



FLORESTA, ESCRITAS DE VIAGEM E ARTE – A MATA

FOREST, TRAVEL WRITINGS AND ART – A MATA

Aline Trigueiro Vicente*

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

 <https://orcid.org/0000-0002-3955-6431>
aline_trigueiro@hotmail.com

Marcus Alexandre Motta**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

 <https://orcid.org/0000-0002-5007-1072>
marcusalexandremotta@gmail.com

Cláudia Amorim***

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-7352>
claudia.amorim@uol.com.br

RESUMO: O que o nome *floresta*, as narrativas de viagens e a arte podem dizer sobre a ideia de paisagem no Brasil? De que modo essa interpretação, no encontro com *a mata* e suas outras formas de enunciação, modifica a forma como a natureza pode ser pensada? Neste ensaio, partimos de uma perspectiva interdisciplinar entre áreas do saber como a História, a Antropologia, a Literatura e as Artes e propomos estudar algumas obras que figuram florestas, de autoria de artistas viajantes que estiveram no Brasil no século XIX. Apresentamos, em contraponto, referências escritas e produções de artistas indígenas contemporâneos em suas formas de evocação dos ambientes florestais e das matas, com o propósito de travar um diálogo artístico e crítico com as obras dos antigos viajantes.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem; arte; floresta; mata.

* Doutorado em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ), com período Sanduíche na University of Oxford (England), e Pós-Doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UERJ). Atualmente é Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais e docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, na Universidade Federal do Espírito Santo.

** Professor associado de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-doutor em Teoria e Filosofia da História - Fórum UNESCO - Universidade Lusíadas. Pós-doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica (PUC). Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*** Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando na Graduação e na Pós-Graduação.

ABSTRACT: Can the name *forest*, travel narratives and art say something about the idea of landscape in Brazil? How does this interpretation (in the encounter with the forest and its other forms of enunciation) change the way nature can be recognized? In this essay we start from an interdisciplinary perspective between History, Anthropology, Literature and the Arts, and intent to study some works that depict forests, by artists who were in Brazil in the 19th century. We present, in contrast, written and productions by contemporary indigenous artists in their forms of evocation of forests and *matas*, in order to engage an artistic and critical dialogue with the works of ancient travelers.

KEYWORDS: Landscape; art; forest; mata.

INTRODUÇÃO

Floresta é uma interessante palavra para se pensar. Oriunda do baixo latim *forestis*, tem como significado a ideia de *terra externa à comunidade*, ou ainda, *área reservada à caça real, fora dos limites das áreas comuns*. Há quem pense, como Harrison, que a civilização ocidental forjou os limites em oposição às florestas, abrindo clareiras em meio a “franja silvestre de escuridão” (HARRISON, 1993, p. IX), ao mesmo tempo em que demarcava o “avanço” civilizatório ao constituir as suas instituições (religião, lei, família, cidade...).

Nos diferentes matizes que a floresta ganha, no curso da história, seja como lugar de sombra e mistério, ambiente do medo, do sonho e da imaginação, ou como limite/fronteira a ser conquistada, nota-se a estranha sina: a capacidade de tramar a potência da sua condição fantasmal num tipo de truque (ou de pacto) que acontece na origem do próprio nome *floresta*; no seu arcaico parentesco com as margens e no permanente afeto pelas opacidades. Não se pode esquecer que os ambientes florestais movem camadas de musgos e mitos no *subterrâneo das histórias das imagens* (SCHAMA, 1996), povoando a nossa imaginação e mobilizando emoções e pensamentos.

Evocamos o nome floresta, mas caberia lembrar também da mata, do mato, da selva... lugares vivos de histórias ainda pouco contadas, ou reconhecidas. Lugares habitados, emaranhados de conexões entre viventes e não viventes, humanos e não humanos... Se existem camadas incógnitas no dizer do nome *floresta* e de suas múltiplas escutas (pronúncias ignoradas que haveriam de ser recuperadas ou reavivadas), sigamos então a memória da palavra e os seus não ditos.

Propomos, desse modo, partir da dicção do nome *floresta* no encontro com algumas imagens de arte que serão apresentadas ao logo da escrita. Da memória do nome pronunciado, o que nos inquirir é a *flor*, pequena sépala da palavra *floresta*. Como ponto de partida, o que parece significativo na ideia da *flor* (na convocação do nome *floresta*) é

a condição de estar *por fora* (como aquilo que existe *para fora*¹). Eis o cerne da aproximação entre a *floresta* (no sentido etimológico) e a morfologia da *flor*. Estamos sugerindo que a palavra *floresta*, aproximada à forma *flor*, ao mesmo tempo rememora e reforça o dizer da *forestis* (avistada desde fora).

Assim, o argumento a ser mobilizado neste escrito recupera as imagens de *floresta* e de *flor* na relação com algumas obras, sobretudo as composições de artistas viajantes que estiveram no Brasil no século XIX, com destaques para Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Jean-Louis Tirpenne (1801-1878) e Victor Frond (1821-1881). Da imagem distanciada da *forestis* até a da *flor*, almejamos implicar esse percurso trazendo para o debate também a *mata* e os povos originários nos seus modos de dizer *floresta*, através da Arte Indígena Contemporânea, nas produções de Jaider Esbell (1979-2021) e o Coletivo MAHKU (Movimento dos Artistas Humi Kuin).

De modo mais direto, o que será aprofundado é a formação da ideia de paisagem no Brasil, abordada no entrecruzamento do sentido etimológico da palavra *forestis* lida como plástica no seu referente (como forma-imagem de *flor*). Se for possível aceitar que existe uma aproximação (e embate) entre os sentidos da *forestis*, a forma *flor* da palavra *floresta* e a cesura nativa por dentro da palavra *mata*, trata-se de algo a ser pensado e escrito a fim de reconhecer neste percurso a história dos povos originários.

FORESTIS - ABRIR DISTÂNCIAS

Quanto mais se avança nessas florestas, menos aberturas se encontram (...). A alma sente-se exausta e oprimida (...).

J. M. Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil*, 1989, p. 21.

Florestas são imagens intrigantes. Seus aparecimentos em obras plásticas, gráficas e artísticas assumem camadas cujas paletas de cores e traços em nada são triviais. Da floresta anímica e monumental à floresta decalcada e tipificada, talvez caiba esgarçar as formas e trazer à tona as contradições das apropriações realizadas. Por ora, vislumbramos alguns enquadramentos a partir de uma obra já bastante conhecida entre nós: *Floresta virgem perto de Mangaratiba*, de Johann Moritz Rugendas (1802-1858)². Consideramos

¹ É no *ser para fora* que está a natureza da flor. Seu acontecimento é o desabrochar, sair em direção ao que lhe é exterior, para o redor de si.

² Artista bávaro que integrou a Expedição Langsdorff. Esteve em viagem ao Brasil entre 1821-1829.

revisitá-la na versão encontrada no acervo da Coleção Brasileira Iconográfica, que está disponível *online*³.

Figura 1. J. M. Rugendas: Floresta virgem perto de Mangaratiba, 1827-1835, 33,9 x 53,1cm (litografia aquarelada).



Fonte: Coleção Brasileira Iconográfica.

Observando a obra citada, vemos um rio calmo seguindo seu curso na parte esquerda da gravura, enquanto árvores muito antigas se destacam no lado direito. Uma delas projeta as suas raízes largas e sugestivamente profundas num primeiro plano, produzindo uma composição que reorganiza a experiência do olhar. Veem-se, na mescla da imagem, os arbustos e, ao fundo, desfecha-se uma atmosfera vaporosa, enquanto duas aves no centro da obra se destacam como se fossem sentinelas a espreitar quem ousa entrar (Figura 1). Parece interessante que, mesmo retratando uma floresta nativa grandiosa, a obra parece apresentar uma imagem paisagisticamente ajardinada na sua composição, onde cada coisa ocupa o seu lugar. Por força deste artifício, o traço de arte delicadamente feito sobre a pedra, na técnica litográfica, convoca uma torção à cena retratada, e a *floresta virgem* ganha um tipo de aquietação singular, visto que o elemento duro se rendeu à delicadeza da gravura superposta.

