



As palmeiras e o arvoredo: contrastes de verticalidade e volúpias rasteiras na paisagem cultural brasileira

Palm Trees and the Woodland: Contrasts of Verticality and Low-Lying Voluptuousness in the Brazilian Cultural Landscape

Palmiers et bosquets: contrastes de verticalité et de voluptés rampantes dans le paysage culturel brésilien

Gilberto César de Noronha[*]

Jakeline Fernandes Cunha [*]

[*] Doutor em História Social. Professor Associado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Email: noronha.gilberto@ufu.br

[*] Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH- USP. Professora no Colégio Monteiro Lobato. E-mail: jakelinecunha@yahoo.com.br

Resumo: Este texto tem como objetivo analisar criticamente a construção narrativa da paisagem cultural brasileira através de dois elementos recorrentes em sua composição, as palmeiras e o arvoredo, tramada pela literatura, artes plásticas, arquitetura e história. Narrativas que insistem em apreender a paisagem geográfica, social e cultural brasileira pelos contrastes e ambivalências da “linha reta, dura, inflexível” e da “curva livre e sensual”: contrastes que sugerem não apenas escolhas estéticas, mas projetos políticos e ideológicos de ordenamento territorial e construção identitária nacional. Para tanto, exploramos o universo simbólico de construção da paisagem: uma forma histórica que supõe processos de identificação, recortes, enquadramentos e (re)agrupamentos de elementos naturais e culturais enquanto campo de disputas narrativas e territoriais, onde se inscrevem memórias, esquecimentos, voluntários e involuntários, conivências e resistências

Palavras-chave: Paisagem Cultural do Brasil; Palmeira; Arvoredo.

Abstract: This text aims to critically analyze the narrative construction of Brazilian cultural landscape through two recurring elements in its composition, palm trees and groves, woven together by literature, visual arts, architecture, and history. These are narratives that insist on apprehending the Brazilian geographic, social, and cultural landscape through the contrasts and ambivalences of the “straight, hard, inflexible line” and the “free and sensual curve”: contrasts that suggest not merely aesthetic choices, but political and ideological projects of territorial ordering and national identity construction. To this end, we explore the symbolic universe of landscape construction: a historical form that presupposes processes of identification, delimitation, framing, and (re)grouping

of natural and cultural elements as a field of narrative and territorial disputes, where memories, forgetting both voluntary and involuntary complicities and resistances are inscribed.

Keywords: Cultural Landscape of Brazil; Palm Tree; Grove.

Résumé: Ce texte vise à analyser de manière critique la construction narrative du paysage culturel brésilien à travers deux éléments récurrents dans sa composition, les palmiers et les arbres, tissés par la littérature, les arts plastiques, l'architecture et l'histoire. Des récits qui insistent pour saisir le paysage géographique, social et culturel brésilien à travers les contrastes et les ambivalences de la « ligne droite, dure, inflexible » et de la « courbe libre et sensuelle » : des contrastes qui suggèrent non seulement des choix esthétiques, mais aussi des projets politiques et idéologiques d'aménagement territorial et de construction identitaire nationale. Pour ce faire, nous explorons l'univers symbolique de la construction du paysage : une forme historique qui suppose des processus d'identification, de découpages, de cadrages et de (re)groupements d'éléments naturels et culturels en tant que champ de disputes narratives et territoriales, où s'inscrivent mémoires, oublis volontaires et involontaires, connivences et résistances..

Mots-clés : Paysage culturel du Brésil ; Palmier ; Bosquet.

Essa terra (também) tem palmeiras

(...) Entre esse arvoredo que é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem que não se pode calcular. Há lá muitas palmeiras, de que colhemos muitos e bons palmitos.
(Caminha [1500] 2003, 110).

POEMA DA CURVA

Não é o ângulo reto que me atrai,
Nem a linha reta, dura, inflexível criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual.
A curva que encontro no curso sinuoso dos nossos rios,
nas nuvens do céu,
no corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o universo,
O universo curvo de Einstein.
(Niemeyer 2009, 73)

“Brasil, nome de vegetal”, lembra-nos um verso noturno do modernista Mário de Andrade que, leitor de Rousseau, Goethe e Oswald Spengler, buscou restaurar as nossas raízes colonizadas. No entanto,, na *Carta de Achamento*, de 1500, nomes de plantas e animais da terra descoberta raramente são enumerados por Pero Vaz de Caminha. Sua preocupação mote está na descrição da

vivência do indígena (seus ornamentos, armas, hábitos, alimentos, habitações...). Como se sabe, os pormenores da flora e fauna tropicais serão explicados, posteriormente, por Duarte Barbosa, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa, entre outros cronistas-viajantes¹. Em sua certidão do país, Caminha enumera apenas plantas já conhecidas nas regiões tropicais por onde passou: o inhame, cabaças de água (*Lagenaria vulgaris*), botelhos ou rabos de asno... Mas diante de tanta folhagem verde, avistou ao longo da nossa costa litorânea algo que não era novidade à sua vista ou do seu interlocutor: as palmeiras já observadas na Índia, nas ilhas do atlântico, na costa da África e noutras zonas tropicais e subtropicais.

Os homens da caravela portuguesa ficaram estupefatos diante da colossal natureza brasileira composta de tão exuberantes formas estranhas ao seu entendimento como o próprio habitante da terra. Pero Vaz de Caminha se apercebeu logo que muitos homens nus que seguravam arcos e flechas² seguiam ao longo de um rio de “água doce” “entre umas moitas de palmas” (Caminha 2003, 95).³ Neste mundo novo, desconhecido, é com certa facilidade que o Escrivão identifica⁴ as “moitas de palmas”, palmeiras nativas do Brasil, mas cultivada nas várias regiões tropicais e subtropicais. A planta que rodeia os córregos de “água doce” parecia tão familiar àqueles passageiros da nau portuguesa que o cronista assinala a prática de colher e comer o palmito: “Andamos por aí vendo o ribeiro, o qual é de muita água e muito boa. Ao longo dele há muitas palmeiras, não muito altas; e muito bons palmitos. Colhemos e comemos muito deles” (Caminha 2003, 95).

O cronista assinala, porém, a diferença de tratamento entre o elemento (re)conhecido (a palmeira) e o desconhecido (o “arvoredo”):

Foi o capitão com alguns de nós um pedaço por este arvoredo até um ribeiro grande, e de muita água, que ao nosso parecer é o mesmo que vem ter à praia, em que nós tomamos água. Ali descansamos um pedaço, bebendo e folgando, ao longo dele, entre esse arvoredo que é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem que não se pode calcular. Há lá muitas palmeiras, de que colhemos muitos e bons palmitos. (Caminha 2003, 110)

¹ Para uma análise detalhada dos termos referentes a plantas e a vegetação encontrados na Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manoel cf. (Filgueiras e Peixoto 2002)

² Candido Portinari em *O descobrimento do Brasil* (1956) reelabora o ver apático do colonizador para os indígenas que, na releitura do quadro, aparecem armados de arco e flecha e com postura inquieta de ataque.

³ De acordo com o dicionário etimológico *Dictionary of Word Origins*, a palavra “palma” é de origem remota e é proveniente do latim contígua à forma do “conjunto de folhas” de palmeira, como os dedos de uma mão. “Na antiguidade, uma folha ou fronde da palmeira era carregada ou usada como símbolo de vitória ou triunfo, ou em dias festivos; daí o uso figurado de palm para ‘vitória, triunfo’” (final do século XIV). (Harper s.d.)

⁴ Evoquemos alguns dos sentidos do termo: ao se voltar para a *Palmae* ou *Palmaceae*, o escrivão português: a) determina a que “espécie e gênero, família” a planta pertence ou ainda, b) reconhece aquele exemplar nunca visto “como o mesmo que fora previamente mencionado, visto, conhecido, descrito.” Palmas e palmitos são referidos cinco vezes na carta (linhas 246, 529, 530 e 797). Andrade-Lima (1984), considerando a região na qual aportou Cabral, atribuiu a referência a “moitas de palmas” (linha 246) a *Attalea funifera* Mart, a piassava, espécie frequente nas proximidades das praias do sul-bahianas. O palmito é identificado pelo mesmo autor, com o que concordamos, como *Euterpe edulis* Mart., a conhecida juçara da Mata Atlântica. (Filgueiras e Peixoto 2002, 268)

O europeu de “olhos contaminados de pensamento de paisagem, utópica, paradisíaca” (Figueiredo 2010, 45), deslumbra-se com o “arvoredo”, uma espécie de coletivo que aglomera todas as plantas desconhecidas. De um lado, as plantas ignotas tratadas com tom de grandeza e exuberância (“esse arvoredo que é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem que não se pode calcular”), impossível de se definir, no sentido de “delimitar sua extensão e seus limites” (Houaiss, Villar e Franco 2009, 926) ou de se identificar, reconhecer ou “considerar idêntico” àquilo que já se conhece. O arvoredo, no olhar do colonizador que com um golpe de vista constrói a paisagem⁵, escapa às categorias conhecidas de classificação e descrição, denotando os limites da linguagem europeia que, diante da diversidade tropical, tem sua sensibilidade afetada. De outro lado, a conhecida palmeira é tratada com tom de trivialidade (“há lá muitas palmeiras, de que colhemos muitos e bons palmitos”), pois automatizada na percepção do colonizador possibilitou o enquadramento do seu olhar – ao contrário do restante da natureza, como vimos, que não parecia separada ou junta porque “os arvoredos são muito numerosos e grandes – e de infinitas espécies” (Caminha 2003, 108), tamanhos e cores. Os “grandes arvoredos” (Caminha 2003, 115), portanto, são impossíveis de serem abarcados pelo olhar e até mesmo pela tinta de Caminha.

