partir da geometria – em mais de uma pintura sua, pode-se apontar a presença de árvores esféricas e ovais, levando à interpretação de que, ao menos naquele momento ou obra, se quer a vegetação próxima às formas industriais, mecânicas. Ainda sobre Tarsila, procedimento semelhante aproximará suas palmeiras às de Oswald (“Coqueiros/ Aos dois/ Aos três/ Aos grupos/ Altos/ Baixos”); tal forma de ver e ler essa espécie terá ecos em outros artistas, como nas gravuras de Segall das paisagens do Rio de Janeiro, nas quais se destacam com as “linhas vegetais” das aleias de palmeiras imperiais rasgando o tecido urbano. Ainda em Segall, várias gravuras da década de 1920 enfatizarão cenas em que a vegetação é um entremeado complexo e diverso de espécies, ressaltando-se assim o conjunto da vegetação em meio às casas e pessoas; é uma representação que se aproxima de certos poemas de Cendrars, ainda sob o impacto da chegada ao Brasil – como os “montes de plantas” do poema *Ignorância*, de 1924 (Quadro 4).

Origem e ocorrência

Uma primeira questão, em relação às espécies vegetais, são os aspectos ligados à sua origem e ocorrência: há uma clara predominância das espécies nativas (o que era já esperado, considerando-se o problema da identidade nacional, fortemente presente no modernismo), às quais se podem acrescentar mais dois grupos importantes: as naturalizadas (plantas exóticas, principalmente asiáticas, presentes já há muito tempo nos quintais e pomares: bananeiras, mangueiras, laranjeiras, bambus etc.) e as americanas (incluindo aí não apenas a América do Sul, mas também a Central e a do Norte), dentre as quais se destacam cactos e agaves, assim como muitas das “plantas boas” de Macunaíma (o milho, o feijão, o fumo). Nesse sentido, ao olhar para esse universo da ocorrência das espécies, percebe-se que a categoria do “tropical” pode ser tão relevante para a compreensão do modernismo quanto a de “brasileiro” ou “nativo”. Se por um lado o “tropical” é uma categoria vaga (na visão do exotismo, usada pelo europeu para abarcar tudo aquilo que é “o outro”), por outro tem o potencial de sugerir novas ligações culturais entre os países tropicais, do Hemisfério Sul, majoritariamente produtores de *commodities* e constituídos sob o jugo colonialista e imperialista.

As poucas espécies exóticas (não necessariamente tropicais) que comparecem no inventário em geral adquirem importantes significados para os artistas que as representam, trazendo questões-chave para o modernismo, como a da formação nacional ou a do dilema progresso-atraso. São exemplos disso as plantas cultivadas nos ciclos econômicos brasileiros (especialmente a cana, asiática, e o café, africano) e aquelas utilizadas nas reformas urbanas de caráter embelezador e higienista, nas grandes cidades brasileiras, entre o final do século e as décadas de 1910 e 1920 – quando, frequentemente, urbanistas e paisagistas optarão por espécies de clima temperado como rosas e plátanos (que Mário mencionará recorrentemente, nos poemas do início da década de 1920, associando-as ao frio e à neblina da cidade “europeia” e “civilizada”).

3. Em relação às paisagens

A síntese do levantamento das paisagens, espaços e biomas mencionados pelos artistas (Quadro 3) confirma o que o levantamento da vegetação já sugeriu: a centralidade da natureza para a produção modernista, permitindo também determinar melhor do que e como se constituiria tal “natureza” (categoria fundamental, porém ampla e vaga).

As representações da vegetação, em grande parte, encontrarão seus equivalentes nas paisagens; embora algumas paisagens da “geografia física” (rio, serra, deserto, morro, praia etc.) apareçam no levantamento, a grande maioria delas relaciona-se diretamente às formações vegetais ou a determinadas espécies (cultivadas ou não) que a conformam – como o cafezal, o bananal, o palmeiral, o pomar, e, sem dúvida, a mais importante delas, que é a floresta - e o seu sinônimo, o mato (a mata, a mataria, o mataréu).

Outro aspecto importante das paisagens identificadas no levantamento refere-se ao embate formativo do Brasil, presente em vários

artistas mas sintetizado por Mário de Andrade: o da “luta pavorosa entre a floresta e as casas”, ou seja, entre a paisagem “da natureza”, virgem (adjetivo utilizado inúmeras vezes pelos modernistas, para caracterizar a mata) e as paisagens configuradas pela(s) cultura(s), entre as quais pode-se mencionar como exemplos significativos o cafezal (novamente), as plantações de modo geral, a fazenda, a roça, ou, ainda, já no âmbito da cidade, o jardim e a praça.

Quadro 1 – Quadro geral de espécies e famílias botânicas

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Arecaceae</i>	Palmeira	-	85	"Espinhosas", "graça inclinada" (BC24) / "folhudas" (MA24) / "Malditas" (OA25) / "aneladas", "aparam o céu" (RB31) / "finas como pulso" (TA37); "do Brasil" (TA71)	BC24(3), BC49(2); FC36; LS24; LS24c(2); LS26 (4); LS26c(2); LS27; LS29; LS30(3); MA24; MA28(14); MA27(4); ML18; MK30a(2); MK28(2); OA25 (8); PP25(2); RB31 (2); TA23; TA24(12); TA25(10); TA28(3); TA29(2); TA37; TA71;
<i>Cactaceae</i>	Cacto	-	36	-	BC24, BC57; LS24c(2); LS25; LS26(2); LS26c; LS27 (3); TA28; LS29(4); LS30(2); PP25; MK28(2); MK30b(2); MK30a(2); TA24(2); TA27; TA28(6); TA29; OA27;
<i>Musa sp.</i>	Bananeira	Ásia	32	"Grande" (BC24) / "Decadente" / (OA25); "Monumentais" (OA25)	BC24 (2), FC27a; FC27b; FC28b; FC33; FC40; LS24, LS24c (2), LS26c, LS27, LS29(2), LS30(2), MA22, MA28, OA25, OA27, RB32; TA23(2), TA24(3), TA25(5), TA28.
<i>Coffea sp</i>	Café	África	21	"cereja" (MA22) / "Átila" (ML06) / "sem valor", "inútil"(2), "vazio de força", "paterno", "queimado", "palavra sagrada", "planta nobre", "grão civilizador" (MA42) / "novo", "máquina de" (ML18) / "ouro anual", "que dá ouro", "onda verde que digere as florestas" (ML21)	BC27, BC48, BC49, FC33; LS28-30; LS30(2); MA22; MA27; MA42; ML00; ML01; ML06; ML10; ML18(2); ML21; OA25(2); OA25-44; PP27;
<i>Cecropia sp</i>	Embaúba	Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica	12	"rachada" (ML18)	MA27; MA28; ML18 (4); PP25; RB31; TA24(2); TA25;
<i>Zea mays</i>	Milho	América do Norte (México)	9	-	FC28b; FC33; MA28; ML00; ML18(5);
<i>Agave sp</i>	Piteira-do-caribe	México	9	-	FC36; FC40; LS24(2); MK28; MK30b; TA24; FC 30b(2)
<i>Aspidosperma</i>	Peroba	Brasil, Argentina, Paraguai	8	"milenária" (ML21)	MA27; MA28; ML08; ML18(4); ML21;
<i>Pteris sp</i>	Samambaia	-	8	"agrestes"/ "pteris caudata" (BC24)	BC24, FC40; MA28; MK28; ML06; ML18(2); PP25;
<i>Poaceae</i>	Gramma	-	8	"verde" (F30a)	F30a; F30b; FC36; FC40; MK28; MK30b; MK30a; PP27;
<i>Citrus sp</i>	Laranjeira	Ásia	7	"carregadilha" (MA42) / "semitorta" (ML10) / "macilenta" (ML18) / "madura" (OA25)	MA42; ML10; ML18(2); OA25(2); TA25;
<i>Bambusoideae</i>	Bambu ou Taquara	-	7	"gigante"(BC24)	BC24, FC40; ML00; ML18(2); ML21; RB31;
<i>Araucaria angustifolia</i>	Araucária	Brasil	6	"ancestral"(PP25); "como uma taça negra" (RB28)	BC24, ML18; PP22-25; PP25; RB28; TA25;
<i>Carica papaya</i>	Mamoeiro	América Central e do Sul	6	"apinhado de frutos" (ML10) / "lanhado" (ML18) / "de papo inchado" (RB32)	MK28; ML10; ML18(2); RB32; TA25;
<i>Caesalpinia echinata</i>	Pau-brasil	Brasil (Mata Atlântica)	5	-	MA28; ML18; OA25(2); PP25;

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Pinus sp</i>	Pinheiro	Hemisfério norte	5	"plantado" (ML18) /	LS25; MA27; MK28(2); ML18;
<i>Eucalyptus sp</i>	Eucalipto	Oceania	5	"de Kauri" (MK28)	FC40; MA24; MA28; MK28; PP25;
<i>Cyperus rotundus</i>	Tiririca ou Xiririca	Ásia	5	"de folhas chorosas"(MA24); "cosmopolita" (PP25);	BCsd, MA24; MA28; PP27; RB31;
<i>Ananas comusus</i>	Abacaxi	América do Sul (Brasil e Paraguai)	4	-	MA28; OA25; TA25(2);
<i>Saccharum officinarum</i>	Cana-de-açúcar	Ásia	4	-	ML18(2); OA25; PP27
<i>Imperata brasiliensis</i>	Capim Sapé, Sapê	Brasil	4	"retilínea"(OA25)	ML00; ML06; ML18(2);
<i>Sansevieria trifasciata</i>	Espada de São Jorge	África	4	"de boa lua" (ML18)	LS24; LS26c; MK28; TA24;
<i>Nicotiana tabacum</i>	Fumo	América tropical	4	-	LS26c; MA28; MA42; ML18;
<i>Mangifera indica</i>	Mangueira	Ásia	4	"ácido" (MA42)	BC24, MA28; TA24; TA25;
<i>Montrichardia linifera</i>	Aninga	Amazônia, ao longo de rios	4	-	MA27; MA28; RB31; TA25;
<i>Cyca sp</i>	Cyca ou Cica	Ásia, África e Oceania	4	"florida" (MA27);	FC30b; FC40; MK28; MK30a; TA24;
<i>Dracaena arborea</i>	Dracena	África	4	-	FC40; MK28; MK30b; MK30a;
<i>Liliáceas e Amarilidáceas</i>	Lírio	Europa, Ásia e América do Norte	4	-	BC24, FC40; MA27; MK30a;
<i>Orchidaceae</i>	Orquídea	Diversas	4	-	FC40; MK28; ML18(2);
<i>Ficus sp</i>	Figueira ou Mata-pau	-	4	-	FC40; OA25; ML10; RB31;
<i>Yucca gigantea</i>	luca	América Central	4	"da Trácia" (ML10)	FC30b; FC36; FC40; MK30a;
<i>Cedrela fissilis</i>	Cedro	Mata Atlântica	3	-	MA27; ML18(2);
<i>Eschweilera sp</i>	Cipó ou matámatá	Brasil (Amazônia)	3	-	MA27; MA28; ML18;
<i>Pseudobombax grandiflorum</i>	Embiroçu	Brasil (Cerrado)	3	-	MA28; ML18(2)
<i>Struthanthus flexicaulis</i>	Erva-de-passarinho	América do Sul	3	-	ML10; ML18(2);
<i>Phaseolus vulgaris</i>	Feijão	América Central e do Sul	3	-	ML00; ML18(2);
<i>Inga sp</i>	Ingazeira	Brasil, Bolívia, Argentina, Costa Rica e Equador	3	"mouro" (ML18)	MA27; MA28; ML18;
<i>Tabebuia sp</i>	Ipê	Brasil	3	"folhuda", "rechonchuda" (MA27)	MA28; ML18(2);
<i>Jacaranda mimosifolia</i>	Jacarandá	América do Sul	3	/ "desgalhado" (ML18)	BC32; MK28; MA28;

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Cariniana</i> sp	Jequitibá	Brasil (Mata Atlântica)	3	"floridos" (ML18)	MA27; ML18; ML21;
<i>Citrus × limon</i>	Limoeiro ou Limão	Ásia	3	-	OA25; PP25; TA25;
<i>Ceiba</i> sp	Paineira	América do Sul	3	"magnífico" (ML18) /	ML18; MK28; OA25;
<i>Platanus</i> sp	Plátano	Eurásia	3	"de frondes sussurrantes" (ML21);	MA22(2); MA27;
<i>Victoria amazonica</i>	Vitória-régia	Brasil (Amazônia e Pantanal)	3	-	MA27; MA28; OA27;
<i>Heliconia velloziana</i>	Caeté	América do Sul	3	"grande", "mãe" (ML18)	FC40; ML18(2);
<i>Philodendron bipinnatifidum</i>	Guaimbê	Brasil, Argentina e Paraguai	3	"assoerbado"(MA27)	FC40; MA28; MK30b;
<i>Schizolobium parahyba</i>	Guapuruvu	Brasil	3	-	FC40; MK28; MK30b;
<i>Ceiba pentandra</i>	Sumaúma	América tropical	3	"legítimo" (ML18)	MA27; MA28; RB31;
<i>Caladium bicolor</i>	Tajá	América Central e do Sul	3	-	MA27; MA28; RB31;
<i>Andropogon leucostachyus</i>	Capim membeca ou macega	Américas e África	3	-	RB31 (2); RB28;
<i>Arachis hypogaea</i>	Amendoim	América do Sul	3	-	FC28b; FC33; FC40;
<i>Baccharis dracunculifolia</i>	Alecrim-do-campo	América do Sul	2	"de lado", "da folha comprida", "que traz mau agouro" (RB31)	BC24, ML18;
<i>Adiantum capillus-veneris</i>	Avenca	Américas	2	-	ML18(2);
<i>Portulaca oleracea</i>	Beldroega	Europa	2	-	ML00; ML10;
<i>Anacardium occidentale</i>	Cajueiro ou Caju	Brasil (Nordeste)	2	-	MA28; TA25;
<i>Swietenia macrophylla</i>	Caoba, Mogno ou Acaju	América Central, Amazônia	2	"viçosa" (ML18)	BC32; MA27;
<i>Amaranthus viridis</i>	Caruru	Américas	2	-	MA28; ML00;
<i>Bertholletia excelsa</i>	Castanheira	Brasil (Amazônia)	2	-	MA27; MA28
<i>Cupressus</i> sp	Cipreste	Zonas temperadas	2	-	MK28; MK30a;
<i>Phormium tenax</i>	Fórmio	Oceania	2	-	MK28; MK30b;
<i>Campomanesia xanthocarpa</i>	Gabiroba	Brasil (Cerrado)	2	"gigantesca"(MA27);	OA25; ML18;
<i>Helianthus annuus</i>	Girassol	América do Norte	2	-	ML10; TA24;

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Myrciaria cauliflora</i>	Jaboticaba	Brasil (Mata Atlântica)	2	-	MA28; OA25;
<i>Manihot esculenta</i>	Mandioca ou Maniveira	América do Sul	2	-	MA28; ML18;
<i>Passiflora edulis</i>	Maracujá	Brasil	2	"magro e desenxabido" (ML08);	MA28; ML18;
<i>Eichhornia crassipes</i>	Mururê	Amazônia e Bacia do Prata	2	-	MA27; MA28;
<i>Vitis vinifera</i>	Parreira ou Uva	Europa	2	"sem-vergonha" (ML18)	MK28; ML10
<i>Gallesia integrifolia</i>	Pau d'alho	Brasil	2	-	ML18;
<i>Aniba rosaeodora</i>	Pau-rosa	Brasil	2	-	BC32, MA27;
<i>Eugenia uniflora</i>	Pitanga	Brasil (Mata Atlântica)	2	"de Corinto" (ML10)	MA28; OA25;
Rosaceae	Rosa	Ásia	2	-	MA22, ML18;
<i>Hevea brasiliensis</i>	Seringueira ou Borracha	Amazônia	2	-	MA27; PP27;
<i>Tamarindus indica</i>	Tamarindo	África tropical	2	-	MA28; OA25;
Bromeliaceae	Bromélia	Américas	2	"paulistana"(MA22) /	FC40; TA27;
<i>Hymenolobium</i> sp	Angelim	Amazônia, Floresta pluvial de terra firme	2	"crespa", "majestade" (ML18)	MA28; RB31;
<i>Bauhinia forficata</i>	Unha-de-vaca ou Pata-de-vaca	Brasil (Mata Atlântica)	2	-	ML18(2);
<i>Euphorbia milii</i>	Coroa-de-cristo	África	2	-	FC30b; FC40;
<i>Brassica oleracea var. capitata</i>	Repolho	-	2	-	FC56c; ML10;
<i>Dipteryx odorata</i>	Cumarú	Brasil (Amazônia)	2		MA28; RB31;
<i>Pachira aquatica</i>	Mamorana ou Munguba	América Central e do Sul	2		MA28; RB31;
<i>Ricinus communis</i>	Rícino ou Mamona	África	2		BC24, FC40;
<i>Rheedia gardneriana</i>	Bacupari-zeiro	Amazônia, restinga, Mata Atlântica	2		MA28; ML18;