³ Acervo *online* Instituto Moreira Sales. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19014/foret-vierge-pres-manqueritipa-dans-la-province-de-rio-de-janeiro>

De saída, a imagem da obra provoca uma pergunta: por que tal escolha estética ao retratar a floresta nativa - a Mata Atlântica? Por que torná-la figurativamente uma cena paisagística quase amena? Quais traços harmoniosos teriam sido reconhecidos pelo viajante-artista na ambiência do que foi nomeado como *floresta virgem*? Permitamos que essas indagações ecoem no desenrolar deste ensaio; levemo-las adiante.

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido. É igualmente impossível suprir essa falta por meio de uma descrição (...). O escritor vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo, dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e que é dado somente ao naturalista transpor. (RUGENDAS, 1989, p. 20 – grifos nossos).

Em vão tentaríamos exprimir por palavras a graça e a beleza desses seres que os poetas, à mingua de expressões capazes de pintá-los, nos apresentam como a própria perfeição. (...) Aqui a natureza produz e destrói com vigor a plenitude da mocidade: dir-se-ia que revela com desdém seus segredos e tesouros diante do homem, o qual se sente atônito e humilhado ante essa força e essa liberdade de criação. (RUGENDAS, 1989, p. 21 – grifos nossos).

Quando se lê os excertos da obra *Viagem pitoresca através do Brasil* (RUGENDAS, 1989 [1827; 1835]) no cruzamento oblíquo da imagem de arte *Floresta virgem perto de Mangaratiba*, nota-se um significativo extravio. Os fragmentos contam sobre um viajante incapaz de narrar o que vê; um artista diante do iminente fracasso da *mimese*. Nada da lembrança da natureza na velha Europa parece explicar àquele domesticado olhar o que se mostra adiante. Não existe amparo visual possível, como escreve Rugendas: “o olhar não penetra além de poucos passos”. A arte gagueja ante a massa florestal: “as leis da (...) arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido”.

A natureza inanimada está, ela própria, em harmonia com *essas grandes imagens oferecidas pelas florestas primitivas* da serra do Mar. (...) Quanto mais se avança nessas florestas, menos aberturas se encontram; pode-se andar durante vários dias sem que o céu se mostre senão de quando em quando em quando, através das abóbadas aéreas cuja verdura cobre o viajante. A alma sente-se exausta e oprimida; anseia por uma nesga de céu, deseja rever as constelações que, mesmo sobre mares inimigos, são o consolo e a esperança do navegante. (RUGENDAS, 1989, p. 21 - grifos nossos).

Conquanto o artista confesse a dificuldade de contar o que presenciou (“as florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas

também a menos suscetível de descrição”), observa-se na escrita – pelos efeitos da própria narrativa – o tom mais grave da confissão. No relato de viagem, lemos o arrebatamento provocado pela floresta (*“as grandes imagens oferecidas pelas florestas primitivas”*). A imaginação convoca espanto enquanto *“a alma sente-se exausta e oprimida”* pela experiência de se deparar com uma natureza que não se sabe como percorrer – *“verdadeiro caos vegetal”* impenetrável, terrificante. De um lado, na escrita, notam-se o assombro e a admiração pelo que se vê. De outro, na imagem de arte, cada planta e seus matizes estão desenhados ao modo de garantir afeição pelo que se vê.

Por esta brecha já se pode vislumbrar a imagem da floresta-*flor*, no apreço do seu decalque. Entre a narração extasiada e o desenho litográfico, erige-se a imagem de uma natureza idealizada e pitoresca como representação da paisagem dos *trópicos*; natureza bela e misteriosa que cobra uma mirada desde fora (à distância), que não permite entradas, já adquirindo um gesto peculiar de paisagem, que busca no rústico a inspiração para um tipo de aproximação da natureza, todavia, administrando o espanto, domesticando a visão e comprazendo o gosto pelo “exótico”.



Para estabelecer uma comparação entre as florestas do Brasil e as mais belas e antigas do nosso continente [europeu], não basta ressaltar apenas a maior extensão das primeiras, ou o tamanho das árvores, faz-se imprescindível assinalar ainda, como diferenças características, as variedades infinitas das formas de troncos e das folhas e dos galhos, além da riqueza das flores e da indizível abundância de plantas inferiores e trepadeiras que preenchem os intervalos existentes entre as árvores, contornam-nas e enlaçam-lhes os galhos, formando dessa maneira um verdadeiro caos vegetal. Nossas florestas não podem sequer dar-nos uma idéia mesmo longínqua. (RUGENDAS, 1989, p. 20 – grifos nossos).

A narrativa de viagem nos faz perceber a ausência de parâmetros constituídos no plano da pintura de paisagem europeia que possibilitassem aos artistas viajantes uma aproximação com o que avistavam: *“Nossas florestas [da Europa] não podem sequer dar-nos uma idéia mesmo longínqua...”*, escreveu Rugendas. Na ausência de referências estéticas restava pôr em cena o velho afastamento perspectivado, a fim de garantir algum enquadramento visual. Desse modo, a opção pelo pitoresco na cena da *floresta virgem* vai se tornar a brecha de arte pelas reentrâncias e atmosferas da palavra *forestis* – sem, contudo, abalar o seu sentido original.

Desse modo, a obra *Floresta virgem perto de Mangaratiba*, na tensão da sua beleza, atua inaugurando uma paisagem para os trópicos, como matriz para aquilo que a própria imagem estrutura: a herança e a vertigem paradoxal da *forestis* como toponímia do vazio e como afastamento imanente. Sob o efeito cultural, essa imagem se

materializará no recorrente exercício de apagamento e obliteração dos ambientes florestais e das histórias de seus habitantes nativos. Não à toa, essa forma de olhar e de compreender as florestas tornou-se um tipo de marca que persiste ainda hoje.

É urgente pensar como certas imagens de arte (florestais), sobretudo as que acentuam o pitoresco e o edênico, contribuíram (e ainda contribuem) para usurpar as histórias das florestas e dos povos originários, por meio da construção de uma perspectiva idílica e amansada da natureza, ao mesmo tempo em que a submete à lógica da extração e do domínio (SCHWARCZ, 2014; DAMATTA, 2002; CARVALHO, 1998).

Caberia relembrar que na segunda metade do século XIX já havia um projeto político com esse teor em curso, mobilizado pela figura do imperador D. Pedro II. Lília Schwarcz (2014) aponta que o monarca foi um entusiasta das imagens e promoveu de forma sistemática, por meio de mecenato, uma ampla circulação de fotografias e obras de paisagens a fim de orquestrar o seu projeto de Nação, que passava pela exaltação das belezas naturais brasileiras. Havia um tipo de encenação e de composição das paisagens naturais que favoreciam uma representação edênica, todavia já como um tipo de paraíso domesticado, com a figura do monarca ocupando o ponto mais alto nessa conquista. No dizer de Schwarcz (2014, p. 397): “tratava-se de implementar um projeto nacional pautado em duas grandes bases – *a natureza e seus naturais* [grifos nossos] – e tendo como vértice do triângulo o próprio monarca, a orquestrar tal projeto.”