Paulo Prado cria em seu *Retrato do Brasil*, publicado em 1928, impressões semelhantes às de Caminha ao afirmar que nesse “esplendor tropical” “os sentidos imperfeitos do homem mal podem apanhar e fixar a desordem de galhos, frutos e flores que o envolve e submerge” (Prado 1997, 59). O “espaço florestal é, assim, demasiadamente povoado”, sobressai nele uma “confusão” (Prado 1997, 59) de árvores, flores, galhos, cipós enlaçando nos troncos. Mário de Andrade, em sua arte útil marcada por preocupações psicológicas e sociais, irá *recriar* esse olhar inaugural diante da imensidão da natureza brasileira em *O Turista Aprendiz* – mais especificamente, no diário sobre o passeio na bacia do Rio Amazonas. Nele, como diz Telê Ancona Lopez (1996, p. 84), o autor modernista “cumprindo a tarefa do cronista do século XX que leu tudo [...] pôde se divertir glosando a linguagem do Escrivão da Armada e de outros viajantes”. Esses, para o autor que se impusera como líder do movimento modernista, apresentam a nossa natureza de forma “entusiasmante”, como “beleza imediata” e “falsa” porque não há “intensidade de existência”: “Que

⁵ Seguimos aqui as ideias de Georg Simmel em sua filosofia da paisagem, não muito distantes de como a define Milton Santos, pelo menos no que diz respeito ao papel do olho na delimitação da paisagem. “*Quand un paysage, c'est justement sa délimitation, sa saisie dans un rayon visuel momentané ou bien durable qui le définit essentiellement*” Cf. (Simmel 2006, 232; Santos 2002, 103). Simmel parte de uma contradição fundamental em que a totalidade do tempo e do espaço não estão em nenhum momento e em nenhum lugar, mas para considerar os acontecimentos como históricos ou o espaço como lugares e paisagens é necessário que os retiremos da totalidade, singularizando-os. “Se não estou enganado, raramente nos damos conta de que ainda não há paisagem quanto este tipo de coisas se encontram instáveis, pois somente instáveis acabam se aproximando da palavra *Landschaft*” (Simmel 1996, 15).

intensidade! Que facilidade em ver as coisas que a gente está desejando enxergar! (...) o que me irrita é a escolha de elementos de grandeza” (Andrade 1976, 264).

Mário de Andrade, em diálogo com o autor de *O Retrato do Brasil*, ao invés de repor, reelabora a visão precipitada do colonizador para a mata. O personagem viajante, em *O Turista Aprendiz*, busca revelar a beleza desse objeto de modo que “não [lhe] *percebe logo* já que para ele “a beleza a gente descobre...depois... “(Andrade 2015, 276). Para alcançá-la elabora o quadro dessa paisagem depois, após a viagem, numa língua incorporada por “expressões artísticas” do povo (que “usa e abusa da fluidez de sentido das palavras”)⁶. Afinal, objetiva revelar a ideia de uma natureza “brasileiramente humana e cotidiana” (2015, 276) que, preenchida pela imanência telúrica e traçada com cuidado, se revela contrária aos traços apressados e ao “pensamento lógico”⁷ burguês do colonizador – repetidos pela tradição romântica e naturalista. Em sua criação, o narrador viajante se coloca, com ironia e humor, no mesmo espaço de onde o colonizador estava ao chegar na terra *brasilis*: é um tripulante ilustre do navio nomeado com sarcasmo *de Pedro I*. E utilizando o mesmo foco daquele, será da embarcação que ele irá, abismado, contemplar lentamente, por fora e por dentro, as ilhas do Amazonas. Em sua descrição, entre o real e o imaginado, entre a prosa e a poesia, o “pitoresco de encanto honesto” (1976, 263) das ilhas vai sendo descoberto através das sensações causadas pelo ambiente. Para além do sentido da visão, o arvoredo das ilhas, nomeado de “barafunda vegetal”, será conhecido pela audição e o olfato – se manifesta no som canto dos pássaros e no cheiro “inebriante” que de tão sublimes são capazes de fazer o nosso viajante se isolar em si mesmo e não ouvir o som da campainha avisando o jantar.⁸

O tumulto florestal atrapalha o enquadramento pelo olhar, o *delimitar* de um horizonte, uma paisagem, nos termos de Georg Simmel. O Escrivão da armada (bem como os outros tripulantes), extasiado com o “arvoredo”, passeia, vagueia pelas matas, “com os mais variados graus de atenções” nas “árvores, cursos de água, prados e searas, colinas [...] e outras mil alterações da luz e das nuvens – mas, lá por [atender] a um pormenor ou [ver] isto ou aquilo, ainda não [estaria]

⁶ Ver ensaio de Mário de Andrade sobre Castro Alves, em *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 139.

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ “E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime (...). A 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! Os pássaros cantavam no vô e as bulhas das iherês dos flamingos das araras das aves-do-paraiso nem me deixou escutar a sineta de bordo chamando pro jantar. A Senhora me tocou no braço e assustei. Fui com os outros, deixando o pensamento chorado na magnificência daquela paisagem feita às pressas em cujo centro relumeavatalqualmente olho de vidro a rodela guaçu de Marajó inundada.” (Andrade 2015, 66-67).

consciente de ver uma ‘paisagem’”. (Simmel 2009, 5). Esse tipo de visão generalizante, no entanto, não faz paisagem conforme as ideias do filósofo alemão para qual a representação de uma realidade alinhada à dinâmica mista da vida é, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva.⁹ O Escrivão teria avistado a natureza, o detalhe, tal como “as moitas de palmeiras” e “uma soma de objetos naturais” ou “o material infinitamente variado” (Simmel 2009, 8) do matagal inculto, porém não delineou, desenhou ou elaborou uma paisagem – como teria feito Mário de Andrade ao avistar a Foz do Amazonas (cf. Cunha 2016)¹⁰.

Isto porque, como nos lembra Georg Simmel, em sua *Filosofia da paisagem*, a mera existência dos “elementos visíveis num local da terra” “não faz desse lugar uma paisagem”, pois a elaboração da paisagem – que pode surgir da “ondeante” natureza¹¹ – demanda um “peculiar processo espiritual”, um sentimento uno, unificador, já que esse fazer (“paisagem”) imita a criação artística, mesmo que “de um modo mais chão, com menos princípio, mais incerto nos seus limites” (Simmel 2009, 5 e 10). O autor da *Carta-crônica* e certidão do país, Pero Vaz de Caminha, portanto, ainda que imbuído da “visão edênica de paraíso”, conforme imagem de Sergio Buarque de Holanda (1969), descreveu o que via na terra descoberta, distinguiu e podemos até dizer que demarcou – mais precisamente, identificou – com os recursos que lhe eram possíveis ou que convinham – certos elementos naturais familiares, como as altas palmeiras, mas não renuncia à referencialidade.

Sua descrição com certo rigor documental apresenta pouca invenção e criação diante do objeto revelando, por isso, um sujeito que tinha *cimento na alma*. E não poderíamos esperar algo diferente de quem tinha como principal missão relatar tudo o que era possível identificar, objetivamente. O escrivão praticou em seu escrito o “conhecimento voluntário” não conseguindo se entregar ao conhecimento advindo de uma “uma lenta osmose inconsciente, de modo que no fim se

⁹ O artigo *Filosofia da paisagem*, de Georg Simmel, publicado em 1913, é considerado inaugural por sistematizar o conceito de paisagem. O que antes era separado em dois campos distintos – de um lado, a natureza, e de outro, a percepção humana – tornou-se inseparáveis no fazer paisagem moderno, de acordo com o autor. Tendo como foco o modo de elaboração da obra de arte, o autor alemão analisa como o olhar contemplativo humano passou a transformar partes da natureza em paisagens, de modo que “a parte de um todo se torne um outro todo independente, que dele se emancipe” (Simmel, 2009, 7) com novos limites. O que possibilitou a demarcação da paisagem “como ressaído da natureza” foi, portanto, uma transformação histórica da maneira de olhar em que se dá a “individualização das formas interiores e exteriores da existência, a dissolução dos liames, dos vínculos originais em entidades autônomas diferenciadas” (Simmel, 2009, 7).

¹⁰ “Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa?... A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam tão no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência.” (Andrade 2015, 68).

¹¹ Para Georg Simmel (2009, 6) a “natureza e o seu conjunto” não tem partes; é “a unidade de um todo”, “nexo infindo das coisas, [uma] ininterrupta parturição e aniquilação [ação de nascer e morrer] das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade espacial e temporal. (...). Com a demarcação moderna do olhar “algo se aparta” da natureza e, assim, “deixará inteiramente de ser natureza, porque ele só pode existir justamente no seio dessa unidade sem fronteira, só pode existir como uma onda da torrente conjunta que é” ela em si mesma. (Idem, ibidem).

fique pertencendo à paisagem, vice-versa” para usar as ideias do autor Mário Quintana em seu *Caderno H* (1977, 118). Mário de Andrade elege a cena emblemática descrita na Carta de Caminha e a recria em *O Turista Aprendiz* de modo que as árvores (das ilhas do Amazonas), *a priori* fotografadas e depois reelaboradas no gabinete, passa a ser existência entre aqueles dois tipos de conhecimento (de que diz Quintana, acima) ou entre dois mundos, conforme a perspectiva simmeliana de o artista *separar o ligado (da natureza) e religar o desligado*: ao “extrair (...) da infinidade caótica do mundo imediatamente dado um fragmento, aprendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que é peculiar.” (Simmel 2009, 10).

Quando pensamos no “arvoredo” (que, segundo Caminha, “é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem que não se pode calcular”) ou na “barafunda fantástica”, nos termos de Mário de Andrade, como não nos lembrarmos das representações pictóricas de nossa natureza exuberante como o quadro de Jonhann Moritz Rugendas, “Paisagem na selva tropical brasileira” (1830)?