Quadro 1.1 – Palmeiras

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Arecacea</i>	Palmeira não identificada	-	50	"Espinhas"(BC24) /	FC27a; FC28a; FC28b; FC34; BC24(3); BC49; LS24; LS24c; LS26 (2); S26c; LS30; OA25 (3); PP25(2); TA23; TA24(12); TA25(10); TA28(3); TA29(2); TA37; TA71; MA28
<i>Roystonea oleracea</i>	Palmeira imperial	-	9	"finas como pulso"(-TA37) / "do Brasil" (TA71) /	BC49; LS26(2); LS27; LS29; LS30(2); MK28; OA25;
<i>Cocos nucifera</i>	Coqueiro	-	6	"Malditas" (OA25) /	LS26c; OA25(4); RB32;
<i>Euterpe oleracea</i>	Açaizeiro ou Açaí	Brasil (Amazônia)	3	-	MA27; MA28; RB31;
<i>Mauritia flexuosa</i>	Buriti ou Miriti	Brasil	3	-	MA27; MA28; RB31;
<i>Acrocomia aculeata</i>	Macaúba ou Mucajá	Brasil e América Central	2	"pernaltas" (RB31)	MA24; MA28;
<i>Euterpe edulis</i>	Palmeira juçara	América do Sul	2	"grandes leques vagarosos" (RB31)	MK30a; ML18;
<i>Phoenix dactylifera</i>	Tamareira	Oriente Médio	2	"folhudas" (MA24)	LS24c;
<i>Raphis excelsa</i>	Rafis	Ásia	2	-	FC56g; MK28;
<i>Syagrus romanzoffiana</i>	Jerivá	América do Sul	2	-	FC36; FC40;
<i>Astrocarum aculeatum</i>	Tucumã	Brasil (Amazônia)	1	-	MA28;
<i>Astrocaryum jauari</i>	Javari ou Jauari	Brasil (Amazônia)	1	-	MA28;
<i>Attalea cupana</i>	Inajá	Brasil (Amazônia)	1	-	MA28;
<i>Bactris gasipaes</i>	Pupunha	Brasil (Amazônia)	1	-	MA28;
<i>Bactris setosa</i>	Tucunzeiro	Brasil (Cerrado)	1	-	MA28;
<i>Butia capitata</i>	Butiá	Paraguai, Uruguai, Argentina e Sul do Brasil	1	-	MA28;
<i>Copernicia prunifera</i>	Carnaúba	Brasil (Nordeste)	1	-	MA27;
<i>Desmoncus Giganteus</i>	Titara ou Jacitara	Brasil (Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica)	1	-	MA28;
<i>Livistona chinensis</i>	Leque da China	Ásia	1	-	MK30a;
<i>Manicaria saccifera</i>	Ubuçu	Brasil (Amazônia) e América Central	1	-	MA28;
<i>Oenocarpus bacaba</i>	Bacaba	Brasil (Amazônia)	1	-	MA28;

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Syagrus coronata</i>	Ouricuri ou Licuri	Brasil (Caatinga, Cerrado e Restinga)	1		MA28;
<i>Syagrus vagans</i>	Ariri	Nordeste brasileiro	1		MA27;
Total	94				

Quadro 1.2 – Cactos

Nome científico	Nome popular	Ocorrência	Nº menções	Adjetivos	Artistas
<i>Cactaceae</i>	Cactos não identificados	Américas	20	-	BC24, BC57; LS24c; LS26; LS26c; LS27 (3); TA28; LS29(2); LS30; PP25; TA27; TA28(5); TA29;
<i>Opuntia sp</i>	Palma ou Opuntia	Américas	13	-	FC30b; FC36; FC40; LS24c; LS25; LS26; LS29 (2); LS30; MK28; MK30b; MK30a; TA24(2);
<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Brasil	8	-	FC30b; FC36; FC40; MK28; MK30b; MK30a; OA27; TA28;
Total	41				

Quadro 2 – Vegetação “genérica”

Nome	Nº menções	Adjetivos	Artistas
Árvore	82	"brasileiras" (FC27a); "tropicais" (FC28a); "primitiva"; "gigante da floresta" (F56f); "antiga"; "o útero divino, o grande refúgio" (FC56g) / "grandes", "cabeluda", "musgosa", "de flores trilobadas" (BC24) / "centenária", "invadida" (BC49) / "do mato-virgem" (MA24) / "taluda", "inocente" (MA42) / "colossal", "enorme", "alta" (MA27) / "morta", "velha"(2), "enegrecida", "grande", "estrelada de florinhas", "do país das fadas", "assassina", "frutífera" (ML18) / "sentada", "sem emprego" (OA25) / "pequena" (OA25-44) / "de importação" (PP25) / "suja", "de muleta, retas e corcundas", "em trajes apressados" (RB28); "grávidas" (2) (RB28), (RB31); "sonolentas", "velhas", "jovens", "comadres", "de galhos idiotas", "prenhas", "encalhadas", "folhudas", "de beijos caídos", "impacientes", "corcundas", "niqueladas", "nuas", "encapuçadas" (RB31)	BC24 (4); BC49; FC27a; FC28a; FC56d; FC56f (9); FC56g (10); FC56i (2); LS25; LS27; MA24; MA27; MA42; ML18(5); ML20; OA25(2); AO25-44; PP22-25; PP25(3); RB28 (4); RB31 (16); TA24(8); TA25(5); TA29(2);
Vegetação	28	"de um verde escuro", "tropical" (BC24) / "viçosa" (ML18), (ML08) / "encorpada" (ML18) / "organizada" (FC56c); "protetora", "réptil" (FC56h); "da floresta brasileira" (FC56i) / "disciplinada" (RB28)	BC24 (2); FC33; FC56c; FC56g (10); FC56h; FC56i (2); FC56l (3); FC56m (2); LS24; ML08; ML18(3); RB28;
Folhagem ou folha	27	"pesada", "envernizada", "reluzente" (BC24) / "chorosa" (MA24) / "piquira", "erétil", "de verdes carregados" (ML18) / "miúda" (OA25) / "de bananeira" (TA23), (TA25)	BC24; FC56e; LS24; LS24c; LS26c; LS27(2); MA24; MA27; ML18(4); OA25; TA23; TA24(2); TA25(5); TA27(3); TA28; TA29
Flor	16	"amarelo-ouro", "de quaresma" (BC24) / "olente" (ML08) / "sem nome", "de jardim", "de ipê", "cor-de-rosa", "de catingueiro" (ML18) / "selvagem" (RB32)	BC24; FC27a; FC40; LS26c; MA27; ML08; ML18(5); OA27; RB32; TA25; TA27; TA28;
Planta	8	"rara", "monte" (BC24) / "boas" (MA28) / "nobre" (MA42) / "recém-vindas", "fascinorosa", "verde", "doméstica" (ML18) / "miúdas da enxurrada" (RB31)	BC24 (2); MA28; MA42; ML18(3); RB31;

Nome	Nº menções	Adjetivos	Artistas
Mato (como vegetação)	5	"Vitorioso"(MA24) / "Exuberante", "luxuriante", "de clara verdura vitoriosa" (ML00) / "eito de", "fascinoroso" (ML18)	FC40; MA24; ML00; ML18(2);
Erva	4	"má", "daninha" (BC24) / "trepadeira" (BC49) / "atrevida", "transbordante" (ML00)	BC24; BC27; BC49; ML00
Pau	4	"do mato" (MA28) / "de foice", "de machado", "de feitiço" (ML18)	MA28; ML18 (3)
Alga	4	"antiga" (FC56h)	FC56h (3); FC56m;
Arbusto	2	"incógnitos", "cúbicos" (RB31)	RB31;
Verdura	1	-	FC27a;
Legumes	1	-	FC33;

Quadro 3 – Quadro geral: espaços, biomas, paisagens

Nome	Nº menções	Adjetivos	Artistas
Paisagem	45	"bucólica" (FC40); "eterna" (FC56a); "inesperada" (FC56b); "altar da" (FC56d); "signo da", "melancólica", "planura da" (FC56i); "nova", "post-mortem" (FC56k) / "de aspectos largos que se repetem", "contrariadas" (RB28); "bojuda", "encharcada" (RB31); "enfeitada com borões de fumaça" (RB32)	FC40 (7); FC56a (4); FC56b (6); FC56c (6); FC56d (4); FC56e (3); FC56f; FC56i (4); FC56j (3); FC56k (3); RB28 (2); RB31 (2); RB32;
Floresta	32	"acobreada", "fechada", "com cara de índio" (BC24) / "monócrono verde-escuro", "imensa", "misteriosa", "inundação imóvel" (BC57) / "virgem" (BC57)(2), (TA37), (ML08), (PP25), (ML21) / "civilizada", "Amazônica" (MA27) / "nativa"(2), "maravilhosa vestimenta verde do oásis" (ML21) / "grande", "intérmina" (PP25) / "úmida" (FC56a) / "protetora" (FC56h) / "alarmada", "mal-assombrada", "anônima", "decotadas", "ventríloqua", "cifrada", "de hálito podre" (RB31); "útero", "africana", "de braços peludos" (RB32); "inchada" (RB31), (RB32);	BC24(4); BC32; BC57; FC56b; FC56f; FC56g; FC56h; MA24; MA27; ML08; ML18(2); ML21; OA25; PP25; RB31 (7); RB32 (5); TA29; TA37;
Mato (como paisagem)	19	"Virgem"(MA24) (MA28) / "Florescente" (BC24), "Virgem, desmontado e numerado" (BC29), "Desbravado" (BC57) / "alagadiço", "bravo", "fraco", "colossal", "calmo", "admirável", "Ralo" (MA27) / "sinistro", "sufocante" (ML18) / "arquitetura soturna do" (RB28); "boca do", "grande" (RB32)	BC24; BC29; BC57; MA24; MA27; MA28; ML08; ML18 (6); OA25; RB28 (2); RB32 (3);
Cafezal ou plantação de café	17	"mar esmeralda", "oceano profundo" (BC24) / "Insistente" (MA24) / "pleno", "infundável", "oceano da esmeralda", "célebre", "grande" (MA42) / "margeante", "alinhado" (ML18) / "oceano verde-escuro", "mar interno", "polvo com milhões de tentáculos", "onda verde-escura", "mar em linha", "alinhado" (ML21) / "manto verde-escuro" (PP25) / "a galope" (RB28)	BC24; LS27; LS30(2); MA24; MA42; ML00; ML18 (4); ML21; OA25(2); PP25; RB28;
Mata, Mataria ou Mataréu	16	"brasileira" (FC27a); "nossas" (FC33) "fechadas e impenetráveis" (FC56b) / "Virgem" (MA28). (ML18) (2), (ML21), (OA27) (PP22-25) (2) / "Viridente"(ML08) / "nativa", "sombria", "úmida" (ML18) / "majestosa beleza" (ML21) / "Debruçadas", "impenetráveis" (PP25)	FC27a; FC33; FC56b (2); MA28; ML08; ML18 (6); ML21; OA27; PP22-25; PP25;
Rio	13	"Desconhecidos", "gigantescos" "Numeráveis", "Sinuosos"(2) (BC57) / "marrueiro dos matos" (MA24); / "Encachoeirado", "que não acaba", "Ariri" (MA27) / "beira-rio" (MA28) / "caudalosos" (ML08) / "Largos", "de água escura" (PP25) / "das velhas" (TA37) / "São Francisco" (BC57), (MA24) / "encerrado que se defranja na represa" (RB28); "afogados", "magros" (RB31)	BC57; MA24; MA27; MA27; MA28; ML08; ML18 (2); PP25; RB28; RB31 (2); TA37;
Fazenda	12	"de café, algodão, arroz, chá, açúcar", "grandes" (BC57) / "velha" (RB32)	BC57; FC40 (3); MA42; ML18 (3); LS30; OA27; RB32; TA24;
Bananal	11	"Poeirento" (BC24);	BC24; BC57; FC27b; LS24; LS24c (2), LS26; LS27(2); OA25; PP25;

Nome	Nº menções	Adjetivos	Artistas
Serra	10	"Niágara de clorofila" (BC24) / "do Mar", "alta", "negra", "sombria montanha", "defesa criada pela Natureza"(PP22-25) / "imensidade azul e verde" (ML00) / "da Mantiqueira"(2), "do Palmital" (ML18) / "muro alto e negro" (PP25)	BC24; MA27; MA42; ML00; ML18 (3); ML20; PP22-25; PP25;
Jardim	9	"só" (MA24) / "da Luz" (MA28) / "New Garden" (OA25)	MA24; MA27; MA28; ML18; OA25(3); TA24(2);
Plantação	9	"cheia de pássaros" (BC49) / "madura" (MA24) / "de laranjas tucano!" (FC40) / "de pereiras jovens" (RB28)	BC24; BC49; BC57; FC40; MA24; MA42; LS29; RB28;
Capoeira ou Capoeirão	8	"rala", "substitutas" (ML18) / "garranchenta" (RB28)	ML18 (6); ML20; RB28;
Campo	8	"de abacaxis" (BC57) / "imenso", "verde-claro" "intenso", "de beleza sublime" (MA27) / "verde" (ML10) / "Vasto"(PP22-25) / "piratiningano", "borda do", "melancólico" (PP25) / "medidos", "que se perdem", "queimado" (RB28)	BC57; MA27; ML10; PP22-25; PP25; RB28 (3);
Grota ou Grotão	8	"das Noruegas", "Noruega" (ML18)	ML18 (8)
Morro	7	"ondular manso"(MA42) / "pé dos" (ML00) / "da favela" (TA24)	MA24; MA42; ML00; LS26; OA25(2); TA24;
Sertão	7	"aspectos bravios do" (ML18) / "paulista" (PP25)	BC57; PP22-25; PP25; ML18 (3); ML20
Bosque	7	"da Saúde" (MA28) / "de pinheiros" (ML18)	FC56g; FC56l (4); MA28; ML18;
Montanha ou Monte	6	"de esmeralda" (BC57)	BC57; LS30; ML18 (2); ML20; PP25;
Roça ou Roçado	6	"adjetivada" (ML08) / "de milho" (ML18)	ML08; ML18 (5);
Pomar	6	"de laranjas e limões" (BC57) / "de trágicas dez mil figueiras" (FC40) / "velho" (ML18) / "antigo" (OA25)	BC57; FC40; ML18 (2); OA25; RB28;
Terreiro	5	"de chão limpo" (ML10) / "descoivado", "batido", "descalvado" (ML18)	ML00; ML10; ML18(3)
Praça	5	"agreste" (MA24) / "Antônio Prado" (MA28), (OA25)	MA24; MA28; OA25; RB28; RB32;
Selva	5	"agrestes" (FC56b) / "imensa" (RB31) / "carregada" (RB32)	BC57; FC56b; ML18; RB31; RB32 (2);
Lago ou Lagoa	4	"calmo", "pequeno", "fundo" (MA27) / "Santa" (OA25), (TA25)	MA27; OA25; TA25; TA28;
Palmeiral, Palmar, Palmital	4	"do cais" (OA25)	OA25(2); ML18(2);
Praia	4	"íngreme" (MA27) / "deserta" (PP25) / "vazia" (RB32)	MA27; OA25; PP25; RB32;
Cerrado	3	-	MA24; MA27; MA28;
Deserto	3	"Do Norte", "semeados" (BC57) / "Pobre", "esfomeado", "sedento"(PP25)	BC57; MA24; PP25;
Planalto	3	"do interior" (BC57) / "negros" (MA27)	BC57; MA27; PP22-25;
Bambuzal ou Taquaral	3	"magnífico", "gabinete vegetal" (BC49);	BC49, LS26; RB28;
Restinga	3	"de areia marinha", "de mato ralo" (MA28) / "úmida" (ML18)	MA28; ML18; RB28;
Barranco	2	-	ML18(2);
Canavial	2	"insistente" (MA24)	MA24; PP25;
Carrascão	2	-	MA28(2);
Chavascal	2	-	BC57; MA28;

Nome	Nº menções	Adjetivos	Artistas
Cipoal	2	"intrincadíssimo"(PP25)	MA27; PP25;
Favela	2	-	LS30; TA24;
Funis	2	-	BC57; MA28;
Ilha	2	"engolida" (BC57) / "grande". "florestal", "de mato", "nítida", "verde-escuro" (MA27)	BC57; MA27;
Rosal	2	-	MA24; ML18;
Várzea	2	"de Piratininga" (PP25)	ML18; PP25;
Caatinga	2	-	BC57; FC56i;
Capão	2	"de angico" (ML18) / "de tapete baixo" (RB28)	ML18; RB28;
Mangue	2	"do litoral" (PP22-25)	PP22-25; RB31;
Pampa	2	"Oceano de relva", "do Sul" (BC57) / "paisagem melancólica", "imenso", "superfície plana" (FC56i)	BC57; FC56i;
Pântano	2	"famoso" (ML18) / "de aningas" (RB31)	ML18; RB31;
Horizontes	2	"elásticos", "sumárias"(RB28)	RB28 (2);
Charco	2	"desdentado", "de umbigo mole" (RB31)	RB31;
Águas	1	"tristes" (RB32)	RB32;
Capinzal	1	-	RB28;
Folharia	1	-	RB28;
Abertão	1	-	MA28;
Barranca	1	"de paranãs" (MA28)	MA28;
Barroqueira	1	-	MA28;
Bocaina	1	-	MA28;
Boqueirão	1	-	MA28;
Boulevard	1	-	LS27;
Brejo	1	-	ML18;
Capetininga	1	"ralas" (ML18)	ML18;
Coqueiral	1	-	OA25;
Coroa	1	"de vazante" (MA28)	MA28;
Corredeira	1	-	MA28;
Encosta	1	-	ML18;
Mar	1	"desarrumado" (RB31)	RB31;
Apicum	1	"da beira d'água" (RB31)	RB31;

Nome	Nº menções	Adjetivos	Artistas
Espraiados	1	-	MA28;
Eucaliptal	1	-	MA28;
Foz	1	"Monótona", "Ingente", "do Rio Amazonas" (MA27)	MA27;
Fundão	1	-	MA28;
Igarapé	1	"Tietê" (MA28)	MA28;
Laranjal	1	-	OA27;
Milharal	1	"insistente" (MA24)	MA24;
Matagal	1	-	RB28;
Pancada	1	-	MA28;
Parque	1	"D. Pedro II"	MA28;
Pasto	1	"Ensapezados", "ensamambaiados" (ML18)	ML18;
Pedral	1	-	MA28;
Pico	1	"do Jaraguá" (MA28)	MA28;
Porto	1	"parado" (MA42)	MA42;
Rasoura	1	-	MA28;
Relva	1	"verde-claro" (MA27)	MA27;
Samambaial	1	-	ML18;
Sapezeiro	1	"sem fim", "caminho de degradação da terra" (ML18)	ML18;
Savana	1	"de São Paulo" (BC24)	BC24;
Serrapilheira	1	"intransponíveis" (MA27)	MA27
Banhados	1	-	RB28;
Encharcadiço	1	-	RB31;
Vinhedo	1	"medrosos" (RB28)	RB28;
Terra	1	"alegres que descansam" (RB28)	RB28;
Rua	1	"geometrizadas" (RB28)	RB28;
Verde	1	"nostálgico" (RB28)	RB28;
Sanga	1	-	RB28;
Planura	1	"despovoadas, dóceis" (RB28)	RB28;
Ilha	1	"decotadas" (RB31)	RB31;
Vale	1	"no alto vale" (BC57)	BC57;

