

**A FLORESTA VIRGEM NAS ARTES VISUAIS:  
ESTUDO DE ICONOGRAFIA POLÍTICA  
BRASILEIRA**  
**THE VIRGIN FORESTS IN VISUAL ARTS:  
STUDYING THE BRAZILIAN POLITICAL  
ICONOGRAPHY**

THIAGO GUIMARÃES POUGY\*

**Resumo:** O presente artigo aborda o uso iconográfico das florestas brasileiras no século XIX. Argumenta-se que a floresta virgem se constituiu em tema singular nas artes visuais da época, sendo caracterizada, sobretudo, pela superposição de distintos vegetais. Constitui-se, ademais, ao se tornar paisagem típica do cenário brasileiro, em atributo indispensável para a identidade nacional à época. Apresentou-se, dessa forma, a sua concepção e então o seu uso por diversos artistas ao longo do século. A partir da década de 1860, quando a fotografia já estava melhor estabelecida no país, privilegiou-se a produção visual por meio dela, para viabilizar, assim, o contraste entre dois momentos, dois meios e duas representações do mesmo objeto.

**Palavras-chave:** Floresta virgem; paisagem; iconografia.

**Abstract:** This article addresses the iconographic approach of Brazil's virgin forests in the 19th Century. It argues that the virgin forests constitute a particular theme in visual arts at the time, being characterized, especially, by the superposition of different vegetal layers. In addition, it became a typical Brazilian landscape, an indispensable attribute to national identity. The article presents, therefore, its conception and then its employment by numerous artists throughout the century. The article aimed to favor photography's visual arts production from the 1860s onwards, when photography was already better established in Brazil, thus enabling the contrast between the two highlighted periods and the two ways of representing the same object.

**Keywords:** Virgin forests; landscape; iconography.

### **Introdução**

O presente artigo aborda a iconografia das florestas brasileiras no século XIX. A floresta virgem brasileira constituiu-se em temática singular nas artes visuais da época, sendo caracterizada, sobretudo, pela superposição de distintas camadas vegetais. Constituiu-se, ainda, em atributo indispensável para a identidade nacional da época ao se tornar paisagem típica do cenário brasileiro. O artigo apresenta a sua concepção em acordo a pensadores influentes e então seu uso por diversos artistas consagrados ao longo do século. A partir da década de 1860,

---

\* Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

privilegiou-se a produção visual por meio da fotografia, para assim viabilizar o contraste entre dois momentos, dois meios e duas representações da mata.

Ressalta-se que o estudo não trata propriamente dos artistas e de suas produções, mas da reincidência temática da floresta brasileira em obras que buscavam caracterizar o local retratado. Dessa forma, o artigo se aproxima dos estudos da paisagem como processo cultural cuja percepção é visual. A construção da paisagem segue critérios estéticos. Deve-se atentar para o fato de que não há paisagem sem mediação humana, ela é objeto de apropriação sensorial e estética.<sup>1</sup> Antes de tudo, é um modo de ver.<sup>2</sup> Para Milton Santos, “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza.”<sup>3</sup> Simon Schama, para dar ênfase, também pontua: “*For although we are accustomed to separate nature and human perception into two realms, they are, in fact, indivisible. Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind.*”<sup>4</sup> Por fim, a citação de W.J.T. Mitchell fecha o argumento: “*It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed [...]*”<sup>5</sup>

Entende-se, portanto, que o retrato das florestas sofre, necessariamente, mediação humana. A “floresta virgem”, jamais tocada, intacta, é, dessa forma, um mito, uma idealização. A paisagem, por sua vez, já constituía moda artística consagrada no período em recorte, o século XIX. Como aponta Schama, a paisagem estabelece ligação entre natureza e cultura e foi operacionalizada pelos movimentos nacionalistas para fundar a ideia de pertencimento a um lugar dotado de um passado ancestral e de longa duração.<sup>6</sup> Sendo essa operacionalização comum a muitos Estados, não foi estranha ao caso brasileiro.

Com a elevação do Brasil à condição de reino unido a Portugal e Algarves, a entrada de naturalistas e artistas, ciosos do estudo da natureza local e de sua representação, foi sendo progressivamente autorizada. A produção desses pioneiros estrangeiros foi posteriormente

---

<sup>1</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. A paisagem como fato cultural. p.29-64. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 31-32.

<sup>2</sup> COSGROVE, Denis. *Apud. Idem*.

<sup>3</sup> *Apud. Ibidem*, p. 30.

<sup>4</sup> Porque, embora estejamos acostumados a separar a natureza e a percepção humana em dois reinos, eles são, na verdade, indivisíveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é um trabalho da mente. (tradução livre pelo autor). SCHAMA, Simon. **Landscape and memory**. London: Harper Collins, 1995, p. 6-7.

<sup>5</sup> Almeja-se que pensemos a paisagem, não como um objeto a ser visto ou um texto a ser lido, mas como um processo pelo qual identidades sociais e subjetivas são formadas. (tradução livre pelo autor). MITCHELL, William John Thomas. **Landscape and power**. 2nd edition. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, p. 1.