Figura 1: Paisagem na selva tropical brasileira



Fonte: (Rugendas 1830)

Não temos a representação iconográfica do “arvoredo” de Caminha, mas ele bem poderia ser aproximado da paisagem tropical de Rugendas. Essa criação artística de inclinações clássicas e

barrocas que levam ao pitoresco é uma paisagem que poderia nos dar uma vaga ideia do que seria o arvoredo que toma a descrição de Caminha, hoje apreendida em seus restos como Mata Atlântica. Tal como a descrição do Escrivão sobre a terra “cheia de grandes arvoredos” (Caminha 2003, 115), Rugendas delineou uma mata densa, profusa, em desordem que de tão preenchida por árvores, folhas, raízes, cipós, troncos, galhos pouco deixa respirar – talvez não tenha tanta potencialidade asfíxiadora como a “trama vegetal” de Van Gogh, em “Raízes e troncos de árvores” (1890). Se a gravura “Paisagem tropical da selva brasileira” dá forma a uma paisagem que adéqua perspectiva e alívio, “Raízes e troncos de árvores” abarca um cenário sem perspectiva para o olhar humano “desdobrar um horizonte” – em que não há espaço, *extensão*, segundo os termos de Michel Collot (2010). Quem sabe a abundância, a “confusão” vegetal da floresta feito arte não nos permita imaginar a sensação de “enclausuramento” do Escrivão Pero Vaz de Caminha?

Figura 2: Raízes e troncos de árvores



Fonte: (Van Gogh 1890)

As cores fortes, as derradeiras pinceladas descompostas e os traços sinuosos do pintor holandês formam um emaranhado de raízes azuis, troncos retorcidos, folhagens escuras misturadas numa “ocre massa herbácea”. Segundo Simon Schama, em *O poder da arte*:

focalizados desde a perspectiva de um rato, a vegetação emaranhada, os troncos retorcidos, o verde sufocante criam, visualmente, tamanha sensação de enclausuramento que nos veda qualquer possibilidade de paisagem. Em termos espaciais e psicológicos, não há nenhum respiro, até porque as raízes - algumas semelhantes a garras e esqueléticas, outras metálicas e mecânicas - foram monstruosamente amplificadas, enquanto árvores miniaturizadas estão presas entre elas. Em cima é embaixo e embaixo é em cima; longe é perto e perto é longe. O que realmente vemos é, pois, uma

imagem premeditada de desorientação, os gânglios do pintor precipitando-se pelo espaço (Schama 2010, 11).

Esse “tecido rústico” de insólita dimensão, fora da doxa habitual – vazio de céu anil, árvores de tamanho reduzido trançadas em raízes estreitas e dilatadas – paralisa o sentimento de paisagem. Seria esse sentimento que irrompe em nós, semelhante ao de Pero Vaz de Caminha diante das sinuosas e sufocantes formas do arvoredado?

Provavelmente, o cronista europeu diante da floresta tropical, ainda que arrebatado, não tenha podido olhar e sentir a sua irregularidade, desmesura incontável e ilógica. Se as forças lascivas dessa desafiavam os referenciais portugueses de paisagem, baseados em campos cultivados e florestas temperadas mais esparsas, foram as palmeiras que o atraíram, afinal, insinuavam o racional, o sistemático ou uma ordenação. O olhar artístico de Rugendas, por sua vez, como que pintando o contrário da impressão perdida de Caminha – que não havia ultrapassado as “percepções fisiológicas” a ponto de serem “monumentalizadas na inteligência.” (Andrade 2015, 68) –, interceptou e ligou esses fios dissonantes do “arvoredado” com as retilíneas palmeiras, reatando a partir de uma seleta “parte”, um “conjunto”, algo novo. Na gravura do pintor alemão, as inúmeras palmeiras em vez de apartadas das demais árvores, estão espalhadas ou até diluídas por toda parte da floresta. Elas não são dominantes, não se prestam ao mesmo papel de seu lugar na descrição de Pero Vaz de Caminha.

Enfim, as “moitas de palmeiras” descritas na *Carta de achamento* não são captadas como paisagem, elas são um raro detalhe, por maior que tenha sido a sua importância na possibilidade de reconhecido da nova terra pelo Escrivão. E, por conseguinte, as palmeiras são isoladas do sufocante “arvoredado”, do empilho de plantas nunca vistas. Duas representações distintas, duas significações recorrentes da construção da paisagem geográfica, social e cultural brasileira. Dois pontos de vista se diversificam, *não avança em sentido único*, para usar as expressões de Adorno. Os dois polos que tentaremos problematizar são, portanto: 1) o “arvoredado” (o acúmulo espantoso de plantas emaranhadas ou a vegetação tropical encantada, inventiva de descomedidas “formas”, “com todas as suas metamorfoses e simbioses” tantas vezes associadas ao medo e à ansiedade)¹² que aponta para o conceito de labiríntico e curvilíneo e; 2) as palmeiras irremediavelmente compromissadas com a racionalidade de “linha reta, dura e inflexível criada pelo homem”, no dizer de Oscar

¹²Alejo Carpentier, em *o Reino deste mundo* observa que “quando André Masson quis desenhar a selva da ilha da Martinica, com o incrível entrelaçamento de suas plantas e a obscena promiscuidade de suas frutas, a maravilhosa verdade do tema devorou o pintor, deixando-o pouco menos que impotente frente ao papel em branco. E foi preciso um pintor da América, o cubano Wilfredo Lam, para nos ensinar a magia da vegetação tropical, a desenfreada Criação de Formas da nossa natureza – com todas suas metamorfoses e simbioses – em quadros monumentais que ocupam hoje uma posição ímpar na pintura contemporânea.” (Carpentier 2009, 8)

Niemeyer.¹³

Flora vertical e horizontal

A imaginação do Senhor / Flutua sobre a baía.
As pitangas e os cajus / Descansam o dia inteiro.
(Murilo Mendes, poema 1500, 1994).

Elemento familiar ao europeu, a guiar o seu olhar sobre a flora da nova terra, medida de nossa paisagem geográfica até tempos mais recentes¹⁴, a palmeira não era, entretanto, ignorada pelo indígena. Para além de sua serventia prática, e talvez por isso mesmo, teve também uma função importante na denominação do lugar. Ou melhor, os ando-peruanos e populações indígenas pampianas dão a essa terra – que depois seria ao Brasil europeu – o nome de “Pindorama” (Houaiss, Villar, e Franco 2009, s.v. “palmeira”, 2214). – em tupi-guarani “pindó-rama ou pindó-retama” significa “a região ou país das palmeiras” (Sampaio 1987, 144)¹⁵. A terra, antes de Pedro Álvares Cabral, era designada, portanto, “Pindorama”, terra das palmeiras – “onde canta o sábio”, conforme o saudosista verso de Gonçalves Dias. Porém, se desde Caminha a palmeira é a medida (equilíbrio ou cadência) de nossa flora, há outra planta que ricocheteia com mais potencialidade a “curva livre e sensual” da nossa selvagem paisagem: o cajueiro. Como contraponto das retilíneas palmeiras, essa árvore é de estrutura labiríntica, os seus “ramos de múltipla dispersão pendem como braços compridos e tortuosos” (Mota 1982, 47).

¹³A “função da forma” para Niemeyer está na “beleza” tortuosa da natureza e não na “linha reta” feita “pelo homem”: (Niemeyer 2009, 73)

¹⁴ Remeto o leitor à descrição que Rocha Pombo faz da flora brasileira, em seu livro didático História do Brasil. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1961, quando ele divide o território do Brasil em duas grandes zonas gerais: a tropical e a subtropical – sendo a última, mais bem delimitada, “o domínio da araucária” e a primeira a “zona das palmeiras”, mais difusa e com variações: para o sul, por exemplo, “as espécies vão mudando, e entre elas já não figuram as grandes palmeiras do norte. Espécies há (como, por exemplo, o coqueiro a que se deu o nome de da Bahia) que não passam dos 18 graus [de latitude]. A carnaubeira ainda se limita mais na zona equatorial” (Pombo 1961, 47- 48). Flora cuja observação “se vê melhor, sobretudo, na família das palmeiras. A buriti é a mais profusa e é também a mais mesquinha. Mesmo a dos capões não dá ideia da palmeira gigantesca do Amazonas. O ticum, a brejaúva, o guariri e outras dão frutos aproveitáveis” (Pombo 1961, 49). Enfim, desde Caminha, a palmeira é a medida de nossa flora.

¹⁵ Teodoro Sampaio observava, em seu “O tupi na geografia nacional” que “quando o português se tornou a língua principal, conservaram-se do tupi ainda os nomes de instrumentos, de plantas, de animais, de localidades etc., mas já bastante polidos e mais adaptados ao português. As denominações geográficas refletem, por assim dizer, o caráter de uma região, se montanhosa ou plana, se coberta de palmeiras ou de araucárias (Curitiba)”. (Sampaio 1987, 58); “A região das matas diz-se, no tupi, Caáretama ou Caárama; a região dos campos, Nhuretama; a região das palmeiras, Pindoretama e, por contração, Pindorama [...] Pindorama pode ser mais agradável ao ouvido do que pindôretama; tupi é que nunca foi. [...] “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, e podendo-se aplicar ao país todo. Couto de Magalhães talvez tenha ouvido alguém dizer pindó-rama por país de palmeiras, mas esse alguém, com certeza, não foi índio, pois o relativo retama nunca se transforma em rama. Devia ser algum gaiato inteligente e bom conhecedor do português, onde sabia existirem formações homófonas como: courama, dinheirama, burrama. Para esse, pindorama seria grande número de palmeiras e não país das palmeiras. (Sampaio 1987, 144)

O pé de cajueiro – planta nativa, cuja fruta em tupi-guarani (açâ-yú ou aka'yu) significa *pomo amarelo* – abarca no seu gosto travoso, na sua forma horizontal e cor tropicália as “curvas” de nossa paisagem. A fruta marcou a vivência do indígena que por vê-lo como dádiva, diz o cronista, protegia-o a ponto de fazer “guerras de caju” (Simão Vasconcelos apud Mota 1982, 36). Segundo Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, era à sombra dos cajueiros (e araçazeiros) que o europeu colonizador, sobretudo os portugueses e franceses, “acabavam muitas das vezes tomando gosto pela vida desregrada no meio da mulher fácil” (Freyre 1995, 49). No dizer de Alejo Carpentier, certas frutas da América suscitam “obscena promiscuidade” (Carpentier 2009, 4): o caju apresenta contorno irregular (ora mais fálico ora mais esférico); cheiro afrodisíaco e cor de sol que matiza prazer com o vermelho e o verde. (Lembremos que no livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, o personagem português Jerônimo desejava ardentemente possuir, devorar “num hausto de luxúria” a mulata Rita Baiana, ela “era a castanha de caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo”; ele queria “trincá-la como um caju”) (Azevedo 1974, 89, 94). Os negros, por sua vez, tinham o caju como remédio. De acordo com Renato Braga, debilitados pela “longa travessia oceânica”, os negros eram internados nos “cajuais praieiros, de onde dois ou três meses regressavam curados” (Cascudo 1967, 221). *Macunaíma*, o herói de corpo preguiçoso e luxurioso¹⁶, de Mário de Andrade, por unificar a história da terra, suas tradições e costumes, termina os seus tristes dias no mato deitado na rede amarrada em “dois cajueiros frondejando e não saiu mais dela por muitos dias dormindo caceteado e comendo caju” (Andrade 1997, 158). Solitário e doente, os cajueiros além de servi-lo como morada, eram-lhe alimento e remédio assim como foi para o índio, o europeu e o negro (Cunha 2022, 75-76).

