

A PAISAGEM COMO PROBLEMA: CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR

VOLUME I



PEDRO FIDALGO

(coord.)

FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

iH
INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

A PAISAGEM COMO PROBLEMA: CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR

Pedro Fidalgo (coord.)

AUTORES

| | | |
|---------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|
| Aline Defellipe Câmara | Fernanda Moço Foloni | Margarida Carvalho |
| Amanda Cristina Franco Guerardi | Fernando Eraldo Medeiros | Maria Bezerra |
| Ana Amorim | Filipa de Castro Guerreiro | Maria da Graça Saraiva |
| Ana Beatriz Jardim Alves | Francisco da Silva Costa | Maria Fandiño |
| Ana Carolina Carmona-Ribeiro | Francisco Eduardo Torres Cancela | Maria João Centeno |
| Ana Cristina Santos Guerreiro | Francisco Horta Maranhão | Maria Manuela Laranjeira |
| Ana Paula Pires | Francisco Paiva | Maria Mota Almeida |
| Ana Rita Sá Carneiro | Giuliana Giuseppa F. dos Santos | Mariana do Rosário Machado |
| Andreia Cristina Amorim Pereira | Gonçalo Duarte Gomes | Mariano Gambin Garcia |
| Andreia V. Quintas | Graciela Márcia Fochi | Marta Carvalho |
| Antonio Claret Miranda | Gregorio Canales Martínez | Marta Raquel da Silva Alves |
| António Meireles | Helena Figueiredo Pina | Mateus Pessetti |
| Arildo Camargo | Hugo Fortes | Meri Lourdes Bezzi |
| Arlis Buhl Peres | Isabel Loupa-Ramos | Micheline Helen Cot Marcos |
| Bárbara d'Acampora | Isabel Maria Matias | Miguel Ángel Lozano Jiménez |
| Beatriz V. Toscano | Jacinta Fernandes | Miguel Bandeira |
| Caio Fernando Santos de Alencar | Jeanne Almeida da Trindade | Mirela Duarte |
| Camila Sant' Anna | Joana da Cunha Fernandes | Miriam Victoria Fernandez Lins |
| Camilo Blanco Pampin | João Gomes de Abreu | Nara Nastari Villela Gardel Barbosa |
| Carla Rolo Antunes | João Gustavo Andrade Silva | Norma Regina Truppel Constantino |
| Carlos Alves Lopes | João Paulo Carvalho do Amaral | Nuria Freire Gonçalves |
| Carlos Bragança dos Santos | João Rafael Santos | Pascal de Moura Pereira |
| Carlos Gonçalves Terra | Joaquín Romano Velasco | Patrícia Freire |
| Carlos Vargas | Jorge Batista | Paulo Bianchi |
| Caroline Ganzert Afonso | José Cavaleiro Rodrigues | Pedro Fidalgo |
| Cassandra Helena Faes | José Fariña Tojo | Rafael Winter Ribeiro |
| Catarina de Almeida Pinheiro | José Ignacio Vila Vázquez | Renata C. Oliveira de Carvalho |
| Chilavert Topolski | José Joaquín Parra Bañón | Ricardo Bento |
| Cidália Ferreira Silva | José Manuel Vázquez Mosquera | Ricardo Pereira Rodrigues |
| Clara García Mayor | José Ramón Moreno Pérez | Ricardo Stedile Neto |
| Claucionei Lucimar Gengnagel | Josyanne Pinto Giesta | Rosana Sommaruga |
| Cláudia Ávila Gomes | Juliana Christiny Mello da Silva | Roseline Vanessa Santos Oliveira |
| Cláudia Gaspar | Karina Andrade Mattos | Rubens de Andrade |
| Cristian Rojas Cabezas | Karla Garcia Biernath | Rui Florentino |
| Daniela Pereira Alves Ribeiro | Laura Domínguez Correa | Samuel Roda Fernandes |
| Diana Amaral | Ligian Cristiano Gomes | Sandra Escobar |
| Dolores Gutiérrez Mora | Luciane Rodrigues de Bitencourt | Sebastiano Antonio Raimondo |
| Domingos Lopes | Lúcio Cunha | Tais Alvino da Silva |
| Duarte Natário | Luís Alexandre Castanho | Teresa Madeira da Silva |
| Eliane Maria Foletto | Luís Brandão Coelho | Tiago Santana Águas |
| Emilia Román | Luís Vieira | Tomás Reis |
| Emilio Pérez Chinarro | Luís Ribeiro | Vanessa Carla Sayão Cortez |
| Érica Lemos Gulinelli | Luz Fernández-Valderrama | Veerle Van Eetvelde |
| Esdras Araujo Arraes | Aparicio | Véronique Zamant |
| Esteban Poole Fuller | Madalena Pinto da Silva | Victoria Sánchez Giner |
| Ester Higuera | Mafalda Alves | Vladimir Bartalini |
| Eva Luque | Manuel Fernández Díaz | Yasmin Lubachevski |
| Fernanda Maria Follmann | Marcelle Dutra | |
| | Margareth Afeche | |

**A PAISAGEM COMO PROBLEMA:
CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR**

EDITA

Instituto de História Contemporânea da
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa

LOCAL

Lisboa

DATA

Setembro de 2018

ISBN

978-989-98388-7-1

VISÕES DA NATUREZA NO MODERNISMO PAULISTA:

EM BUSCA DA MATA-VIRGEM

Ana Carolina Carmona-Ribeiro

Resumo: O presente trabalho é uma investigação sobre as noções de mata, selva e floresta utilizadas na década de 1920 pelos escritores brasileiros Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954). Tais idéias adquirem importantes significados no contexto do modernismo em São Paulo, ganhando expressões no paisagismo, nas artes visuais e na cenografia – demonstrando a difusão de uma mentalidade que se apropriava da paisagem, e mais especificamente da flora, como índices de brasilidade, tropicalidade e modernidade. Nesse sentido, considerando as relações entre arte e paisagem, natureza e cultura, pretende-se refletir sobre o significado dessas noções e como o imaginário a partir delas configurado opera no “redescobrimento” modernista do Brasil.

Palavras chave: Modernismo Brasileiro; Mário de Andrade; Oswald de Andrade; Paisagismo Moderno; Mata-virgem.

VISIONS OF NATURE IN MODERNISM:

IN SEARCH OF THE VIRGIN FOREST

Ana Carolina Carmona-Ribeiro

Abstract: The present paper is an investigation of the notions of bush, jungle and forest used in the 1920s by Brazilian writers Mário de Andrade (1893-1945) and Oswald de Andrade (1890-1954). These ideas acquire important meanings in the context of modernism in São Paulo, gaining expression in landscaping, visual arts and scenography – demonstrating the diffusion of a mentality that appropriated the landscape, and more specifically the flora, as indices of Brazilianness, tropicality and modernity. In this sense, considering the relationship between art and landscape, nature and culture, we intend to reflect on the meaning of these notions and how the imaginary they configured operates in the modernist "rediscovery" of Brazil.