Naquele contexto específico do século XIX, no bojo do projeto político do Segundo Reinado, a natureza era representada, segundo Schwarcz (2014), na perspectiva do exótico dos “trópicos”, por meio da visibilidade a certos cenários naturais (não todos, é claro): florestas, cachoeiras, rios e paisagens marítimas, privilegiadas e figuradas estrategicamente em pinturas, fotografias e imagens que circulavam inclusive fora do país. No texto citado (SCHWARCZ, 2014), a autora faz referência ao lugar dos povos originários nesse projeto político, e aponta como eles eram vistos de modo estilizado, como (peças) *naturais* da natureza exuberante; apresentados em fotografias como pacificados (semelhante às paisagens).

FLORESTA-FLOR

Internamo-nos agora no esplendor e no misterio. Descoberto no XVI século, conquistado e posteriormente subdividido em todo o seu littoral, o sólo brasileiro é

ainda mal conhecido. Como Isis, elle existe ainda encoberto por seus véos.
Charles Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco* (1859, p. 53 [português mantido conforme o original]).

Floresta é uma palavra exuberante. Há um pensamento comum e por isso mesmo fugidio acerca de uma ideia de natureza nos trópicos: do lado de cá a natureza congraça um tipo de manifestação misteriosa, grandiosa e inesgotável. Trata-se de uma máxima trivial para a qual sugere-se atenção. Há, especialmente no debate acadêmico, estudos sobre os aspectos imaginativos que envolvem isso que é chamado de natureza. Lembramos aqui, de passagem, algumas observações feitas em *Visão do paraíso* (BUARQUE DE HOLANDA, 2010 [1959]) acerca do motivo edênico, engendrado nas sombras de um contexto nostálgico europeu, sob a densidade do Barroco e dos “velhos temas da instabilidade das coisas terrenas e do *memento mori*” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010 [1959], p. 286). Havia um mundo que se pensava desaparecido ou perdido, o qual teria sido “redescoberto” pelos feitos (e no âmbito) das grandes navegações ibéricas, em meio à conquista de riquezas em terras distantes. Teria prevalecido então, a despeito do imaginário monstruoso que circundava a travessia do Atlântico e seus supostos males e perigos, “a imagem de um Novo Mundo imaculado” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010 [1959], p. 306), como imagem persistente de um “verdadeiro Paraíso Terreal” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010 [1959], p. 307).

A formação dessa visão não foi tão simples, deu-se de um modo bastante paradoxal, considerando que se trata de um fenômeno estudado na longa duração, ao qual a obra já citada de Buarque de Holanda faz jus pela sua escrita e pesquisa realizadas a partir de diferentes épocas e fontes documentais: históricas, filosóficas, religiosas, literárias, iconográficas etc. Fiquemos, por ora, com a ideia da formação de uma sensibilidade e de um pensamento (nos seus vários tons) que, tendo remontado anseios por uma idade de ouro da humanidade, deixou-nos marcas severas. Pariu, inclusive, a ideia de *Novo Mundo*, “não só porque, ignorado, até então das gentes da Europa e ausente da geografia de Ptolomeu, (...), mas porque parecia o mundo renovar-se ali, e regenerar-se, *vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera* (...), como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da Criação.” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010 [1959], p. 308 – *grifos nossos*).

Imbuídos da descrição dessa imagem, observemos agora uma outra obra, *Rideau de la Forêt Vierge* (Cortina de floresta virgem, *tradução nossa*), litografia do artista

Jean-Louis Tirpenne (1801-1867) realizada a partir da fotografia de Victor Frond (1821-1881) e publicada em *Brazil Pittoresco Album* (RIBEYROLLES, 1859a)⁴.

Figura 2. Jean-Louis Tirpenne/Victor Frond: Rideau de la Forêt Vierge (1859). Litografia a partir de fotografia



Fonte: Coleção Biblioteca Nacional Brasil⁵.

Nesta obra, percebe-se de forma mais contundente aquilo que Rugendas escreveu, mas não conseguiu expressar plasticamente: a condição impenetrável da arte do “velho mundo” no ambiente de escuta no “novo mundo”. A floresta vista de cima agora já aparece como imagem da floresta-flor e atrai o olhar para a sua exuberância e magnitude. Enxergada ainda no longe (ao modo da *forestis*), apenas a imensa franja vegetal cerrada se avista, uma franja numa figuração fantasmal como imagem de arte; imagem-flor redundante no léxico da nomeação.

Essa imagem de arte, pensada como um acontecimento narrativo e paisagístico, põe em torção aquela ideia cartesiana de natureza como sistema de leis que se conhece decompondo em partes. Tal princípio heurístico já acentua a própria medida do seu fracasso, visto que naquela tradição que atravessou o Atlântico o referente está na ideia de

⁴ A litografia consta na obra citada, escrita por Charles Ribeyrolles, com álbum de vistas, panoramas, paisagens, monumentos, costumes etc., fotografados por Victor Frond e litografados por vários artistas, dentre eles Jean-Louis Tirpenne. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6849> A edição compõe um dos volumes da obra correlata *Brazil Pittoresco - História, Descrições, Viagens, Instituições, Colonização* citada na epígrafe desta seção.

⁵ Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_15.jpg

natureza como “realização exterior de uma racionalidade que está em Deus” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 12), esse Ser infinito que a cria desde fora (*ex machina*)⁶. Essa aspiração por transcendência malogra ante a natureza avistada no novo mundo. Natureza que se apresenta como presença imanente, massa informe e empírica que exige que se entre para ser revelada, enquanto paradoxalmente rejeita qualquer modo de penetração.

A simbólica esperança de regresso a um momento primevo da natureza intocada, (o paraíso perdido), evoca aquela esperança mítica do Éden (sob os efeitos da violência colonial). A floresta aparece como cena nas tensões próprias, na referência ao mito, na sua abertura como imagem (e como narrativa) de renovado começo, não necessariamente no sentido de uma origem. Pode parecer impróprio o que está sendo considerado, mas pensamos que o mito moderno de uma natureza intocada⁷ (mito, que por sinal é uma verdade inverificável, antes de qualquer protocolo lógico) produziu não apenas páginas e páginas publicadas acerca das experiências das viagens, nas formas de crônicas, relatos e cartas, além das obras iconográficas, mas produziu também algo que não se observa em face das coisas empíricas: produziu uma mancha, uma reminiscência tensionada diante do que não era possível elucidar naquilo que se via, possibilitando essa violenta metamorfose do que se nomeia por natureza (e seus elementos naturais) em esperança idílica, em paisagem edênica. Esse mito da natureza intocada, segundo propomos, ao evocar a narrativa do Éden redescoberto pelo feito das navegações transatlânticas, no seu fluxo (e na estrutura de sua significação), bem como na sua torção (ou readequação) e enraizamento simbólico, inaugura esse “novo mundo” explorado como história da barbárie colonial, na criação de paisagens que paradoxalmente ainda nos comovem tanto quanto nos assombram.

Consideramos que esse mito da natureza edênica poderia, ainda, ser pensado sob o efeito de uma tradução. Um mito narra acontecimentos e encontros entre o que se conta, como se conta e, principalmente, quem pode contá-lo. Ele se situa na articulação da significação e sua estrutura (LÉVI-STRAUSS, 2000).

Os mitos não dizem nada que nos instruem acerca da ordem do mundo, a natureza, o real, a origem do homem e seu destino. Não se pode esperar deles nenhuma complacência metafísica; não virão em

⁶ Citando Merleau-Ponty, na sua apreciação da filosofia de Descartes: “a natureza como sistema de leis torna supérflua a presença de forças que lhe sejam interiores, a interioridade está toda em Deus.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 13).

⁷ Esse é também o título de um livro de Antônio Carlos Diegues (1996), escrito a partir de uma abordagem distinta da que fazemos aqui, embora com referências contíguas em algumas preocupações.

socorro de ideologias exauridas. (...) os mitos nos ensinam muito sobre as sociedades das quais procedem; ajudam a expor as fontes íntimas de seu funcionamento, esclarecem a razão de ser das crenças, de costumes e de instituições cujos planos pareciam incompreensíveis (...). (LÉVISTRAUSS, 2000, pp. 576-577 – tradução livre).