Escritos

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1924	<i>Feuilles de Route</i>	A caminho de Dacar	grande bananeira	CENDRARS, B. Etc... etc. (<i>Um livro 100% brasileiro</i>). São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 18
		Chegada a Santos	vegetação tropical; Niágara de clorofila; mangueiras; bambus gigantes; palmeiras espinhosas	CENDRARS, p. 46
		Bananal	bananais poeirentos, mato florescente	CENDRARS, p. 52
		Paisagem	vegetação de um verde escuro; paisagem cruel dura triste; variedade infinita de formas vegetativas; graça inclinada das palmeiras; ramos fabulosos das grandes árvores em flores de quaresma	CENDRARS, p. 54
		No trem	natureza de um verde muito mais escuro que na nossa terra/ Acobreada/ Fechada/ A floresta tem cara de índio	CENDRARS, p. 54
		Paranapiacaba	ervas más - plantas raras; floresta	CENDRARS, p. 55
		Linha telegráfica	floresta	CENDRARS, p. 55
		Aberturas	árvores cabeludas musgosas/ folhas pesadas envernizadas reluzentes	CENDRARS, p. 55
		Rosto enrugado	frondescências da floresta	CENDRARS, p. 56
		Botânica	araucária; grande moita de flores amarelo-ouro as murtas; terebintos; alecrim-do-campo; arvorezinha de flores trilobadas no. 1204 bis (*Lineu); montes de plantas	CENDRARS, p. 57
		Ignorância	samambaia <i>pteris caudata</i> ; lírios; rícinos; savanas (de SP); formas de vegetação; palmeiras; cactos; cabos de vassoura com penachos cor de rosa dizem que é um fruto afrodisíaco	CENDRARS, p. 57
1927	<i>Aujourd'hui</i>	A metafísica do café	café; erva daninha; plantações; cafezal (mar esmeralda; oceano profundo)	CENDRARS, p. 70-75/ Originalmente publicado no 'O jornal - edição comemorativa do bicentenário do café
s.d.	[anotação em embalagem de cigarros]	-	tiririca	EULALIO, A. <i>A aventura brasileira de Blaise Cendrars</i> . São Paulo, Edusp, 2001, p. 80
1929	<i>Carta a Paulo Prado</i>	-	"(...) ENVIE-ME UM MATO VIRGEM desmontado e numerado, de maneira que possa tê-lo sempre comigo no meu carro e tirá-lo de tempos em tempos de seu caixote para plantá-lo em torno de mim quando bater a saudade: OBRI-GADO".	EULALIO, p.202
1932	-	-	"Irei breve ao Brasil para ver a minha floresta. São 294 quilômetros quadrados, um lote que comprei para servir alguém; era o lote menor; custou-me 1500 francos, compreendida a escritura. Tem muito acaju, jacarandá, pau-rosa, mas tudo no presente sem valor; pois não há estradas de ferro ou de rodagem que permitam a exploração. A propriedade acha-se situada num canto do Brasil que conheceu incomparável esplendor ao tempo da descoberta do ouro"	EULALIO, p. 430
1948	<i>Bourlinger</i>	Saudações de natal	Café	CENDRARS, p. 114
1949	<i>Le Lotissement du ciel</i>	Oswaldo Padroso - Um sonâmbulo	Árvores centenárias invadidas por uma erva trepadeira; plantação cheia de pássaros; café; alameda de palmeiras; ramos de palmeiras imperiais em forma de estrelas que se balançavam planando na noite tropical, a mais de 30m de altura; magnífico bambuzal; gabinete vegetal	CENDRARS, p. 148-155

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1957	<i>Trop c'est trop</i>	A marcha do tempo	civilização atlântica (arranha-céus das grandes cidades, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador, Recife, Belém), civilização mista (grandes fazendas de café, algodão, arroz, chá, açúcar, fumo, bananais, campos de abacaxis, pomares de laranjas e limões, cidadezinhas bem arrumadas do sertão, ligadas por estradas de ferro e que souberam aproveitar-se da riqueza do século XIX), civilização sertaneja (planaltos do interior, desbravamento, criação, tão características da idade da mula e das grandes canoas)	CENDRARS, p. 195
			(...) canoas (...) a bordo das quais a gente se abandonava à corrente de rios desconhecidos que, penetrando sob o mato, levavam depois de voltas e reviravoltas infinitas à misteriosa floresta virgem e depois de meses de navegação aventureira em meio à civilização primitiva, aos índios, em plena idade da madeira ou da pedra, onde o avião pousa hoje na caatinga, no chavascal, na selva (...)"	CENDRARS, p. 195
			(...) as intermináveis viagens que os bandeirantes paulistas dos séculos XVI e XVII empreendiam em pirogas pelos rios sinuosos que se perdem em florestas virgens e de onde tantas vezes uma expedição não voltava. Ou, ao contrário, esses primeiros nômades que se fixavam, constituíam descendência com mulheres indígenas, povoam toda uma região de <i>terra incógnita</i> , e não davam mais sinal de vida, todo um povo esquecido no fundo do país e que foi descoberto com espanto no século XVIII, na época da corrida do ouro e das minas de prata, as montanhas de esmeraldas e garimpeiros de diamantes no alto vale e nas duas margens do rio São Francisco, de onde se espalharam até os pampas do Sul, esse oceano de relva, e os desertos do Norte, semeados de cactos"	CENDRARS, p. 196-7
			[redes de transporte férreas ou estradas, precárias, seguindo as antigas picadas] "Mesmo o avião de hoje está longe de remediar este estado de coisas, porque, se a máquina nova suprime aparentemente a distância e o tempo em dez horas de voo do Rio de Janeiro à Amazônia ou Mato Grosso, o avião de hoje refaz o caminho do tempo e deixa você de repente na Amazônia ou no Mato Grosso, e quanto tempo atrás 10 mil, 100 mil, um milhão de anos? (...) Enfim, o avião deixa você em pleno período neolítico em que o homem ainda trabalha madeira com instrumentos de pedra (...) onde o primitivo, o índio, o homem nu que a gente vê à vontade em plena natureza caçar e pescar com arco e flecha"	CENDRARS, p. 197-8
			[o índio] (...) esse selvagem não é livre, ele tem o espírito todo amarrado por laços que o paralisam, suas próprias proibições, tabus, frustrações que o tornam desconfiado, selvagem, rápido como um raio na sua raiva, sempre pronto a sumir, cultivando a ideia de uma desforra em sua fuga ligeira, ruminando sua vingança, e quando ela está madura, prepara uma emboscada, despenca em cima de você de sopetão, e a gente não é mais do que um bicho bom de se comer"	CENDRARS, p. 198
			[as aldeias na floresta] "Na volta, para matar o tempo, eu contava os claros e clareiras que se descobre do alto e que formam no tapete monócrono verde-escuro da imensa floresta virgem esta inundação imóvel que enche tudo como o dilúvio, buracos redondos e funis no fundo dos quais jazem os acampamentos enfumacados dos silvícolas como ilhas engolidas"	CENDRARS, p. 198
			"(...) todo o Brasil é dividido, compartimentado pelas cadeias de montanhas e pelos rios sinuosos inumeráveis e gigantescos que dividem o interior do país, vasto como um espesso continente, numa multidão de ilhas e olhotas, para não falar das barreiras morais atrás das quais cada um se encolhe vive para si, na sua cabana, no seu rancho, no seu mato desbravado, sua fazenda, sua plantação, sua vila, sua cidadezinha, sua província, sua capital rival da capital do Estado vizinho, o Norte do Sul, São Paulo do Rio de Janeiro, e vice-versa..."	CENDRARS, p. 199

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1957	Trop c'est trop	A marcha do tempo	"O passado e o futuro estão sempre no presente embaalhados, se cavalgando; porém no Brasil, mais do que em qualquer outro lugar, pode-se vê-lo, que leva aonde? (...) É um continente instável, em plena formação. É o país da loucura, ou melhor, da loucura das grandezas, esse sonho dos vagabundos, dos descobridores, dos conquistadores lusitanos. Quem é o senhor, o homem ou a natureza? Quem carrega o outro? O homem ou o clima? Quem será domado e por quem e por quê? Mentalidade do mulato ou pesado atavismo português, qual o sentido do mundo, o sonho ou a ação?"	CENDRARS, p. 201

Depoimentos / comentários

Data	Descrição	Referência
2001	Comentário de Eulalio sobre Fazenda Santa Veridiana, de 1891, onde Cendrars passou o mês de julho de 1924, com Paulo Prado: "Suas matas possuíam exemplares ilustres de madeira de lei: paus d'alho, jequitibás enormes e figueiras brancas. As culturas do café e da laranja tornaram a fazenda modelar e altamente produtiva (...) PP punha à disposição de Blaise (...) um Ford conversível com o qual o seu hóspede, como um explorador em pleno século XX, incursionava pelas plantações, matas (a forêt vierge) e cidades vizinhas"	EULALIO, p. 250-251
1937	Comentário de Tarsila lembrando Paris, 1925: "Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a sua descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como o seu pulso, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos arredores de São João del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas, entre diamantes e pepitas de ouro; São Paulo atufado de arranha-céus; o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara"	(Tarsila, 1937 apud AMARAL p. 187)
1971	Comentário de Tarsila lembrando a viagem a Minas Gerais, 1924, recontada por C em Paris: "As palmeiras do Brasil subiam que iam até o céu e depois tinham umas três folhinhas assim no alto, sabe? Mais ou menos no jeito dessas que eu faço nos meus quadros e desenhos. Ele dizia que elas subiam, eram assim como o pulso dele de finas, e depois lá no alto tinham três quatro palminhas. Uma delícia a gente ouvir Cendrars"	Tarsila, 1971, apud EULALIO, p. 543

Quadro 5 – Flávio de Carvalho

Desenhos e obras arquitetônicas

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
1927a	Palácio do Governo do Estado de São Paulo	"[...] a presença de palmitos ao longo dos jardins elevados dos dois projetos funciona como pilares subjetivos colocados intencionalmente para sustentar o aspecto monumental necessário à sintaxe dos palácios."	(MELO, 2008, p. 61)
		"[...] dando acesso* sobre dois vastos terraços, cobertos de verduras e flôres*, ondem crescem livremente espécimens* da matta* brasileira [...]. [...] e ouvindo cantos dos passaros nocturnos*, da coruja, do sabiá, do bacurão*, [...]"	(COSTA, 1929 apud DAHER, 1984, p. 132).
		"[...] jardins com espécimes da flora brasileira e viveiros para aves."	(DAHER, 1982, p. 15)
		"com a introdução de jardins suspensos e o aproveitamento da flora nacional"	(TOLEDO, 1994, p. 54)
		"Esses grandes vãos levarão terra, para que permitam a plantação de árvores brasileiras."	(CARVALHO, 1928 apud TOLEDO, 1994, p. 54),
		"[...] e eu projetei o Palácio que era uma fortaleza, armado com metralhadoras [...]"	(CARVALHO, 1928 apud DAHER, 1982, p. 16).
1927b	Painel "Vida Rural"	Bananal	(DAHER, 1982, p. 14)
		Banana	

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
1928a	Embaixada Argentina, no Rio de Janeiro	Palmitos	(MELO, 2008, p. 61)
		"[...] daria esse salão para um terraço com árvores tropicais."	(CARVALHO, 1938-39 apud TOLEDO, 1994, p. 62),
1928b	Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte	"[...] ao que consta nos comentários de Crispim sobre o memorial, era elaborado com o plantio de milho, amendoim e bananeira. Enfatizou o uso de plantas que remetem à cultura brasileira, além de serem plantas frutíferas [...]"	(ROSSETTI, 2007, p. 228)
		"[...] por prever a plantação de bananeiras e de amendoim."	(LEITE, 2008, p.31)
		Palmeiras	(LEITE, 2008, p.31)
1928c	Farol do Colombo	"Os capitéis representam folhas de seringueira."	(KELSEY, 1931 apud LEITE, 2008, p. 30)
1930a	Residência de Nelson Ottoni Resende	"A grama verde da frente servirá de palco para as jovens bailarinas, [...]"	(CARVALHO, 1930 apud TOLEDO, 1994, p. 91)
		"[...] lugares isolados do ambiente onde o homem poderá se acomodar só com a natureza flórea."	(CARVALHO, 1930 apud TOLEDO, 1994, p. 91)
		"O grande hall para dança será em estilo brasileiro, isto é, possuirá as emoções da flora e da fauna brasileira e da vida do homem primitivo."	(CARVALHO, 1930 apud DAHER, 1982, p.32)
1934	Projeto para Viaduto do Chá	Palmeiras	
1936	Vila modernista - Alameda Lorena e Ministro Rocha Azevedo	piteira-do-caribe	Acervo Flávio de Carvalho CEDAE - IEL/ Universidade Estadual de Campinas
		mandacaru	
		areca-bambu	
		cacto (palma)	
		grama	
		jerivá	
Déc. 1930b	Fazenda Capuava	iuca	Acervo Flávio de Carvalho CEDAE - IEL/ Universidade Estadual de Campinas
		agave	
		agave dragão	
		mandacaru	
		cica	
		coroa-de-cristo	
		cacto (palma)	
		grama	
Déc. 1940	Fazenda Capuava	iuca	Acervo Flávio de Carvalho CEDAE - IEL/Universidade Estadual de Campinas; TOLEDO, 1994
		acalifa	
		agave	
		piteira-do-caribe	
		agave dragão	
		amendoim	
		bambu	
		mil-cores	
		bromélia	
mandacaru			

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
Déc. 1940	Fazenda Capuava	champignon	Acervo Flávio de Carvalho CEDAE - IEL/Universidade Estadual de Campinas; TOLEDO, 1994
		cica	
		dracena	
		eucalipto	
		coroa-de-cristo	
		figueira-comum	
		helicônia	
		lírio amarelo	
		bananeira	
		cacto (palma)	
		orquídea	
		guaimbê	
		grama	
		mamona	
		jervá	
		flor do guarujá	
		iuca	
		guapuruvu	
		samambaia	
		"Não há janelas, mas amplas portas de correr, ligando o interior com a paisagem."	(SANGIRARDI, 1985, p.26)
"[...] passaria a ampliá-la lentamente até os 120 alqueires, que chegavam as divisas de Campinas, com seu imenso pomar de trágicas dez mil figueiras..."	(TOLEDO, 1994, p.64)		
"[...] esta casa não se encontra vinculada a uma malha urbana, mas na zona rural, a uma paisagem bucólica. Esse fato permite uma aproximação ainda maior das questões inglesas que procuravam construir na habitação, mesmo urbana, uma paisagem bucólica, que mudava a velocidade da vida e uma outra relação com a produção da máquina."	(ROSSETTI, 2007, p.193)		
"Palmeiras, bambu, cantos com flores maravilhosas"	(RIVET, 1952 apud TOLEDO, 1994, p.431)		
"[...] ou os trágicos e infestados campos de champignons, [...] dispendiosa e gigantesca plantação de figo que acabou de modo trágico e servindo de cobaia ao laboratório de patologia do Instituto Agrônômico"	(TOLEDO, 1994, p. 414)		
"[...] na antiga sede da fazenda Capuava, de Valinhos, agora dedicada com exclusividade ao plantio e comercialização da laranja ('Laranjas Tucano!!!)'"	(TOLEDO, 1994, p. 255-256)		
"A imaginação esparramou-se, a partir da cinematográfica vista frontal, com seu perfil egípcio ladeado por palmeiras, refletindo na água da piscina."	(DAHER, 1999, p.49 apud MATTAR, 1999, p.49)		
"[...] vendendo compotas, doces derivados do leite, ovos, mel, amendoim [...]"	(TOLEDO, 1994, p. 372)		
"O salão é completado por duas varandas laterais, de 12m x 10m, espécies de pérgulas sobre colunas coloridas, com bancos de pedra, canteiros de plantas e flores, tomadas para redes."	(SANGIRARDI, 1985, p.26)		
"Preferi os morros, com a paisagem que os circunda. Os ventos são controlados artificialmente pela disposição adequada da alvenaria e pelo plantio de árvores. Até o clima em cima do morro, no local onde foi construída a casa, foi alterado pela vegetação em torno."	(CARVALHO, 1958 apud CARNEIRO, 1958, p. 35)		
"As aberturas foram idealizadas para fazer com que – usando a frase de Mário de Andrade – ‘a paisagem, as nuvens, a luz, o ar entrem dentro da casa.’"	(CARVALHO, 1958, p.32-41 apud MATTAR, 1999, p. 9)		

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
		"[...] a sede da fazenda é, ao mesmo tempo, o que há de mais atual em arquitetura. A paisagem invade o interior do templo..."	(CARVALHO, 1944 apud TOLEDO, 1994, p. 371)
		"Um jardim meio selvagem, em que plantas se misturam a matos, árvores frutíferas e flores, cerca de maneira ideal a casa, dentro da paisagem de uma fazenda."	(CARVALHO, 1958 apud CARNEIRO, 1958, p. 34)

Escritos

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
1933	<i>Como o engenheiro Flávio de Carvalho encara o gesto do prefeito Pedro Ernesto, mandando plantar café nas praças públicas</i>	"Possuímos uma flora nossa, de uma abundância e uma virilidade únicas, cheia de valor tropical, extremamente exótica e variada em forma e cor, e, no entanto, nos submetemos à humilhação cretina e perfeitamente dispensável de ter os nossos jardins do Rio literalmente estragados pelo Sr. Agache. Esse senhor não somente não compreendeu a abundância da nossa flora, mas quis implantar em nosso meio as noções oriundas de uma Europa decadente. Os seus jardins têm o aspecto e o perfume de "boudoirs" de degeneradas."	(CARVALHO, 1933 apud ROSSETTI, 2007, p. 168)
		"O gesto do prefeito Pedro Ernesto, mandando plantar café nos jardins, é o primeiro passo para essa nova compreensão. Por que só café? Porque não, banana, amendoim, milho, amoreiras, legumes e toda a gama de uma vegetação abundantemente exótica, que encontramos em nossas matas?"	(CARVALHO, 1933 apud ROSSETTI, 2007, p. 169)
1956	I – A paisagem sorridente. O berço do pensamento	"O grande depredador da paisagem é o homem. Ele é também o venerador da paisagem."	(CARVALHO, 1956a, p. 9)
		I – A paisagem sorridente. O berço do pensamento	
		"É da maior importância dessa ligação existente entre o começo do pensamento do homem e a paisagem 'eterna!'"	
		"A paisagem, não somente funciona como berço do pensamento, mas a tua presença tem efeito catalítico na confecção desse pensamento."	
		"[...] ela [a paisagem] é miragem e inspiração [...]"	
	II – Ainda a paisagem sorridente. O som articulado e as forças geopolíticas no Brasil.	"Foi a paisagem inesperada encontrada nas curvas dos rios, no interior da floresta úmida, que conduziu o desejo de conquista dos tupi guaranis, [...], e que conduziu os jesuítas rio abaixo, em todas as direções."	(CARVALHO, 1956b, p. 7)
		II – Ainda a paisagem sorridente. O som articulado e as forças geopolíticas no Brasil.	
		"A mata, com os seus belos detalhes, era para o jesuíta como um paraíso."	
		"Era mais difícil e mais amplo que o paraíso artificial da procissão e o do altar com suas flores de papel [...]"	
		"A paisagem onde estava encravado o índio era, além de uma atração, uma necessidade e um culto, uma sedução imperiosa. Era intoxicante e trazia exaltação frenética."	
"Pode-se crer que os habitantes de São Paulo, que triplicaram a extensão territorial do Brasil, tenham sido guiados, mais, pelo desconhecido contido na paisagem do que pelas miragens de riquezas."			
III – De novo a paisagem sorridente: Emoção geográfica e o Mapa da saudade.	"Foi amor à paisagem que fez de Vieyra o protetor do vale do Amazonas. [...]. Foi o mesmo amor à paisagem que fez de Nobrega o elo importante [...]"	(CARVALHO, 1956b, p. 7)	
	"É a paisagem que toma parte preponderante na formação da expressão Mãe Terra: a associação de ideias que conduz a esta expressão se apoia em imagens da paisagem."		
	III – De novo a paisagem sorridente: Emoção geográfica e o Mapa da saudade.	"[...] um tanque rodeado de plantações de repolho... ou então a paisagem de pinturas rupestre brasileira, [...]"	(CARVALHO, 1956c, p. 7)
		"A paisagem aparece como paisagem ao homem do campo quando ele se afasta rumo à montanha, [...]"	
		"[...] deixa de ser tatil* para com esse mundo e conserva apenas uma visão idealista dos seus repolhos e dos seus nabos."	