<sup>6</sup> SCHAMA, *Op.cit*, p. 14-15.

apropriada pelo romantismo brasileiro em um projeto de construção da identidade nacional.<sup>7</sup> Como descreve Lilia Schwarcz, houve um modelo tripartite entre o monarca, a natureza e seus naturais, entendidos como sendo os indígenas, a fim de caracterizar a peculiaridade de uma nação monárquica e tropical.<sup>8</sup>

A hipótese sustentada neste artigo, portanto, é a de que a representação da floresta brasileira constituiu motivo e temática singular nas artes visuais do século XIX, contribuindo para o projeto de construção de uma identidade nacional. Considera-se, além disso, que houve uma contiguidade desta imagem: dos desenhos (ou pinturas) à fotografia. Identifica-se a floresta aqui estudada como a representação da vegetação da Mata Atlântica brasileira, pela sobreposição praticamente caótica dos muitos e distintos vegetais comprimidos que compõem padrão persistente nas artes visuais nacionais da época. Deve-se enfatizar que a floresta representada e estudada pertence à Mata Atlântica, típica da faixa litorânea onde se localizavam os maiores centros urbanos do Império. As demais florestas brasileiras sofreram diferentes processos de representação que suscitaram distintos sentidos e sentimentos.

A floresta-objeto deste estudo pode aparecer de cenário ou fundo em muitas representações. Privilegiou-se, no entanto, aquelas em que a floresta é a protagonista, em que o objetivo da estampa era a representação da mata nativa, o que acabou tornando-se convenção após a obra do Conde de Clarac.

A popularização da fotografia no país serve de critério para os dois períodos destacados no recorte: o dos desenhistas e pintores, seguindo a moda de Clarac, que inaugura diversas convenções – representações da mata feitas a partir de clareiras, córregos cortando o quadro, vegetação nativa em destaque e indígenas em atividades concebidas como próprias deles; e o dos fotógrafos que, embora sob grande dificuldade, se esforçaram em capturar a aparência particular da vegetação.

Trabalhar-se-á com série iconográfica devido à grande quantidade de imagens de floresta virgem ou que fazem incorporações e referências a ela. O conceito de série iconográfica, como apresentado por Ernst Gombrich<sup>9</sup>, faz alusão à iconografia de Erwin

---

<sup>7</sup> Cf. DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 319-320; PICCOLI, Valéria. Porto-Alegre, Debret e outros viajantes. p.145-161. In: KOVENSKEY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: IMS, 2014, p. 153-154.

<sup>8</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia e Antropologia**. V.04.02-431, outubro, p. 391-431. Rio de Janeiro: 2014, p. 393.

<sup>9</sup> *Apud*. SCHWARCZ, *Ibidem*, p. 426.

Panofsky e serve de fundamento metodológico para este trabalho: “...we mean by iconology, since the pioneer studies of Panofsky, the reconstruction of a programme rather than the identification of a particular text”.<sup>10</sup> O artigo, nesse sentido, aproxima-se da iconologia de Panofsky ao buscar conectar o padrão com os temas ou ideias contidos neles. Investiga, assim, os significados convencionais contidos no desenho, pintura ou fotografia.<sup>11</sup>

O artigo também levou em conta as considerações de Jorge Coli, nas quais a análise não deve partir de conceitos classificatórios ou de esquemas interpretativos, mas do objeto analisado e do contexto de sua produção.<sup>12</sup> Considerou-se, ainda, a distinção feita por W.J.T. Mitchell entre *pictures* (estampas) – as imagens à vista, projetadas (tradicionalmente) em duas dimensões, aquilo que é concebido visualmente – e *images* (imagens) – as ideias em cena, as ideias encenadas, o fenômeno virtual promovido pelas estampas.<sup>13</sup> Trabalha-se, portanto, com diversas estampas – entre as quais constam desenhos, pinturas e fotografias –, mas com somente uma imagem, a da floresta virgem. De Mitchell, também, vem o entendimento de representação como aquilo que “está no lugar de e atua por”, em detrimento de uma concepção fixa deste conceito.<sup>14</sup>

O artigo foi estruturado em quatro partes: esta introdução; A floresta virgem, os artistas viajantes e seus discípulos; A floresta virgem na fotografia; e uma conclusão com o que foi tratado em síntese. Houve seleção de estampas, tendo em vista o grande número de representações existentes e o limitado espaço do artigo. Optou-se, por esta mesma razão, pela inclusão das estampas em seção de Anexo, ao final do texto. Ressalta-se, no entanto, que há muitas outras representações da floresta brasileira, inclusive dos artistas mencionados no artigo, que não puderam ser incluídas.

### A floresta virgem, os artistas viajantes e seus discípulos

---

<sup>10</sup> Entendemos por iconologia, desde os estudos pioneiros de Panofsky, mais a reconstrução de um programa que a identificação de um texto em particular. (tradução livre pelo autor). GOMBRICH, Ernst Hans. Aims and limits of Iconology. p.457-484. In: WOODFIELD, Richard. (org.) **The Essential Gombrich**. London: Phaidon, 1996, p. 463.

<sup>11</sup> PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance**. Colorado: Westview press, 1972, p. 6.

<sup>12</sup> COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 11-19.

<sup>13</sup> MITCHELL, William John Thomas. **Picture Theory: Essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, p. 4.

<sup>14</sup> *Apud*. SCHWARCZ, *Op.cit.*, p. 393.