Keywords: Brazilian Modernism; Mário de Andrade; Oswald de Andrade; Modern Landscaping; Virgin Forest.

VISÕES DA NATUREZA NO MODERNISMO PAULISTA: EM BUSCA DA MATA-VIRGEM

Ana Carolina Carmona-Ribeiro

Os recursos naturais ocupam lugar central no processo de expansão colonial europeia, e, assim, na própria configuração do Brasil enquanto nação. Nicolau Sevchenko (1996, 110) usa a expressão “guerra verde” para falar desse processo, entendendo-o como uma guerra declarada contra a natureza, em que os minérios, metais preciosos e recursos vegetais do hemisfério sul, zona tropical por excelência, desde cedo serão cobiçados pelos colonizadores.

Ao longo dos séculos, as florestas e matas originais foram convertidas em “paisagem ausente” (Sevchenko 1996, 111), com a destruição causada pelo cultivo de “riquezas naturais” como a cana-de-açúcar e, no Sudeste do país, o café. Estima-se que à época do “descobrimento”, 80% da superfície do estado de São Paulo era coberta por matas, e, se em 1500 Pero Vaz de Caminha escrevia sobre uma terra cujo arvoredo “é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem que não se pode calcular”.

Em 1920, mais da metade já tinha sido destruída, e, cinquenta anos mais tarde, havia só manchas esparsas na Serra do Mar, equivalente a menos de 8% da área total do Estado. As densas florestas deram lugar às lavouras de cana-de-açúcar, café e pastagens (Leão 2000, 174).

À natureza como inimigo a conquistar e espoliar – ou, ainda nas palavras de Sevchenko (1996, 110-111), a “prática agressiva” em relação à mata ou ao sertão a ser desbravado, dominado e vencido – contrapôs-se quase sempre, entretanto, 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 a sua adoração e amor em desenhos, pinturas, poemas “a respeito da natureza assim transfigurada em objeto”.

A formação do Brasil, assim, se daria nesse movimento dialético entre a espoliação e a projeção desejanste. No século XIX, quando a *onda verde* representada pela cafeicultura expande-se da serra fluminense para o Oeste paulista, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro começam a ser admiradas por seu “gosto pela jardinagem”, com o surgimento de jardins particulares nas residências e bem cuidados jardins públicos, repletos de espécies européias e com clara influência da “civilizada” Paris de Haussmann¹⁰. Desde a Independência, em 1822, era crescente o interesse pela história natural e pelas ciências da natureza, com a criação de museus e sociedades científicas, e o apoio governamental a centenas de expedições pelo interior do Brasil, perscrutando a fauna e a flora nativas (Dourado 2009, 28); paralelamente, na pintura e na literatura, o Romantismo – “projeto oficial do Império” no campo das artes, segundo Dourado – traria uma visão idealizada da natureza brasileira: como coloca Antonio Candido (2014, 127), presos à ambigüidade fundamental do Brasil ser “um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico”, esses artistas ignoravam o negro, idealizavam o índio e amaneiravam a paisagem, num exotismo engendrado por uma visão de quem “descreve de longe, sem contato com a realidade” (Schwarz apud Dourado 2009, 31). Já na virada do século XIX para o XX, após a proclamação da República, posições mais críticas e realistas voltam-se ao desbravamento de paisagens desconhecidas – em obras como *Os sertões* de Euclides da Cunha, ou os seus ensaios sobre a Amazônia, que mostram um olhar voltado não apenas à natureza *em si*, mas também às relações humanas e sociais que a afetam e mesmo a constituem.

O modernismo dos anos 1920 irá reelaborar e dialogar *com* essa problemática. Para Candido, na “fase heróica” (entre 1922 e 1930) são rompidas as idealizações e constrangimentos dos

¹⁰ Oswald e Mário de Andrade destacam esse aspecto da cidade de São Paulo em seus poemas da década de 1920, em uma chave crítica. Em *Anúncio de São Paulo* (1925), o primeiro ressalta a “beleza fora do comum/ da sua construção e da sua flora”, parodiando os reclames oficiais que propagandeavam as qualidades da cidade. Em *Paisagem no. 1*, Mário refere-se aos “dez mil milhões de rosas paulistanas” e aos plátanos (árvore de clima temperado muito utilizada nas cidades européias) da arborização urbana, associando-os a uma determinada noção de progresso e civilização.

movimentos artísticos anteriores, como o Romantismo, o Naturalismo e o Simbolismo. Não apenas na literatura, mas também “na pintura, na música, nas ciências do homem”.

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 (Candido 2014, 127).

Joga-se, assim, uma nova luz sobre o binômio natureza-cultura, que passa a ser interpretado criticamente; são criadas conexões entre os dois pólos, suas contradições e ambigüidades passam a fornecer substância para a criação artística. A natureza é indissolúvelmente ligada ao dado cultural (e, portanto, à história, à sociedade e à cidade), seja numa relação de tensão, seja de complementaridade. Nesse processo, uma série de “recalques históricos, sociais, étnicos” (Candido 2014, 126) são trazidos à tona da consciência artística; sobressaem-se não apenas o índio, o negro, o mestiço, o imigrante, os elementos da cultura popular, mas também – e com uma importância que a nosso ver ainda não foi devidamente investigada – elementos da paisagem e da flora.

Nesse sentido, uma abordagem interessante pode partir da leitura das obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, escritores e figuras de destaque do modernismo em São Paulo; como coloca Jorge (2012), no caso brasileiro, “a literatura, pelo seu protagonismo no século 20 e pela ousadia de pensar o Brasil, de se fazer palavra-pensante, oferece, fartamente, substância poética para as mais diversas linguagens”. De Oswald, destacaremos o conjunto constituído pelos manifestos “Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928) e pelos livros de poesia *Pau-Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). A produção de Mário aqui trabalhada consiste nas cartas enviadas à pintora Tarsila do Amaral em 1923, no poema “Noturno de Belo Horizonte” (de 1924), no relato de viagem à Amazônia em 1927 (publicado em *O Turista Aprendiz*) – pesquisa que contribuiu enormemente para a elaboração da rapsódia *Macunaima* (1928).

Paisagem: a mata, a selva e a floresta

A “temática paisagística autóctone” (Braga apud Campos 1965, 33) é o primeiro elemento a ser analisado aqui; ambos os escritores trabalharão, desde princípios dos anos 1920, as noções de mata, selva e floresta como elementos importantes dessa reflexão. Em 1923, Mário escreve à Tarsila, que, juntamente com Oswald de Andrade e Sérgio Milliet,

encontrava-se em Paris; na carta, em tom de manifesto, chama seus amigos de burgueses deslumbrados, e faz um apelo:

Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios 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 2001, 79-80)

Como se vê, delineava-se, ainda de forma preliminar, a idéia da mata-virgem como uma defesa de que os elementos autóctones fossem tomados como fundamentos para a criação artística – indo além do exotismo de parte do modernismo europeu (que, muito embora tenha extraído do “primitivismo” importantes lições plásticas, quase sempre viu a arte indígena, aborígene, africana como o “outro”¹¹) e superando a visão idealizada e amaneirada do Romantismo, movimento de viés nativista e nacionalista mas estruturado por parâmetros e referenciais estrangeiros, como já apontamos. Parece-nos que, nesse momento inicial, a idéia do que seria essa mata – uma “moldura verde”, como diz o próprio escritor – ainda não é muito aprofundada, no sentido do que a constituiria, de suas características e especificidades.