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
	III – De novo a paisagem sorridente: Emoção geográfica e o Mapa da saudade.	<p>"A arte decorativa é formada, simultânea, por elementos de que compõe a visão da paisagem. Existe pois uma necessidade de movimento por parte do homem da planície para que a paisagem possa ser criada e vista [...] as cores e extensões de vegetação organizada, [...]"</p> <p>"Observa-se à este respeito que a paisagem só aparece na pintura ocidental [...]"</p>	(CARVALHO, 1956c, p. 7)
	IV – A paisagem sorridente e o político	<p>"O político suja tudo. Árvores*, paredes, guias, calcadas, ruas são lambuzadas com o seu nome [...]. Ele não é capaz de sacrificar a sua vaidade no altar da paisagem. Além de destruir a paisagem, é ele, no mais das vezes, um produto do povo para destruir o povo."</p> <p>"A parte vulgar da sua alma está bem determinada pela maneira com o qual trata a paisagem: destruição pela algazarra visando um mundanismo fácil."</p> <p>"Precisamos proteger o homem comovido. Precisamos proteger a paisagem sorridente."</p>	(CARVALHO, 1956d)
	V – A paisagem sorridente e os direitos do homem. A carícia, as obras de movimento e o bailado	<p>"Porque é ele um exercitante das raízes energéticas do homem. Os cinco sentidos estão ligados a essas raízes energéticas e a sua vitalidade depende dessas raízes*, da mesma maneira que a vitalidade dos frutos, das flores e das folhas de uma árvore*, está ligada às raízes da árvore* e depende dessas raízes".</p> <p>"A superprodução de movimentos é o sacrifício do homem à paisagem. O homem e a criança recém-nascida bailam no altar da paisagem e este bailado exuberante visa a acariciar a paisagem."</p>	(CARVALHO, 1956e, p. 8)
1956	VI – A paisagem sorridente e a floresta. A descida da árvore – origens do direito à propriedade	<p>"A floresta foi a primeira casa do pré-homem e o galho da árvore o primeiro ponto de apoio sobre o qual ele se ergueu para desvendar a sucessão de copas verdes. Assim iniciou o seu encontro com a paisagem sorridente."</p> <p>"[...] o galho é também equilíbrio. O galho é uma estrutura capaz de fornecer equilíbrio ao futuro homem [...]"</p> <p>"A estrutura da árvore* se confunde, em influência, com a musculatura do pré-homem e é esta árvore* o elemento mais importante da sua vida. A árvore* dirige e conduz o pré-homem, apontando a um destino. O galho, além de possibilitar a emoção geográfica, dá, à musculatura do pré-homem, uma tendência, a tendência de agarrar com as mãos e com os pés."</p> <p>"Agarrar coisas com as mãos, possuí-las, modificá-las estudando-as, tornou-se a preocupação do homem após a descida da árvore*."</p>	(CARVALHO, 1956f, p. 14)
		<p>"[...] o que nos dá uma ligação direta entre a capacidade intelectual do homem e o galho da árvore*. [...]. O galho é responsável pelo desenvolvimento tátil do homem e temos o tacto* como sendo o mais antigo dos cinco sentidos. O som articulado só aparece após a descida da árvore*. O paladar e a sua ligação com côr* e forma do alimento se desenvolve nas alturas do gigante da floresta, local escolhido para ingerir alimentos."</p> <p>"Temos pois que estabelecer a ligação telúrica entre o homem e a árvore*, em virtude da influência da árvore* primitiva no desenvolvimento dos cinco sentidos e por ser ela a primeira casa do pré-homem."</p> <p>"Era convidativa, esta paisagem desfrutada pelo pré-homem, convidativa a uma descida, e é ao mesmo tempo ilusória."</p> <p>"Jamais teve ele capacidade mental para perceber a ligação entre a primeira visão e a infra-estrutura* de galhos. Ao descer, sem dúvida, se surpreenderia, a sua maneira, ao não encontrar em baixo a sucessão de copas verde-escuras." "Em épocas diferentes, tanto o 'Proconsul' como o 'Australopithecus' têm a mesma origem telúrica: a árvore. Ambos contemplan a paisagem do alto do gigante da floresta, [...]"</p>	(CARVALHO, 1956f, p. 14)
	VII – A paisagem sorridente e a floresta. O antepassado na árvore é o grande refúgio	<p>"[...] o homem mantém uma ligação sentimental e emotiva permanente com a árvore*. Os vínculos que ligavam o pré-homem à árvore* antiga conservaram a sua existência, [...]"</p> <p>"Para o antigo, a árvore* e a vegetação tinham alma [...]. A sabedoria e a intuição do antigo eram grandes, pois ele já conhecia o sexo das árvores*. Os macris e outros praticavam a fertilização artificial da tamareira na primavera."</p> <p>"[...] entre os alemães, os santuários mais antigos eram bosques."</p>	CARVALHO, 1956g, p. 3)

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
		<p>"Os velhos livros chineses falam de gritos de dor e indignação das árvores [...], que dizem ouvir o grito de dor de um carvalho cortado, [...]"</p> <p>"Nos períodos lendários, tanto na Europa como na África, encontramos a árvore* como sem a origem do homem. Nas pinturas rupestres da África o homem se encontra com frequência* ligado à árvore* pelo cordão umbilical e, as vezes, esse cordão é parte de uma raiz da árvore*."</p> <p>"O homem que pertenceu à época indicada pela lenda acreditava que havia saído da árvore* e esta crença, sem dúvida, mostrava algum conhecimento por parte do homem sobre a vida do pré-homem na floresta."</p> <p>"Através da história antiga o homem, nos seus momentos de fraqueza, procura o seu antepassado na árvore*, o utero* divino, o grande refúgio".</p>	
1956	VIII - A paisagem sorridente A vegetação e o ser vivo - O suicídio e o último recurso - A grande fome	<p>"O homem filho das águas necessita de tudo quanto saiu da água para sua subsistência. [...], pois tanto a sua vegetação protetora como todo ser vivo do interior das águas [...]"</p> <p>"A vegetação que surgiu da água cresceu da alga atirada à praia [...]"</p> <p>"Só existe ser vivo dentro da terra até uma profundidade alcançada pelas raízes da vegetação e os seres vivos em voo necessitam da vegetação da superfície da terra para a sua subsistência."</p> <p>"Todo o ser vivo está irremediavelmente ligado à vegetação. A vegetação é, em certa forma, um seu semelhante que nutre os instintos antropofágicos do homem. Comendo a vegetação, ele come um ser vivo. [...]"</p> <p>"O ser vivo, a vegetação-reptil* das algas atiradas nas margens pelo recuo dos mares Silurianos, desenvolveu garras-raízes em defesa da própria, a fim de — por motivos ignorados — permanecer fora da água."</p> <p>"O gigante da floresta que nasceu desse gesto simples e comovente da alga antiga abrigaria bem mais tarde, toda a atividade do pré-homem."</p>	(CARVALHO, 1956h, p. 3)
1956		<p>"O homem não pode alimentar-se sem a floresta e sem a vegetação e sem a umidade do solo conservada pela própria vegetação."</p> <p>"Com a diminuição sempre crescente, que observamos, da floresta protetora e, em consequência, com o desaparecimento [...]"</p>	
1956	IX - A paisagem sorridente e a sua consequência o homem. A planície e o homem a cavalo — o primeiro histórico	<p>"Os antepassados reptis, surgidos das águas, evoluem sob o signo da paisagem [...]"</p> <p>"No começo, a vegetação é tão animal quanto os outros seres* vivos [...]"</p> <p>"A orientação do sêr** vivo torna-se uma consequência da paisagem e da vegetação. Ele está ligado à paisagem e à vegetação, [...]"</p> <p>"A aparição telúrica e panorâmica* do gaúcho* nos Pampas traz para a história do Continente [...]. Agora vemos a paisagem melancólica dos Pampas [...]"</p> <p>"E o veículo que serve para vencer a atração da morte, [...], vencer a imagem perigosa de um homem, só, esticado no chão do Pampa imenso. Identificado com o Pampa ou com a Caatinga ele seria absorvido pela planura da paisagem."</p> <p>"A superfície plana dos Pampas necessitava de manchas de sangue para cortar e interromper a ideia uniforme de infinito."</p>	(CARVALHO, 1956i, p. 11)
1956	X - A paisagem sorridente e a sua consequência o homem. A montanha e o homem que não ri	<p>"Na planície, a paisagem cria a exuberância*, na montanha a paisagem cria o recalque."</p> <p>"O homem aprendeu a rir com a paisagem."</p>	(CARVALHO, 1956j, p. 10)
1956	XI - A paisagem sorridente e a sua consequência o homem, A paisagem "post-mortem" e o homem em vôo*	<p>"O homem [...] possui a tendência* de projetar sua personalidade de domínios extra-terrestres* e a alcançar uma paisagem 'post-mortem' de natureza feérica*."</p>	(CARVALHO, 1956k, p. 4)

Data	Obra	Espécie/Paisagem	Referência
1956	XI - A paisagem sorridente e a sua consequência o homem, A paisagem "post-mortem" e o homem em vôo*	"[...] iniciada no momento dramático* em que o homem começa a meditar sobre a paisagem [...]"	(CARVALHO, 1956k, p. 4)
		"[...] em busca de Nova Paisagem para meditar."	
	V – O dever telúrico do homem – Ainda o grande centro – os jardins suspensos	"Nas idades novas o local para o bosque é quase sempre encontrado com facilidade; parece que a natureza concorre sabiamente nesse encontro; o bosque se acomoda na topografia [...]"	(CARVALHO, 1956l)
		"[...] forças telúricas necessita dos elementos bosque e vegetação para se processar [...]"	
	V – O dever telúrico do homem – Ainda o grande centro – os jardins suspensos	"[...] com os elementos energéticos 'eternos' da vegetação um berço permanente [...]"	(CARVALHO, 1956l)
		"O berço permanente em forma de bosques e jardins diminuiria o vulgar e o sofisticado da vida, lembrando ao homem a humilde origem, os seus exercícios* na árvore* primitiva [...]"	
		"Estes jardins conteriam arbustos e vegetação mais baixos colocados em plataformas elevadas com aberturas curvilíneas [...]"	
		"As árvores* dos jardins antigos seriam conservadas [...]. Na parte inferior, [...], seria cultivada a vegetação da floresta brasileira [...]"	
	O homem cilíndrico - A morfologia da vida - O chapéu intermediário entre o homem com alma e o homem sem alma (XXXV)	"No período Siluriano, há 320 milhões de anos atrás, com o recuo dos mares internos para os oceanos, as primeiras plantas terrestres surgiram dos sedimentos orgânicos marinhos e das algas marinhas. Nesta primeira vegetação de água* rasas, os galhos eram tubulares cilíndricos e sem folhas."	(CARVALHO, 1956m, p. 136)
		"Após um período de cilindro liso, aparece este cilindro oco do galho um início de folhas que são meros brotos para melhor captar a luz do sol e permanecem brotos até a morte do galho."	
		"A terceira e última etapa da* desenvolvimento de vegetação é o aparecimento de folhas que são formas achatadas já perfeitamente aptas a tomar parte na direção, na estabilidade e sustentação do novo conjunto [...]"	

Quadro 6 – Mário de Andrade

Poemas

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1922	<i>Paulicéia desvairada</i>	Paisagem no. 1	rosas paulistanas, plátanos	ANDRADE, M. <i>Paulicéia desvairada</i> . São Paulo, Casa Mayença, 1922 [edição fac-símile], p. 63-64
		Anhangabaú	"onde as tuas bananeiras?"	p. 81-82
		Nocturno	plátanos	p. 94
		Paisagem no. 2	"verde - cor dos olhos dos loucos!"	p. 98
		Paisagem no. 4	sacas de café, "enguirlandemo-nos de café-cereja", "orgulho máximo de ser paulistanamente"	p. 115-117
1924	<i>Clã do jabuti</i>	Noturno de Belo Horizonte	"jardim só"	ANDRADE, M. <i>Poesias completas - V. 1</i> . Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, p. 240.
			"árvores do mato-virgem/ pendurando a tapeçaria das ramagens"	p. 241
			"luta pavorosa entre floresta e casas"	p. 241
			"o mato invadiu o gradeado das ruas"	p. 242

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1924	Clã do jabuti	Noturno de Belo Horizonte	"incêndio de cafés"	p. 242
			"A ramaria crequenta cegando as janelas/ Com a poeira dura das folhagens"	p. 242
			"Clareiras do Brasil/ Praças agrestes!..."	p. 242
			"O mato vitorioso acampou nas ladeiras"	p. 242
			"Baitacas e jandaia do rosal"	p. 242
			"Os mineiros pintam diariamente o céu de azul/ Com os pincéis das macaúbas folhudas"	p. 245
			"Rio São Francisco o marrueiro dos matos"	p. 247
			"Há também colheitas sinceras!/ Milharais canaviais cafezais insistentes/ Trepadeirando morro acima"	p. 248
			"As estradas-de-ferro estradas-de-rodagem/ Serpenteiam teosoficamente fecundando o deserto"	p. 249
			"Progresso! Civilização!/ As plantações pendem maduras"	p. 250
			"Força das xiriricas das florestas e cerrados!"	p. 250
			"Folhas chorosas de eucaliptos"	p. 251
			"Cafezistas ricasas"	p. 254
"Juntos formamos esse assombro de misérias e grandezas" / "Brasil, nome de vegetal!..."	p. 258			

Quadro 7 – Mário de Andrade: *ópera Café*

1. Concepção melodramática

Porto: os "donos da vida" atrapalhando "a marcha natural do café"	ANDRADE, M. Poesias completas - V. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, p. 551
Porto, estivadores: "Aqueles homens enormes, forças brutais, se sentem feito crianças na decisão a tomar. Como será possível que aquela terra deles, sempre tão ativa, tão generosa também, tenha perdido assim o seu porte de grandeza?...O que fazer, agora que o café está baixo, sem valor:"	p. 552
Porto, mulheres dos estivadores, raivosas: "Quem pode dar pão?...O café pode dar pão. Sempre dera o pão, a roupa e a paz relativa dos pobres. Mas agora aquele companheiro generoso de outros tempos, jaz ali, inútil, vazio de força, como o cais, como o porto: vazio. E as mulheres e os homens, numa alucinação, contemplam as pilhas mudas de sacas. Eles amam, sempre amaram aquele café paterno, que agora parece falhar"	p. 553
Companhia Cafeeira SA, plantação:"(...) o pano sobe nos dando o céu claro das dez horas da manhã, cafezal pleno. A cena mostra uma encruzilhada de carregadores, árvores já taludas, com oito anos, saias grandes pousando na terra roxa. Na ponta dum dos carregadores está uma laranjeira carregadinha de fruta madura. É o único gesto de altura, vivo de cor, variando os horizontes longíquos, largos, levemente ondulados no célebre cafezal da Companhia Cafeeira SA"	p. 554
Plantação: "As mulheres casadas, relembram a <i>Colona sentada</i> de Cândido Portinari (...) a mocidade e os casados (...) já agarraram os trabalhos da colheita. Nada dispostos, aliás, mecanizados, fatalizados apenas pela obrigação. O almoço foi insuficiente, já de muito que os colonos não recebem pagamento, o café para nas estações do trem-de-ferro, os armazéns não fiam mais"	p. 554-555
Plantação, os ex-donos da Cia Cafeeira SA: "ex-donos aliás, porque se vendo na possibilidade de curtir alguns anos gastando o que já tinham amontoado, eles acabaram de entregar a fazenda aos comissários, como pagamento de dívida. É gente bem vestida, está claro, vestindo brim do bom (...) branco, corte de cidade, para luzir nos escritórios e na Bolsa"	p. 555