A leitura pela abordagem mítica assinala o que estava abrigado (e ainda se abriga) no âmbito da colonização violenta do “velho mundo” sobre o “novo mundo”: o fracasso da razão na escolha pela barbárie da conquista. A própria ideia de conquista refunda o mito edênico, movimenta-o numa tradução, enquanto tenta aniquilá-lo ao torná-lo real, mas por efeito paradoxal só consegue restituí-lo como sina e repetição. O corte temporal e espacial é mítico também, já que acentua o recomeço como própria ideia do *novo* (mundo) ao Sul dos trópicos. Nas imagens de florestas virgens, nas iconografias de Rugendas e Tirpenne/Frond, as tonalidades do verde perene, denso, o traço imutável, mas também ralo, efêmero e desbotado, atravessam o inacabado dessa história.

Desse modo, a narração encontra na arte a precária reparação do seu destino. A narrativa escrita dos relatos de viagens (de Rugendas, pelo menos) afronta o que a arte esquiva, que nos trópicos a natureza está fadada a declinar, não pode ser dada à representação, é antes fantasmagoria ao olhar estrangeiro. Essa natureza que já é posta como um fora, sem possibilidade de um dentro – na palavra *forestis* –, resiste ao invólucro de um olhar pitoresco, conquanto só possa ser traduzida pitorescamente, no caso de Rugendas, visto que ela comporta riscos que precisam ser esmaecidos.

Vista de cima, na obra *Cortina de floresta virgem* (Figura 2), a floresta torna-se floresta-flor como paisagem impenetrável, ainda distante, o que já denota a incapacidade de saber ouvi-la. É como se ela sussurrasse algo ilegível aos olhos e escutas já cansados dos viajantes: - *atenta às travessias, percebe pelas brechas, não te limita às margens*. Na ambiência da arte de Tirpenne/Frond, a floresta se assume como um exercício de fuga que nos leva a insistir no ato diletante de *re-de-compor* algumas de suas histórias. Ver de fora ou avistá-la de cima exuberante e inesgotável (como uma flor) já não soam apenas como modos de enunciação da palavra floresta, são também modos de dizer da sua substantiva perda, da violência de uma certa forma de olhá-la e compreendê-la; eis a herança manchada que nos foi legada. Essa promessa da exuberância no ilimitado Éden se converterá, na história, nas forjas do arado, nas picadas e aberturas pelas trilhas feitas à ferro e fogo (DEAN, 1996). Paraíso e inferno mostram-se como faces da mesma *cultura esgotadora* (PÁDUA, 2002).

PASSAGENS

É hora de admitir que as imagens de floresta que nos foram legadas *aos olhos* – pelo mesmo as que aqui estudamos – circunstanciaram pouca possibilidade de aproximação a este ambiente. Tanto a *forestis* quanto a floresta-*flor* contam como elementos tipográficos que recusam um olhar *desde dentro*. Elas emaranham *palavra* e *forma plástica/pictórica* em um acontecimento de paisagem e formação de sensibilidades num olhar de longe; na arte da paisagem e no traço enquadrado da perspectiva, sob a harmonia pitoresca ou a aterradora maravilha do sublime.

Parecia-me que essa paisagem de pé era viva. Em lugar de se submeter passivamente a minha contemplação, a maneira de um quadro do qual se podem apreender os pormenores a distância e sem nenhuma contribuição pessoal, ela me convidava a uma espécie de diálogo em que deveríamos, ela e eu, dar o melhor de nós mesmos. (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 362 – grifos nossos).

Uma espécie de diálogo, disse Lévi-Strauss, também um viajante nos trópicos. Um diálogo entre vivos. Ou, ainda, o encontro de um vivente com uma (e numa) *floresta-viva*, como paisagem-viva.

Mas, nessa marcha forçada, *tínhamos esquecido a floresta. Tão densa quanto as nossas cidades, elas estavam povoadas de outros seres formando uma sociedade que nos mantivera a distância (...). Uma coletividade de árvores e de plantas afasta o homem, apressa-se em cobrir o traço de sua passagem. Muitas vezes difícil de penetrar, a floresta reclama de quem a invade essas concessões que, de maneira mais brutal, a montanha exige do andarilho. (...) Um mundo de ervas, de flores, de cogumelos e de insetos nela prossegue livremente uma vida independente à qual só seremos admitidos com paciência e humildade.* Algumas dezenas de metros de floresta bastam para abolir o mundo exterior, um universo dá lugar a outro, menos complacente à vista, mas no qual a *audição* e o *olfato*, esses sentidos mais próximos da alma, encontram sua satisfação. (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 363 - grifos nossos).

Respirações, cheiros e ruídos espalhados, ciclos de nascimento e morte, tudo isso prosseguindo (ou tentando prosseguir) independente da presença de quem aporta de fora. Ela, a floresta, é descrita como povoada de seres que cobram *paciência e humildade* àqueles que ousam entrar. Intuitivamente, o antropólogo percebe que cabe a *audição* (e ao *olfato*), antes do que a *visão*, o esforço de uma aproximação. Há de se ater a outros sentidos para se aproximar com calma de um lugar onde há poucas brechas e trilhas.

A viagem, que era muito arriscada, aparece-me hoje como um episódio grotesco. Mal acabávamos de sair da Juruena, meu companheiro

brasileiro observou a ausência das mulheres e das crianças: só os homens nos acompanhavam, armados de arco e flechas. Na literatura de viagem, tais circunstâncias anunciam um ataque iminente. Assim, íamos avançando em meio a sensações confusas, verificando vez por outra a posição dos nossos revólveres Smith and Wesson (nossos homens pronunciavam "Cemite Vechetone") e de nossas carabinas. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 314).

O caminho é perigoso e cheio de ardis, principalmente para inexperientes nas armadilhas envolvidas. Seguir por dentro das escutas florestais já se distancia da imagem decalcada na cena pitoresca, ou da floresta-*flor* idealizada como edênica. De algum modo, os relatos de Lévi-Strauss nos fazem pensar que é inadvertidamente que a trilha se faz. E como é trilha, só há picadas, não ao contrário, e pouco pode ser dado de antemão. Tudo está desequilibrado, mesmo quando posto no arrumado das representações dos antigos viajantes. Se tivessem eles sido viajadores poderiam ter enaltecido as quedas que evitaram, agarrando o resto de teatro na lembrança de onde partiram, destruindo o que se poderia encontrar nisso.

Mas por dentro resta a possibilidade do extravio. Por dentro, resta a *mata*, a proximidade com o *mato* e a possível morte para quem se arrisca. Para ver tem de chegar perto: - *Mire, veja*, relembremos Guimarães Rosa⁸. Há outros sentidos que chamam por valia. Assim, a tradição epistêmica da Europa sustentada na primazia da visão (INGOLD, 2008), vacila no ambiente assombreado da mata e no vasto do mato: “Sem perceber, vi-me de repente sozinho no mato, tendo perdido meu caminho.” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 316).

Perdido no mato, Lévi-Strauss narra as dificuldades de não saber se situar no ambiente vegetal, sem trilhas que pudessem ser reconhecidas. Também conta a façanha de como foi achado pelos indígenas com facilidade, após esse episódio. Nota-se, no seu relato, uma nítida dificuldade de ancoragem e reconhecimento das rotas por parte do viajante, ou seja, “enfrentar a vegetação cerrada não era para qualquer um” (SOUZA, 2022, p. 56); suas margens tantas vezes inabordáveis assustam os não nativos, despossuídos do saber indiciário necessário para reconhecer as vias invisíveis. Fora da trilha, só resta o improviso cômico do antropólogo estrangeiro que se mantém andando em círculos, tentando encontrar o cavalo que havia fugido em disparada.