Ainda no período colonial foi formada uma ideia edênica da natureza e dos indígenas da região costeira do que viria a ser o Brasil. Houve um encanto francês com o tema no século XVI. O interesse pelo comércio do pau-brasil fez com que as primeiras imagens de indígenas em meio a vegetação local fossem possíveis, já que prevalecia à época a censura portuguesa que objetivava manter em segredo as riquezas da Colônia. As gravuras de André Thevet ou as do livro de Hans Staden e Jean de Léry são bons exemplos. “O Brasil surgia como um domínio cultural ‘virgem’ [...]”.<sup>15</sup> O encanto francês com o tema seguiu pelos séculos seguintes, inspirado pela dificuldade de conhecer o que havia neste território.

A discriminação escrita do termo floresta virgem, embora seu uso falado já fosse corrente, ocorreu na virada do século XVIII para o XIX. Rodrigo de Souza Coutinho, então ministro da Colônia e da Marinha do império ultramarino, ordenou uma série de medidas, entre 1795 e 1799, que reservavam aos governadores a prática, a fiscalização, a regulamentação e a autorização para o corte das “madeiras de lei”, então identificadas com as madeiras úteis para a construção naval. O governador de São Paulo, então, proibiu a derrubada ou queimada de florestas que haviam levado séculos para se formar, e que “[...] são chamadas e consideradas como florestas virgens, ainda que poucas madeiras de lei sejam nelas encontradas”.<sup>16</sup> Pode ter sido, assim, a primeira aparição do conceito de floresta primária, identificada no Brasil com o termo *ka’aeté* (floresta verdadeira), que faz antagonismo ao de floresta secundária, identificada com o termo *ka’apûera* (mata que foi).<sup>17</sup>

Em 1808, com a abertura dos portos às nações amigas, há o surgimento de uma nova oportunidade de conhecimento das flora e fauna nativas. Então, o retrato dessa terra combinaria e contrastaria uma imaginação longeva com a realidade recente. “Para aqueles que já haviam ouvido falar da América espanhola de Humboldt mas careciam de imagens do Brasil, este era o país mais ‘exótico’ do continente [...] O Brasil era, sobretudo, um imenso território virgem...”.<sup>18</sup> Havia, dessa forma, uma “mística da natureza”.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

<sup>16</sup> CASTRO, Antônio Manuel de Mello. *Apud.* DEAN, Warren. **A ferro e fogo**: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 151.

<sup>17</sup> NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo**: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013, p. 207; DEAN, *Idem.*

<sup>18</sup> SCHWARCZ, *Op. cit.*, 2008, p. 13.

<sup>19</sup> DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Martius**. Rio de Janeiro: Capivara, 2018, p. 301.

Alexander von Humboldt, que tinha viajado a América espanhola entre 1799 e 1804, foi impedido de fazer uma expedição no Brasil. Escritos seus, publicados naquele início de século, disseminaram ideias que seriam muito presentes na produção artística dos viajantes europeus.<sup>20</sup> A começar pela própria moda de artistas/naturalistas viajantes, tendo em vista que era defensor de uma combinação das artes com a ciência, acreditando que a descrição da natureza só poderia ganhar com a complementaridade das artes visuais. Sugeria, portanto, que os artistas pintassem as paisagens no próprio local, guardando fidelidade na descrição mas sintetizando em um quadro as características locais.

Humboldt repercutia as postulações de Goethe e Schelling.<sup>21</sup> Para Goethe havia ganho valorativo na fusão da contemplação com a construção do saber, afinal, segundo este autor, “O olho foi, mais do que qualquer outro, o órgão com o qual compreendi o mundo”<sup>22</sup>:

Na sua compreensão, é imperioso que ‘nos Tempos Modernos a ciência retorne às imagens para que complete a sua tarefa de modo cabal [...] Isso se alcançará, na sua enfática proposta, ‘quando seja criada uma imagem verdadeira, e não uma de tipo simbólico como antes se aceitava, uma imagem que consiga atuar como complemento substancial na construção de descrições realmente sintéticas. Goethe quer passar da tradição científica de uma rigorosa construção conceitual, própria do século XVIII, a uma ciência da natureza alicerçada em imagens.’<sup>23</sup>

Schelling, por sua vez, também contribuiu muito para as orientações feitas por Humboldt. Segundo o filósofo, a relação das artes com a natureza deveria produzir uma representação do mundo como criação, não como imitação. A linguagem artística é capaz de comunicar as formas reais, transmitir significados de maneira sensível. Deve, assim, ir além de uma imitação fiel da natureza, para a melhor exploração desse potencial próprio. Isso explica, por exemplo, o esforço de síntese feito por muitos destes viajantes, onde o objetivo era comunicar a “personalidade da natureza”, como conceitua Humboldt no *Ensaio sobre a geografia das plantas*, de 1805, antes de uma reprodução do que é visto.<sup>24</sup> Por este motivo, é necessário ressaltar, mais uma vez, que a floresta retratada é idealizada, é dotada de mediação

---

<sup>20</sup> SCHWARCZ, *Op.cit.*, 2008, p. 51.

<sup>21</sup> DIENER; Costa, *Op. cit.*, p. 289.

<sup>22</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Apud.* MATTOS, Claudia Valladão de. **Goethe e Hackert**: sobre a pintura de paisagem. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 68.

<sup>23</sup> DIENER; Costa, *Op. Cit.*, p. 271.

<sup>24</sup> HUMBOLDT, Alexander von. *Apud.* LAGO, Pedro Corrêa do; FRANK, Louis. **O Conde de Clarac e a Floresta Virgem do Brasil**. Paris: Chandeigne, 2005, p. 68.

artística, não é simplesmente uma descrição do que é visto. Algo que vale tanto para os desenhos e pinturas quanto para as fotografias.