1. Concepção melodramática

Câmara, cenário e figurinos: "Como se vê, tudo é branco e preto. O que vai variar de colorido muito é o pessoal das galerias, que será o mais aberrantemente colorido possível. Repetem-se as camisas-de-meia dos estivadores, o azulão proletário, dólãs, quepes, o cáqui de um soldado-raso. Mas as mulheres, muitas e também com tons vivos, serão fazendas lavadas, fazendas de ramagens, fazendas "futuristas" com desenhos abstratos de muitas cores berrantes. Nada tecido de uma cor só"	p. 558
Estação de trem: "Estamos numa dessas estaçõeszinhas de trem-de-ferro, postadas nos vilejos de três, quatro casas, para serviço de embarque da grande indústria do café. Até lhe puseram o nome de ESTAÇÃO PROGRESSO, que se lê na tabuleta do início da plataforma (...) A estaçõzinha mesmo quase não se vê (...) A paisagem do fundo ainda se percebe, cafeza, cafezal, o cafezal infundável, no ondular manso dos morros. Nada mais"	p. 563
Estação de trem: "É que de toda aquelas terras felizes, agora tornadas invivíveis, o povo está fugindo. Onde vão parar? São estes os que vão para desocupados nas esquinas das ruas, no parapeito dos viadutos, nos crimes da noite urbana"	p. 563
Estação de trem, os trabalhadores casados; "E eles tinham amado tanto aqueles chãos...Ali a vida era boa, e o trabalho sadio, muito enriqueciam e se passavam para o bando dos gigantes... Eles amavam aqueles chãos e quem disse pensar em partir outra vez! Haviam de viver e de morrer ali, mas aqueles chãos felizes e a cidade legítima foram traídos, a ruína chegara, o café apodrecera no galho. E como o fumo ácido afugenta os insetos de beira-rio, eles também partiam de seus chãos, afugentados pela fumaça torva do café queimado"	p. 565
Cidade (cortiço onde estão as mulheres), início da revolução: "Pátio naturalmente vazio, sem plantas, nenhum prazer"	p. 567
Cidade, durante a revolução: "No Bairro Dourado os gigantes da mina de ouro resolveram morrer com muita aristocracia, bancando Maria Antonieta, marias-antonietas de borra, em grande toaleta, se embebedando que nem gambás. 'Patrão!Patrão!Patrão!', invocam os soldados governistas (...) O rádio grita, berra, estronda, 'Vitória!Vitória!Vitória! O presidente foi preso, o Bairro Dourado está em chamas. Os clarões dos incêndios agora clareiam toda a cidade longíngua, lambendo as predes dos ilustres arranha-céus, as pombas enloquecidas se agarram nas marquesas dos arranha-céus, 'Piedade!Piedade! berram os soldados jogando longe as armas de alguel. 'Perdão! perdão perdã! 'Mas os revoltosos, cegos, impiedosos, que piedade nada! 'Café! Café! Café! gritam desvairados, 'café!café!café! Vitória! Vitória!'E vêm, quem são! são os palhaços, são os anões subterrâneos, são apenas um magote de deputados de negro, vê, são as prima-donas da vida (...) botando as mãos no peitinho, caem mortos, formando um bolo de cadáveres divertido. E vêm (...) um ramilhete de aristôs de ambos os sexos, casas, decoletês, vidrilhos, garrafas de uísques, de champanha, de fine"	p. 571-2
Depoimento MA no final: "Eu me sinto mais recompensado e ter feito esse épica (...) Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa PAZ que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade. Eu tenho desejo de um arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justiça do tempo de paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente dessa grandeza de ser e de viver. Há-de ser sempre amargo ao artista verdadeiro (...) sentir que se desperdiça deste jeito em problemas transitórios, criados pela estupidez da ambição desmedida. Um dia o grão pequenino do café nunca mais apodrecerá largado no galho. Nunca mais os portos de todos hã-se de esvaziar dos navios portadores de todos os benefícios da terra (...) Então, estarão bem definidas e nítidas pra todos as grandes palavras do verbo. terá fraternidade verdadeira. Existirá o sentido da igualdade verdadeira. E o poeta será mais verdadeiro. Então, o poeta não quererá ser, se deixará ser livremente. E há-de cantar mandado pelos sofrimentos verdadeiros, não criados artificialmente pelos homens, mas derivados naturalmente da própria circunstância de viver"	p. 546-7

2. O poema

Primeiro ato	Primeira cena	Porto parado	Minha terra perdeu seu porte de grandeza.../ O café que alevanta os homens apodrece/ Escravidado pela ambição dos gigantes da minado ouro. / A planta nobre, o grão civilizador/ Que jamais recusou a sua recompensa	ANDRADE, M. Poesias completas - V. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, p. 577.
			Essa força grave da terra era também a minha força/ Ela era verde e me ensinava o futuro/ Ela era encarnada e audaciosa/ Era negra e aqueitava o meu coração/ Foi ela que deu à mina terra o seu porte de grandeza	p. 577
			Café!...Café!...Eu exclamo a palavra sagrada/ Café!... O seu fruto me trazia o calor no coração/ Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso/ E agora ele me nega o pão	p. 578
			À última pergunta [Quem pode dar pão!..], os estivadores e suas mulheres olham para as pilhas de sacas inúteis de café. Ficam como que extáticos, delirantes, quase sensuais de amor.	p. 581
Segundo ato	Segunda cena	Companhia Cafe-eira SA	[colonos retomam de má vontade a colheita, maltratando as plantas Os donos: - A ordem é explugar o que matrata as árvores inocentes/ Colonos: - Malvado o que abousou da inocência do fruto, o encarcerando nos armazéns insaciáveis, o queimando nas clareiras clandestinas da madrugada!	p. 583
			Laranja no café - É azeda ou tem vespeira	p. 589
Segundo ato	Segunda cena	O êxodo	Cafezal grande na calma fatigada da tarde.../ Uns homens de fala vagarenta e de nariz furão/ Conquistaram estas paisagens, os chãos mais felizes da terra/ Para sobre eles plantar o oceano da esmeralda/ E eu vim à chama vermelha do grão pequenino./ Porém no princípio dos chãos está postada a cidade terrível/ Grandiosa e carrancuda, histórica e completa/ Cheia de passado e futuro, inimiga cinzenta do estranho/ Dona das sete doenças irascíveis do frio./ No seu rumor resmungam as animosidades desconfiadas/ Dos seus bueiros brota o sentimento da solidão./ A cidade terrível repudiou o mar fácilimo/ E se esanchou grimpada no penedo mais alto da serra-acima/ Gritando a todos o seu gélido e agressivo Quem vem lá!"	p. 599
			ôh cafezal! cafezal grande na mágoa sangrenta da tarde/ Gosto de um tempo acabado, será permitido sonhar?...	p. 601
			O urro da tempestade acorda no seio alarmado do horizonte/ De cada planta o cafezal destila o veneno verde do ódio	p. 602
Terceiro ato		O dia novo	O momento dos filhos da terra/ Chegou! Chegou/ Chegou!	p. 608
			Fogo e mais fogo/ Fogo até morrer/ (...)/ É guerra! É guerra! É revolução! É de parte a parte/ Fogo na nação!	p. 610
			(Revolucionários e Mulheres) Café! Café! Café!/É hora! É hora! É hora!	p. 611
			(A Mãe) Eu sou a fonte da vida/ Do meu corpo nasce a terra/ Na minha boca floresce/ A palavra que será (...)/ Eu sou a fonte da vida/ Força, amora, trabalho, paz	p. 612

Quadro 8 – Mário de Andrade: o turista aprendiz (1927)

Natureza e paisagem

18 maio	Foz do Rio Amazonas	"(...) uma largueza imensa gigantesca rendilhada por um anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal"	"À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás, perobas, pinheiros, plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha. O aroma do pau-rosa e da macacaporanga desprendido da resina de todos os troncos era tão inebriante que a gente oscilava com perigo de cair naquele mundo de águas brabas"	"Fui com os outros, deixando o pensamento chorado na magnificência daquela paisagem feita às pressas em cujo centro realumiava talqualmente olho de vidro a rodela guaçu de Marajó inundada"
18 maio (2)	Belém	"Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves "		
19 maio	Foz Amazonas	"A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos. Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação. Então acha uma lindeza os barcos veleiros coloridos e acha cotuba a morte dos pretendentes, se prende ao horizonte plantado de árvores que a refração apara do firme das ilhas e ao livro de Jó. A foz do Amazonas é tão ingente que blefa a grandeza. Wordsworth, o quarteirão dos cinemas no Rio, "I-Juca-Pirama" são muito mais grandiosos". (p. 68-69)"		
20 maio (2)		"Não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer" (p. 74)		
7 junho	Manaus	"Mas que coisa sublime, o lago, cercado inteirinho de mato colossal, calmo, uma calma encantada, em que os ruídos, gritos de animais estalam sem força pra viver. Solidão pura e livre, nada triste. Lá estavam as vitórias-régias, com os uapés e socós nas folhas" (p. 95)"		
14 junho		"Vidinha de bordo. Matos admiráveis chorando em trepadeiras até a água do rio. Pôr de sol prodigioso. Macaquinhos de cheiro. (p. 109)"		
18 junho	Vencedor	"Vamos seguindo o caminho de um seringueiro, ziguezagueando pelo mato, de uma seringueira pra outra. Torneamos também castanheiras gigantes, enfim, verdadeira floresta "civilizada" amazônica. O trilho do seringueiro está desimpedido do cipoal e da serrapilheira intransponíveis pra nós. Acabamos nos encontrando com o homem cuja viagem diária estávamos seguindo. O observamos na sua faina, fazendo os lapsos na árvore, botando as tigelinhas, partindo em busca da seringueira de em seguida. Feito o caminho todo, ele voltará no mesmo zigue-zague, recolhendo as tigelinhas cheias. Mais de hora de marcha, e topamos com um laguinho fundo. Ninguém não pode imaginar a sensação de paz, de silêncio quase absurdo que se tem nestes lagos pequenos cercados de árvores colossais. Aqui, ainda a sensação é mais intensa que a das proximidades de Manaus. E aqui não há vitórias-régias, não há nada que traga qualquer disfarce de alegria a esta paz invulnerável. Até as moças baixaram a voz. A água, refletindo o verde negro destas árvores enormes, é de uma profundidade infiel, como se estivesse apodrecendo aos poucos. E o silêncio não deixa de ser um bocado doentio, embora sem tristeza. No meio disso, uma nota mais amarga que engraçada. Uma casinhola de palha numa nesga de praia íngreme, afundando no laguinho. Junto da casa, se arrastando em seus afazeres, uma mulher de seus cinquenta anos, no mínimo. É parálitica e se chama Bernardina".		
2 julho		"E principiou um dos crepúsculos mais imensos do mundo, é impossível descrever. Fez crepúsculo em toda a abóbada celeste, norte, sul, leste, oeste. Não se sabia pra que lado o sol deitava, um céu todinho em rosa e ouro, depois lilá e azul, depois negro e encarnado se definindo com furor. Manaus a estibordo. As águas negras por baixo. Dava vontade de gritar, de morrer de amor, de esquecer tudo. Quando a intensidade do prazer foi tanta que não me permitiu mais gozar, fiquei com olhos cheios de lágrimas. (p. 137)"		
03/jul		"(...) de repente o spleen me bate. Virei pullman da Paulista, estrada de rodagem caminho do Cubatão, pé de café, telefone: cidade, uma angústia agitada, irritada, vontade de estar em casa, pra sempre, basta de viajar!" (p. 137)		
12 julho		"Não... não se pode dizer que seja bonito não... Chãos péssimos de cerrado, matos fracos, alagadiços, paus ainda negros, beiradeando o rio encachoeirado e apenas"		
13 julho	Porto Sucre, Bolívia	"(...) é um mimo. Não tem casa sem seu jardimzinho, muita flor, muito legume, vi repolhos destamando! Já Bates mal dava dos amazonenses pela falta de cuidado em rodear a casa de conforto vegetal. Parece que a presença do mato bravo lhes basta... Aqui na Bolívia, não" (p. 159-60)		

Natureza e paisagem

29 julho	Marajó	"Enfim estamos noutra espécie de paisagem amazônica. O Arari ainda principiou com um matinho ralo dos lados e uns igarapezoides de uma simpatia incomparável. As ingazeiras cobrem inteiramente as margens, folhudas, rechonchudas, lavando os galhos n'água do rio. Uns macaquinhos voam de galho em galho. As aningas floridas. De vez em quando o voo baixo das ciganas, parecem pesar toneladas. E uma abundância de trepadeirainha lilá, de que ninguém sabe o nome, cobrindo as margens folhudas. E a vista se abre em novos horizontes. São campos imensos, de um verde-claro, intenso, com ilhas de mato ao longe, nítidas, de um verde-escuro que recorta céu e campo. Balança lembra a Escócia. Concorro com erudição, meio irritado. É Marajó, gente! A Escócia tem jaçanãs também? tem garças? E tem este rio Arari, que não acaba e vai se estreitando cada vez mais, deixando imagens voluptuosas na sensação completamente descontrolada?... E a Escócia tem este inferno de gado orelhudo, estes zebus e estes búfalos, rebaixando estes campos de beleza sublime!... Garças, garças, garças, uma colhereira dum rosa vivo no ar! E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colhereiras cor-de-rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde-claro. E quando a gente faz um barulho de propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhos, rosas, brancos mesclados, batidos de sol nítido. Caí no chão da lanchinha. Foram ver, era simplesmente isso, caí no chão! O estado emotivo foi tão forte que me faltaram as pernas, caí no chão. (p. 185-6)"
----------	--------	--

Vegetação

Índice	Nome Popular	Nome Científico	Ocorrência	Tipo	Uso
1	açaí	<i>Euterpe oleracea</i>	Amazônia	Palmeira	
2	acariguara	<i>Minuartia guianensis</i>	Amazônia	Árvore	
3	aninga	<i>Montrichardia linifera</i>	Amazônia, ao longo de rios	Folhagem/ paludosa	
4	apuizeiro	<i>Phicos fagifolia</i>		Árvore - parasita	
5	balata	<i>Manilkara bidentata</i>	Amazônia	Árvore	
6	baobá	<i>Adansonia digitata</i>	África	Árvore	
7	carnaúba	<i>Copernicia prunifera</i>	Brasil - Nordeste	Palmeira	
8	castanheira	<i>Bertholletia excelsa</i>	Amazônia	Árvore	
9	cedro	<i>Cedrela fissilis</i>	Mata Atlântica	Árvore	
10	cúbio	<i>Solanum sessiliflorum</i>	Amazônia	Arbusto	
11	embaúba	<i>Cecropia sp.</i>	Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica	Árvore	
12	flor bico-de-arara	-	-	Flor	
13	ingazeira	<i>Inga sp</i>	Brasil, Bolívia, Argentina, Colômbia, Costa Rica e Equador, mata ciliar	Árvore	
14	jequitibá	<i>Cariniana sp</i>	Mata Atlântica	Árvore	
15	lírio	-	-	Herbácea/ flor	
16	macacaporanga	<i>Aniba fragrans Ducke</i>		Árvore	Madeira aromática
17	matámatá (cipó)	<i>Eschweilera sp.</i>	Amazônia	Trepadeira	
18	miriti (= buriti)	<i>Mauritia flexuosa</i>	Brasil	Palmeira	
19	mogno (= caoba, aguano)	<i>Swietenia macrophylla</i>	América Central, Amazônia	Árvore	
20	mururê	<i>Eichhornia crassipes</i>	Amazônia e Bacia do Prata	Aquática	
21	pau-rosa	<i>Aniba rosaedora</i>	Amazônia	Árvore	
22	pé de café	<i>Coffea arabica</i>	África	Arbusto	
23	peroba	<i>Aspidosperma polyneuron</i>	Brasil, Argentina, Paraguai	Árvore	
24	pinheiro	-	-	Árvore	

Índice	Nome Popular	Nome Científico	Ocorrência	Tipo	Uso
25	plátano	<i>Platanus sp</i>	Eurásia, América do Norte	Árvore	
26	samaúma	<i>Ceiba pentandra</i>	América tropical	Árvore	
27	seringueira	<i>Hevea brasiliensis</i>	Amazônia	Árvore	
28	tajá	<i>Caladium bicolor</i>	América Central e do Sul	Folhagem	
29	taxizeiro	<i>Tachigali myrmecophila</i>	Amazônia	Árvore	
30	trepadeirainha lilá, de quem ninguém sabe o nome	-	-	Trepadeira	
31	tucumã-açu	<i>Astrocaryum aculeatum</i>	Amazônia	Palmeira	
32	vitória-régia	<i>Victoria amazonica</i>	Amazônia, Pantanal	Aquática	

Quadro 9 – Mário de Andrade: *Macunaíma* (1928)

Vegetação

Índice	Nome Popular	Nome Científico	Ocorrência	Tipo	Uso
1	abacate	<i>Persea americana</i>	América Central, México	Árvore	Frutos comestíveis
2	abacaxi	<i>Ananas comosus</i>	América do Sul (Brasil e Paraguai)	Bromélia	Frutos comestíveis
3	abio	<i>Pouteria caimito</i>	Amazônia Central e Mata Atlântica	Árvore	Frutos comestíveis
4	abricô	<i>Mammea americana</i>	América do Sul	Árvore	Frutos comestíveis
5	açacu (timbó de)	<i>Hura crepitans</i>	Américas, Amazônia	Árvore	Medicinal, pesca
6	açaizeiro	<i>Euterpe oleracea</i>	Amazônia	Palmeira	Frutos comestíveis
7	acapurana	<i>Campsiandra laurifolia</i>	Amazônia, próxima aos rios	Árvore	Madeira, medicinal
8	acaricoara	<i>Minquartia guyanensis</i>	Amazônia, América Centra	Árvore	Madeira
9	angelim	<i>Hymenolobium sp.</i>	Amazônia, Floresta Pluvial de Terra Firme	Árvore	Madeira
10	aninga	<i>Montrichardia linifera</i>	Amazônia, ao longo de rios	Herbácea aquática	Medicinal ou mesmo venenosa
11	apió	?	?		
12	araraúba	<i>Aspidosperma desmanthum</i>	Amazônia	Árvore	
13	ariticum	<i>Annona montana</i>	Amazônia e América Central	Fruta	Frutos comestíveis
14	árvore baleira	Inventada		Árvore	
15	árvore garrucheira	Inventada		Árvore	
16	árvore uisqueira	Inventada		Árvore	
17	árvore volomã	Inventada		Árvore	
18	ata	<i>Annona squamosa</i>	América Central	Fruta	
19	bacaba	<i>Oenocarpus bacaba</i>	Amazônia	Palmeira	Alimentação, como o açáí
20	bacuparizeiro	<i>Rheedia gardneriana</i>	Amazônia, restinga, Mata Atlântica	Árvore	Frutos comestíveis