Vista de dentro, a floresta aparece cheia de linguagem em presença; seus entrelugares nos fazem rememorar outro viajante (nas palavras), Guimarães Rosa, no conto Sanga Puytã:

⁸ Aludimos a obra *Grande Sertão Veredas* (ROSA, 2015).

Mas já estamos na mata virgem. (...) Vai rendada a cumeeira, quase nuvens, e às vezes o bafo de sêmen nos engloba, com a sua úmida murmuração. Passamos e admiramos, perlongando-a. E, quando a mata cessa, destravada, tombamos num campo cheio de surpresa. (ROSA, 2009, p. 43).

Nos diferentes modos de seguir em viagem por florestas e matas, seja na arte de viajantes (e suas descrições), na escrita etnográfica, ou pelos caminhos literários, notam-se posturas de esquivas, rasuras, movimentos tateantes de aproximações e afastamentos. Como paisagem, a floresta vai assumindo contornos num ambiente hesitante e perigoso, onde a agência humana impõe-se como maior destaque. Entretanto, há outras formas de estar por dentro desse ambiente e de entender os seus emaranhados e suas passagens. Resta ainda escrever sobre isso.

VIVER POR DENTRO

Depois, a floresta cresceu de fato, as folhas de sumaúma caíram pela terra e delas brotaram as matas, todas [as folhas] se transformaram e irromperam como floresta. Diversas árvores, muitos tipos, disseram os avôs. Toda a floresta brotou sobre a terra, muitos tipos... Antigamente, disseram os avôs. Apenas o que fora folhas de sumaúma se transformou e irrompeu como floresta, todos os tipos. Por isso, há floresta nos tempos de hoje, antigamente, não havia floresta, assim contaram os avôs (...). Descrição da narrativa de um velho wajãpi (CABRAL, 2012, p. 11).⁹

Floresta acontece em encontros inextricavelmente emaranhados. Se vivida por dentro, como ensinam os povos ameríndios, não cabe falar em *forestis*, menos ainda em floresta avistada como *flor*. Nada disso faz sentido. As distâncias caem por terra. O que estava longe, agora é perto; o dentro acontece em múltiplas relações com o fora; o fora está fora e dentro... Ela reúne vivos e não vivos, humanos e não humanos, visível e invisível, material e espiritual em entrelaçamentos complexos (ou ontológicos, no dizer de Viveiros de Castro [2006]), desconhecidos às perspectivas centradas apenas no *antropos*.

⁹ A narrativa completa está em Cabral (2012, pp. 10-11). No Brasil, os Wajãpi vivem “na região delimitada pelos rios Oiapoque, Jari e Araguari, no Amapá.” Disponível em: <https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Wajãpi#:~:text=Wajãpi%20é%20o%20nome%20utilizado,origem%20C%20desde%20o%20século%20XVII>

O modelo representacionista, utilizado como baliza, encontra nenhum amparo ou valia (INGOLD, 2008; VIVEIROS DE CASTRO, 2006), já que por dentro da floresta as interpretações (quando entendidas apenas a partir das agências humanas) soam parcas, haja vista que os caminhos não são de mão única.

Por dentro, nada de pureza originária ou de ardis edênicos. A floresta e a mata estão vivas, conectam distintos mundos e seus elementos. Sendo vivas, compõem-se tanto do que é visto, imaginado, sonhado, praticado, quanto do que transborda tudo isso. Se antes falávamos da *forestis* como um lugar distante, vazio e inexplorado, e da floresta-*flor* avistada na sua exuberância a partir de fora; agora a floresta deseja ser reconhecida por suas outras evocações a partir de dentro: como mata; mato; terra-floresta (*Urihi*, para os Ianomami¹⁰); também como roça (na cosmologia Wajapi¹¹). Sua história é longínqua, praticada e narrada nos mitos e cosmologias indígenas. Sua história aparece também nas produções da Arte Indígena Contemporânea (AIC)¹² como força de um dizer que agrava a necessária crítica às imagens de arte já mencionadas neste ensaio. Nas obras de Jaider Esbell, do Coletivo MAHKU, de Daiara Tukano, Joseka Yanomami, Denilson Baniwa (só para citar alguns artistas), a sensibilização pela arte é um modo de luta contra as monoculturas da paisagem, do pensamento, da imaginação e contra a ideia de um mundo único.

Aqui é o momento de fazer a crítica ao imaginário edênico e às formas de violência materializadas e dirigidas aos povos indígenas. Se na história da arte brasileira (do século XIX, pelo menos), os indígenas são apresentados como povos docilizados sob os “feitos civilizatórios” do Império brasileiro, amansados nas fotografias de Marc Ferrez (SCHWARCZ, 2014), ou ainda apresentados como heróis ou “bons selvagens” em pinturas e romances indianistas. Por outro lado, nas produções da Arte Indígena Contemporânea as rasuras a essas imagens se manifestam de forma a intensificar a crítica

¹⁰ No livro *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami* (KOPENAWA; ALBERT, 2015), encontramos essa referência. Os Yanomami vivem no Norte da Amazônia, entre o Brasil e a Venezuela. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>

¹¹ O trabalho etnográfico de Joana Cabral (2012; 2016) pode ser uma interessante fonte de consulta para aprofundar a questão a partir dos Wajãpi, sobretudo ao mostrar a complexa relação da “agricultura wajãpi (...), a roça juntamente com seu par – a floresta – e com seu movimento – a capoeira.” (CABRAL, 2016, p. 117).

¹² Jaider Esbell criou o movimento que tem na arte “um ponto de encontro vigoroso entre mundos” (Disponível em: <https://www.galeriajaideresbell.com.br>). Como ele mesmo diz: “eu acredito que contribuo para isso dentro de uma proposta nova de resistência contemporânea, tanto dentro do mundo indígena quanto do mundo branco, através da figura do índio artista. A figura do índio artista vem reivindicando um espaço de existência apropriado para a arte se manifestar. E que traz uma possibilidade muito grande de um pensamento novo (...)” (ESBELL, 2019, p. 155).

a esse tipo de concepção. *Por dentro* das obras dos viajantes e dos estereótipos historicamente criados, re-existem como arte e como crítica a intertextualidade de Denilson Baniwa¹³, as mirações do Coletivo MAHKU e os desenhos da floresta amazônica, de Jaider Esbell. Agora, a floresta virgem, distante, idílica, abre-se à luta por reconhecimento pelo direito ao território, como ação cosmopolítica.

A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. Ela leva nossas demandas a gente que nunca saberia da nossa existência por outros caminhos. A arte motiva e faz com que mais pessoas reivindicuem seus lugares na trajetória histórica do país. (ESBELL, Jaider - Entrevista *online*¹⁴).

Na produção do Coletivo MAHKU¹⁵, (Figura 3) nomeada de *Yube Inu Yube Shanu*, (2020), aquela composição florestal dos artistas viajantes é rasurada, apagada. A obra (Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/yube-inu-yube-shanu-mito-do-surgimento-da-bebida-sagrada-nixe-pae>¹⁶), narra/canta o mito do surgimento da bebida sagrada Nixe Pae, conhecida popularmente como ayahuasca. Como arte, apresenta mundos outros (mais que humanos) que habitam a floresta, emaranhando o visível e o invisível. É Ibã Huni Kuin, artista e criador do MAHKU, estudioso da música Huni Kuin, quem diz que as pinturas são cantos¹⁷, uma forma de escrever (de trazer os conhecimentos da língua pelas imagens da arte) e contar as histórias de seus ancestrais.