No ano seguinte, 1924, Oswald publica o “Manifesto pau-brasil”; o diálogo com o “matavirgismo” é explicitado na proposta do manifesto, que elege a “floresta e a escola”¹² como as bases da “poesia de exportação”. Em 1949, o escritor, lembrando a gênese de *Pau-brasil*, declarava:

¹¹ No caso do modernismo europeu, a “apropriação” do primitivo teria tido, inicialmente, um caráter revolucionário, nas descobertas do cubismo e de artistas como Picasso; analisando “Les Femmes d’Alger (O Grande Baie)” (1907), Argan nota que, quanto à arte primitiva, não são os motivos do exótico ou do selvagem que interessam ao artista, mas “a estrutura plástica que exclui as distinções entre forma e espaço. Apercebe-se que o valor da arte negra consiste numa unidade, numa integralidade, num absoluto formal desconhecidos pela arte ocidental” (2008, p. 426); assim, em casos como esses, o primitivismo é 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. No entanto, logo a “invenção” das vanguardas dilui-se, e o primitivismo e a arte negra tornam-se modismos, com um esvaziamento do seu conteúdo de ruptura radical.

¹² Guerra (2010, p. 274) vê a imagem da floresta como “expressão da brasilidade selvagem” (associada ao “homem natural”), enquanto a escola simbolizaria os “conhecimentos científicos positivos da sociedade da máquina” (o “homem civilizado”). A síntese seria “o homem natural tecnizado”, superando os momentos anteriores em uma síntese dialética.

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil (Andrade apud Campos 1965, 31).

A floresta (ou a “selva selvagem” dos primórdios da colonização) é uma idéia-força, um dos meios de re-conexão com o primitivo, dentro de um projeto que busca “uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem” (Campos 1965, 17). Se no modernismo europeu este era um recurso tomado de empréstimo como tentativa de resolver “a crise da cultura européia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo” (Argan 2008, 426) – no primeiro modernismo brasileiro, ele parece ter um sentido diferente:

Não se ignora 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. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente (CANDIDO, 2014, p. 128)¹³.

No Brasil, portanto, o primitivo seria autóctone, ao mesmo tempo “herança legítima” e “realidade contemporânea” (Phillipou 2004, 287) a ser incorporada à produção artística moderna. Nesse sentido, a idéia da floresta, além de fundamento para a arte moderna, é também instrumento de emancipação cultural – já que re-conhecer, via procedimentos modernos, o originário e o autóctone seria um ato revolucionário de retomada, ou, para usar os termos da antropofagia oswaldiana, um “ato de reintegração de posse” que nos devolveria “o impulso libertador originário” (Guerra 2010, 270). A idéia da floresta, assim, expressaria a busca por um *sentido puro* para a criação – *puro* não como “purismo”, defesa estrita da pureza de uma tradição ou ortodoxia, mas na “acepção fenomenológica de disposição inaugural”, como coloca Haroldo de Campos (1965, 23-24). Não por acaso, no “Manifesto pau-brasil”, essa disposição inaugural coincide com a lembrança da

¹³ Candido continua: “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). Ainda que de forma muito preliminar, podemos problematizar a tese da identificação plena e irrestrita dos modernistas brasileiros com os elementos populares, já que interpõe-se, entre uns e outros, a questão de classe: como coloca Martins (2003, 153), a busca de uma arte que fosse “a expressão do conjunto da nacionalidade”, em muitos momentos do modernismo significou “a tentativa (populista) de uma elite cultural de eliminar as diferenças”.

“inauguração” do próprio Brasil, com a “fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens” (Andrade 1924).

Ainda em 1924 – ano-chave para os modernistas, quando realizam a viagem a Minas Gerais¹⁴ –, Mário de Andrade escreve o “Noturno de Belo Horizonte”, um longo poema-pensamento que, a partir de uma viagem da capital mineira rumo ao interior (e nos sucessivos quadros vistos pela janela e nas paradas do trem), reflete sobre a constituição da nação brasileira. O poema é inteiramente permeado pelo conflito entre os elementos da chamada “civilização” e aqueles da natureza, mais especificamente o mato – “mato”, e não mais “mata”, mudança intencional de terminologia com a qual o escritor parece querer se aproximar do “inculto”, do popular. Na capital, Belo Horizonte, o poema denuncia a falsidade e a tolice de uma cidade que se quer “civilizada” à européia, com uma arquitetura grega, manuelina, românica, gótica (“Todas as idades humanas/ Macaqueadas por arquiteturas históricas”), roseirais policiados, bondes, automóveis. A esse arremedo de civilização, o poeta opõe “a terra”, que se insurge contra “tanto esquecimento da verdade” – uma terra representada pelo “mato” vitorioso, que invade o gradeado das ruas e acampa nas ladeiras, e pelas “árvores do mato-virgem” em luta pavorosa com as casas. Conforme a viagem avança rumo ao interior, ao lado de ícones da modernização e do progresso (“mãos esqueléticas de máquinas britando minérios”), despontam mais e mais elementos da natureza (árvores, estrelas, rios, frutos, animais), em harmonia com antigos costumes, histórias, igrejas, que resistem ao tempo e ajudam Minas (e o poeta) a se reencontrar e a encontrar o Brasil.

A viagem à Amazônia em 1927, cujos relatos e notas seriam publicados por Mário em *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia por Marajó até dizer chega*, é um momento importante, em que a “reintegração de posse” da natureza brasileira ganha contornos ainda mais definidos. O entendimento sobre o “mato-virgem” se amplia, e passa a incluir não apenas uma floresta “genérica”, mas as suas várias paisagens – as ilhas florestais, as beiras de rio, os alagados, os igarapés, as matas ao redor das lagoas, a floresta de terra firme, os seringais –, além dos sertões e dos cerrados que em várias

¹⁴ Segundo Tele Ancona Lopez (apud Andrade 2015, 20-21), essa viagem, realizada em abril de 1924, durante a Semana Santa, é também conhecida como a “viagem da descoberta do Brasil”: o grupo modernista paulistano, a mecenas Olívia Guedes Penteadó e amigos percorrem as cidades históricas de Minas Gerais no intuito de apresentá-las ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars. A viagem, “marco no nacionalismo modernista”, diz Lopez, “reafirma a estética Pau Brasil de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, assim como a poética vinculada aos ritmos populares e (...) avessa ao regionalismo”.

localidades fazem limites com a floresta. Vejamos as anotações do dia 29 de julho, quase ao fim da viagem:

Vamos a 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 vôo baixo das ciganas, parecem pesar toneladas. E uma abundância de trepadeira lila, 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. Concorde 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. (Andrade 2015, 185-186)

Na descrição de muitos desses ambientes, Mário se revela seu "forte sentimento de paisagem", como demonstra Lopez (apud Andrade 2015, 36), em "textos que 'pintam', como Turner, reflexos, reverberações, refrações da luz em uma natureza pulsante", uma verdadeira "prosa visual" na qual a imagem se consolida no texto, e o texto, na imagem; Mário, além de escrever, fotografou e fez diversos desenhos durante o trajeto.