Trata-se aqui apenas dos grandes contornos determinados pela aparência da vegetação e da analogia de impressão que recebe aquela que contempla a natureza, enquanto que a botânica descritiva reúne as plantas de acordo com a afinidade que apresentam as partes menores, mas mais essenciais, da frutificação. Seria uma empreitada digna de um artista notável de estudar, não nas estufas e nos livros de botânica, mas na própria natureza, a fisionomia dos grupos de plantas que acabo de citar. [...]

É na beleza absoluta das formas, na harmonia e no contraste que nascem de sua reunião que consiste aquilo que chamamos de personalidade da natureza desta ou daquela região.<sup>25</sup>

O Príncipe Maximiliano von Wied-Neuwied, inspirado por Humboldt – e também por Staden, Léry, Post e Eckhout, por exemplo, planejou explorar as “regiões de florestas virgens ao norte do Rio de Janeiro [...]”.<sup>26</sup> Embora com traços rudimentares, há, em seus esboços, um cuidado documental que se perdeu quando foram feitas as adaptações em gravuras para a publicação, já na Europa. Percebe-se, em seu retrato pioneiro da vegetação brasileira (Estampa 1), um esforço em designar as respectivas plantas desenhadas. Wied-Neuwied anota, inclusive, o nome dos vegetais ao lado do desenho. É fácil de reconhecer as palmeiras, a embaúba e as helicônias desenhadas. Além disso, assim como pregava a “doutrina” de Humboldt, o desenho demonstra onde essa vegetação se encaixava na paisagem: as helicônias estão próximas ao rio; a embaúba na beira da mata, como é típico dela etc. Até o fator social foi levado em consideração: enquanto os europeus, armados, descansam no meio da canoa, são os negros que remam e abrem caminho na vegetação. O desenho está datado como sendo de dezembro de 1815, o que aponta para a representação precursora de Maximiliano.

O Príncipe de Wied-Neuwied foi, dessa forma, vanguardista no registro pictórico da vegetação nativa. Além disso, levou consigo sementes e mudas para a Europa, montando lá, em seu castelo, uma estufa de plantas tropicais. O estabelecimento de uma convenção da representação da floresta brasileira, entretanto, coube a Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, o Conde de Clarac. Embora tenha chegado em 1816, depois de Maximiliano, Clarac, ainda assim, foi um dos primeiros artistas estrangeiros a chegar no Rio de Janeiro. O acesso ao Brasil havia sido dificultado aos franceses devido à “situação napoleônica” na Europa, cuja

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> LÖSCHNER, Renate; KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit. **Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied**. Catálogo, Volume II. Legado do Príncipe Maximiliano Wied-Neuwied. Primeira Parte: Ilustrações da Viagem ao Brasil de 1815 a 1817. Petrópolis: Kapa Editorial, 2001, p. 13.

normalização somente ocorreu em 1815. Este ano também marcou a elevação do Brasil à condição de reino unido. Assim, um novo reino tropical surgiu, algo digno da operacionalização de hábeis artistas franceses, como os da Colônia Lebreton.<sup>27</sup>

Clarac, no entanto, chegou antes, junto à comitiva do Duque de Luxemburgo, plenipotenciário francês. Propôs-se a desenhar a floresta na região do rio Bonito, ao norte do Rio de Janeiro, e lá teria registrado muitos aspectos da mata nativa.<sup>28</sup> Sua obra (Estampa 2), entretanto, só foi finalizada na Europa, na coleção de Maximiliano, no castelo de Neuwied. Exposta no Salão de Paris de 1819, foi rapidamente consagrada devido à gravura de Claude Fortier em 1822, o que permitiu sua disseminação a um público mais amplo. Seu sucesso pode ser explicado pela curiosidade generalizada pelo tema, a “mística da natureza”, como apresentado, mas também pela habilidade técnica que o quadro e a gravura demandaram.<sup>29</sup>

Concretizou-se, dessa forma, a consagração estética do motivo da floresta virgem brasileira. Percebe-se que, tanto no desenho de Maximiliano como no de Clarac há uma composição de sobreposição vegetal que fecha o quadro. Pode-se também perceber a fidelidade à vegetação nativa: philodendros, xaxim, palmeiras e a embaúba, por exemplo, podem ser identificados. Assim como Wied-Neuwied – e Post e Eckhout antes dele – há busca por autenticidade na representação da mata.

O quadro de Clarac, ademais, consagrou alternativas para a representação das matas fechadas por meio de algumas convenções que foram reutilizadas nos retratos seguintes. Além da sobreposição, há a vista da floresta por meio de uma clareira, que permite a visão de uma vereda em meio à selva, por onde passa um córrego, possibilitando, assim, a melhor descrição da vegetação e da personalidade da natureza:

A abordagem do artista que se propunha a aceitar o desafio de representar a floresta era sempre a mesma: na medida em que a maior parte da floresta era tão densa e frondosa que deixava o observador sem perspectiva para representá-la, era preciso, invariavelmente, recorrer a uma clareira que permitisse um descanso na escura abundância da vegetação. [...]

Depois de Clarac, a solução foi sempre a mesma: organizar a composição por meio de uma clareira na floresta e distribuir em torno da luz que nela penetra os vários elementos oferecidos pela natureza. Entre eles, um rio ou uma queda-d'água produzem sempre um movimento útil no contexto silencioso e estático da vegetação opressiva. [...]