A partir daqui (Figura 3) nada se granjeia ao rabiscar qualquer definição no que se vê. A tela é algo vivo, uma miração¹⁸, embaraçando a tudo que se vê em cada coisa, em cada presença; um contíguo sem limites de aproximação; um dentro e um fora ao mesmo tempo. Tudo atado, apertado, ajuntado, sobreposto. Nada sobra. Nem fundo nem primeiro plano são necessários, e os cânones da história da arte ocidental não cabem

¹³ Citamos, por exemplo, algumas obras: *Manto Tupinambá* (2019). Disponível em: <https://www.pipaprizo.com/denilson-baniwa/25-denilson-baniwa/>; *Etiqueta*, Rasura a nanquim de ilustração do livro “grandes expedições à Amazônia brasileira” (2019). Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/92736999/Etiqueta>

¹⁴ Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/>

¹⁵ Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). Autores da obra citada: Ibã Huni Kuin; Bane Huni Kuin; Kássia Borges Karajá; Ayani Huni Kuin; Nawa Ibã Neto Huni Kuin. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/yube-inu-yube-shanu-mito-do-surgimento-da-bebida-sagrada-nixe-pae>

¹⁶ Como não dispúnhamos da autorização para o uso da imagem, incluímos apenas o link através do qual é possível acessar a obra.

¹⁷ YouTube - MAM Rio. Nakoaka – Entrevista com o coletivo MAHKU. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vhFSkN01FY>

¹⁸ Mirações são as visões decorrentes do consumo da *ayahuasca*. Disponível em: <https://select.art.br/mahku-e-o-mito-do-surgimento-do-nixi-pae/>

como referência. Não existe perspectiva. Uma coisa se faz na e junto com a outra e é da outra... e assim sucessivamente. A sensação é de que tudo acontece bem de perto. As coisas e os seres visíveis e invisíveis coexistem, e não se percebem hierarquias ou fronteiras entre humanos e não humanos; o princípio está na imanência de todas as coisas, no diálogo mítico como modo de conhecer e narrar como arte.

A imagem (Figura 3) cobra de nós a apreensão pela escuta, exacerbada no efeito cromático e na renúncia do enquadramento, naquilo que canta como pintura. Eis que a visão malogra como modo único de aproximação da obra. Viveiros de Castro (2006, p. 319) chama a isso de “ênfase não-representacional na visão como modelo da percepção e do conhecimento nas culturas ameríndias.” Existem outras percepções possíveis, onde cada coisa, cada ser, vive junto a tantas outras coisas e seres, se misturam. E entre cada nicho, imperceptível aos olhos e aos sentidos de quem chega de fora, há modos de contar e de viver por dentro desses ambientes e suas passagens.



Gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*, que ali brincam sem parar; dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim eles queiram defendê-la conosco? (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65).

Quando um **yanomami** entra na floresta, ele está imediatamente observando, com paixão e atenção, tudo, as imagens, o que aconteceu no território, e atento ao ouvido porque a vegetação é muito complexa e a diversidade vegetal é enorme. Eles ficam procurando rastros de animais, de caçadores ou viajantes que passaram no local. São muito atentos a detalhes da fauna, da flora e dos rastros no chão e, ao mesmo tempo, escutam a riqueza da **biofonia da floresta**: conhecem todos os cantos dos pássaros, os barulhos dos animais e, imediatamente, têm uma hipersensibilidade visual e auditiva para se mexer na floresta. Isso é uma consequência do fato de que, para eles, a floresta não é uma coleção de árvores, mas um universo de povos vivos. Todos os animais e as árvores são respeitados e escutados como povos, pessoas, grupos de seres, que são formados por pessoas humanas e pessoas não humanas, segundo a visão deles. (ALBERT, 2023, s/p – Entrevista concedida ao Instituto Humanitas Unisinos¹⁹).

Os relatos de Kopenawa e Albert, citados acima, ecoam a obra MAHKU e nos dizem que a floresta é um lugar povoado: “a floresta não é uma coleção de árvores, mas um universo de povos vivos. Todos os animais e as árvores são respeitados e escutados como povos (...)”. Assim, aos poucos, a floresta vai se abrindo e se mostrando... De longe, porém, e à sombra, a forestis continua a espreitar. E a mata é a que primeiro

¹⁹ Entrevista completa disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/629287-povo-yanomami-eles-me-deram-uma-formacao-humana-e-intelectual-entrevista-especial-com-bruce-albert>

morre nesse encontro com a língua civilizatória, na etimologia de floresta. Língua que desampara, que oblitera o diverso, o não simplesmente semelhante. Língua que viola o silêncio sonoro da mata, audível somente para aqueles que conhecem os seus ecos.

Sempre que a forestis apareceu das sombras, a mata viva se ideou. Cai a representação no seu representar. Sofrem com isso a floresta e os seus povos. Jaider Esbell, artista da etnia Makuxi, põe em arte a violação que a pronúncia da forestis incide sobre a sonoridade da mata, na obra *It was Amazon*, de 2016. A obra é composta por uma série de 16 desenhos sem títulos; damos destaque a uma das telas, na imagem a seguir (Figura 4).

Figura 4. Jaider Esbell, desenho sem título da série *It was Amazon* (2016). Acrílica sobre papel, 31 x 43 cm.



Fonte: Galeria Jaider Esbell²⁰. Disponível em: www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/

Na obra há um profundo corte. É como se o artista dissesse para nós: por cá, ainda seguimos a picadas, sendo preciso girar ao pintar, desenhar, escrever, abrindo esforço e perigo. Tudo se faz de antanho e se adianta e volta. Gira entorno. É só tentar entrar. Toda imensidão encurtada no tom menor das tintas, ou das cores. E a obra levanta o desesperado no que se faz de destino. Se há o que deixou de ser, hão de matar

²⁰ O uso da imagem da obra foi gentilmente cedido pela Galeria Jaider Esbell. Registramos aqui os nossos agradecimentos e aproveitamos para parabenizar pelo cuidado e pelo respeito que a Galeria mantém com a obra do artista.

a mata. Atiram sobre ela a arrumação da língua na *floresta* exuberante e inesgotável a ser consumida, muitas vezes longe de lá. Faz tudo desandar, pois a paisagem que por agora há, perante a mata, se traduz na raiz da palavra *forestis*: ver à distância é a morte da mata.

Talvez o artista pudesse continuar e insistir na fala: tudo nessas terras, repleta de ambições vegetais, retroage no tudo do iniciar. Dá voltas e não encontra o que lhe dê lugar. Escreve o escrito no desejo parvo de fazer andar o que nem anda e nem afunda. Nunca mais do que isto. Testemunha o susto de que o vivido, por aqui, esvanece de modo findo. Logo, sem contas. O que se calcula plasticamente, descrevendo, nem progride e nem se dilata. Corre em volta e perde-se. Amplia-se, portanto, a violenta herança (a mancha) que há de matar a mata, poluir os rios, destruir nascente e colocar no lugar deles corpos antes escravizados, agora expropriados. E depois, a cada momento, avisar à natureza que ela nos deve se fazer de jardim, sendo, por isso, necessário plantá-la conforme a homogeneidade já pronta nas pinturas, nas descrições dos viajantes que se alastram em cada *plantation*, em cada monocultura abarrotada de venenos.

A mata no chão se torna passagem, paisagem amansada e mantida à distância, fracionada e escalonada na métrica de uma cultura esgotadora. As árvores cortadas, no desenho em preto e branco, narram o avanço da monocultura e da pecuária de extensão que invadem as terras indígenas amazônicas²¹. No alto da tela, a visão das naves alienígenas flutuando no céu convoca uma tristeza profunda: os indígenas sempre foram percebidos e tratados como alienígenas²² (estrangeiros em sua própria terra) pelos brancos; ao mesmo tempo, a imagem da obra traz o entendimento de que é a cultura do branco que invade, pilha e destrói os territórios dos povos originários, e agrava irremediavelmente a crise ecológica planetária. A T(t)erra sofre. Há um embate entre mundos que a obra chora como um lamento.