Na viagem à Amazônia, o entendimento da "mata" e do "mato", além disso, se aprofunda: os três meses num barco, com paradas em vilarejos e portos, conhecendo comunidades e seu cotidiano, fazem com que a "mata-virgem" ganhe terreno e território, fauna e flora, população, usos, culturas próprios. O próprio Mário, em entrevista concedida ao final da

viagem, demonstra uma sensibilidade aguçada em relação à floresta. Perguntado sobre suas impressões acerca da “mata virgem”, responde:

(...) no [rio] Madeira e na margem esquerda do [rio] Negro, a setenta quilômetros de Manaus, estive em pleno seringal ou, digamos, madeiral. Não tenho a impressão de que o mato amazônico seja muito mais formidável que o nosso [do Sudeste]. Afinal, os jequitibás, as perobas equivalem, em grandeza, aos paus de lá. Isto não quer dizer que a floresta, lá, seja igual à nossa. Pelo contrário. A profusão de palmeiras e as samaúmas tão originais por causa das sapopembas dão o tom único, produzindo uma sensação deliciosa (Andrade 1983, 27)

Sem deixar de afirmar a sua admiração pela selva amazônica, ou a “originalidade” de suas espécies, é interessante notar que o escritor já delineia um pensamento que será estruturante em *Macunaíma*: a tese da equivalência das várias regiões do país, equivalência esta que não significaria entretanto que as paisagens fossem todas iguais. Em *Macunaíma*, obra cuja intenção (segundo o próprio Mário) foi a de “retratar artisticamente a entidade nacional dos brasileiros”, o “herói” Macunaíma, “Imperador do Mato Virgem”, ao perder o amuleto muiiraquitã, deixa seu império rumo à São Paulo, “cidade macota à beira do igarapé Tietê”, e onde, além de ganhar muito dinheiro, morava o gigante Piaimã, italiano-peruano muito rico e que estava com seu precioso amuleto. Num tempo não linear e cheio de idas e vindas, Macunaíma percorre, juntamente com seus dois irmãos, praticamente todo o território brasileiro:

Durante uma semana os três vararam o Brasil todo pelas restingas de areia marinha, pelas restingas de mato ralo, barrancas de paranãs, abertões, corredeiras carrascos carrascões e chavascas, coroas de vazante boqueirões mangas e fundões que eram ninhos de geadas, espriados pancadas pedrais funis bocainas barroqueiras e rasouras, todos esses lugares, campeando nas ruínas dos conventos e na base dos cruzeiros pra ver si não achavam alguma panela com dinheiro enterrado. (Andrade, 2013, cap. 12)

O que se percebe, nessa obra, é uma elaboração mais apurada e sintética das noções, conhecimentos e impressões anteriormente trabalhados pelo escritor, na medida em que o “específico” (o conhecimento e o sentimento mais profundo das paisagens, pelo escritor-leitor-viajante), agora, é usado para configurar um “novo geral”, por meio da “embrulhada geográfica proposital de fauna e flora”:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas (...) Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que

conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico. (Andrade, 2013, prefácio)

O espaço da narrativa é assim embaralhado e inverossímil, sobressaindo-se, entretanto, dois espaços principais: a terra natal do herói (lugar da inocência e da felicidade), São Paulo (lugar de lutas, perigos e doenças).

Enquanto o primeiro se divide em três espaços simples e indeterminados – a maloca, o mato, o rio –, o segundo é complexo e seus espaços designados realisticamente, rua Maranhão, rua Quinze, Jardim da Luz etc. Na passagem de um espaço a outro, Macunaíma abdica de sua consciência e perde seu séquito de papagaios, isto é, sua condição de Imperador do Mato Virgem. (Perrone-Moysés 2007, 194)

Nessa configuração do Brasil de *Macunaíma*, a percepção sobre o “mato”, é, além de mais aprofundada que nas formulações anteriores, mais problematizada, ao ser relacionada à paisagem da cidade e com ela chocar-se. O mato – e seus costumes, lendas, paisagens, espécies, criaturas – serve como parâmetro de comparação entendimento e avaliação das coisas da “civilização” para o herói; e, embora em sua “falta de caráter”, ele não se negue a desfrutar do que São Paulo oferecia (francesas, polonesas, mercadorias, telefones, arranha-céus, palacetes inacessíveis, bolsas na Europa), muitas vezes o referencial “selvagem” é que permite ver com clareza as limitações, injustiças, absurdos e contra-sensos do chamado “progresso” e de seus instrumentos (o dinheiro, a máquina), representantes e instituições.

A paisagem rural

A paisagem rural tem, assim como a floresta *e em relação com ela*, um lugar importante nas obras de Mário e Oswald: para ambos, o café e a cafeicultura são os elementos que por excelência configuram essa paisagem, dominando-a. Em *Pau-brasil*, vários poemas reiteram essa percepção, como aquele significativamente intitulado “Paisagem”:

O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores
E o fazendeiro olha os seus 800 000 pés coroados
(Andrade 1925, 46)

O cafezal aproxima-se da idéia de progresso (diz Mário de Andrade: “Progresso! Civilização!/ As plantações pendem maduras”); é um pré-requisito para a existência da riqueza –

especialmente da riqueza paulista e, portanto, da moderna, industrializada e “civilizada” cidade de São Paulo – a ponto de, em determinado momento da viagem à Amazônia, Mário assim manifestar sua saudade da terra natal: “(...) de repente o *spleen* me bate. Virei *pullman* da Paulista, estrada de rodagem caminho do Cubatão, pé de café, telefone: cidade” (Andrade 2015, 137). Como se vê, o café ganha um status de *quase máquina* – como a

“máquina-telefone” também presente em *Macunaíma*, a Avenida Paulista com seus palacetes e urbanização à européia, ou as novíssimas estradas de rodagem para possantes automóveis, a descer a Serra do Mar em alta velocidade.