Índice	Nome Popular	Nome Científico	Ocorrência	Tipo	Uso
21	bacuri	<i>Platonia insignis</i>	Guianas, Brasil (Amazônia ao Piauí), Paraguai e Colômbia	Árvore	Frutos comestíveis, usos medicinais
22	bananeira	<i>Musa sp.</i>	Sudeste asiático, introduzida no Brasil pelos portugueses	Folhagem/fruta	Frutos comestíveis
23	biribá	<i>Rollinia deliciosa</i>	Antilhas, disseminada na Amazônia e Mata Atlântica	Árvore	Frutos comestíveis, folhas medicinais
24	butiá	<i>Butia capitata</i>	Paraguai, Uruguai, Argentina e sul do Brasil	Palmeira	Frutos comestíveis
25	cacau	<i>Theobroma cacao</i>	Amazônia expandindo-se depois para o México e América Central	Árvore	Frutos comestíveis, chocolate
26	cajamanga	<i>Spondias dulcis</i>	Polinésia	Árvore	Frutos comestíveis
27	cajá, taperebá	<i>Spondias mombin L.</i>	América tropical	Árvore	Frutos comestíveis
28	cajueiro	<i>Anacardium occidentale</i>	Nordeste brasileiro	Árvore	
29	cajuí	<i>Anacardium humile</i>	Pantanal e cerrado	Árvore	
30	carapanaúba	<i>Aspidosperma nitidum</i>	Amazônia	Árvore	
31	carauá (= caroá)	<i>Neoglaziovia variegata</i>	Nordeste brasileiro	Bromélia	
32	caruru	<i>Amaranthus viridis</i>	Américas	Herbácea (daninha, comestível)	
33	castanheira	<i>Bertholletia excelsa</i>	Amazônia	Árvore	
34	catauari (=trapiá)	<i>Crataeva benthami</i>	Amazônia	Árvore	
35	copaíba	<i>Copaifera langsdorffii</i>	Amazônia	Árvore	
36	cumaru	<i>Dipteryx odorata</i>	Amazônia	Árvore	
37	cunambi (timbó de)	<i>Clibadium surinamensis L.</i>	Amazônia	Planta tóxica (seiva usada para atordoar os peixes)	
38	cupuaçu	<i>Theobroma grandiflorum</i>	Amazônia	Árvore/ Fruta	
39	dzalaúra-iegue	<i>Inventada</i>		Árvore	
40	embaúba	<i>Cecropia sp.</i>	Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica	Árvore	
41	embira				
42	embiroçu	<i>Pseudobombax grandiflorum</i>	Brasil - Cerrado	Árvore	
43	fumo	<i>Nicotiana tabacum</i>	América tropical	Arbusto	
44	graviola	<i>Annona muricata</i>	América Central	Árvore/ Fruta	
45	grumixama	<i>Eugenia brasiliensis</i>	Mata Atlântica	Fruta	
46	guabiju	<i>Myrcianthes pungens</i>	Mata Atlântica e Cerrado	Árvore/ Fruta	
47	guacá	<i>Ecclinusa ramiflora</i>	Mata Atlântica	Árvore/ Fruta	
48	guaimbê	<i>Philodendron bipinnatifidum</i>	Brasil, Argentina e Paraguai	Arbusto/folhagem	
49	guajiru (=crajiru)	<i>Chrysobalanus icaco</i>	Amazônia, restinga de PE a SP	Árvore	
50	guaraná	<i>Paullinia cupana</i>	Amazônia	Trepadeira/ Fruta	
51	inajá	<i>Attalea maripa</i>	Amazônia, terra firme	Palmeira	
52	ingazeira	<i>Inga sp</i>	Brasil, Bolívia, Argentina, Colômbia, Costa Rica e Equador, mata ciliar	Árvore	

Índice	Nome Popular	Nome Científico	Ocorrência	Tipo	Uso
53	inhame	<i>Dioscorea sp</i>	África	Folhagem/ tubérculo	
54	ipês	<i>Tabebuia sp</i>	Brasil	Árvore	
55	itaúba	<i>Mezilaurus itauba</i>	Amazônia	Árvore	
56	jaboticaba	<i>Myrciaria cauliflora</i>	Brasil - Mata Atlântica	Fruta	
57	jacarandá	<i>Jacaranda sp</i>	Argentina, Bolívia, Sul do Brasil	Árvore	
58	javari (=jauari)	<i>Astrocaryum jauari</i>	Amazônia	Palmeira	
59	jenipapo	<i>Genipa americana</i>	América tropical	Árvore/ Fruta	
60	limão-de-caiena (=bilimbi)	<i>Averrhoa bilimbi</i>	Ásia	Árvore/ Fruta	
61	mamorana, munguba	<i>Pachira aquatica</i>	América Central e do Sul	Árvore	
62	mandacaru	<i>Cereus jamacaru</i>	Brasil - Caatinga	Cacto	
63	mandioca, mani-veira	<i>Manihot esculenta</i>	América do Sul	Arbusto/ tubérculo	
64	mangarito (=taioba)	<i>Xanthosoma sagittifolium</i>	América Central	Folhagem	
65	manga	<i>Mangifera indica</i>	Ásia	Árvore/ Fruta	
66	maracujá-michira	<i>Passiflora sp</i>	Brasil	Trepadeira/ Fruta	
67	matamatá (cipó)	<i>Eschweilera sp.</i>	Amazônia	Árvore	
68	melancia	<i>Citrullus lanatus</i>	África	Fruta	
69	milho cururuca (=pururuca)	<i>Zea mays L.</i>	América do Norte (México)	Grão - milho crioulo	
70	miriti (=buriti)	<i>Mauritia flexuosa</i>	Brasil	Palmeira	
71	mucajá (=macaúba)	<i>Acrocomia aculeata</i>	Brasil, América Central	Palmeira	
72	muirapiranga	<i>Brosimum paraense</i>	Amazônia	Árvore	
73	mururê	<i>Eichhornia crassipes</i>	Amazônia e Bacia do Prata	Planta aquática	
74	ouricuri (=licuri)	<i>Syagrus coronata</i>	Brasil - Caatinga, cerrado e restinga	Palmeira	
75	pacova	<i>Philodendron martianum</i>	América do Sul	Folhagem, epífita	
76	palmeirinha guairô	?	?	Palmeira	
77	pau-brasil	<i>Caesalpinia echinata</i>	Mata Atlântica	Árvore	
78	pau-cetim (=pau amarelo)	<i>Euxylophora paraensis</i>	Amazônia	Árvore	
79	pau-d'arco (=ipê)	<i>Tabebuia serratifolia</i>	Amazônia, Mata Atlântica	Árvore	
80	peroba	<i>Aspidosperma polyneuron</i>	Brasil, Argentina, Paraguai	Árvore	
81	piquiá	<i>Caryocar villosum</i>	Amazônia	Árvore	
82	piranheira	<i>Piranhea trifoliata</i>	Amazônia, varzéas	Árvore	
83	pitanga	<i>Eugenia uniflora</i>	Brasil - Mata Atlântica	Árvore/fruta	
84	pupunha	<i>Bactris gasipaes</i>	Amazônia	Palmeira	
85	samambaia	-	-	Folhagem	
86	samaúma	<i>Ceiba pentandra</i>	América tropical	Árvore	
87	sapota, sapotilha, sapoti	<i>Manilkara zapota</i>	América Central	Árvore/fruta	
88	tajá	<i>Caladium bicolor</i>	América Central e do Sul	Folhagem	

Índice	Nome Popular	Nome Científico	Ocorrência	Tipo	Uso
89	tamarindo	<i>Tamarindus indica</i>	África tropical	Árvore/fruta	
90	tingui (timbó de)	<i>Paullinia trigonia</i>	Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica	Trepadeira	
91	tiririca (=xiririca)	<i>Cyperus rotundus L.</i>	Ásia	Daninha	
92	titara	<i>Desmoncus polyacanthos</i>	Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica	Palmeira	
93	trapoeraba	<i>Commelina benghalensis</i>	Brasil	Folhagem/ forração/ daninha	
94	tucumã	<i>Astrocaryum aculeatum</i>	Amazônia	Palmeira	
95	tucunzeiro	<i>Bactris setosa</i>	Cerrado	Palmeira	
96	ubuçu	<i>Manicaria saccifera</i>	América Central e Amazônia	Palmeira	
97	umbu	<i>Spondias tuberosa</i>	Brasil - Semiárido Nordeste	Árvore/fruta	
98	urtiga	<i>Urtica sp</i>	Europa e Ásia	Folhagem	
99	urucum	<i>Bixa orellana</i>	Amazônia	Árvore/ semente	
100	uxi	<i>Endopleura uchi</i>	Brasil	Fruta	
101	vitória-régia	<i>Victoria amazonica</i>	Amazônia, Pantanal	Planta aquática	

Biomias, espaços e paisagens

Espaços/ biomas	Espaços urbanos	Expressões ligadas à vegetação
abertões	Jardim da Luz	comidas do mato
barrancas de paranãs	Bosque da Saúde	mata virgem
barroqueiras	Praça Antonio Prado	mato virgem
beira-rio	Pico do Jaraguá	mato de tantos milhões de paus que não tinham mais conta
bocainas	Igarapé Tietê	paus do mato
boqueirões	Rua Maranhão	plantas boas
carrascões	Pacaembu	plantinhas
carrascos	Parque D. Pedro II	serrapilheira
cerradão	Av. Rio Branco (RJ)	
cerrado		
chavascas		
coroas de vazante		
corredeiras		
espraiados		
eucaliptal		
fundões		
funis		
pancadas		
pedrais		
rasouras		

Espaços/ biomas	Espaços urbanos	Expressões ligadas à vegetação
restingas de areia marinha		
restingas de mato ralo		

Quadro 10 – Monteiro Lobato

Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
Urupês (1918)	"A colcha de retalhos" (1918)	roçado no capoeirão do Bilu	LOBATO, Monteiro. <i>Urupês</i> (1918). São Paulo, JPRLP/CO Editor, 2019 [e-book]
		caeté legítimo, unha-de-vaca, caquera	
		milho	
		pés de avenca nas grotas das noruegas	
		moita de taquaris	
		a geada queimou o café novo	
		"velho pomar, roído de formiga (...) três ou quatro laranjeiras macilentas, furadas de broca e sopesando o polvo retrançado da erva-de-passarinho (...) mamoeiros, a silvestre goiaba e araças, promiscuamente com o mato invasor que só respeitava o terreirinho batido, fronteiro à casa"	
		moitas de guanxuma, cordão-de-frade, joás	
	"A vingança da peroba" (1918)	"Plantava cada setembro três alqueires de milho; tinha dois monjolos, moenda, sua mandiocinha, sua cana, além duma égua e duas porcas de cria (...) Morava em casa boa, bem coberta de sapé de boa lua, aparado a linha, com mestria, no beiral"	
		"Sua casa, de esteios com casca e portas de imbaúba rachada (...) Nas suas terras não havia senão pau de foice. Pau de machado, capaz de monjolo, só a peroba da divisa, velha árvore morta que era o marco entre os dois sítios"	
		"Em cada oito de mato, dizia o meu velho, há um pau vingativo que pune a malfetoria dos homens. Vivi no mato a vida toda, lidei com toda casta de árvore, desdobrei desde imbaúba e embiruçu até bálsamo, que é raro por aqui. Dormi no estaleiro quantas noites! Homem, fui bicho do mato. E de tanto lidar com paus, fiquei na suposição de que as árvores têm alma, como a gente (...) E têm alma, dizia ele, porque sentem a dor e choram. Não vê como gemem certos paus ao caírem? E outros que choram tanta lágrima vermelha, que escorre e vira resina? (...) há em cada mato um pau que ninguém sabe qual é, a modo que peitado pra desforra dos demais. É o pau de feitiço. O desgraçado que acerta meter o machado no cerne desse pau pode encomendar a alma pro diabo, que está perdido"	
	"Bucólica" (1918)	cedrão	
		grotas	
		vegetação toda a pingar orvalho	
		"malmequeres por toda a parte (...) e tanta flor sem nome... - Flor à toa - diz a gente roceira. São, coitadinhas, a plebe humilima. A nobreza floral mora nos jardins (...) A duquesa Dália, sua majestade a Rosa, o samurai Crisântemo - que fidalguia! Bem longe estão destas aqui, azuleguinhas, pouco maiores que uma conta de rosário. Não obstante, vejo nelas mais alma. Leio mil coisas na sua modéstia. Lutaram sem tréguas contra o solo tramado de raízes concorrentes, contra as lagartas, contra os bichos que pastam. Que tenacidade, que prodígio de economia não representam estas iscas de pétalas, e o perfume agreste que as oloriza, e a cor - tentativa de azul com que se enfeitam, as feiteceirinhas! São belas, sim - da sua beleza, a beleza selvática das coisas que jamais sofreram a domesticação do homem. As flores de jardim: escravas de harém... Adubo farto, terra livre, tutores para a haste, cuidados mil (...) As agrestes morrem livres no hastil materno; as fidalgas, na guilhotina da tesoura."	
		"Que ar! (...) O oxigênio fresquinho foi elaborado naquele momento pela vegetação viçosa. Respirá-lo é sorver vida à nascente"	

Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
	"Bucólica" (1918)	"Ali, o rio. Ingazeiros desganhados pedem sobre ele (...) Margeia o rio a estrada, ora de ocre amarelo, ora roxo-terra; aqui, túnel sob a verdura picada no alto de nesgões de luz; além, escampa. Nos barrancos há tocos de raízes decepadas pelo enxadão, e covas de formigueiros mortos (...) surgem casebres de palha (...) Rumor no mato... Sai dele, de lenha ao ombro, uma cabocla"	
		Baitacas em bando (...) a sumirem-se num capão de angico. Borboletas amarelas nos úmidos. Parece um debulho de flores de ipê.	
		A coisa mais bela da zona - a paineira grande. Dirijo-me para lá (...) Ei-la! Que maravilha! Derreada de flores cor-de-rosa, parece uma só imensa rosa crespas. Beijaflores como ali ninguém jamais viu tantos (...) chegam de longe enquanto dura a festa floral da paineira mãe (...) Respiro um ar cheiroso, adocicado, e fico-me em enlevo a ver as flores que caem regirantes. Se afla mais forte a brisa, despegam-se em banco e recamam o chão. Devem ser assim as árvores do país das fadas...	
		"- (...) Estou vendo que tenho de vender a paineira. - Não vê que Chico Bastião dá dezoito mil-réis por ela (...) Como este ano carregou demais, vem paina pras arrobas. Ele quer aproveitar; derruba e... - Derruba!... - Derruba e.. - Por que não colhe a paina como vara, homem de Deus? - Não vê que é mais fácil derrubar..."	
		Roças de milho. A terra calcinada, com as cinzas escorridas pelo aguaceiro da véspera, incha-se de tocos carbonizados, e árvores enegrecidas até meia altura, e paulama em carvão (...) Adiante, feijão. O terreno varrido, cor de sépia, pontilhado pelo verde das plantas recém-vindas (...)	
		A manhã já vai alta, já cria de luz. O sol, estúpido; o azul, de irritar (...) A paisagem perdeu o encanto da frescura e da bruma. Está um lugar comum. Não vejo flores nem pássaros. O excesso de luz dilui as flores, o calor esconde as aves. Só um carcará resiste ao mormaço, empoleirado num tronco seco de peroba.	
Urupês (1918)	"O mata-pau" (1918)	Píncaros arriba e perambeiras abaixo, a Serra do Palmital escure a mataria virgem, sombria e úmida, tramada de taquaruçus, afestoadas de taquaris, com grandes árvores velhas de cujos galhos pendem cipós e escorrem barbas-de-pau e musgos. // Quem sobe da várzea, depois de transpostas as capoeiras da raiz, ao emboscar-se de chofre no frio túnel vegetal que é ali a estrada inevitavelmente espirra. E se é homem das cidades, pouco afeito aos aspectos bravios do sertão, depois do espirro abre a boca, pasmado da paulama. Extasia-se ante a graciosa copa dos samambaias, ante as borboletas azuis, ante as orquídeas, os líquens, tudo. // Sofria o animal sem o sentir mas não para. vai parar adiante, onde um broto de água gelada, a fluir entremeio às pedras, o tenta sorver um gole aparado em folha de caeté. Bebida a água, leva-lhe a vista o soberbo mata-pau que domina o grotão.// - Que raio de árvore é esta? - pergunta ele ao capataz, pasmado mais uma vez. // E tem razão de parar, admirar e perguntar; porque é duvidoso existir naquelas sertanias exemplar mais truculento da árvore assassina.	LOBATO, Monteiro. <i>Urupês</i> (1918). São Paulo, JPRLPCO Editor, 2019 [e-book]
	"O mata-pau" (1918)	<p>"- Não vê que é uma árvore que mata outra? Começa, quer ver como? (...) - Aquele fiapinho de planta, ali no gancho daquele cedro (...) começa assinzinho, meia dúzia de folhas piquiras; bota pra baixo esse fio de barbante na tenção de pegar a terra. E vai vindo, sempre naquilo, até que o fio alcança o chão. E vai então o fio vira raiz e pega a beber a sustância da terra. A parasita cria fôlego e cresce que nem imbaúba. O barbantinho engrossa todo dia, passa a cordel, passa a corda, passa a pau de caibro e acaba virando tronco de árvore e matando a mãe."</p> <p>O lenho gordo e viçoso da planta facinorosa envolvia um tronco morto (...) Viam-se por ela arriba, intervalados, os terríveis cíngulos estranguladores; inúteis agora, desempenhada já a missão constritora (...) Imaginação envenenada pela literatura, pensei logo nas serpentes de Lacoonte, na víbora aquecida no seio do homem da fábula, nas filhas do rei Lear, em todas as figuras clássicas da ingratidão. Pensei e calei, tanto o meu companheiro era criatura simples, pura dos vícios mentais que os livros inoculam.</p> <p>Não longe dali a serra complana-se em rechã e a mata míngua em capoeira rala, no meio da qual, em terreirinho descoivarado, entremostra-se uma tapera. Esverdece o melão-de-são-caetano por sobre o derruído tapume do quintanlejo, onde laranjeiras com erva-de-passarinho e uma ou outra planta doméstica marasma agoniadas pelo mato sufocante.</p> <p>Jataí da grotinha</p> <p>A viúva chorou como mamoeiro lanhado</p>	

Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
Urupês (1918)	"Bocatorta" (1918)	A meio entre o povoado e o estirão das matas virgens dormia de papo acima um famoso pântano. Pego de insidiosa argila negra fraldejado de velhos guêmbes nodosos, a taboa esbelta cresce-lhe à tona, viçosa na folhagem erétel que as brisas tremelicam. Pela inflorescência, longas varas soerguem-se a prumo, sustendo no ápice um chouriço cor de telha que, maturado, se esbruga em paina esvoaçante. Corre entre seus talos a batuira de longo bico e saltita pelas hastes a corruila do brejo, cujo ninho bojudo se ouriça nos espinheiros marginais. Fora disso, rãs, mimbuias pensativas e, a rabear nas poças verdinhentas de algas, a traíra, esse voraz esqualozinho do lodo. Um brejo, enfim, como mil outros.	LOBATO, Monteiro. <i>Urupês</i> (1918). São Paulo, JPRLPCO Editor, 2019 [e-book]
		Transposto o abismo [do brejo] a vegetação encorpa, até formar a mata por cujo seio corre a estrada mestra da fazenda.	
		Embaúva	
		Flor de catingueiro	
		O major tomou a frente, e guiou-os floresta adentro pelos meandros duma picada. Era ali o mato sinistro (...)	
	"O comprador de fazendas" (1918)	Pior fazenda que a do Espigão, nenhuma (...). Os cafezais em vara, ano sim ano não batidos de pedra ou esturrados de geada, nunca deram de si colheita de entupir tulha. Os pastos ensapezados, ensamabaiados nos topes, eram acampamentos de cupins (...) formigantes de carrapatos (...) As capoeiras substitutas das matas nativas revelavam pela indiscrição das tabocas a mais safada das terras secas. Em tal solo a mandioca bracejava a medo varetinhas nodosas; a cana-caiana assumia aspecto de caninha, e esta virava um taquiriço magrela dos que passam incólumes entre os cilindros moedores. (...) Por todos os cantos imperava o ferrão das saúvas, dia e noite entregues à tosa dos capins.	
		(...) um engenhoso plano mistificatório: entreverar de caetés, cambarás, unhas-de-vaca e outros padrões de terra boa, transplantados das vizinhanças, a fimbria das capoeiras e uma ou outra entrada acessível aos visitantes. Fê-lo, o maluco, e mais: meteu em certa grota um pau d'álho trazido da terra roxa, e adubou os cafeeiros margeantes ao caminho suficiente para encobrir a mazela do resto.	
	"O estigma" (1918)	Casei-me logo depois de formado, e aqui vivo alternado seis meses de roça com outros tantos de capital	
		Saímos e percorremos toda a fazenda, o chiqueirão dos canastrões, o cercado das aves de raça, o tanque dos Pekins; vimos as cabras Toggenburg, o gado Jersey, a máquina de café, todas essas coisas comuns a todas as fazendas e que entanto examinamos sempre com real prazer.	
	"O estigma" (1918)	Fausto era fazendeiro amador. Tudo ali demonstrava largo dispêndio de dinheiro sem a preocupação da renda proporcional; trazia-a no pé de quem não necessita da propriedade para viver	
		A vista do cafezal interrompeu-nos as confidências. Era setembro, e o aspecto das árvores estrelejadas de florinhas dava uma sensação farta de riqueza e futuro. Corremo-lo em parte, gozando o "prazer paulista" de ver ondular por espigões e grotas a onda verde-escura dos cafeeiros alinhados.	
		(...) um sombrio trecho de caminho, com barrancos acima, avencas viçosas, samambaias e begônias agrestes (...) - Sabes o que é uma face noruega? Cá tens uma. Não bate o sol. Muita folha, muito viço, verdes carregados, mas nada de flores ou frutas. Sempre está frialdade úmida.	
Bosque de pinheiros plantados em seguimento ao pomar			
"Velha praga" (1918)	capoeiras		
	sertão, matas		
	Serra da Mantiqueira		
	restingas úmidas		
	sapezeiro sem fim, erisipelado de samambaias		
montanha			

Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
Urupês (1918)	"Velha praga" (1918)	jequitibás magníficos	LOBATO, Monteiro. <i>Urupês</i> (1918). São Paulo, JPRLPCO Editor, 2019 [e-book]
		perobeiras milenárias	
		mata - capoeira - vassourinha - sapezeiro (caminho de degradação da terra)	
		urupê - <i>Polyporus sanguineus</i>	
		floresta	
		palmital	
		roçado	
		capetiningas ralas, moitas de taquaruçu	
		montes, encostas, rio, grotas noruega	
	"Urupês" (1918)	pau-brasil	
		selvas	
		milho, fumo	
		brejaúva, palmitos	
		mato (paisagem)	
		cocos de tucum ou jicara (=juçara), guabirobas, bacuparis, maracujás, jataí, pinhões, orquídeas	
		embiruçu	
		Um terreirinho descalvado rodeia a casa. O mato o beira. Nem árvores frutíferas, nem horta, nem flores - nada revelador de permanência.	
		(...) da terra só quer a mandioca, o milho e a cana. A primeira, por ser um pão já amassado pela natureza. Basta arrancar raiz e deitá-la nas brasas. Não impõe colheita, nem exige celeiro. Não pede cuidados. Não a ataca a formiga. A mandioca é sem-vergonha. Bem ponderado, a causa principal da lombeira do caboclo reside nas benemerências sem conta da mandioca (...) O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente (...) há bens que vêm para males. A mandioca ilustra este avesso de provérbio.	
	"Urupês" (1918)	Outro precioso auxiliar da calaçaria é a cana. Dá rapadura, e para jeca, simplificador da vida, dá garapa (...)	
		roça	
		moita de taquaruçu	
		alecrim, arruda, picumã	
		jasmim de cachorro	
		feijão mouro	
		sambaial	
		No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em cacho permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele, no meio de tanta vida, não vive...	

Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
Cidades Mortas (1919)	"Café café" (1900)	Café	LOBATO, Monteiro. <i>Cidades mortas</i> (1919). São Paulo, Globo, 2009 [e-book]
		Caboclos que vegetam ao pé dos morros numa choça de palha, cercada de taquara, com um terreirinho, moenda e o chiqueiro e toda a imensidade azul e verde das serras e dos céus a insulá-las da civilização	
		Cafezal X capim, mato de clara verdura vitoriosa	
		o mato brotou luxuriante, numa alegria verde-clara de vitória	
		Cereais, feijão, milho	
		mato exuberante, de ervas atrevidas, luta gigantesca, de vida ou de morte	
		beldroega, caruru, picão, capins, ervas transbordantes	
	"A Cruz de ouro" (1901)	café, coronéis do café	
	"Cidades mortas" (1906)	a saúva e seus aliados, o sapé e a samambaia	
		o Café, como um Átila	
caboclos opilados, de esclerótica biliosa, inermes, incapazes de fecundar a terra, incapazes de abandonar a querência, verdadeiros vegetais de carne que não florescem nem frutificam			
"A vida em Oblivion" (1908)	(sobre um literato romântico) o mato, a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são amenos, os vergéis floridos, os rios caudalosos, as matas viridentes, os píncaros altíssimos, os sabiás sonorosos, as rolinhas meigas		
	Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda a gente vê carrapatos, perniliongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. Bernardo mente.		
"Vidinha ociosa" (1908)	floresta virgem		
	"A vida em Oblivion" (1908)		
	(dos advogados) Na natureza só veem coisas fungíveis, infungíveis, móveis, imóveis, semoventes, bens, res nullius, artigos de enfiteuse – a carne e o osso, enfim, da propriedade		
	"Vidinha ociosa" (1908)		
Cidades Mortas (1919)	"Pedro Pichorra" (1910)	sitioca pitoresca (...) sépia afogada em campo verde: casebre de palha, terreirinho de chão limpo, mastro de Santo Antônio com os desenhos já escorridos pela chuva e a bandeira rota trapejante ao vento. Dois mamoeiros no quintal apinhados de frutos; canteiros de esporinhas com periquito em redor e manjeriões entreverados. Um pé de girassol, magro e desenxabido, a sopesar no alto a rodela cor de canário; laranjeiras semimortas sob o toucado da erva-de-passarinho.	LOBATO, Monteiro. <i>Cidades mortas</i> (1919). São Paulo, Globo, 2009 [e-book]
		"O luzeiro agrícola" (1910)	
	Monocultura		
	"O luzeiro agrícola" (1910)	Policultura (cebola, alho, batata, repolho, coentro, alpebre, cerefólio, grão-de-bico, tremoço, quiabo, espargo, espinafre, alcachofra (...) cebolinha, couve-flor, sorgo, soja amarela, centeio, aveia, figos da Trácia, uvas de Corinto, violetas de Parma... e outros cereais europeus)	
	"O luzeiro agrícola" (1910)	Aquela gente ainda vivia em pleno período da pedra lascada do café; era mister tangê-la à estação áurea da policultura, da avicultura, da sericultura	
A onda verde (1921)	"A onda verde" (1921)	Café - ouro anual das bagas vermelhas	LOBATO, Monteiro. "A onda verde" (1921). In: _____. A onda verde. São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 3-23.
		mataréu virgem de majestosa beleza	
		jequitibás de frondes sussurrantes como o oceano	
		vulto grave das perobeiras milenárias	
		Café - árvore que dá ouro	

Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
A onda verde (1921)	"A onda verde" (1921)	Floresta nativa - maravilhosa vestimenta verde do oásis	LOBATO, Monteiro. "A onda verde" (1921). In: _____. A onda verde. São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 3-23.
		Cafezal - mar de cafeeiros em linha, em substituição da floresta nativa	
		Cafezal - oceano verde-escuro	
		Cafezal - mar interno da Rubiaceae	
		Café - Polvo com milhões de tentáculos, rola sobre a mata e a soverte	
		chazinho (dos literatos) x café	
		Café - Onda Verde que digere as florestas virgens	
		Perobas	

Quadro 11 – Oswald de Andrade

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1925	Pau Brasil	História do Brasil - "Natureza morta"	Ananazes	ANDRADE, O. <i>Pau Brasil</i> . Paris, Au sans pareil, 1925, p. 28
		História do Brasil - "Riquezas naturais"	Pepinos, romans, figos, cidras, limoes, laranjas, cannas daçure, algodam, paobrasil	ANDRADE, 1925, p. 28
		História do Brasil - "Paisagem"	Palmares de cocos grandes - coqueiro	ANDRADE, 1925, p. 30
		Poemas da colonização - "A transação"	pitangas, jabuticabas, gabiobas, coqueiros X café	ANDRADE, 1925, p. 37
		São Martinho - "Prosperidade"	café	ANDRADE, 1925, p. 45
		São Martinho - "Paisagem"	cafezal	ANDRADE, 1925, p. 46
1925	Pau Brasil	São Martinho - "Bucólica"	pomar antigo, tamarindo, árvores sentadas, laranjas maduras	ANDRADE, 1925, p. 46
		São Martinho - "Versos de D. Carrie"	cafezais, paineiras	ANDRADE, 1925, p. 49
		RP1 - "Cidade"	conversas no jardim onde crescem bancos	ANDRADE, O. <i>Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)</i> . São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p. 103.
		RP1 - "Capital da República"	Praias calçadas, arborizadas; avenida se abana com as folhas miúdas do pau-brasil	p. 106
		Postes da Light - "Anhangabaú"	América folhuda	p. 117
		Postes da Light - "Atelier"	A verdura no azul klaxon	p. 120
		Postes da Light - "Aperitivo"	Praça Antônio Prado, café	p. 123
		Postes da Light - "Ideal bandeirante"	Jardim New Garden, bairro romântico equivalente ao Bois de Boulogne	p. 123
Roteiro das Minas - "São José del Rei"	Bananeiras ("decadência")	p. 131		

Data	Obra	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
1925	<i>Pau Brasil</i>	Roteiro das Minas - "Sábado de Aleluia"	Jardins/ Palmeiras/ Negros	p. 131-2
		Roteiro das Minas - "Menina e moça"	"palmeiras malditas da fazenda"	p. 132
		Roteiro das Minas - "Capela Nova"	"decoração dos bananais/ dos coqueirais"	p. 134
		Roteiro das Minas - "Documental"	floresta, coqueiros	p. 134
		Roteiro das Minas - "Longo da Linha"	Coqueiros/ Aos dois/ Aos três/ Aos grupos/ Altos/Baixos	p. 134
		Roteiro das Minas - "Lagoa Santa"	águas azuis no milagre dos matos	p. 136
		Roteiro das Minas - "Viveiro"	bananeiras monumentais	p. 136
		Roteiro das Minas - "Ocaso"	cocares revirados das palmeiras	p. 138
		Lóide brasileiro - "Recife"	"retilínea cana-de-açúcar", "palmares do cais", "coqueiros se empenacham", "palmeiras imperiais"	p. 143-144
		Lóide brasileiro - "Noite no Rio"	árvores sem emprego	p. 146
1927	<i>Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade</i>	Meus oito anos	bananeira, laranjais	p. 158
		Fazenda	"o mandacaru espiou a mijada da moça"	p. 159
		Balada do Esplanada	Há poesia/Na dor/ Na flor/ No beija-flor/ No elevador	p. 162
1927	<i>Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade</i>	Brasil	guarani da mata virgem	p. 165
		Canção da esperança de 15 de novembro de 1926	Tendo na mão espalmada/ Os 14 versos brancos/ Duma Vitória Régia	p. 169-170
		Glorioso destino do café	Pequena árvore cheia de xícaras	p. 175
1942	<i>Cântico dos cânticos para flauta e violão</i>	Compromisso	Comprarei/ O pincel do Douanier/ Pra te pintar	p. 184

Quadro 12 – Paulo Prado

Obra	Data	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
<i>Paulística</i>	1922-25	"O Caminho do Mar"	A Serra do mar: alta muralha negra de arvoredo que para os lados do poente fechava os mangues do litoral; sombria montanha, defesa criada pela Natureza	PRADO, Paulo. <i>Paulística</i> . São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 65-92.
			Mata-virgem, atoleiros fundos de serra acima, rios a vaguear	
			O planalto: protegido pela própria Natureza hostil	

Obra	Data	Texto/Poema	Espécie/Paisagem	Referência
Paulística	1922-25	"O Caminho do Mar"	Índias: sedução da concubinação na vida livre da mata virgem e dos vastos campos	PRADO, Paulo. <i>Paulística</i> . São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 65-92.
			Araucárias que mostravam aos conquistadores a entrada do sertão	
	1925	"A paisagem"	Grandes florestas, mata (EUA)	PRADO, Paulo. <i>Paulística</i> . São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 209.
			Deserto pobre, esfomeado e sedento que dastou numa espantosa florescência depois que o transformou o esforço inglês (Austrália)	p.209
			Araucária ancestral	p. 210
			Eucalipto cosmopolita, árvore de importação	p. 210
			Solar do latifúndio alvejando no meio dos seus bananais e limoeiros	p. 210
			campos piratininganos vestidos de 'mui alto e espesso arvoredo'; sertão paulista	p. 210
			Floresta virgem x Grandes invernações, canaviais, o manto verde-escuro dos cafezais	p. 210
			Primeira visão dos descobridores portugueses: perfil das montanhas, grupos de palmeiras nas praias e crespos arvoredos nos montes; paisagem da escalada da serra, muro alto e negro	p. 211
			Cipoal intrincadíssimo dos despenhadeiros, por entre samambaias, cactos, palmitos e embaúbas	p. 212
			borda do campo, várzeas de Piratininga	p. 212
			Paisagem do sertão, florestas intérminas, largos rios de água escura, correndo lenta por entre matas debruçadas	p. 212
			matas impenetráveis, praias desertas, campos melancólicos	p. 212
1927	"O martírio do café"	"assucar", café, borracha	PRADO, Paulo. <i>Paulística</i> . São Paulo, Cia das Letras, 2004, p. 202-208.	
		pragas daninhas como a grama e a tiririca		

Quadro 13 – Raul Bopp

Data	Texto	Plantas genéricas/Paisagem	Referência
1931	<i>Cobra Norato</i>	Apicum ¹ da beira d'água	BOPP, 1931 apud MASSI, 1998, p. 17
		Mar desarrumado	p. 170
		Arvorezinhas	p. 149
		Árvores grávidas	p. 150
		Árvores sonolentas	p. 150
		Árvores velhas	p. 150
		Arvorezinhas jovens	p. 150
		Floresta inchada alarmada mal-assombrada	p. 153

Data	Texto	Plantas genéricas/Paisagem	Referência
1931	Cobra Norato	[Árvores] escravas do rio	p. 153
		Arbustos incógnitos	p. 155
		Árvores-comadres	p. 155
		Árvores de galhos idiotas	p. 156
		Árvores prenhas sentadas no escuro	p. 156
		Arvorezinhas sonham tempestades	p. 156
		Árvores encalhadas	p. 157
		Árvores folhudas	p. 157
		Plantinhas miúdas da enxurrada	p. 157
		Horizontes riscados de verde	p. 162
		Ventres de florestas	p. 163
		Árvores de beijos caídos	p. 163
		Arvorezinhas impacientes	p. 163
		Paisagem bojuda	p. 165
		Charco desdentado	p. 167
		Árvores corcundas com fome	p. 167
		Floresta anônima	p. 169
		Mangue	p. 171
		Pântano de aningas	p. 171
		Paisagem encharcada	p. 173
		Florestas decotadas	p. 174
		Árvores niqueladas	p. 174
		Árvores nuas	p. 180
		Floresta ventríloqua brinca de cidade	p. 183
		Arbustos cúbicos	p. 183
		Árvores encapuçadas	p. 183
		Charco de umbigo mole	
		Encharcadiço	
		Floresta cifrada	
		Floresta de hálito podre	
Ilhas decotadas			
Mato de castigo			
Rios afogados			
Rios magros			
Selva imensa			

Data	Texto	Plantas genéricas/Paisagem	Referência		
1928	"Como se vai de São Paulo a Curitiba"	Banhados	p. 139		
		Vegetação disciplinada	p. 131		
		Plantações de pereiras jovens, em ordem, de frutos contados a prazo fixo	p. 132		
		Pomar	p. 132		
		Vinhedos medrosos	p. 132		
		Árvores sujas, abraçadas de poeiras	p. 132		
		Campos medidos	p. 133		
		Paisagens de aspectos largos que se repetem	p. 133		
		Horizontes elásticos	p. 134		
		Paisagens sumárias	p. 134		
		Praça	p. 134		
		Terras alegres que descansam	p. 134		
		Verde nostálgico	p. 134		
		Paisagens contrariadas	p. 135		
		Ruas geometrizadas	p. 135		
		Matas e serras íngremes	p. 136		
		1928	"Como se vai de São Paulo a Curitiba"	Capões de tapete baixo	p. 137
				Restingas	p. 137
Sangas ²	p. 137				
Planuras "despovoadas, dóceis"	p. 137; p. 139				
Campos que se perdem	p. 138				
Capoeira garranchenta	p. 138				
Matagais	p. 138				
Arvorezinhas de muleta, retas e corcundas	p. 138				
Cafezais a galope	p. 141				
Mato	p. 141				
Rio encerrado que se defranja na represa	p. 141				
Arquitetura soturna do mato	p. 142				
Taquaral	p. 142				
Árvores em trajes apressados	p. 142				
Folharias	p. 143				
Campo queimado	p. 144				
Capinzal	p. 144				
Árvores grávidas	p. 144				

Data	Texto	Plantas genéricas/Paisagem	Referência
1932	Urucungo	Águas tristes	p. 214
		Boca do mato	p.201
		Fazenda velha	p. 206
1932	Urucungo	Flor selvagem	p. 220
		Floresta (era um) útero	p. 204
		Florestas	p. 215
		Florestas africanas	p. 198
		Florestas de braços peludos	p.220
		Florestas inchadas	p. 203
		Mato	p. 211; p. 213; p. 220
		Mato grande	p. 207
		Paisagem enfeiada com borrões de fumaça	p. 219
		Praça	p. 201
		Praia vazia	p. 207
		Selva	p. 220
		selva carregada	p. 204

1. Apicum – ou salgado –, como é chamado no Nordeste, é uma região que fica exposta a inundações intermediárias em luas cheias. A salinidade deste tipo de bioma é altíssima, portanto, não abriga árvores como no caso do mangue. Sua vegetação é composta por herbáceas que crescem na areia.