Eu me proponho o próprio desafio de, através dessas imagens, dar um sentido figurativo para as sensações primeiras, as sensações que os primeiros Makuxis tiveram ao ver os primeiros bois, logo que chegaram dos batelões de navio, subiram o barranco e não encontraram cerca nenhuma, invadindo assim toda a savana. É possível imaginar o

²¹ Jaider Esbell diz: “Sugeri uma reflexão sobre como o boi chegou na nossa terra e transformou nossa cabeça. Como esse animal virou nossa vida de cabeça para baixo e como nós o incorporamos na nossa cultura e economia; e como esse animal é perigoso para as questões ambientais”. Disponível em: <https://www.artequaecontece.com.br/jaider-esbell-assina-a-curadoria-de-mostra-de-arte-indigena-contemporanea-no-mam-de-sao-paulo/>

²² Viveiros de Castro (2016, s/p) comenta: “ ‘Índigena’ (...) é uma palavra muito antiga (...) significa ‘gerado dentro da terra que lhe é própria, originário da terra em que vive’ (...) O antônimo de ‘índigena’ é ‘alienígena’, ao passo que o antônimo de índio, no Brasil, é ‘branco’, ou melhor, as muitas palavras das mais de 250 línguas índias faladas dentro do território brasileiro que se costumam traduzir em português por ‘branco’, mas que se refere a todas aquelas pessoas e instituições que não são índias.”

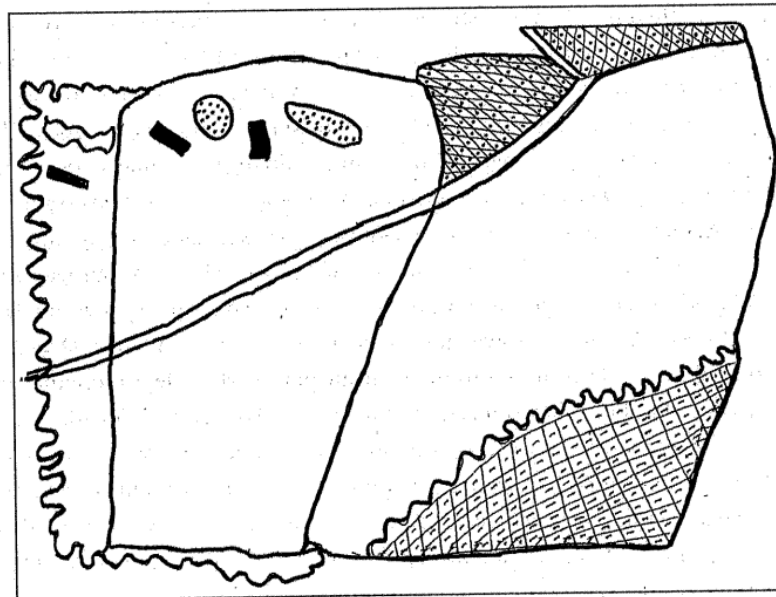
desdobramento disso: a vaca acabando com a roça do índio, comendo tudo, o índio indo caçar a vaca e atrás da vaca vem o vaqueiro e começa a grande guerra, que nos remete aos dias atuais. Então, como artisticamente reproduzir essas sensações primeiras? Pânico, perplexidade, horror, fascínio, deslumbramento. Medo mesmo, medo extremo. De modo que são umas sete ou oito sensações, que eu tento figurar nas minhas obras. Pavor, pânico, perplexidade, encantamento etc. Eu tentei fazer uma figuração dessas sensações. (ESBELL, 2019, p. 169).

Nas várias dobras da usurpação dos direitos dos povos ameríndios, ou na épica produzida sobre eles, tratados como sem narrativas ou história, a mata tem sido apagada - esquecida como o duplo da floresta -, restada seca, obliterada pela língua civilizatória da *forestis*. A memória desses lutos, no viés simbólico que ainda nos assombra, rememora outras evocações.

Envelhecem, neste redor, as ferrenhas furiadas — *pillagem, massacre, incêndios*. A História se rarefaz. O que ficou plantado foi um marco votivo: *entre mangueiras e palmeiras, cercaram um gramado retangular, em que pedras amarelas inscrevem um losango. O “jardim”. Semelha singela bandeira nacional, horizontalmente estendida: a terra, como símbolo da bandeira.* (...). (ROSA, 2009, p. 44 – grifos nossos).

O motivo edênico, que contempla a nossa relação ajardinada (no sentido mais formal da ideia de jardim) com a paisagem, assume na escrita de Rosa a forma simbólica e geométrica de uma bandeira, onde a floresta-*flor* (como imagem vazia) está sempre pronta para ser devorada. Tal projeto de Nação, iniciado na história do Segundo Reinado brasileiro, expande-se nas ideias de um país visto como natureza exuberante (já sob controle), que acoberta o que há de mais vil: o ufanismo modernizador que *mata* a mata: *pillagem, massacre, incêndios...*

Figura 5. A floresta retalhada



A floresta retalhada.

Fonte: Captura de imagem de Kopenawa; Albert (2015, p. 311).

No grafismo de Kopenawa, *A floresta retalhada*, encontramos os traços simbólicos daquela bandeira narrada no escrito de Rosa (2009). A imagem remete à luta contra o apagamento das histórias indígenas e contra a ideia de progresso como acento da barbárie. Ressecada, exaurida e ferida, a floresta jaz destituída de vida. “No território dos brancos à nossa volta, há somente terras feridas, de onde vêm todas as fumaças de epidemia. (...) em suas beiras só vi árvores mortas, de que o fogo matou até as sementes, escondidas no chão. Vi a terra (...) retalhada por todos os lados.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 328).

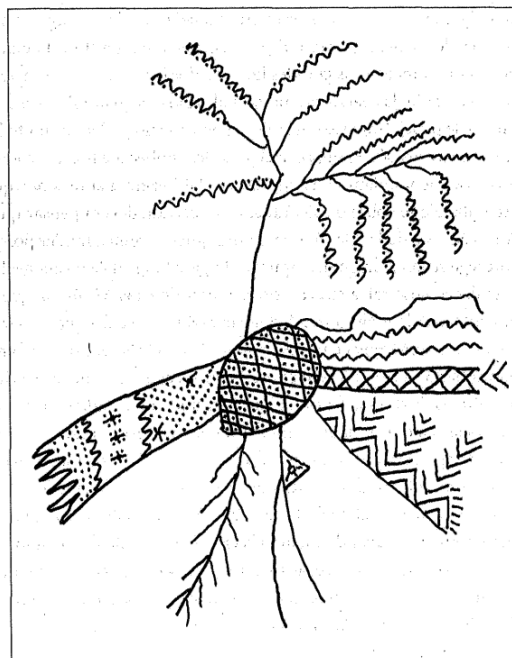
PARA ADIAR O FIM

Por que os brancos são tão hostis a nós? Por que querem nossa morte? O que têm eles contra nós, que não os maltratamos? Será só porque somos gentes outras, habitantes da floresta?
(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 496).

Floresta é viva. Acontece no movimento e é fértil, antiga e vasta na sabedoria, como se dançasse (e dança!); estende-se com mundos em ligação nas peles de solo, ar,

umidades, cheiros, plantas, folhas, animais, gentes (tudo é gente!). A mata respira e se renova, está cheia de espíritos. Enquanto língua antiga – a mata, o mato, *Urihi*-, ensina a importância das histórias escutadas a partir de dentro. Linhas-caminhos de imagens.

Figura 6: *Urihi, a terra-floresta*



Urihi a, a terra-floresta.

Fonte: Captura de imagem de Kopenawa; Albert (2015, p. 467).