A tensão que cerca o “gosto caju” (pois “ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro”) (Andrade 2015, 285) – é doce e amargo, suculento e acre –, aliás tão degustado pelo “herói sem nenhum caráter”, forma antinomias que podem se associadas à matéria histórica do Brasil impregnado de dualidades travosas: local e universal, tradição e moderno, fertilidade e pobreza. O país, intui Manuel Bandeira, “de corpo moreno/Deve ter o gosto/De fruta de praia,/Deve ter o travo,/Deve ter a cica/Dos caju da praia” (Bandeira 1998). No dizer de Gilberto Freyre, o Brasil nasceu cheirando mais caju do que pitanga:

O Brasil não nasceu apenas cheirando a pitanga: ibirapitanga ou pau-brasil. Nasceu com portugueses de 1500 defrontando-se com índias morenamente nuas à sombra de cajueiros; com a Primeira Missa sendo rezada sob o verde dessa sombra, no tempo de safra, salpicado de amarelo ou de vermelho; sob

¹⁶ O herói de corpo e alma ambíguos satiriza o comportamento luxuriante do colonizador e, ao mesmo tempo, repõe o olhar europeu que estigmatizou ou fixou valores negativos em nosso homem e ambiente.

o signo do caju tanto quanto o da pitanga que lhe deu o nome sem ter se tornado parte tão íntima do seu ser nacional e até transnacional. (Freyre 1977, 1)

O caju na tradição brasileira “seria uma presença mais envolvente que a da pitanga [...]. Na vida, na economia, na cultura” (Freyre 1977, 1). Mário de Andrade consciente do papel importante dessa fruta na vida brasileira “reviveu” a história do caju no comportamento de Macunaíma. O caju, afinal, foi um “acontecimento”, uma das marcas do Brasil recém-descoberto. Por isso, nas palavras de Freyre: “pode-se, assim, falar de uma quase simbiose, vária e complexa, Caju-Brasil; e partindo dessa espécie de simbiose, de uma significativa associação do caju com o homem, desde a descoberta do Brasil” (Freyre 1977, 2).

Como se vê, enquanto o nativo cajueiro é *pathos* especificador do Brasil (cabralino), a palmeira é *marca* do país pré-cabralino, mas também remoto símbolo da civilização ocidental. A palmeira e o cajueiro formam “contrastes de verticalidade” e de “volúpias rasteiras”, conforme escreveu Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009, 146-147) sobre a paisagem regional nordestina nas críticas de arte, de Gilberto Freyre. De um lado, as retilíneas palmeiras associadas à razão, às colunatas clássicas gregas ¹⁷ e, de outro, os curvilíneos cajueiros que para João Cabral de Melo Neto, “são anarquistas, /nenhuma lei rege os seus galhos/(o de Pirangi, em Natal, é horizontal, cresceu deitado)” (Melo Neto 1985). Mais do que as palmeiras, os cajueiros oferecem gosto, “cor e fragrância do mato”, diz o verso drummondiano (2017, 79).

Incrustados em nossa paisagem barro e primitiva, os cajueiros mais do que as palmeiras, parecem captar com maior força as singularidades da realidade do país. Tanto que a fundação mítica da nação brasileira, no Epílogo de *Macunaíma*, se dá na cúpula não da palmeira (como se narrou no Romantismo), mas dos cajueiros enraizados que se tornam (também) lugar de onde (o pássaro falador acomodado do colonizador e o cantador popular rapsodo telúrico) se conta e canta a vida do “herói da nossa gente” – que, sublimado no céu, tem sua experiência de vida disseminada por um narrador oral que voa para Lisboa e pelo outro que, ponteia sua violinha e de improviso, “tira” da memória o canto novo, a *fala impura* da história que constitui a rapsódia (Cunha 2022, 85).

¹⁷ Uma “palmeira à frente de uma propriedade, parece retomar às incontáveis ‘reencarnações’ das colunas gregas e romanas através dos tempos, aspergida e assimilada através de basicamente toda a superfície definitivamente geoidal da Terra” (Oliveira 2022, 53). “Uma coluna independente, de grande dimensão, geralmente da ordem toscana, em um pedestal, com o propósito de servir como monumento que celebra um indivíduo e eventos associados a este. A Coluna Triunfal parece ter sua inspiração nos enormes obeliscos egípcios, que também traziam inscrições de cunho religioso e de exaltação dos faraós. Ela também foi utilizada como marco ou organizador de espaços devido às suas proporções e disposições nos sítios” (Calovi 2009, 48). “Além da resignificação do espaço, existe ainda a questão da condução do olhar através do ritmo e espaçamento entre os objetos dispostos em colunatas. Por isso, foi inevitável perceber a estas distorções na paisagem urbana, como ilhas de emulações da cultura helênica enxertadas em nossas cidades, não com colunas de mármore, mas por meio da inserção de milhares de enormes plantas ‘colunares’” (Oliveira 2022, 51).

Colunatas vegetais

No Romantismo, o resgate da natureza local é recurso primordial para o projeto de idealização nacional. A palmeira, “fidalga do mundo vegetal” (Amaral 1920, 89), é símbolo que preenche esse projeto. Nos versos de José Bonifácio, o “patriarca da independência do Brasil”, a altiva palmeira sobrepuja e olha de cima a “floresta espessa”, o Brasil profuso:

Qual a palmeira que domina ufana
Os altos topos da floresta espessa.
Tal bem presto há de ser no mundo novo
O Brasil bem fadado (Silva 1946, 38).

A palmeira não uma árvore como as outras, mas “fica tão bem entre as árvores, pela sua estatura, pelo seu caule erecto, pela sua ramada” (Amaral 1920, 89): A majestosa palmeira – de porte delgado, perfil retilíneo, semelhante às colunatas gregas que tornou “modelo de sofisticação para toda a civilização ocidental” (Calovi 2009, 48) – ganha realce no Império de D. Pedro II, incorporado ao modelo arquitetônico neoclássico. Em 1883, o rei foi fotografado (por Joaquim Insley Pacheco) em seu trono emoldurado por plantas tropicais, especialmente por palmeiras (Martins 2007, 104)¹⁸. As palmeiras da espécie imperial ao reforçar, portanto, “valores como a ordem, a monumentalidade e a direcionalidade” (Calovi 2009, 3) foram dispostas de modo sistemático nos espaços públicos do Império. Em 1842, enfileiradas na entrada do *Jardim Botânico*, do Rio de Janeiro (IPJBRJ 2008, 82), as palmeiras imperiais dão ao panorama “singular regularidade na altura e conformação” (Taunay 1991, 15). “Como são belas aquelas palmeiras!”, não apenas as imperiais, mas aquelas que existem nos sertões do fatalista sertanejo que, segundo a imagem negativa popularizada, traz o olhar carregado de sono, a contrastar com o estípite liso das palmeiras, “pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de pecíolos longos e canulados, em que assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes” (Taunay 1991, 16).

¹⁸Mário Barata (1983, 390), relata que Debret propôs uma pintura para D. Pedro I com seu trono representado entre palmeiras. José Bonifácio por considerar a imagem muito “selvagem” rejeitou a ideia do pintor. Mas D. Pedro II, posteriormente, adotou a imagem primitiva como moldura de sua foto. D. Pedro certamente optou pela palmeira, planta representação da racionalidade. Ele colocou o que há de mais racional de nossa paisagem, as retilíneas palmeiras. Cf. também (Schwarcz 1998, cap.2)

A aristocrata palmeira¹⁹ pode ser vista como componente exótico, ou mais do que isso: é planta familiar – “estão entre as espécies vegetais mais antigas do planeta, com vestígios de mais de 120 milhões de anos” (Calovi 2009, 16) –, suas uniformes copas garantem “unidade nas terminações de conjuntos de palmeira, tal como um capitel de coluna” (Calovi 2009, 22), seu porte esbelto de rigor geométrico é inspiração para as artes – na pintura demarca perspectivas, na arquitetura seus robustos troncos inspiraram as colunas de estilo clássico. Por motivar o distanciamento, a visão de um *horizonte* e, assim, uma *coesão do lugar* (Collot 2010), as palmeiras, possibilitam uma apreensão racional da floresta tropical quase impalpável tal o seu acúmulo. A palmeira, soberana no mato, oferece espaço (dá profundidade) para o desdobramento do olhar do observador (Collot 2010).