A composição de base criada por Clarac servirá de modelo por mais de 40 anos à representação da floresta virgem do Brasil e constitui o primeiro estereótipo da

<sup>27</sup> Cf. SCHWARCZ, *Op.cit.*, 2008.

<sup>28</sup> LAGO; FRANK, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 74.



paisagem brasileira, que alguns autores chegaram a considerar como essencial no processo de construção de uma identidade nacional.<sup>30</sup>

Pedro Corrêa do Lago demonstra como obras de Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis, Debret, Rugendas, Martius, Mary e Porto-Alegre reproduziram a convenção de Clarac para representar a mata virgem.<sup>31</sup> É interessante a apresentação de algumas delas para atestar que há a continuidade desse padrão de composição feito pela superposição de plantas e pelo interesse pela vegetação nativa.

Debret e Rugendas, clássicos da iconografia brasileira do século XIX, também se ocuparam da temática em quantidade expressiva, sobretudo Rugendas. Este, inclusive, pintou a floresta brasileira a óleo, de forma contrastante com as demais representações. As postulações de Humboldt e as convenções de Clarac são perceptíveis em suas telas. Debret, por sua vez, lamentou a dificuldade de reproduzir a “bela desordem” originada do “caos de destruição e reprodução” das matas.<sup>32</sup> Destaca-se aqui três desenhos semelhantes de picadas atravessando a mata (Estampas 3, 4 e 5). As duas primeiras são da década de 1820 enquanto a terceira é da de 1830. A semelhança é explícita: há sempre uma vereda cortando a floresta, o que dá margem a uma representação mais detalhada de espécies vegetais típicas. É interessante notar as distintas espécies escolhidas<sup>33</sup> e as distintas formas de as representar.<sup>34</sup>

O desenho de Benjamin Mary (Estampa 5), no entanto, só foi publicado em 1840, no primeiro volume da *Flora Brasiliensis*, de Martius. A *Tabulae Physiognomicae*, repleta de estampas que ilustram o livro, aparenta buscar a apresentação da personalidade da natureza brasileira. As estampas seguem as postulações de Humboldt que, sabidamente, tinha certa proximidade a Martius. No que concerne à representação da Mata Atlântica, a imagem é a mesma: a sobreposição de espécies vegetais cobrindo a maior parte da tela.

Esses viajantes (Neuwied, Clarac, Debret, Rugendas, Martius, Mary, entre outros) tiveram forte influência sobre a geração seguinte, de artistas brasileiros. Debret, por exemplo, participou da constituição da Academia Imperial de Belas Artes, cujo projeto era a formação

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 77.

<sup>31</sup> Cf. *Ibidem.*

<sup>32</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. O panteão e a mata: estética e política na formação e atuação de Araújo Porto-Alegre. p.125-159. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: IMS, 2014, p. 154.

<sup>33</sup> Por exemplo, as estampas 3 e 4 retratam embaúbas ao centro; as 4 e 5 ornaram a mata com muitas palmeiras; as 3 e 5 estão repletas de aráceas subindo os troncos etc.

<sup>34</sup> A embaúba é um caso particular por ser de fácil reconhecimento. As embaúbas de Debret, Rugendas e Ender são bastante diferentes, cada um parece ter uma forma particular de desenhá-las.

de artistas brasileiros para a construção de uma arte propriamente nacional. A consecução deste projeto teve em seu seio os nomes de Félix-Émile Taunay e Araújo Porto-Alegre.

Félix-Émile Taunay, filho de Nicolas Antoine Taunay (um dos integrantes da Colônia Lebreton, consagrado pintor de paisagens), passou a ocupar a cátedra de paisagem da Academia em 1824, antes mesmo de sua inauguração em 1826. Em 1834, até 1851, ocupou a sua diretoria, de onde promoveu o desenvolvimento de um programa didático junto a Grandjean de Montigny. Este seu programa para a Academia destacava a doutrina neoclássica de Johann Winckelmann, autor que, no século XVIII, havia defendido a superioridade dos padrões e modelos clássicos em arte. Winckelmann sugeriu aos artistas que copiassem as esculturas gregas para que assim aprendessem os padrões estéticos clássicos. Félix-Émile transforma as ideias de Winckelmann em um projeto para a Academia brasileira: a imitação da natureza seria de fundamental importância, pois, por meio dela, os artistas aprenderiam os padrões e modelos estéticos nacionais.<sup>35</sup>

Félix-Émile, dessa forma, contribuiu de maneira significativa para o projeto nacional da Academia Imperial de Belas Artes. Outra contribuição sua diz respeito à pintura de paisagem no período inicial do Segundo Reinado. Há, nas pinturas de paisagem de Taunay, um caráter que dá “[...] à paisagem uma conotação histórica ao representar o local em suas características reais, de acordo com seu tempo [...]”.<sup>36</sup> Ele fazia questão, à moda dos viajantes anteriormente tratados, de retratar a floresta apresentando rigor e conhecimento sobre a flora local.

Em sua pintura *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (Estampa 6), Taunay contrasta duas importantes abordagens da floresta à época: a primeira, à direita da tela, é o tema do qual trata este artigo: a floresta virgem; a segunda, à esquerda, é a denúncia da devastação florestal típica daquele momento de expansão urbana e agrícola fluminense. A dicotomia é de particular interesse devido à apresentação, muito didática, das duas principais abordagens da floresta à época: a de idealização das matas, derivada do mito edênico, operacionalizada pelo romantismo; e a da tradição crítica de caráter ambiental, oriunda do iluminismo coimbrão, que denunciou a expansão irracional da agricultura em prol de uma modernização dos métodos de cultivo.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> DIAS, *Op.cit.*, p. 87.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>37</sup> PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 13; p. 22.