[PANO DE CENA]

Deve pintar, escrever, nisso sem o pintar disso, ou a escrita nisso. Lugar de fato não há. Basta entrar na mata. Arruma-se o mundo na boca de cena, na coxia a faltar, mas é atrás que há o que há. Vê-se mal. O pintar diz como é, a escrita o que se deixa sem. Instala o visível sem avistar. E mesmo assim aquilo não termina, mata. Ver, não viu, escreveu e não leu, pintou, escreveu e não esqueceu e nunca escutou. A mata prefigura o seu nome. Entre nós prefigura tudo, e o que vai disso é o que ninguém pintou, e nem escreveu. O que existe ali, na mata, não existe plasticamente, nem nas linhas da descrição e, por não existir, insiste. Por debaixo dela o que há é o chão que a mata mesma cria e nem a pintura e nem a escrita de lá brotou. Assim, ao longo de todas as vidas, nos confins do mato que são sempre flutuantes, à beira do desespero pelo que se diz e se arruína, pelo que se vive e vai na destruição dos olhos de fora, somos constrangidos a errar. Bom

seria se isso tomasse qualquer forma vegetal e inaugurasse a flor que por ser nova é mais antiga do que o antigo e, portanto, arcaica flor que não se pode experimentar. Só há salvação por dentro da mata.

Nem mesmo essa palavra alcança sentido. Digamos mata. Ao dizer, o dito vai de encontro à representação pictórica da *forestis*, na miragem que não se fez. O sonho de compreender perpetra o mundo irreal dos nossos códigos tecnológicos que arrebatam a coisa nenhuma quando a toca. Mata é um nome areado na floresta do nome. Uma nudez de corpo ido, em úmido solo, tendo-se tornado, uma vez o igarapé já exaurido, aquele, incomparável, do nada que foi deixado. E assim o retribui. Floresta? Não, mata. A retribuição será sempre o castigo. Ali, nela, a mata se encontra com os seus ruídos e com as suas escutas. Mata propícia aos rumores, à infinita sonoridade apagada pelos barulhos de nossas opiniões, deixando o coração num silêncio de terror e abandono. Ali se fala, mais pouco dita ainda, os ecos surdos das palavras que um alguém colheu. O nome mata acontece primeiro, por aqui.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **A Arte Moderna na Europa de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Visões do Paraíso**. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABRAL, Joana. **Entre Palavras e plantas - Modos de Constituição e Saberes entre os Wajãpi**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Mundos de roças e florestas. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 11, n. 1, p. 115-131, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/PNmFtzGSKBhnfZGMnNmRd8j/>

CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista Bras. Ciências Sociais**, v. 13, no. 38, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VdZ953cbKFh5GjrqsJCwBzd/#:~:text=Datas%20de%20Publicação-,Resumos,e%20a%20história%20do%20país>. Acesso em: 17 mai. 2022.

DA MATTA, Roberto. Impacto da herança cultural brasileira nas atitudes para com a natureza e o meio ambiente. In: FELDMAN (editor); CRESPO e DRUMMOND (Co-editores). **Rio + 10 Brasil: Uma década de transformações**. Rio de Janeiro; ISER, 2002.

DEAN, Warren. **A ferro e fogo - a história da devastação da Mata Atlântica brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DIEGUES, Antônio Carlos. **O mito moderno da natureza intocada**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

ESBELL, Jaider. Entrevista por Nina Vincent e Sergio Cohn. (Orgs.) COHN, Sergio; KADIWEU, Idjahure. In. **Tembetá - conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

HARRISON, Robert Pogue. **Forests – the shadow of civilization**. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1992.

INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. **PontoUrbe**, São Paulo, n.3, pp.1-53, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1925> . Acesso em: 17 mai. 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo, Ed. Anhembi LTDA, 1957.

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. **El hombre desnudo – Mitológicas IV**. Mexico: Siglo Veintiuno Editores S.A., 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 04.02, pp. 391-431, outubro, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 17 mai. 2022.

SOUZA, Laura de Mello. **O jardim das Hespérides. Minas e as visões do mundo natural no século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, 2006.

_____. **Povos indígenas. Os involuntários da Pátria**. In. Instituto Humanitas Unisinos, 2016. Fonte: <https://www.ihu.unisinos.br/noticias/554056-povos-indigenas-os-involuntarios-da-patria> Acesso em: 17 mai. 2022.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição. Pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888**. Rio de Janeiro: Ed. JZE, 2002.

RIBEYROLLES, Charles. **Brazil Pittoresco (História, Descrições, Viagens, Instituições, Colonização)**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6852> Acesso em: 17 mai. 2022.

RIBEYROLLES, Charles. **Brazil Pittoresco Album (De Vistas, Panorama, Paisagens, Monumentos, Costumes, Etc.)** Photographiados por Victor Frond e Lithographiados

pelos Artistas de Paris. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859a. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6849> Acesso em: 17 mai. 2022.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Ave-Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1989.

PESQUISAS EM SITES ONLINE

Arte que acontece. MAM de São Paulo abre coletiva de arte indígena contemporânea, autora Beta Germano, 13 de setembro de 2021. Disponível em:

<https://www.artequaeacontece.com.br/jaider-esbell-assina-a-curadoria-de-mostra-de-arte-indigena-contemporanea-no-mam-de-sao-paulo/> Acesso em: 17 mai. 2024.

Behance.net. *Etiqueta*, Rasura a nanquim de ilustração do livro “grandes expedições à Amazônia brasileira”, autor Denilson Baniwa (2019). Disponível em:

<https://www.behance.net/gallery/92736999/Etiqueta> Acesso em: 17 mai. 2024.

Dicionário Etimológico. Verbete: Floresta. Disponível em:

<https://www.dicionarioetimologico.com.br/floresta/> Acesso em: 17 mai. 2022.

Instituto Moreira Sales. Coleção Brasileira Iconográfica. Disponível em:

<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19014/foret-vierge-pres-manqueritipa-dans-la-province-de-rio-de-janeiro> Acesso em: 17 mai. 2022.

Biblioteca Nacional. Coleção Biblioteca Nacional Brasil. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_15.jpg Acesso em: 17 mai. 2022.

Galeria Jaider Esbell. Disponível em: <https://www.galeriajaideresbell.com.br/>

www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/ Acesso em: 17 mai. 2024.

Gama Revista (UOL). Entrevista com Jaider Esbell. ‘A arte é uma extensão da nossa política para este mundo’, autor Leonardo Neiva, 1 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/> Acesso em: 17 mai. 2024.

Instituto Humanitas Unisinos. Entrevista com Bruce Albert: ‘A floresta não é uma coleção de árvores, mas um universo de povos vivos’, autora **Patricia Fachin**, 31 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/629287-povo-yanomami-eles-me-deram-uma-formacao-humana-e-intelectual-entrevista-especial-com-bruce-albert> Acesso em: 5 ago. 2023.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. MAHKU e o mito do surgimento do Nixi Pae, autora Paula Alzugaray, 6 de outubro de 2021. Disponível em: <https://select.art.br/mahku-e-o-mito-do-surgimento-do-nixi-pae/> Acesso em: 5 ago. 2023.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/yube-inu-yube-shanu-mito-do-surgimento-da-bebida-sagrada-nixe-pae> Acesso em: 5 ago. 2023.

Povos Indígenas do Brasil: Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Wajãpi#:~:text=Wajãpi%20é%20o%20nome%20utilizado,origem%2C%20desde%20o%20século%20XVII> ;
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami> Acesso em: 5 jul. 2024.

Prêmio Pipa. Denilson Baniwa. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/25-denilson-baniwa/> Acesso em: 5 jul. 2024.

YouTube. NAKOADA - Entrevista com coletivo MAHKU. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_vhFSkN01FY Acesso em: 5 jul. 2024.



www.revistafenix.pro.br

Recebido em: 22/02/2024
Parecer dado em: 04/05/2024