2. Sangas - córrego que seca facilmente, pântano, brejo

Vegetação

Data	Obra	Nome Científico	Nome popular	Referência
1931	Cobra Norato	<i>Andira sp, Dinizia sp, Hymenolobium sp ou Vatairea sp</i>	Angelim	BOPP, 1931 apud MASSI, 1998, p. 177
		<i>Euterpe oleracea</i>	Açaí "Como se vai de São Paulo a Curitiba"	p. 156
		<i>Andropogon leucostachyus (?)</i>	Capim membeca	p. 166
		<i>Andropogon leucostachyus (?)</i>	Macega	p. 180
		<i>Arecaeae</i>	Palmeira	p. 183; p 157
		<i>Bambusoideae</i>	Taboca (=taquara)	p. 156
		<i>Bidens pilosa</i>	Erva-picão	p. 151
		<i>Caladium sp</i>	Tinhorão	p. 160
		<i>Cecropia sp</i>	Embaúba	p. 180
		<i>Ceiba pentandra</i>	Samaúma	p. 183
		<i>Colocasia sp</i>	Tajá	p. 148-178
		<i>Cyperus sp</i>	Tiririca	p. 151; p. 157
		<i>Digitaria horizontalis</i>	Capim-colchão	-
<i>Dipteryx odorata</i>	Cumarú	p. 181		

Data	Obra	Nome Científico	Nome popular	Referência
1931	Cobra Norato	<i>Erythrina verna</i>	Molungu	p. 191
		<i>Ficus sp</i>	Mata-pau	p. 157
		<i>Heteropsis flexuosa</i>	Cipó-titica	p. 181
		<i>Hymenachne amplexicaulis</i>	Canarana	p. 164
		<i>Jacaranda caroba</i>	Caroba	p. 156
		<i>Mauritia flexuosa</i>	Miritis	p. 156
		<i>Montrichardia linifera</i>	Aninga	p. 171
		<i>Pachira aquatica</i>	Mamorana	p. 163
		<i>Petiveria alliacea</i>	Mucura-caá (guiné!)	p. 161
		<i>Stachytarpheta cayennensis</i>	Gervão	p. 181
		<i>Trifolium sp</i>	Trevo	p. 160
		<i>Vitex sp</i>	Tarumã	p. 177
		-	Capim pirixi	p. 162
		-	Flor de titi ¹	p. 177
1928	"Como se vai de São Paulo a Curitiba"	<i>Tillandsia usneoides</i>	Barba-de-bode	p. 137
		<i>Andropogon leucostachyus</i> (?)	Macega	p. 141
		<i>Araucaria angustifolia</i>	Pinheiro	p. 144
1932	Urucungo	<i>Musa sp</i>	Bananeira	p. 218
		<i>Cocos nucifera</i>	Coqueiro	p. 215
		<i>Carica papaya</i>	Mamoeiro	p. 208
		<i>Enterolobium contortisiliquum</i>	Timbaúva	p. 212

1. Vem do Tupi, e o significado da palavra TITI em sequência traz a ideia de polvilho ou amido umedecido estando o dialeto também no nome Tapioca ou tatioca

Quadro 14 – Tarsila do Amaral

Data	Obra	Técnica	Espécie	Referência
1923	<i>Rio de Janeiro</i>	Óleo sobre tela	Bananeira OU palmeira	AMARAL, 2003, p. 116-117
1923	<i>A negra*</i>	Óleo sobre tela	Folha bananeira	GOTLIB, 1998, p. 82
1924	<i>São Paulo (135831)*</i>	Óleo sobre tela	Palmeira, árvore esférica	GOTLIB, 1998, p. 117
1924	<i>São Paulo (Gazo)*</i>	Óleo sobre tela	Palmeira-como-poste, como-bomba-gasolina, árvore de tronco-poste e copa esférica	AMARAL, 2003, p. 167.
1924	<i>E.F.C.B.</i>	Óleo sobre tela	Palmeiras, árvores	GOTLIB, 1998, p. 118
1924	<i>Morro da Favela*</i>	Óleo sobre tela	Palma detalhada, cica, folhagens diversas, palmeiras, árvores de copa geométrica	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2324/morro-da-favela
1924	<i>Carnaval em Madureira</i>	Óleo sobre tela	Palmeira	GOTLIB, 1998, p. 96
1924	<i>A cuca*</i>	Óleo sobre tela	2 árvores: embaúba e mangueira, Folhagens (uma delas uma espada de s. jorge)	https://www.moma.org/audio/playlist/48/731
1924	<i>Tiradentes</i>	Desenho	Árvores esféricas	GOTLIB, 1998, p. 90

Data	Obra	Técnica	Espécie	Referência
1924	Desenhos de estudo (folha inteira)***	Desenho	anotações de viagem: palmeiras, embaúbas, palma, girassol, folha de bananeira, agave com pendão, "parasita" em árvore	EULALIO, 2001, p. 32
1924	"São Paulo"	Desenho	Jardim urbano ordenado, palmeiras barrigudas	EULALIO, 2001, p. 117
1924	"Paisagem urbana"	Desenho	Jardim urbano ordenado (inclusive com topiaria), palmeiras barrigudas	EULALIO, 2001, p. 118
1924	"De São Paulo ao Rio"	Desenho	Estudos de paisagens - morros, arquitetura, palmeiras, detalhe bananeira	EULALIO, 2001, p. 119
1924	"Paisagem"	Desenho	árvores (amebas)	EULALIO, 2001, p. 120
1924	"Vida na fazenda"	Desenho	árvores (elipses)	EULALIO, 2001, p. 120
1924	"Viagem a Minas"	Desenho	conjuntos de palmeiras	EULALIO, 2001, p. 121
1924	"Preta no pilão"	Desenho	Bananeira com cacho **	EULALIO, 2001, p. 121
1924	"Santa Catarina"	Desenho	Palmeiras (grupos)	EULALIO, 2001, p. 122
1924	Série "Cidade com bondinho"	Desenho	duas palmeiras-postes**	EULALIO, 2001, p. 124
1925	"História do Brasil"	Desenho	Palmeira	ANDRADE, 1925, p. 23
1925	"Poemas da colonização"	Desenho	Palmeiras	ANDRADE, 1925, p. 35
1925	"São Martinho"	Desenho	Palmeiras	ANDRADE, 1925, p. 43
1925	"Postes da Light"	Desenho	Palmeiras	ANDRADE, 1925, p. 67
1925	"Roteiro das Minas"	Desenho	Araucárias	ANDRADE, 1925, p. 85
1925	"Loyde brasileiro"	Desenho	Palmeiras	ANDRADE, 1925, p. 101
1925	<i>Lagoa Santa*</i>	Óleo sobre tela	Bananeira detalhada, com cacho, cerca de paus	AMARAL, 2003, p. 247
1925	<i>Paisagem com touro*</i>	Óleo sobre tela	árvores variadas (uma de pequenos cilindros múltiplos, outra embaúba, folhas de palmeira, folhagens)	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2328/paisagem-com-touro
1925	<i>Palmeiras</i>	Óleo sobre tela	Palmeiras extrafinas e verticais, arvores, folhagens	GOTLIB, p. 108
1925	<i>O pescador</i>	Óleo sobre tela	Palmeiras, bananeira, árvores elípticas	AMARAL, 2003, p. 207
1925	<i>A feira II</i>	Óleo sobre tela	Palmeiras, árvore de esferas, vasos de folhagens e flores, frutas (bananas, limões, abacaxis, caju, mangas)	GOTLIB, 1998, p. 92
1925	<i>Vendedor de frutas*</i>	Óleo sobre tela	Palmeiras finas (grupo); abacaxi, bananas, laranjas	
1925	<i>O mamoeiro</i>	Óleo sobre tela	Folhagens, folhagens aquáticas (aninga), arvores esféricas, bananeira, mamoeiro	GOTLIB, 1998, p. 120
1925	<i>A gare*</i>	Óleo sobre tela	duas pequenas palmeiras barrigudas perdidas na cidade da gare	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1622/a-gare
1927	<i>Pastoral</i>	Óleo sobre tela	Hortênsias, folhagens tropicais, bromélias em detalhe	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1627/pastoral
1927	<i>Manacá**</i>	Óleo sobre tela	Flores, folhagens ou cactus	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1626/manaca
1928	<i>"Abaporu"***</i>	Óleo sobre tela	Cacto	GOTLIB, 1998, p. 142

Data	Obra	Técnica	Espécie	Referência
1928	"Antropofagia"	Óleo sobre tela	Cactos, bananeira	GOTLIB, 1998, p. 143/ AMARAL, 2003, p. XIII
1928	"O lago"***	Óleo sobre tela	Diversidade vegetal inventada e que é o tema central da obra - palmeiras, cactos, frutos e flores	AMARAL, 2003, p. X
1928	O touro**	Óleo sobre tela	troncos decepados?, azuis	AMARAL, 2003, p. XII
1928	Distância	Óleo sobre tela	palmeira x cactos	AMARAL, 2003, p. XII
1928	A lua**	Óleo sobre tela	Cacto-pessoa	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2478/a-lua
1928	Sono**	Óleo sobre tela	Palmeira de formas arredondadas, estipe igual às folhas	
1928	O sapo **	Óleo sobre tela	Cactos colunares	
1929	"Floresta"	Óleo sobre tela	Árvore/ Palmeira/ Troncos decepados/ Sementes/frutos/ovos	GOTLIB, 1998, p. 147/ AMARAL, 2003, p. XIV
1929	Calmaria II	Óleo sobre tela	Volumes cilíndricos, simplificação extrema - apenas sugestão à vegetação, na forma de cilindros e prismas - "troncos" verdes decepados	AMARAL, 2003, p. XV
1929	"Cartão postal"	Óleo sobre tela	Palmeiras, cactos, folhagens, árvore	GOTLIB, 1998, p. 105

Quadro 15 – Lasar Segall

Data	Obra	Técnica	Espécie	Referência
1924	Menino com lagartixas	Óleo sobre tela	Bananeiras: folhas, cacho, coração	SEGALL, 1991a, p. 21
1924	Mulata com criança	Óleo sobre tela	Vegetação geométrica (palmeiras, cactos, agaves, espada S. Jorge)	SEGALL, 1991a, p. 23
1924	Encontro	Óleo sobre tela	Agaves	SEGALL, 1991a, p. 7
1924 c.	Cactus	Desenho	Cactos (palmas) e suculentas	SEGALL, 2002, p. 208
1924 c.	Casa no bananal	Desenho (grafite)	Bananal	SEGALL, 1991b, p. 72
1924 c.	Figura no bananal	Desenho (grafite)	Bananeiras: folhas, palmeira isolada no bananal (tipo tamareira)	SEGALL, Lasar, 1991b, p.72
1925	Paisagem brasileira	Óleo sobre tela	Pinheiros, palmas	SEGALL, 1991a, p. 33
1926 c.	Paisagem com casal e cabana	Ponta-seca	Folhagens; bananeiras, fumo; coqueiros (OBS - s/ palmeiras)	SEGALL, 1988
1926	Morro vermelho	Óleo sobre tela	Palmeiras imperiais, palmeira, palma	SEGALL, 1991a, p. 35
1926	Mãe no taquaral	Desenho (lápis de cor)	Taquaral (bambuzal)	SEGALL, 1991a p. 28
1926	Paisagem do Rio de Janeiro	Desenho (tinta preta a pena)	Palmeiras imperiais	SEGALL, 1991a, p. 50
1926	Rua do Mangue	Ponta-seca e água-forte	Palmeirinha	SEGALL, 1991a, p. 60
1926 c.	Figuras na paisagem tropical	-	Palmeiras, cactos, espada-de-são-jorge, helicônia	SEGALL, 1991b.
1926 c.	Negra e vasos com plantas	-	Flores, folhagens em vaso	SEGALL, 1991b.
1927	Bananal	Óleo sobre tela	Folhas de bananeira, cachos de banana	SEGALL, 1991a, p. 31

Data	Obra	Técnica	Espécie	Referência
1927	O bebedouro	Aquarela	Palmas, folhagens	
1927	Mulheres do Mangue com cactos	Ponta seca	Cactos	SEGALL, 1991a, p. 74
1927	Rio de Janeiro I	Ponta-seca e água-forte	Palmeiras imperiais, bananeiras-bananal, boulevard árvores topiadas	SEGALL, 1991a, p. 78
1927	Homem com cartaz e cafezal	Xilogravura	Plantação de café e cidade ao fundo	SEGALL, 1988.
1929	Natureza-morta com três vasos de cactos	Óleo sobre tela	Opuntias em vasos	SEGALL, 2008, p. 123
1929	Bananeira	Xilogravura	Folhas, cacho e coração da bananeira	SEGALL, 1988, p. 104
1929	Baile de negros	Xilogravura	Cactos (palmas)	SEGALL, 2002, p. 91
1929	Dois marinheiros acompanhados	Ponta-seca	Aleia palmeiras imperiais	SEGALL, 1991a, p. 83
1929	Mário na rede	Ponta-seca	Folhas de bananeira, plantação	SEGALL, 1988.
1930	Favela	Ponta-seca	Plantas "de quintal": palmas, bananeira, palmeirinhas	SEGALL, 1991a, p. 102
1930	Rio de Janeiro II	Água-forte	Bananeiras e palmeiras imperiais	SEGALL, 1991a, p. 102
1930	Rio de Janeiro III	Água-forte	Palmeiras imperiais	SEGALL, 1991a, p. 103
1928-30	Figuras com pé de café	Água-forte	Negra entre pés de café	SEGALL, 1988.
1930	Fazenda	Ponta-seca e água-forte	Plantação de café	SEGALL, 1988.
1930	Cabeça e cafezal	Ponta-seca e água-forte	Cafezal, negros na colheita	SEGALL, 1988.

Quadro 16 – Mina Klabin Warchavchik

Data	Obra	Nome científico	Nome popular	Ocorrência
1928	Rua Santa Cruz	<i>Agathis australis</i>	Pinheiro de Kauri	Oceania
		<i>Agave sp</i>	Agave	América do Norte, México
		<i>Aloe vera</i>	Babosa	África
		<i>Canna x generalis</i>	Biri	América do Sul
		<i>Carica papaya</i>	Mamoeiro	América Central, América do Sul
		<i>Ceiba sp</i>	Paineira	América do Sul
		<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Brasil
		<i>Cyca sp</i>	Cyca	Ásia, África e Oceania
		<i>Cupressus sp</i>	Cipreste	Zonas temperadas (Hemisférios Sul e Norte)
		<i>Dracaena arborea</i>	Dracena	África
		<i>Dracaena fragrans</i>	Pau d'água	África
		<i>Erythrina sp</i>	Eritrina	América do Sul
		<i>Dracaena marginata</i>	Dracena de Madagascar	África
<i>Eucalyptus sp</i>	Eucalipto	Oceania		

Data	Obra	Nome científico	Nome popular	Ocorrência
1928	Rua Santa Cruz	<i>Euphorbia tirucalli</i>	Aveloz	África
		<i>Jacaranda mimosifolia</i>	Jacaranda	América do Sul
		<i>Monstera deliciosa</i>	Costela de Adão	América do Norte, México
		<i>Opuntia sp</i>	Palma	Américas
		<i>Pandanus veitchii</i>	Pândano	Oceania
		<i>Phomium tenax</i>	Fórmio	Oceania
		<i>Raphis excelsa</i>	Palmeira rafis	Ásia
		<i>Rhododendron simsii</i>	Azaléia	Ásia
		<i>Roystonea oleracea</i>	Palmeira Imperial	América Central
		<i>Sansevieria trifasciata</i>	Espada de São Jorge	África
		<i>Schizolobium parahyba</i>	Guapuruvu	Brasil
		<i>Vitis vinifera</i>	Parreira	Europa
		-	Gramma	-
-	Orquídea	-		
-	Samambaia	-		
1930a	Rua Bahia	<i>Bougainvillea glabra</i>	Primavera	Brasil
		<i>Caesalpinia ferrea</i>	Pau ferro	Brasil
		<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Brasil
		<i>Cupressus sp</i>	Cipreste	Zonas temperadas (Hemisférios Sul e Norte)
1930a	Rua Bahia	<i>Cyca sp</i>	Cyca	Ásia, África e Oceania
		<i>Eutherpe edulis</i>	Palmeira juçara	América do Sul
		<i>Dracaena arborea</i>	Dracena	África
		<i>Duranta repens</i>	Pingo de ouro	Brasil
		<i>Hemerocallis flava L.</i>	Lírio amarelo	Europa e Ásia
		<i>Livistona chinensis</i>	Palmeira leque da China	Ásia
		<i>Magnolia grandiflora</i>	Magnolia	América do Norte
		<i>Opuntia sp</i>	Palma	Américas
		<i>Yucca gigantea</i>	luca	América Central, México
		-	Gramma	-
1930b	Rua Itápolis	<i>Agave sp</i>	Agave	América do Norte
		<i>Cereus jamacaru</i>	Mandacaru	Brasil
		<i>Dracaena arborea</i>	Dracena	África
		<i>Opuntia sp</i>	Palma	Américas
		<i>Philodendron bipinnatifidum</i>	Guaimbê	América do Sul
		<i>Phomium tenax</i>	Fórmio	Oceania
		<i>Schizolobium parahyba</i>	Guapuruvu	Brasil
		-	Gramma	-