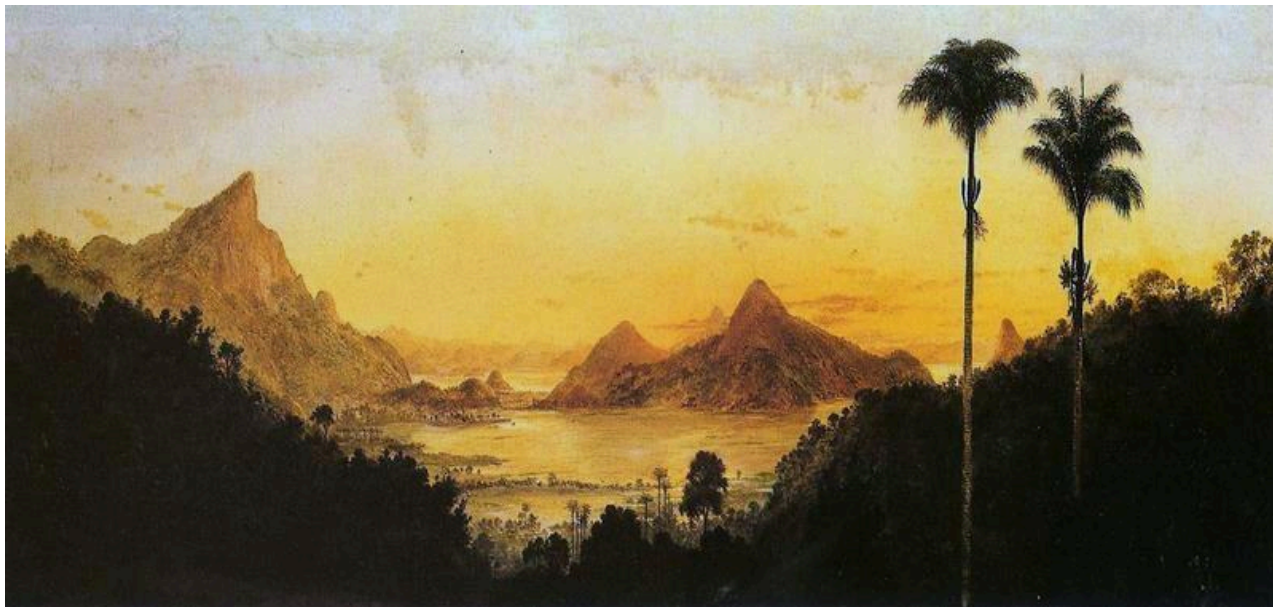
As palmeiras, ao favorecerem a representação de um país de futuro grandioso, tornaram símbolo vegetal do Império brasileiro, recorrente na pintura e na literatura incipiente do país. Victor Meirelles, em a “Primeira Missa do Brasil” (1860), pinta no horizonte e, sobretudo, entre a cena religiosa um cajueiro que faz sombra e algumas palmeiras. O curioso é que a ideia de inclusão de palmeiras nessa tela de Meireles foi de seu mestre Manuel Araújo de Porto-Alegre (um dos representantes do surgimento do movimento romântico no Brasil e que havia sido aluno de Debret).²⁰

Nicola Antonio Facchinetti, em 1884, pinta a “Lagoa Rodrigo de Freitas” (1884) demarcada por ondulados morros e, sobretudo, pelos majestosos coqueiros que alongam verticalmente a vista:

¹⁹ Historicamente, a palmeira serviu como poderoso símbolo de nobreza e identidade em várias culturas, Seu significado está enraizado em conotações excepcionais, que evoluíram ao longo do tempo, particularmente durante o período medieval, quando foi associado ao divino e ao sobrenatural (Valtierra 2016). Esse simbolismo se estende à sua representação em moedas e outros artefatos, onde geralmente significa vitória, força e retidão (Vargas-Zamora & Gómez-Laurito 2015). Os indianos cantábricos, aqueles emigrantes que partiram do norte da Espanha para a América no século XIX e início do século XX em busca de fortuna, ao retornarem, esses ricos cantábricos construíram edifícios imponentes cujo símbolo era uma palmeira plantada em frente ao edifício. Tais edifícios perduram até hoje em cidades como Comillas, Arredondo, Anero, Santoña e Solares e a simbologia é atuante. “Si hay palmera, es casa indiana” (Fanjul 2020)

²⁰ Porto Alegre havia aconselhado Meirelles na composição da paisagem natural: “Não se esqueça de colocar algumas embaíbas que são formosas e enfeitam o bosque pelo caráter especial de suas folhas [...] Lembre-se bem das nossas árvores e troncos retos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros e com palmitos pelo meio, pois estes crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco, mas característico, genuinamente brasileiro”. (Porto Alegre apud Coli, 1998, 120).

Figura 3: Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro



Fonte: (Facchinetti 1884)

Em um ambiente nacionalista e acadêmico (a Academia Imperial de Belas Artes era o centro da arte nacional), o pintor romântico ítalo brasileiro elabora uma paisagem dentro dos parâmetros realistas. Diante dos dois coqueiros alongados e imponentes, em primeiro plano, a vegetação dos morros tornou-se rasteira, longínqua. Até mesmo os descomunais morros ficaram acanhados perto deles. Eles (os coqueiros) parecem ser o “ponto de vista”, os sujeitos que olham o horizonte crepuscular matizado com a luz do sol. O mesmo acontece em “Recanto da Praia de Icaraí” (1888), de Facchinetti, as palmeiras também ganham *status* de observadores da paisagem²¹. Elas estão em um lugar privilegiado, ultrapassam a altura do céu. Podemos dizer que se a hierarquia civilizacional vai do selvagem (bárbaro) ao civilizado, na gravura, o elemento que poderia ser relacionado ao último estágio, certamente é a palmeira. É da medida dela que fizeram as colunas egípcia, grega e romana (sociedades símbolos da civilização europeia).

²¹ “Lília Moritz Schwarcz, falando a respeito da pintura de Taunay, afirma que a palmeira quase representa o Brasil. Encontramos a recorrência dessa espécie não somente em Taunay, mas em toda pintura de paisagem do século XIX. Esteja a palmeira em destaque de primeiro plano ou não, ela está presente em quase todas as paisagens de floresta ou ambiente rural. Vejamos um exemplo em que a palmeira salta aos nossos olhos em grande imponência. Em uma rua no Jardim botânico do Rio de Janeiro, o coqueiro em primeiro plano nos dá escala da profundidade e a senhora nobre ao fundo de guarda-sol desfruta civilizadamente do lindo e exótico ambiente tropical construído com as comumente chamadas de Palmeiras imperiais. Ao lado do corredor a densa vegetação, onde se destacam outras espécies de palmeiras nativas da mata atlântica.” (Trivellato 2009, 7); Cf. (Schwarcz 2008)

As palmeiras, no quadro acima, estão em primeiro plano e dão a medida e a perspectiva para o olhar do observador. As altas palmeiras são o elemento “civilizador” da nossa labiríntica e primitiva paisagem. As duas palmeiras na pintura-paisagem, de Nicola Antonio Facchinetti, sugerem a reta (lembramos que esse traçado geométrico, essa “linha dura e inflexível” é um conceito matemático que não existe empiricamente) numa terra que tem na natureza a maior contribuição à civilização. Com isso, repetimos que a palmeira seria a régua – o compasso – da irregular natureza dos trópicos. Esse contraste de inspiração botânica invés de prejuízo é ganho crítico, pois diversifica de certo modo o sentido de catálogo de uma natureza que se impõe – “como naquela frase de Euclides da Cunha, em que o homem aparece como um pigmeu, indigno da majestade do cenário” (Proença 1990, 167). José de Alencar, em *O Guarani*, com intuito de integrar homem e natureza, selecionou para sequências chaves do enredo a retilínea palmeira. Muitas das vezes, a “bela palmeira” rege solitária a cena narrativa, ficando a indômita natureza (as folhagens, cipós, pássaros, bosque, frutas...) sem primazia, seus elementos parecem apenas ornamentar a ação principal em torno daquela.

Nos capítulos finais de *O Guarani*, de José de Alencar, a palmeira alça assim destaque em relação às demais árvores, tal como na Carta de Caminha. A palmeira em dualidade com o “arvoredo”, para usar a metáfora do Escrivão, semelha-se ao brasão-resgate da natureza do passado indígena – afinal, o Brasil pré-cabraliano era chamado de “Pindorama”, “terra das palmeiras”. A palmeira, no romance de Alencar, funciona como uma espécie de receptáculo para a gênese do país novo, mãe acolhedora das duas culturas. A “simbiose luso-tupi” (Bosi 1992, 181) se dá sobre a uniforme copa da palmeira. Em meio a uma voraz tempestade, o flutuante e esguio tronco da palmeira, tal como uma pilastra, mantém intacta a vida de Peri e Cecília que escalam o “olho” dela, o seu “cimo”, cujas folhas lembram “leques”.

Lá em cima, no capitel, na “cúpula verde” era como se estivessem em uma cabana: “os cipós, as parasitas e os ramos das árvores vizinhas, desciam até o chão, formando grinaldas e cortinas de folhagem, que se prendiam às hastes da palmeira” (Alencar 2002, 322). A palmeira, além de refúgio, “dava frutos que o alimentavam”. Dentro de uma “realidade maravilhosa” (Carpentier 2009), essa palmeira em meio ao torrencial, é arrancada do solo, mas logo “plantada no meio da várzea”. No final, “árvore e homem, embalaram-se no seio das águas”. A abóbada da palmeira corre rio abaixo “como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas

vegetações aquáticas”. Nesse balanço, Peri e Ceci, se beijam e a “palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...” (Alencar 2002, 319-324)²².