Nesse sentido, o cafezal afasta-se do que seria “natural”, constituindo uma paisagem em conflito com a da “selva selvagem”. Na poesia de Mário e Oswald, como nos manuais agrícolas, o “mato” é inimigo da “plantação”; mas, enquanto os manuais indicam a erradicação do mato, os poetas apontam seu potencial como elemento que resiste aos arremedos de civilização. Enquanto no “Noturno de Belo Horizonte”, aos “milharais canaviais cafezais insistentes”, Mário opõe a “força das xiriricas¹⁵ das florestas e dos cerrados” (Andrade, 1924, 213), Oswald aprofunda o conflito no “Manifesto Antropófago”, com o seguinte slogan: “Contra as elites vegetais, em comunicação com o solo” (Andrade, 1928). É sagaz a escolha do adjetivo “vegetal”, que aqui funciona não apenas para identificar a fonte de riqueza das elites brasileiras (até aquele momento predominantemente agrícolas), mas também para desqualificá-las, usando uma expressão coloquial que associa o termo “vegetal” a algo estagnado, imóvel e sem utilidade. O escritor consegue assim apontar as contradições inerentes ao desenvolvimento econômico e social brasileiro, sob o comando das oligarquias rurais, em que a industrialização acontece apenas em surtos, com o predomínio da exportação de *commodities*. A monocultura do café – assim como todas as outras culturas voltadas ao mercado externo, que dominavam (e ainda hoje dominam) a produção agrícola nacional – destruía as matas nativas e esgotava um solo originalmente fértil, e nesse sentido, não se *comunicava* com a terra brasileira; diferentemente da floresta, esta sim indissolúvelmente ligada ao solo, enriquecendo-o e sendo enriquecida por ele, criando raízes permanentes e alimentando com seus frutos os habitantes da própria terra.

¹⁵ Segundo o Dicionário Aulete Digital, “xiririca” é uma palavra de origem tupi, onomatopéica, que significa “corredeira, trecho de rio no qual as águas correm com ímpeto”.

Um último aspecto a ser colocado, no que se refere à paisagem rural, é aquele do caráter e significado da “roça”, termo também utilizado para designar essa paisagem. A roça pode, como percebemos em Mário de Andrade, designar a paisagem rural das pequenas propriedades, das “casinhas de taipa à beira-rio” e de plantações de subsistência, como a roça cultivada pela família de Macunaima, “no fundo do mato virgem” – plantações onde encontram-se “as sementes do milho cururuca, o fumo, a maniveira, todas essas plantas boas” (Andrade 2013, cap. 17); é, assim, um espaço essencialmente popular, no qual predomina a simplicidade e que remete à condições de vida da maior parte dos brasileiros, naquele momento¹⁶. Nos “Poemas da colonização”, parte de *Pau-brasil*, Oswald reconstituirá essa paisagem, associando-a aos remanescentes das antigas fazendas coloniais:

A TRANSAÇÃO

O fazendeiro criara filhos

Escravos escravas

Nos terreiros das pitangas e jabuticabas

Mas um dia trocou

O ouro da carne preta e musculosa

As gabiobas e os coqueiros

Os monjolos e os bois

Por terras imaginárias

Onde nasceria a lavoura verde do café

(Andrade 1925, 37)

Nesse caso, a roça – assim como os pomares e quintais, que também constituem essa paisagem de sítios, chácaras e fazendas – traz uma outra camada de significados. Surge como um *passado persistente*, como um elo entre o tempo colonial e o tempo presente, em que as pequenas plantações, os engenhos, estavam dando lugar à cafeicultura. É uma paisagem marcada pela decadência e pelo cansaço, mas que, ainda assim, parece ter uma ligação mais profunda e vital com a terra brasileira e sua qualidade selvagem:

¹⁶ Segundo Fausto Brito (2006, 221-22), em 1920, o Brasil tinha uma população de 27,5 milhões de habitantes e contava com somente 74 cidades maiores do que 20 mil habitantes, nas quais residiam 4,6 milhões de pessoas, ou seja, 17% do total da população brasileira.

BUCÓLICA

Agora vamos correr o pomar antigo

Bicos aéreos de patos selvagens

Tetas verdes entre folhas

E uma passarinhada nos vaia

Num tamarindo

Que decola para o anil

Árvores sentadas

Quitandas vivas de laranjas maduras

Vespas

(Andrade 1925, 46)

Vegetação: recuperação, invenção e reinvenção da flora

A flora pode ser considerada elemento fundamental para a caracterização e qualificação das paisagens nas obras de Mário e Oswald. Deixando de ser pano de fundo ou cenário, a vegetação brasileira – seja ela autóctone, seja a vegetação exótica há muito adaptada¹⁷ – ganha, em certos momentos, grande destaque e uma relativa autonomia enquanto tema ou objeto da criação literária.

Mário de Andrade expressa, na década de 1920, um claro interesse etnobotânico: a botânica, em sua obra, relaciona-se com os campos da etnologia e da cultura, preocupando-se em pesquisar como as plantas são usadas e nomeadas pelo povo, como aparecem nas lendas e mitos regionais, nos costumes tradicionais das roças e antigas fazendas. Tem também um interesse pelas plantas enquanto artista, tomando-as como objetos nos quais em que “a poesia coincide com o documento”, nas palavras do próprio Mário ao explicitar a sua fascinação pela vitória-régia (Cunha 2016, 110), espécie amazônica que aparecerá

¹⁷ Solange Aragão (2008, 30-31) relata que, no período colonial, foi grande a aclimação de espécies exóticas no Brasil – os colonizadores europeus trouxeram plantas de clima temperado, como morangos, uvas, pêssegos, castanhas (que se adaptaram bem em climas como o de São Paulo); especiarias do Oriente, como cravo, canela, noz-moscada; e ainda espécies tropicais asiáticas como a manga, a fruta-pão e a jaca, que de tão bem adaptadas, quase que passam a ser consideradas “frutas nossas”. Espécies africanas também foram introduzidas por portugueses e pelos escravos, e se popularizaram, como por exemplo o quiabo, o dendê, o inhame e a mamona.

reiteradamente na produção do escritor e que acaba sendo transformada por ele na “flor nacional”¹⁸.

Assim, nas obras em questão, Mário fará referência a espécies vegetais das mais diversas regiões do país, entre árvores, palmeiras, arbustos, lianas e forrageiras, indo bastante além de Oswald, do ponto de vista do interesse pelas espécies vegetais e das formas de trabalhá-las no âmbito da literatura. No relato de viagem à Amazônia, Mário menciona mais de trinta espécies, a maioria da região e algumas das quais lhe parecem causar profunda impressão, como as seringueiras, a balata, o apuizeiro. A flora mostra-se um recurso para a “desgeograficação” e a “desregionalização” do Brasil (procedimentos que ainda não tinham, entretanto, sido formulados pelo escritor nesses termos); isso aparece claramente no relato do dia 18 de maio, em que Mário encanta-se com a paisagem da foz do Rio Amazonas:

Estávamos todos trêmulos contemplando da torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza. E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime. Sete quilômetros antes da entrada já o mar estava barreado de pardo por causa do avanço das águas fluviais. Era 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. Que eloquência! (Andrade 2015, 66-67)

¹⁸ Em “Flor nacional”, crônica publicada por Mário por ocasião de um concurso para eleger “a rainha das flores brasileiras”, Mário defende a *Victoria amazonica* como a candidata mais apta ao título: “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 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 nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólen. 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)

Nessa prosa de caráter fortemente visual, vislumbra-se uma “floresta inventada” que poderia ser uma versão tropical do paraíso, paisagem na qual, harmoniosamente, convivem árvores exóticas européias (pinheiros, plátanos) e africanas (baobá) e os “paus” amazônicos (seringueiras, pau-rosa, macacaporanga) e da Mata Atlântica (jequitibá, peroba).