Interessa acrescentar que este movimento crítico, embora dissidente e minoritário, inaugurou uma nova concepção do meio natural no debate público da época. Enquanto a desvalorização do meio natural; a ideia de que este se opõe ao progresso civilizatório e ao desenvolvimento humano; e a idealização da natureza nacional sem a efetiva militância pela sua preservação, característica do naturalismo romântico brasileiro, dominavam o debate público, esse grupo minoritário de críticos logrou a apreciação do meio ambiente como algo de grande potencial econômico.<sup>38</sup> A expansão urbana, além disso, acarretava em crescente demanda por jardins e espaços florestados nas proximidades das cidades.<sup>39</sup>

A tradição crítica de cunho ambiental no Império tinha na base de suas preocupações a questão nacional: a devastação florestal era também uma questão de ataque à nacionalidade brasileira.<sup>40</sup> Uma colaboração relevante a essa tradição crítica foi feita por Charles Taunay em seu livro *Manual do agricultor brasileiro*, de 1837, cinco anos antes da exposição da tela de seu irmão, Félix-Émile. As razões de Charles pelas quais a mata deveria ser preservada – como, por exemplo, a decadência do solo, a alteração do clima, a escassez de água e a erosão dos morros – foram apresentadas na tela de seu irmão e contribuíram ao contraste feito entre as duas abordagens identificadas. Na tela, é o córrego de água que divide os dois lados: um caracterizado com morros, com a terra avermelhada à vista, vapor da queima da madeira para fazer o carvão; e outro marcado pela presença de água e pela superposição vegetal que constitui o motivo da floresta virgem. Dessa forma, Félix parece também ter sua contribuição para essa tradição crítica.<sup>41</sup>

É necessário enfatizar o contraste dessas duas abordagens apresentadas na tela de Taunay porque ela ajuda a discriminar a existência desse motivo da floresta virgem, identificada pela sobreposição vegetal. Está explícito no título e na tela: de um lado o mato virgem, de outro a sua transformação em carvão. A tela é uma denúncia em acordo às da crítica de caráter ambiental e, ao mesmo tempo, uma exaltação da floresta intocada. Embora muitas vezes coordenadas, são duas abordagens distintas: nem sempre a denúncia da devastação vinha acompanhada da idealização da mata virgem e tampouco o contrário é verdadeiro.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 27-28.

<sup>39</sup> DOURADO, Guilherme Mazza. **Belle Époque dos jardins**: da França ao Brasil do século XIX e início do XX. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: USP, 2008, p. 198.

<sup>40</sup> PÁDUA, *Op.cit.*, p. 22.

<sup>41</sup> DIAS, *Op.cit.*, p. 323.

Um desafeto de Félix-Émile, que foi o diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1854 até 1857 e que compartilhava com Taunay o rigor com a botânica nacional na pintura e na crítica, foi Manuel de Araújo Porto-Alegre.<sup>42</sup> Porto-Alegre buscou alertar a intelectualidade e o poder público imperial do problema da devastação ambiental por meio de sua literatura romântica.<sup>43</sup> Escreveu, em 1845, o poema de denúncia *A destruição das florestas*. Chegou a criar a palavra *brasiliana* que designava “[...] uma produção lírica que fundia, no modelo da balada romântica, temas e termos da natureza e da cultura brasileira.”<sup>44</sup> Há, inclusive, carta sua orientando a Victor Meirelles de Lima que, na pintura da tela *Primeira missa no Brasil*:

Não se esqueça de pôr algumas embaibas [sic], 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 ou palmitos pelo meio, pois estes crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco, mas característico, mas genuinamente brasileiro (Porto-Alegre em carta de 1859 a Victor Meirelles).<sup>45</sup>

Para Porto-Alegre, a devastação ambiental apresentava graves riscos para a sobrevivência do Brasil, sobretudo no que concernia à defesa militar, à perda de autossuficiência em madeiras de construção e à queda da qualidade de vida dos brasileiros.<sup>46</sup> Discípulo de Debret, Porto-Alegre inspirou-se no exemplo dos viajantes e pregou a fidedigna representação da natureza e a pintura ao ar livre. Ele acreditava, assim, que a floresta brasileira era a mais peculiar paisagem para representação nacional. Além disso, Porto-Alegre reproduzia os mesmos recursos dos viajantes:

[...] a abertura de luz proporcionada pela presença de um curso d’água ou de uma cachoeira, que permitia a distinção à contraluz do entrelaçamento de espécies que ocupava o primeiro plano da imagem. Para que fosse verossímil enquanto sugestão de imersão do observador na floresta, a imagem apresentava copas de árvores não visíveis. Uma ou outra vez surgia uma nesga de céu, sendo a sensação sempre de pouco alcance do campo visual.<sup>47</sup>

Um bom exemplo em acordo à citação é sua obra *Floresta Brasileira* (Estampa 7), datada de 1853, que remete explicitamente à de Clarac, feita décadas antes. Esta aquarela de

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*, p. 320.

<sup>43</sup> PÁDUA, *Op.cit.*, p. 164.