A palmeira “de verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara” de José de Alencar, a *Iracema*, nos versos do parnasiano Alberto de Oliveira, é símbolo de grandeza capaz de ver e sentir a natureza. Como uma rainha no trono, a palmeira, impera o acordar do dia no poema “Aspiração”. O desejo do poeta de se unir à natureza, gozando-a profundamente, se dá em torno da perfeita e humanizada palmeira. Como a palmeira engendra no seu exato porte altivez e distanciamento, aspectos oportunos ao rigor estético do movimento, o poeta almeja ser a palmeira:

Ser palmeira! Existir num píncaro azulado,
Vendo as nuvens mais perto e as estrelas em bando;
Dar ao sopro do mar o seio perfumado,
Ora os leques abrindo, ora os leques fechando;

Só do meu cimo, só do meu trono, os rumores
Do dia ouvir, nascendo o primeiro arrebol
E no azul dialogar com o espírito das flores,
Que invisível ascende e vai falar ao sol;

Sentir romper do vale e aos meus pés, rumorosas,
Dilatar-se e cantar a alma sonora e quente.
Das árvores, que em flor abre a manhã cheirosa,
Dos rios, onde luz todo o esplendor do Oriente;

E juntando a essa voz o glorioso murmúrio
Da minha fronde, e abrindo ao largo espaço os véus,
Ir com ela através do horizonte purpúreo
E penetrar nos céus; (...) (Oliveira 1895, 201)

Nessas estrofes, a palmeira – eu-lírico do poema – conta os pormenores do seu “existir”. “Ser palmeira” é reinar a paisagem (vive no alto, “num píncaro azulado”) e como “ponto de vista” exercita a “dialética do próximo e do longínquo” (Collot 2006) (avista “as nuvens mais perto e as estrelas em bando”). Sua verde cúpula, imitando o capitel das colunas clássicas, ora é “seio perfumado” sentido pelo “sopro do mar”, ora “leques abrindo e fechando”. A palmeira se coloca como a rainha da natureza, só ela vê o esplendoroso raiar do dia: “só do meu cimo, só do meu trono” vejo a alvorada. Como vê tudo de cima, dirige o espetáculo: no céu conversa com “o espírito

²²Em *Iracema*, a cabana da protagonista e de Martin foi feita de “trancos de carnaúba”, sendo o teto e as paredes vestidos pelos “leques da palmeira”. A filha de Araquém, longe do seu guerreiro, passeava no “bosque frondoso de muritis, que formavam no meio do tabuleiro uma grande ilha de formosas palmeiras”. De lá ela colhia cocos e fazia a “bebida refrigerante” muito apreciada pelos guerreiros. A triste e saudosa índia, a beira do lago, “ergueu e viu entre as folhas da palmeira a sua linda jandaia”. Martin quando retorna da mata, encontra a mulher moribunda e o filho recém-nascido. Apesar de a felicidade ter nascido para Martin no litoral nordestino, “na terra das palmeiras”, ele perde Iracema, a sua índia de cabelos “mais negros que a asa de graúna e talhe de palmeira”. O corpo dela é enterrado “ao pé de coqueiro, próximo ao rio”. E “a jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente: – Iracema!” (Alencar 1865, 23-24).

das flores” que “vai falar ao sol”. Na terra, sente aos seus pés, a alma (“sonora e quente”) “das árvores”, “dos rios”. A palmeira ouve a voz do mato e das águas: os “rumores” do nascer do dia, do acordar das árvores, dos rios. Ela combina “a essa voz” o seu “glorioso murmúrio”: anima suas folhas “ao largo espaço”, como “véus” (ou “leques”) e segue com a voz do mato rumo ao avermelhado (quase roxo) horizonte, a adentrar “nos céus...”.

Nesse poema de Alberto de Oliveira, as imagens visuais vinculadas ao tema da natureza e, sobretudo a ênfase na palmeira são aspectos seguidos do romantismo. No final do último verso que citamos, a palmeira (o poeta) em hino com o mato desaparece no horizonte, “e penetra nos céus ...” tal como Peri e Cecília que sobre a palmeira desceram corrente abaixo, “sumiu-se no horizonte...”. Vale notar que enquanto o sujeito poético do poema e os protagonistas de *O Guarani* estão no alto da palmeira, assistindo o espetáculo da paisagem (respectivamente, a alvorada e a tempestade), *Iracema*, nos últimos capítulos, observa a paisagem sob a palmeira, debaixo dela habita, dá luz ao filho, morre e é sepultada. E do alto da palmeira a jandaia testemunha o drama da sua senhora.

Até aqui estamos seguindo um movimento analítico de aproximação entre um elemento primitivo (natureza desordenada associada a uma “barafunda vegetal” – o arvoredos) e, outro civilizado (as retilíneas palmeiras). Pero Vaz de Caminha, como vimos, separou bem esses dois elementos ao descrever as familiares “moitas de palmeiras” e o incógnito “arvoredos”. A relação dual entre o primitivo e o civilizado foi destacada, ainda, na relação entre a palmeira que suscita o raciocínio da “linha reta” e o cajueiro que vai de encontro ao sinuoso e a sensualidade. Tanto no romantismo como no parnasianismo esse binarismo enredado no tema da natureza continua. A palmeira ao engendrar, no espaço, harmonia e regularidade – seja no paisagismo da pintura, dos jardins externos urbanos e da casa-grande, do ornamento do trono do rei, da literatura – parece conquistar preferência ou até autonomia em relação ao “arvoredos” saturado.²³

²³Lima Barreto, autor de *O triste fim de Policarpo Quaresma*, ao deslocar o tema da natureza para a realidade urbana, questiona “o lugar da paisagem na formação da identidade brasileira” cingida pelos mitos românticos. Com isso, a dualidade entre o primitivo e o civilizado, na narrativa, será estabelecida com maior ênfase no espaço urbano, no subúrbio carioca. A “barafunda”, a desordem está na mistura de “casas pintadas de azul, de branco, de ocre, engastadas nas comas verde-negras das mangueiras”. Entretanto, nesse desconcerto arquitetônico há, de “permeio, aqui e ali, um coqueiro ou uma palmeira, alta e soberba, [que] fazem a vista boa”. De um lado, as mangueiras, cujas copas abauladas embutem as casas de todas as cores, concordando bem com aquela “confusão democrática”, de outro, as rarefeitas palmeiras “erectas, firmes com os seus grandes penachos verdes, muito altos, alongados para o céu” (conforme outra citação do livro), concebendo regularidade e acomodação ao ambiente suburbano. (Barreto 1993)

Palmeiras revisitadas: Tarsila e Oswald

Os modernistas, empenhados em reler a história do país, revisitam o tema da natureza enfatizado na obra dos românticos e naturalistas. A relação entre o nacional e o estrangeiro – o primitivo e o civilizado – é desarticulada tendendo ora ao dualismo inusitado e chistoso que propõem um giro ao *marco zero*, ora ao dualismo tenso que fica “antes o campo aberto e nevoento de um debate” (Souza 2003, 85). Sobretudo, a partir de 1924, o projeto nacionalista amadurece, tendo por motivo a “viagem de descoberta do Brasil”, no interior de Minas Gerais. A caravana paulista era composta, entre outros, por Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Blaise Cendrars. Depois desse passeio, cada um com sua arte conseguirá alcançar a abstração estética que faltava para o avanço da nossa tradição artística e ensaística, por meio da releitura das produções e imagens do passado nacional.

Os quadros de Tarsila do Amaral, imbuídos no balanço entre o civilizado e o primitivo, expõe uma paisagem que capta as particularidades da terra. A artista, a partir das técnicas apreendidas em países europeus, delineará um Brasil “profundo” que, aliás, é mais coerente com as propostas vanguardistas do que aqueles afastados de uma realidade barro e selvagem: ao contrário de lá “a arte primitiva, o folclore, a etnografia se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente” (Candido 1965, 145). No processo de transformação da natureza real em arte, Tarsila, utiliza a “categoria do insólito” (assim como Mário de Andrade em sua elaboração paisagística). A “curva livre e sensual” da nossa paisagem – longe de ser “inexpressiva” – é bem destacada na iconografia pau-Brasil de Tarsila, que ao deformar o objeto, capta criticamente a paisagem brasileira.

As retilíneas palmeiras estão em vários de seus quadros – tais como, em “O vendedor de frutas” (1925), “Idílio” (1928), “O pescador” (1925a), “Palmeiras” (1925b), “A feira II” (1925), “O porto” (1953). Se os lírios de água são o símbolo lírico-paisagístico de Claude Monet; o pinheiro de Paul Cézanne; os ciprestes de Van Gogh..., as palmeiras são o emblema vegetal (talvez mais do que o cacto e as bananeiras) escolhido por Tarsila do Amaral para auxiliar na representação do Brasil “profundo”, barro e primitivo. *A priori* essa escolha não seria contraditória? Já que a remota palmeira é símbolo de regularidade da pretensamente racional civilização ocidental e, por conseguinte, do Brasil de D. Pedro II, lastreado aos enleios da colonização. Todavia, como veremos, a pintora acomoda ou adequa, com maestria, às palmeiras ao projeto estético e ideológico do programa modernista.

Na esteira de otimismo de Oswald de Andrade, a pintora busca o mato-virgem, a “floresta, o “Brasil Caraíba. Montaigne. O homem natural. Rousseau.”, “Pindorama”, aforismos dos *Manifestos*

do autor nas quais, apesar de suas diferenças, são metáforas que convocam uma “reação da paisagem contra o tempo”, do “nativo contra o importado” (*Revista Antropofágica*), ou seja, do nascer de um novo tempo para as artes e a sociedade brasileira. O autor do livro *Pau-Brasil* (1925) dá à palmeira um lugar de destaque em seus versos, elas participam das inesperadas combinações semânticas: em “Morro azul”, “as antenas palmeiras escutam Buenos-Aires”; no anoitecer do “Sábado de Aleluia”, o trio “Jardins/Palmeiras/Negros” são imagens que “do céu doirado e altíssimo” chamejam; em “Ocaso”, “os profetas do Aleijadinho” “monumentalizam a paisagem”, esculturam “os cocares revirados das palmeiras”.