Já em *Macunaíma* há uma ampliação desse conhecimento botânico e etnobotânico. Observam-se procedimentos interessantes em que a vegetação participa da preocupação central da obra (a busca pela “entidade nacional”), como, por exemplo, o da recuperação de espécies, trazendo à obra mais de cem plantas diferentes, algumas da Mata Atlântica e do cerrado mas a maior parte delas da região amazônica, e pouco conhecidas pelo público leigo ou de outras regiões do país¹⁹. A “recuperação de espécies” é feita em relação aos nomes populares das plantas, os seus usos, características botânicas, sentidos simbólicos que assumem nas lendas regionais. Tem um sentido de inventário, de acúmulo²⁰ e também difusão de conhecimento; a inclusão de todas essas plantas numa obra de “invenção”, como *Macunaíma*, poderia talvez ser lida como uma tentativa de jogar luz sobre a ignorância e desvalorização da flora autóctone, mas sem didatismos ou pretensões falsamente científicas.

O autor se refere ao mato e à vegetação de forma afetuosa, usando termos como “plantinhas”, “plantas boas”, “paus do mato”: isso porque o conhecimento popular sobre botânica – um conhecimento prático, cotidiano, sensível e afetivo – é o que ele valoriza. O escritor não recorre à idealizações ou simplificações, e, via de regra, evita um procedimento corrente nos movimentos literários anteriores ao modernismo ou mesmo na obra de Oswald, que é a transformação das plantas em símbolos (embora se interesse, é claro, por sentidos simbólicos popularmente dados à vegetação). Contrapõe-se às idéias-feitas, como no episódio em que Macunaíma, fadigado, adormece “embaixo da palmeirinha guairô muito aromada onde um urubu estava encarapitado” (Andrade 2013, cap. 8), satirizando a célebre “Canção do exílio” (1847) de Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras / Onde canta o

¹⁹ Muito provavelmente, Mário de Andrade realizou pesquisas em livros e manuais para fazer esse levantamento de espécies: no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde está a biblioteca do escritor, encontram-se títulos como *Arboretum amazonicum: iconographia dos mais importantes vegetaes espontaneos e cultivados da região amazonica* (de Jacques Huber), *The naturalist on the river Amazon* (de Henry Bates), o *Diccionario das plantas uteis do Brasil e das exóticas cultivadas* (de Manuel Corrêa) e *Avifauna e Flora Nos Costumes, Superstições e Lendas Brasileiras e Americanas* (de Carlos Teschauer) – apenas para citar algumas das obras nas quais Mário pode ter realizado a pesquisa para *Macunaíma*.

²⁰ Esse inventário ganha inclusive uma expressão em termos de linguagem, que são as várias listagens de plantas que aparecem em *Macunaíma*: grupos de frutas (“maracujá-michira ata abio sapota sapotilha”), de plantas de beira-rio (“das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris”), palmeiras (“inajás ouricuris ubuçus bacabas mucujás miritis tucumãs”), e “paus do mato” (“uma acapurana um angelim um apió e um carauá”), apenas para citar alguns exemplos.

Sabiá”)²¹; ou, ainda, no episódio em que o herói, preparando-se para iniciar o seu périplo em busca da muiiraquitã perdida, vai até a Ilha de Marapatá, na foz do rio Negro, onde deixa a sua consciência “bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas” (Andrade 2013, cap. 5): já naquele momento (1928, ano do “Manifesto Antropófago”, do “Abaporu” de Tarsila, e do jardim da casa modernista da Rua Santa Cruz²²) o cacto difundia-se como símbolo do primitivo, do selvagem e do inconsciente, e Mário antecipava-se percebendo como essa associação facilmente se diluir num clichê ou num modismo, perdendo sua potência original.

Um outro procedimento adotado em Macunaíma, complementar ao da recuperação de plantas existentes, porém esquecidas ou ignoradas, é a invenção de espécies: por exemplo, a incrível “árvore Dzalaúra-legue que dá todas as frutas, cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas saptotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas e é mui alta” (Andrade, 2013, cap. 5). A invenção de espécies se relaciona com a chegada de Macunaíma à cidade de São Paulo – espaço que é essencialmente uma oposição ao “mato virgem” –, onde, fascinado e confuso, conhece o “progresso” e a “civilização”, representadas por todo o tipo de máquinas – a máquina-telefone, a máquina-automóvel, a máquina-elevador... Sem ter referências para lidar com esses seres mecânicos (“os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”, filosofa), o herói logo começa a fazer comparações com seres do seu próprio universo: o elevador vira um sagüi-açu, e os fordes, onças pardas; daí à inversão do procedimento, ou seja, conferir características de máquinas à natureza, é apenas um passo, e surgem espécies como a “árvore garrucheira, a “árvore baleira” e a “árvore uisqueira”, talvez plantas da mesma família mas cujos frutos – muito apreciados pelos ingleses e logo também pelo herói – são bastante diferentes uns dos outros.

Oswald de Andrade, por sua vez, não tem um interesse propriamente botânico, apesar de destacar a “vegetação” e a “riqueza vegetal” como elementos importantes no “Manifesto pau-brasil”; a primeira, trazendo a relação com a selva e a floresta, e a segunda fazendo

²¹ Segundo Cunha (2016, 104), Mário, em sua edição das *Poesias completas* de Gonçalves Dias, fez à lápis, às margens da “Canção do exílio”, o seguinte comentário: Sa/biá cantando numa palmei/ra já muito me falou que só mes/mo estudante de Coimbra podia/pregar mentiras dessas. Duma/feita me escutando ressoar es/ses versos um sitiante/me secundou: Homem.../ até agora no alto do/coqueiro só enxerguei urubu/dormindo”.