<sup>44</sup> COLI, *Op.cit.*, p. 30.

<sup>45</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Apud. Idem.*

<sup>46</sup> PÁDUA, *Op.cit.*, p. 163.

<sup>47</sup> MATTOS, *Op.cit.*, p. 154.

Porto-Alegre foi gravada na década de 1860 por Bertichen e foi “[...] a mais conhecida das representações da floresta virgem realizada por um artista brasileiro antes da popularização da fotografia”.<sup>48</sup> Interessa a este artigo, particularmente, que a representação da mata por Porto-Alegre também seguiu a regra da superposição. Este artista, ademais, chegou a enfatizar o foco na sobreposição vegetal para, assim, aprofundar a imersão e a sensação de pouco alcance visual (Estampa 8).

### A floresta virgem na Fotografia

A apresentação da imagem da floresta virgem na fotografia cumpre a função de mostrar a persistência dela em outro meio, dotado de outras dificuldades, mas também de outras vantagens. A fotografia chegou ao Brasil em 1840, um ano depois da data consagrada como a sua invenção na França. A acolhida empolgada pelo Imperador ajudou no próspero caminho da fotografia por estas bandas. Nas décadas seguintes, novas técnicas e novos fotógrafos se estabeleceram em diferentes capitais brasileiras ocupando-se com a crescente demanda por, sobretudo, retratos.<sup>49</sup> Além dos retratos, muitas fotos de vistas (ou paisagens) eram vendidas nas oficinas fotográficas e, entre elas, constavam algumas da *forêt vierge*.

Há, na representação da floresta pelos fotógrafos, algumas diferenças à dos viajantes. Não há, por exemplo, os “naturais”, a inclusão do elemento indígena nas paisagens. Privilegiou-se, na maioria das fotografias da floresta, o próprio efeito caótico de sobreposição vegetal. Esse é – também – o traço principal da floresta virgem em fotografia.

O objetivo da representação da floresta na fotografia, dessa forma, era apresentar a personalidade da natureza, entendida como a sobreposição quase caótica de vegetais. Algo herdado das convenções anteriores nas artes visuais. Diferentemente dos artistas viajantes, no entanto, o fotógrafo não era tido como responsável pela composição da vegetação, mas simplesmente pela foto. A vegetação estaria lá, espontânea, cabendo ao fotógrafo a documentação, em acordo à compreensão tida à época de que a fotografia cumpriria um papel documental. Em suas primeiras décadas, a fotografia era entendida como uma arte sem pré-requisitos, que poderia ser exercida por qualquer um.<sup>50</sup> Atualmente, contudo, é bem sabido que

---

<sup>48</sup> LAGO; FRANK, *Op.cit.*, p. 83.

<sup>49</sup> MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 198.

<sup>50</sup> TURAZZI, Maria Inez. A viagem do Oriental-Hydrographe e a fotografia ao alcance de todos. In: GURAN, Milton (org.). **Os daguerreótipos de Louis Comte no Rio de Janeiro: as primeiras fotografias feitas na América do Sul**. Rio de Janeiro: Luz tropical, 2016, p. 42.

a mediação do fotógrafo é que faz a fotografia. Percebe-se, por exemplo, algumas convenções típicas da pintura e do desenho nas fotografias da floresta: o corte do topo das árvores; a escolha pela inclusão de apenas um pequeno pedaço de céu; a verticalidade das fotos, que buscava destacar a alta vegetação; e a escolha pelo “pedaço de mata” ideal para a expressão da personalidade da natureza.

A fotografia, ainda que mediada pelo artista, era capaz de capturar todo o jogo de sobreposição real presente na mata fechada, dispensando a composição artificial feita pelo artista. Assim, não há a preocupação, típica dos artistas viajantes, de introduzir elementos como clareiras e córregos para a melhor apresentação dos tipos vegetais; a essência da fotografia estava em ser fiel à mata, ao que se apresentava naturalmente, em coerência à concepção de fotografia documental típica da época. O emaranhado de vegetais parece ter sido mais valorizado do que a exposição de espécies nativas para a representação fotográfica da personalidade da natureza.

Há, mesmo assim, visível dificuldade em capturar essas fotos devido aos obstáculos apresentados não só pelo objeto fotografado, a mata, cuja estaticidade poderia ser uma difícil realização, mas também pelo local onde eram feitas, o meio do mato, sujeito, por exemplo, a intempéries que poderiam prejudicar o material fotográfico. Havia necessidade, por exemplo, de cabanas para a sensibilização dos negativos e demais instrumentos, como um escorredor-secador de chapas de vidro.<sup>51</sup>

As primeiras fotografias apresentadas, dando seguimento à exposição diacrônica de imagens, são de Georges Leuzinger, dono de uma importante tipografia e oficina fotográfica no Rio de Janeiro. Leuzinger comercializava, entre outras coisas, fotografias de vistas e panoramas da cidade. Entre os seus maiores objetivos estava a documentação e representação da capital do Império e da flora nacional – o que ia de encontro ao trabalho anterior dos artistas viajantes e de expedições científicas posteriores, como a de Louis Agassiz.<sup>52</sup> Antenado às novidades vindas da Europa, Leuzinger inicia a edição de litografias a partir de daguerreótipos em 1852, mas só inaugura seu ateliê de fotografias em 1865. Em seu ateliê não havia estúdio para retratos. Além disso, Leuzinger pode ser considerado o primeiro grande distribuidor de

---

<sup>51</sup> ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A trajetória de um pioneiro das artes gráficas no Brasil. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando De. (jornalista responsável). **Cadernos de fotografia brasileira**, nº3: Georges Leuzinger. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jun. 2006, p. 179.