Na Carta de Caminha, as “moitas de palmeiras” são daquelas poucas plantas nomeadas pelo Escrivão que as separa do incógnito “arvoredo”. No Romantismo de Alencar, a palmeira (no singular) é símbolo rígido de regularidade nomeado para acomodar o casal “luso-tupi”. No poema de Alberto de Oliveira, a palmeira é brasão majestoso que observa a natureza do alto, tal como a lógica altivez do poeta parnasiano. Nos versos de Oswald de Andrade, entretanto, o significado de simetria e soberba dessa consagrada imagem paisagística é desarticulada: nos lacônicos versos, as cenas das palmeiras (no plural), ao concentrarem potencialidade paródica e carnalizante (“as antenas palmeiras escutam Buenos-Aires”), passam a simbolizar o Brasil Pindorama, do “instinto Caraíba”. De emblema alimentado de valores do civilizado, a palmeira, no modernismo, passa a alegoria do Brasil “profundo”. Inversão canhestra, porque manipula o mesmo tópico, utiliza o mesmo símbolo para questionar a tradição, sobretudo a de raiz romântica.

Dentro do princípio cubista da geometrização das formas, Tarsila do Amaral, recria uma paisagem local com formas simples e sintéticas. O céu, os morros, as casinhas geométricas e as retilíneas palmeiras são aspectos que se repetem nas gravuras “Palmeiras” e “O pescador” (ambos de 1925). No primeiro quadro, a seguir, o encontro do tapete de relva, dos abaulados arbustos com a abundância de morros, quase que empilhados um sobre o outro, lembra peças de um quebra cabeça. A fazenda, em miniatura, é separada por um terreno cor de ocre, onde passa uma estrada de ferro. O pedaço verde escuro de relva, pedra e folhagem, no primeiro plano, confirma que depois dos trilhos a fazenda continua, ou quem sabe indício de uma natureza domesticada, reconstruída e ressignificada. Temos aí o equilíbrio inusitado do Brasil-Colônia e do Brasil burguês – “a carroça, o bonde e o poeta modernista”, para lembrar o título do ensaio de Roberto Schwarz (1987).

Entretanto, o grupo de cinco palmeiras (a mesma quantidade dos morros) chama atenção. Estão no meio da paisagem e de tão compridas ultrapassam a altura dos morros. Esse “bando” de palmeiras alongadíssimas são os elementos pictóricos que mais dão, no quadro de Tarsila, distanciamento ou profundidade ao horizonte. Tal como no quadro de Nicola Antonio Facchinetti

(1884), as palmeiras olham tudo de cima, são “Torres coqueiros” (para lembrar um verso de Oswald de Andrade) e dão simetria na paisagem de “curva livre e sensual”. Entretanto, a pintora modernista, estiliza palmeiras de altura díspares e, sobretudo, não as dispõem enfileiradas como no *Jardim Botânico* ou lado a lado, como no quadro de Facchinetti. A palmeira de menor estatura, localizada no terreno da fazenda, desfaz a linha reta, o arranjo da fileira das outras três palmeiras. E a palmeira mais alta, próxima da linha do trem, embaralha a série, amontoa-as gerando a sensação de conjunto. As palmeiras de Tarsila, portanto, geram harmonia no espaço, porém, o modo como a pintora elabora as palmeiras “perfura” essa linearidade que lhe é intrínseca: a distribuição delas não é em linha reta e a altura variada gera irregularidade. Essa laboração das “Palmeiras”, de Tarsila, nos remete ao sucinto poema “Longo da linha”, do livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade (1925): “Coqueiros/Aos dois/Aos três/Aos grupos/Altos/Baixos” (Andrade 1990, 132).

Figura 4: “Palmeiras”, Tarsila do Amaral, 1925



Fonte: (Amaral 1925b)

Figura 5: O pescador" (1925), Tarsila do Amaral



Fonte: (Amaral 1925a)

O quadro luminoso e colorido “O pescador” (1925a), exibe com um azul sombreado um conglomerado misto de casas, céu, colinas e mar. Um volume cilíndrico verde escuro sugere ora a copa de árvores atrás das geométricas casas, ora morros gramados que boiam na água ou alicerçam uma pequena habitação. As pedras cor de terra, azuladas e roxeadas são volumosas e ajudam a compor a curvilínea paisagem. A bananeira colossais, entre árvores reduzidas a bojos, e ante uma

folhagem miniatura sobre a pedra, causa na paisagem um clima de *nonsense*. O pescador solitário absorto, não analisa que as palmeiras são o contraponto da paisagem “curvilínea”. As palmeiras em arranjo irregular, desse quadro, são em maior número e, ainda, mais vivas e coloridas do que as do outro quadro (“Palmeiras”) que de tão alongadas lembram mastros.

Mário de Andrade, para não concluir

Uma frase de Mário de Andrade, em 1925, nos permite comparar a gravura do Brasil colonial – a “Lagoa Rodrigo de Freitas” – com a arte modernista de Tarsila do Amaral. Assim diz o autor de *Macunaíma*, em relação ao quadro “O pescador” (1925a): “as palmeiras a meu ver quebram a força voluptuosa das formas”. (Arquivo IEB-USP [s.d.]). Teria sido pela mesma razão que Pero Vaz de Caminha insistira em seu relato na referência às palmeiras das terras recém-descobertas? Uma estratégia, ou quem sabe, uma reação instintiva frente à exuberante, luxuriante e incontida paisagem tropical? Apego às formas conhecidas – das retilíneas palmeiras, palmáceas monocotiledôneas de tronco sem galhos, estirpe e esguio, para quebrar as formas voluptuosas dos trópicos?

No tempo de Caminha, as características retilíneas das palmeiras, em contraponto à riqueza de formas e cores da floresta tropical possivelmente evocavam sentimentos muito diferentes daqueles experimentados por Mário de Andrade, modernista. Talvez o escrivão de Cabral estivesse mais próximo dos valores medievais expressados por Boaventura que reduzia as ciências à teologia, do que com a racionalidade moderna modernista. Talvez, como a filosofia moral de Boaventura provavelmente concebesse a retidão daquele elemento familiar na paisagem como um valor positivo, nos três sentidos em que Santo Alselmo concebia o termo: a) “chama-se reto aquilo cujo meio não excede os extremos”; b) ou a própria vida dos homens guiada por Deus” que se conforma com quem o dirige”, sem desviar-se dos seus objetivos; c) ou ainda, aquilo “cujo topo se volta para o alto” (Boaventura 2005, 210-211), esguio.

Distante, ainda, talvez, do espírito de Milkau – personagem alemão de Canaã de Graça Aranha (1902) – impactado pela natureza brasileira:

Aqui o espírito é esmagado pela estúpida majestade da natureza. Nós nos dissolvemos na contemplação. E, afinal, aquele que se perde na adoração é o escravo de uma hipnose: a personalidade se escapa, para difundir na alma do Todo. A floresta no Brasil é sombria e trágica. Ela tem em si o tédio das coisas eternas (Aranha 1959, 40).

Mas Caminha não se deixa hipnotizar. Ele toma como pontos de referência as palmeiras para seguir seu caminho reto, desviando-se das índias nuas com suas vergonhas descobertas, dos arvoredos coniventes com as formas e os sentimentos humanos, indescritíveis, totalizantes e

emudecedores.

Das palmeiras presentes nos rebeldes versos oswaldianos – que parecem gritar triunfantes “Contra as elites vegetais” – na pintura de *universo limpo e ordenado* de Tarsila do Amaral, e quem sabe daquelas retílineas de Nicola Antonio Facchinetti, Mário de Andrade trouxe sua imagem refeita com o tom do questionamento – do esboço e do convite iminentemente de fundo pessimista – em vários momentos de sua prosa, fotografia e manuscritos. Nenhuma imagem trabalhada em seu fazer paisagem, de composição estruturada pelo viés do contraste e da ambivalência, se dissolve fácil na língua da memória. Em seus escritos busca subverter a visão dura, insensível ou simplificadora do colonizador em relação a natureza brasileira. Afinal, empenhado na atualização e nacionalização das artes nacionais, Mário elaborava seus textos tendo como foco dois aspectos: 1) o uso das “técnicas do inacabado” – que, por *natureza mais abertas permitem a mancha*; 2) o estudo comparativo das imagens e fatos do país para recriar criticamente a sua tradição, desde Caminha. As imagens colonizadas do país quando transformadas, por Mário de Andrade, em organismo ou obra de arte, recebem uma existência que, primeiro é inserida no movimento do espaço e tempo da vida e, logo, apresentada como uma configuração inteiramente realizada já subtraída das condições e vínculos da sua gênese colonial.

O conflito Brasil-vegetal, entre o arvoredado e a palmeira, no olhar de Mário de Andrade, se volta para a busca de uma paisagem ambígua, entre o primitivo e o civilizado, porém ele sublinha nela o seu verdadeiro sentido: mais *humano e cotidiano* em que o *pitoresco* apresenta *encanto honesto*. Em *Macunaíma*, as palmeiras estão mais para ausências presenças dos cajueiros particulares e bem marcados na obra. Dispostos numa relação entre o uno e o múltiplo, os cajueiros individualizados do mato, na rapsódia, compenetraram o todo do país – as vivências do negro, do índio e do europeu, como já assinalamos – possuindo, por isso, aquela posição dupla do fazer paisagem da filosofia de Georg Simmel. Ao que parece, na obra do nosso autor modernista, o lugar dourado das palmeiras (nas obras de José de Alencar, por exemplo) ora é corrigido e ora fazem parte de um debate. Em *O Turista Aprendiz* a “barafunda vegetal” das ilhas amazônicas e os cajueiros nordestinos (ressaltado em sua dimensão gustativa) têm destaques, mas não é deixado de tracejar no relato das viagens o valor estético e social das palmeiras. Mário de Andrade consegue dar passo mais consciente em relação ao olhar duplo e desequilibrado dos seus precursores para a paisagem brasileira, constituída entre o local e o europeu, o profano e o sagrado: em sua balança de *forma difícil* o peso “voluptuoso” das árvores é maior que o peso regulador das palmeiras.