²² Jardim projetado por Mina Klabin Warchavchik, no qual predominavam cactos, agaves e outras espécies tropicais pouco usuais nas europeizadas residências paulistanas. Rapidamente, casa e jardim se tornam objetos de curiosidade na provinciana São Paulo de então, e as charges publicadas em jornais fazem graça com as formas geométricas puras, as paredes lisas e sem ornamentação da casa, e os mandacarus do jardim.

menção explícita à exploração da flora brasileira durante a colonização. No “Manifesto Antropófago”, o escritor ressalta o fato de que “nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais” – procurando com isso tomar uma distância crítica em relação à tradição científica do século XIX, interessada em coletar, catalogar, classificar a maior quantidade possível de espécies nativas, e patrocinada pelas coroas européias com interesses muitas vezes mercantilistas²³. Ao invés do conhecimento livresco (associado a um pedante academicismo), e da acumulação de exsicatas em museus, Oswald parece querer as plantas vivas, na já mencionada “comunicação com o solo”.

O poeta trabalha com espécies-signo que expressam as possibilidades contidas na revisão (em uma chave satírica e irônica) da história do Brasil, enfatizando processo da “formação” nacional desde o “descobrimento” até o tempo presente, com uma visada crítica. Quanto às espécies, não por acaso, elegerá o pau-brasil como mote para toda a sua produção do período: pau-brasil, a primeira riqueza natural a ser explorada pelos colonizadores; primeiro produto a ser exportado; árvore que é ao mesmo tempo símbolo da mata virgem e da perda dessa virgindade; árvore que, praticamente dizimada em seu habitat natural (a Mata Atlântica), ganha nos anos 1920 as ruas do Rio de Janeiro, como espécie utilizada na arborização urbana, nas remodelações “à parisiense” da antiga capital da República: “O orgulho de ser branco/ Na terra morena e conquistada/ A saída para as praias calçadas/ Arborizadas/ A Avenida se abana com as folhas miúdas/ Do Pau-Brasil” (Andrade 1925, 59-60).²⁴

No poema “Riquezas naturaes”, uma remontagem de trechos do *Tratado da terra do Brasil* (escrito pelo cronista Pedro Gandavo em 1570), faz uma espécie de inventário dos produtos valorizados na “guerra verde”. Se apropriando e re-significando o texto original, Oswald

²³ No século XIX, ocorreram no Brasil ao menos 123 expedições botânicas, a maior parte delas patrocinada por países europeus. O governo imperial brasileiro, interessado no potencial econômico da vegetação nativa e movido pela “renovação do pensamento fisiocrata do século XVIII” então em curso, autoriza essas viagens com a condição de que as comitivas enviassem amostras do material coletado ao Museu Nacional – órgão que, a partir do governo de D. Pedro I, encampou a tarefa de concentrar, ordenar e difundir os acervos de história natural. Curiosamente, essa exigência acaba sendo ignorada, e hoje as maiores coleções de plantas brasileiras encontram-se em jardins botânicos e museus europeus (Dourado 2009, 26-27).

²⁴ É curioso notar que Mário, em *Macunaíma*, menciona o mesmo cenário: “Macunaíma acordou. Lá no longe se percebia mais que tudo um arranha-céu cor-de-rosa. A jangada estava abicada na caiçara da maloca sublime do Rio de Janeiro. Ali mesmo na beira d’água tinha um cerradão comprido cheinho da árvore pau-brasil e com palácios de cor nos dois lados. E o cerradão era a avenida Rio Branco” (Andrade, 2013, cap. 8). A cena parece ter impactado ambos os modernistas, talvez pela ironia de, em plena República, renovarem-se os sinais da mentalidade colonialista, em que se valorizava e admirava tudo o que era estrangeiro – mesmo quando se escolhia a árvore símbolo do Brasil, esta era subjugada (juntamente com o restante da natureza tropical) por um projeto urbano que procurava dar à cidade características européias, “civilizadas”.

reforça a percepção da natureza brasileira pelo explorador europeu, pronto a usufruir das benesses de uma “terra que tudo dá”, e desejando os metais preciosos e as frutas suculentas com a mesma concupiscência.

RIQUEZAS NATURAES

Muitos metaes pepinos romans e figos

De muitas castas

Cidras limões e laranjas

Uma infinidade

Muitas cannas daçucro

Infinito algodam

Tambem há muito paobrasil

Nestas capitancias

(Andrade 1925, 28)

Em *Pau-Brasil* – e dialogando com uma tradição já consolidada na literatura e na arte brasileiras, em especial a partir do Romantismo²⁵ – coqueiros e palmeiras, espécies tropicais por excelência, aparecem recorrentemente. Os coqueiros, como reminiscências da floresta atlântica original e das praias virgens na qual portugueses e nativos encontram-se pela primeira vez: “Cultivam-se palmares de cocos grandes/ Principalmente à vista do mar” (poema baseado na obra do franciscano seiscentista Frei Vicente do Salvador, autor da primeira “História do Brasil” que se tem notícia). São também, juntamente com as palmeiras, espécies-ícone de um Brasil rural, das Minas Gerais e das fazendas do interior do Rio e de São Paulo, um Brasil que os próprios modernistas vislumbravam estar em vias de desaparecimento, muito embora estivessem ainda descobrindo-o.

É significativo que esta obra tenha sido ilustrada por Tarsila²⁶ e pode-se enxergar uma proximidade muito grande na forma como ambos os artistas apresentarão coqueiros e

²⁵ Segundo Jakeline Cunha (2016, 102-103), no Brasil colonial e imperial, a palmeira teria cumprido a função de “ordenar o impeto das forças lascivas e sensuais, bem como de enobrecer o ambiente”; no Romantismo, a planta ganhou o status de “símbolo vegetal”, “supervalorizada no olhar dos viajantes, poetas, prosadores, arquitetos”. A poesia de Oswald, ao dar continuidade ao simbolismo da palmeira, parece dialogar com essa tradição, embora associe a planta a uma civilização decadente. Já na obra de Mário, a autora identifica uma ponderação do “lugar coroado” da palmeira, por meio de procedimentos estéticos como o uso de diminutivos, que atenuam a sua nobreza. Além disso, a palmeira deixa de ser uma planta genérica, ganhando espécie e gênero.

²⁶ Haroldo de Campos (1965, 35-37) destaca, em obras como *Pau-brasil* e *Cadernos de poesia do aluno Oswald*, a proposta de “um novo conceito de livro”, em que as imagens deixam de ser meras ilustrações (com caráter decorativo), e passam a vincular-se “ao processo informativo do texto”; além disso, o crítico destaca o caráter

palmeiras, abstraindo a grande variedade de espécies e diversidade de formas da família botânica Arecaceae, para chegar numa forma simples e sintética, que Haroldo de Campos (1965, 38) chamará de “geometria sucinta” uma linha vertical simples, continua, encimada pela coroa de pequenos traços retilíneos); ambos usarão as palmeiras como dados centrais na conformação da paisagem, sua verticalidade e imponência rompendo a horizontalidade e as formas curvas da paisagem:

LONGO DA LINHA

Coqueiros

Aos dois

Aos três

Aos grupos

Altos

Baixos

(Andrade 1925, 94)

O café, por sua vez, é muito presente na obra de Oswald e descrito como “uma pequena árvore cheia de xícaras” – num procedimento de aproximação com o artifício, semelhante ao da invenção de árvores cujos frutos são objetos industrializados, como faz Mário em *Macunaíma*; mas o interesse do escritor é menos pela planta que pela plantação – seja no sentido da paisagem configurada pelo cafezal, seja no significado e nas implicações sociais da cafeicultura para São Paulo. Como já demonstramos, ao falar da cafeicultura, o escritor quase sempre traz uma ligação com a paisagem da roça e das fazendas, com seus quintais e pomares; assim, em termos de vegetação, acaba por fazer, nos dois livros de poemas, um inventário razoável das espécies presentes no meio rural: as árvores frutíferas (como pitangas, jaboticabas, tamarindos, laranjeiras, gabiobas), as “bananeiras monumentais” (signos da decadência da qual já falamos, uma decadência, por assim dizer, tropical – que interessará também à Tarsila, Anita Malfatti e Lasar Segall, aparecendo em diversas pinturas e desenhos); os grãos, legumes e hortaliças utilizados na culinária brasileira, heranças indígenas e dos escravos africanos (couve, chicória, abóbora, feijão, milho, mandioca); o mandacaru (que “espiou a mijada da moça”, numa tirada bem humorada que, além de brincar com o aspecto fálico e primitivo desse cacto, é um registro da ocorrência, hoje rara, da espécie nas áreas de cerrado do interior paulista); e mesmo algumas árvores remanescentes da Mata Atlântica,

fortemente “imagético” da poesia oswaldiana, na qual a imagem tem precedência sobre a mensagem, e o plástico sobre o discursivo.

como as paineiras – que possivelmente por seu porte majestoso, teriam resistido à sanha destruidora da cafeicultura.

A America folhuda e o Brasil-vegetal: a idéia da civilização tropical

Em plena cidade de São Paulo, entre automóveis e viadutos de ferro, Oswald escolhe o adjetivo “folhuda” para qualificar a América:

ANHANGABAÚ
Sentados num banco da América folhuda
O cow-boy e a menina
Mas um sujeito de meias brancas
Passa depressa
No Viaduto de ferro
(Andrade 1925, 71)

Mário, por sua vez, reconhece as diferenças regionais, dentre misérias e grandezas do Brasil, e as reúne, exclamando no “Noturno de Belo Horizonte”:

(...) 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 esse assombro de misérias e grandezas
Brasil, nome de vegetal!...
(Andrade, 1924, 218)

Ambas as formulações sintetizam o que viemos tentando apontar até aqui, no presente trabalho: a centralidade da natureza, da paisagem e da vegetação na produção de Mário e Oswald e no modernismo dos anos 1920. É fundamental o entendimento, assumido e claro nessa produção, da natureza como “conceito cultural”:

(...) 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 (Perrone-Moysés 2007, 42).

A busca da “selva selvagem” ou da “mata-virgem”, por Mário e Oswald, assim, acaba por revelar que elas não existiriam em si, mas somente como “idéias-força”, ligadas à prática da arte e da linguagem e capazes de fundamentar uma crítica inventiva e profunda do “Brasil”. Ao invés de perseguir uma nação una, acabada, resolvida, essa crítica proporcionaria sínteses provisórias (mas nem por isso menos contundentes).

Nesse sentido, é muito importante a ressalva, colocada por Leyla Perrone-Moysés (2007, 191), ao uso do conceito de “identidade nacional”, “que supõe essência e origem”, para analisar determinada produção do primeiro modernismo. O próprio Mário de Andrade insiste que sua reflexão seria sobre a “entidade nacional brasileira”: *entidade*, termo que, “na linguagem filosófica, é um objeto concreto, mas que não tem unidade ou identidade materiais”, ou, ainda, “um objeto de pensamento que se concebe como um ser desprovido de toda determinação particular” (Lalande apud Perrone-Moysés 2007, 191).

A natureza, no pensamento dos dois escritores modernistas, ajuda a expor a constituição dessa “entidade nacional” em processo; as características das paisagens, as qualidades, especificidades e diversidade das espécies botânicas, os usos e costumes ligados às plantas, dão a ela substância e concretude. Sendo elemento-chave na formação política, econômica e social do Brasil (não apenas na Colônia e Império mas também na 1ª República, momento que analisamos aqui), a natureza é indissociável da história, e permite mesmo um olhar sobre o tempo presente.

Trazendo a possibilidade de “comunicação com o solo”, as paisagens e a vegetação ajudarão a caracterizar a idéia de tropicalidade, que, no primeiro modernismo paulista, se manifesta como um caminho de contraposição a um arremedo da civilização européia localizado nos trópicos, buscando em seu lugar uma civilização “própria”, verdadeira e intimamente tropical:

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)

Bibliografia

- Andrade, Mário de; Amaral, Aracy; Amaral, Tarsila do. 2001. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp.
- Andrade, Mário de. 1983. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T.A. Queiroz.
2013. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Nova Fronteira. [Kindle]
2015. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN.
1924. "Noturno de Belo Horizonte. In: Klaxon Mensário de Arte Moderna (6): 205-219. <http://www.academia.org.br/abl/media/poesia11.pdf>
- Andrade, Oswald. 1924; 1928. "Manifesto pau-brasil" e "Manifesto antropófago". In: Teles, Gilberto Mendonça. 1976. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes
- s.d. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*. São Paulo: Circulo do Livro.
- Aragão, Solange. 2008. *Ensaio sobre o jardim*. São Paulo: Global.
- Argan, Giulio Carlo. 2008. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brito, Fausto. 2006. "O deslocamento da população brasileira para as metrópoles". In: *Estudos Avançados* 20 (57): 221-236.
- Campos, Haroldo. 1965. "Uma poética da radicalidade". In Andrade, Oswald. s.d. *Cadernos de poesia do aluno Oswald*. São Paulo: Circulo do Livro.
- Candido, Antonio. 1997. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
2014. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Cunha, Jakeline. 2016. *Mário de Andrade paisagista em O turista aprendiz*. Tese (Doutorado em Literatura) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Dourado, Guilherme M. 2009. *Modernidade verde: jardins de Burlle Marx*. São Paulo: Senac/Edusp.
- Guerra, Abílio. 2010. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação no universo intelectual brasileiro*. São Paulo: Romano Guerra.

Jorge, Luís Antônio. 2012. "Língua portuguesa, literatura brasileira e os lugares do modernismo no Brasil". In: *Arquitextos, Vitruvius* 13 (148). <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4503>

Leão, Regina Machado. 2000. *A floresta e o homem*. São Paulo: Edusp.

Perrone-Moysés, Leyla. 2007. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia das Letras.

Philippou, Styliane. 2004. "The primitive as an instrument of subversion in twentieth-century Brazilian cultural practice". In: *Architectural Research Quarterly* 8: (3-4): 285-298.

Sevchenko, Nicolau. 1996. "O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura". *Revista da USP* 30:108-119.