Exercendo a sua vocação de organizador do pensamento nacional, mais especificamente da construção da narrativa da paisagem cultural brasileira, Mário de Andrade, irá apontar o esforço

construtivo de alguns autores do Romantismo que, ao invés da espontaneidade artística realmente tiveram vontade de dar um passo à frente, no sentido de começar a arrumar, sistematizar e tensionar a nacionalização artística da nova nação, como Gonçalves Dias, Debret e trazemos nesse bojo também o quadro ícone do Romantismo:

Figura 6: A primeira Missa no Brasil” de Victor Meirelles



Fonte: (Meirelles 1860)

Aparece nessa pintura o mesmo procedimento debretiano notado por Mário de Andrade: não deixar o olhar do europeu encobrir e subjugar o elemento nacional.²⁴ A pintura de Meirelles mesmo que alinhada ao modelo formal artístico ocidental – e, assim, ligado a razão colonial moderna e à consciência cristã medieval – permite que a brasilidade se desponte na disposição do Brasil vegetal. Na delimitação do seu olhar o arvoredado sobressai em relação a imagem das palmeiras que perde o *status*, sofre rebaixamento: aparece camuflada entre os galhos enormes e irregulares do cajueiro colocado em primeiro plano e atrás do símbolo sagrado centralizado na tela. A palmeirinha convergente para o ponto de fuga da cruz de tamanho miúdo e tronco vergado, de um lado, e de outro, um arvoredado curvo e frondoso.

Se Meirelles com a sua arte fez releitura da visão empobrecida do escrivão Caminha na

²⁴ Observemos as duas descrições que Mário de Andrade escreveu na legenda da foto de Dulce, filha da Tarsila do Amaral, em pose diante do mato amazônico: “Dolur mostrando/ o tamanho da /sumaumeira/vencedor” e “Dolur diante da palmeira” filhote e humilhada diante dos troncos exageradamente largos da árvore. CD-Room da edição do livro *O Turista Aprendiz* (Andrade 2015).

Carta-Certidão, a sensibilidade de Mário de Andrade que sonhou com o dia em que a humanidade seria enriquecida com a nossa paisagem de tradição cultural (“original e nacional”), certamente, com a sua língua travosa que não cuspiu o fruto de gosto esquisito, tensionou ainda mais esse conflito de origem do Brasil-vegetal ajudando-nos a chegar mais perto daquela conquista.

Referências:

Fontes

Alencar, José de. 1865. *Iracema*. São Paulo: Martins.

Alencar, José de. 2002. *O guarani*. São Paulo: Paulus.

Amaral, Amadeu. 1920. *Letras floridas*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo.

Amaral, Tarsila do. 1925a. *O pescador*. Óleo sobre tela, 66 × 75 cm. Museu Hermitage, São Petersburgo.

Amaral, Tarsila do. 1925b. *Palmeiras*. Óleo sobre tela, 86 × 73,5 cm. Coleção Particular. Reproduzido em Fundação Finambrás, *Tarsila do Amaral*, Projeto Cultural Artistas do Mercosul (Buenos Aires: Fundação Finambrás, [s.d.]), 46.

Andrade, Carlos Drummond de. 2017. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Andrade, Mário de. 1997. *Macunaíma*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Coleção Archivos. Madrid; São Paulo: Allca; Scipione Cultural.

Andrade, Mário de. 2015. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan.

Andrade, Mário de. 1976. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

Andrade, Oswald de. 1990. *Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Globo; Secretaria de Estado da Cultura.

Aranha, Graça. 1959. *Canaã*. Rio de Janeiro: F. Briguiet.

Arquivo IEB-USP. [s.d.]. Fundo Mário de Andrade. Série Fotografias.

Azevedo, Aluísio de. 1974. *O cortiço*. São Paulo: Martins.

Bandeira, Manuel. 1998. *Viver, aprender: educação de jovens e adultos 1, módulos 3 e 4*. São Paulo: Global.

Barata, Mário. 1983. "Século XIX: transição e início do século XX." Em *História geral da arte no Brasil*. Walter Zanini (org.): 377-451. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles.

Barreto, Lima. (1915) 1993. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. 17ª ed. Série Bom Livro. São Paulo: Ática.

Caminha, Pero Vaz de. 2003. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Organizado por Sílvio Castro. Porto Alegre: L&PM.

Meirelles, Victor. 1860. *A primeira missa no Brasil*. Óleo sobre tela, 268 × 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Melo Neto, João Cabral de. 1985. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Mendes, Murilo. 1994. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Niemeyer, Oscar. 2000. *As Curvas do Tempo: As Memórias de Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon.

Niemeyer, Oscar. "Curva." *DF Letras: A Revista Cultural de Brasília* 6 (2009): 73.

Oliveira, Alberto de. 1895. *Versos e Rimas*. Rio de Janeiro: Typ. L'Étoile du Sud.

Prado, Paulo. 1997. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organizado por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras.

Quintana, Mário. 1977. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo.

Rugendas, Johann Moritz. 1830. *Paisagem na selva tropical brasileira*. Óleo sobre tela, 62 x 49,5 cm. Acervo Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2988/paisagem-na-selva-tropical-brasileira>.

Silva, José Bonifácio de Andrada e. 1946. *Poesias de Américo Elísio*. Vol. 1 de Obras de José Bonifácio de Andrada e Silva. Rio de Janeiro: INL.

Taunay, Visconde de. 1991. *Inocência*. 19ª ed. São Paulo: Ática.

Van Gogh, Vincent. 1890. *Raízes e troncos de árvores*. Óleo sobre tela, 50 x 100 cm. F816, JH2113. Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation, Amsterdã.

Bibliografia

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. 2009. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez.

Boaventura [São Boaventura]. 2005. "Redução das ciências à teologia." Em *Filosofia medieval: textos*. Luis Alberto de Boni (org.). 210-211. 2ª ed. Porto Alegre: EdipucRS.

Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calovi, Ricardo. 2009. "Colunatas vegetais: palmeiras e a cenografia urbana em Porto Alegre." Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Candido, Antonio. 1965. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Carpentier, Alejo. 2009. *O reino deste mundo*. São Paulo: Martins Fontes.

Cascudo, Luís da Câmara. 1967. *História da alimentação no Brasil*. Vol. 1, *Cardápio indígena, dieta africana, ementa portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Coli, Jorge. 1998. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Collot, Michel. "O Outro no Mesmo." *Alea: Estudos Neolatinos* 8, no. 1 (2006): 29–38. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100003>.

Collot, Michel. 2010. "Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas." Traduzido por Eva Nunes Chatel. Em *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Ida F. Alves e Marcia M. Feitosa (org.). 205-217. Niterói: Editora da UFF.

Cunha, Jakeline Fernandes. 2016. "Mário de Andrade, paisagista em O turista aprendiz." Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09082016-095734/>.

Cunha, Jakeline. "Os cajueiros: a paisagem-horizonte de Macunaíma." *Cerrados* 31, no. 60 (2022): 74-88. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i60.43210>.

Facchinetti, Nicola Antonio. 1884. *Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro*. Óleo sobre madeira, 22,7 x 65 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fanjul, Sergio C. 2020. "Si hay palmera, es casa indiana." *El Viajero*, 3 de novembro. https://elpais.com/elviajero/2020/10/29/actualidad/1603965636_187298.html.

Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros. 2010. "Paisagem em três lições." Em *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Ida Alves Ferreira e Márcia M. M. Feitosa (orgs). 43-52. Niterói: Editora da UFF.

Filgueiras, Tarciso S., e Ariane Luna Peixoto. "Flora e Vegetação do Brasil na Carta de Caminha." *Acta Botanica Brasilica* 16, no. 3 (julho de 2002): 263–72. <https://doi.org/10.1590/S0102-33062002000300003>.

Freyre, Gilberto. 1977. "O caju, o Brasil e o homem." Nota preliminar para o projeto "Estudo do Caju". Projeto História da Ciência e da Tecnologia no Brasil. Acervo CNRC, Arquivo Central do Iphan, seção Brasília, Recife.

Freyre, Gilberto. 1995. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record.

Harper, Douglas. "Palma." Online Etymology Dictionary. Acesso em 13 de setembro de 2025. <https://www.etymonline.com/search?q=palma>.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1969. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 2ª ed. rev. e amp. São Paulo: Nacional; Edusp.

Houaiss, Antonio, Mauro Villar, e Francisco Manoel de Mello Franco. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia.

Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro. 2008. *Jardim Botânico do Rio de Janeiro: 1808-2008*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Lopez, Telê Ancona. 1996. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec.

Mota, Mauro. 1982. *O cajueiro nordestino*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

Oliveira, Thiago Trindade. "A palmeira como legitimadora de espaços: do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa." 2022. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Proença, M. Cavalcanti. 1990. "A bagaceira (ensaio)." Em *A bagaceira, de José Américo de Almeida*, x-xlix. São Paulo: Círculo do Livro.

Sampaio, Teodoro. 1987. *O tupi na geografia nacional*. Introdução e notas de Frederico G. Edelweiss. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL. Coleção Brasileira, v. 380.

Santos, Milton. 2002. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.

Schama, Simon. 2010. *O poder da arte*. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarcz, Lilia Moritz. 1998. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras

Schwarcz, Lilia Moritz. 2008. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarz, Roberto. 1987. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.

Simmel, Georg. 1996. "A filosofia da paisagem". *Política e Trabalho*, Universidade Federal da Paraíba, 12.

Simmel, Georg. 2006. *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Rivages Poche.

Simmel, Georg. 2009. "A Filosofia da Paisagem." Traduzido por Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Souza, Gilda de Melo e. 2003. *O Tupi e o Alaúde: Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34.

Trivellato, Fred Teixeira. "O Brasil das pinturas e fotografias de viajantes: geografias, narrativas e imagens do Brasil." *Revista História da Arte e Arqueologia*, no. 10 (2009): 7.

Valtierra Lacalle, Ana. "La palmera y la palma: adaptación medieval de una antigua iconografía." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 9, no. 17 (2017): 105-124.

Vargas-Zamora, J. A., e J. Gómez-Laurito. "Palmeras, palmas y mirtos en monedas de Costa Rica (1825-1951)." *Lankesteriana International Journal on Orchidology* 6, no. 2 (2015): 65-71.