<sup>52</sup> BURGI, Sergio. Arte e empreendimento: O estabelecimento fotográfico de Georges Leuzinger (1865-1875). In: FRANCESCHI, Antonio Fernando De. (jornalista responsável). **Cadernos de fotografia brasileira**, nº3: Georges Leuzinger. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jun. 2006, p. 151.

fotografias no Brasil.<sup>53</sup> As três fotografias destacadas (Estampas 9, 10 e 11) – identificadas como sendo de sua autoria ou, ao menos, editadas por seu estabelecimento – foram tiradas entre o final de 1864 e 1866.<sup>54</sup> Torna-se, dessa forma, interessante a ênfase de Leuzinger na função documental atrelada à fotografia na época: sendo ela a mais fiel representação do real, a fotografia estaria muito bem capacitada para o exercício proposto por Goethe de alicerçar uma ciência em imagens. É essa concepção típica da época – a da fotografia como método de captura do real – que explica o trabalho fotográfico de Leuzinger, com destaque para o registro de panoramas e vistas do Rio e arredores.<sup>55</sup>

Pode-se, por exemplo, compreender as três estampas destacadas como estando em acordo a esse objetivo: as estampas 9 e 10 destacam tipos vegetais em primeiro plano e no título (a *Colocasia esculente*, identificada como a taioba ou inhame; e a *Genoma elegans*, identificada como uma palmeira de floresta virgem ou palmeira guaricana); e a estampa 11 tem o título a identificando como vegetação tijuca. Quanto as duas primeiras, o fotógrafo parece ter desejado incluir as espécies vegetais em seu habitat natural, a floresta virgem, como apontado na legenda da estampa 10. Isso nem sempre era feito: diversas fotografias de Leuzinger apenas destacam as espécies centralizadas e em campos que facilitem a compreensão geral da planta.

Além de Georges Leuzinger, outros pioneiros da fotografia no Brasil também optaram por retratar a floresta seguindo as convenções herdadas dos naturalistas viajantes, como Auguste Stahl e Revert Henry Klumb. Todos os três compartilhavam o objetivo de documentação e representação a partir da fotografia. Os dois primeiros, porém, haviam cooperado com Louis Agassiz em sua expedição científica. Klumb, por sua vez, realizou a documentação da inauguração da estrada União Indústria, que liga Petrópolis a Juiz de Fora, em 1861, lançando, em 1872, o livro *Doze horas em diligência*, com textos e fotografias suas. Percebe-se que sua seleção de fotos para o livro não contou com imagens da floresta virgem, mas da estrada e das paisagens por onde ela passa. No álbum, o desmatamento chama mais atenção do que a vegetação restante. Klumb, ademais, chegou a retratar, posteriormente, a vegetação de Petrópolis: desde diversas espécies vegetais, como orquídeas, palmeiras e arbustos expostos na Exposição de Floricultura de Petrópolis de 1875, até jardins planejados e a vegetação que compunha os arredores da cidade. Grande parte vinha legendada com a palavra

---

<sup>53</sup> ANDRADE, *Op.cit.*, p. 173-175.

<sup>54</sup> BURGI, *Op.cit.*, p. 151.

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. 160.

“végétation”. O artista, embora também tenha feito fotos de orientação científica, descritiva e documental, “[...] se deixava levar pelo puro lirismo visual, pelo fascínio com a exuberância desordenada de nossa flora, compacta, amontoada, superposta [...]”.<sup>56</sup> Nas palavras do próprio fotógrafo sobre o Brasil: “terra admirável, que nunca se percorre sem sentir as vivas emoções, causadas pela variedade e o grandioso de sua natureza”.<sup>57</sup> A foto de Klumb destacada aqui (Estampa 12) apresenta algumas características típicas da *forêt vierge*, como a principal delas: o aspecto “desordenado de nossa flora”. Esse “trecho de floresta”, assim, apesar de provavelmente intocado no curto prazo, documenta a vegetação de capoeira típica, até os dias atuais, dos arredores de Petrópolis. A composição da foto, no entanto, segue as convenções da representação da floresta virgem e, por este motivo, foi considerada aqui como sendo mais uma estampa reprodutora da imagem da floresta brasileira.

A fotografia seguinte (Estampa 13), de Fritz Büsch, também compartilha convenções típicas da imagem estudada enfatizando o caráter desordenado da floresta. Em sentido horizontal, destoando das demais fotografias do tipo, que privilegiaram a extensão das árvores, Büsch parece buscar ressaltar a sobreposição vegetal. Além disso, também dissentindo das demais, a foto conta com a inserção de dois homens, que dão a dimensão de grandeza para a vegetação. Este fotógrafo também retratou espécies vegetais isoladas no Jardim Botânico do Rio, o que provoca a suspeita de que ele também buscava “documentar” a vegetação local, sendo o aspecto caótico da mata a escolhida para expressar a personalidade da natureza.

As fotos de Büsch fazem parte da Coleção Gilberto Ferrez, assim como a estampa seguinte (Estampa 14), cujo fotógrafo ainda não foi identificado. Ela foi escolhida para ser a capa do livro *A fotografia no Brasil: 1840-1900* de Gilberto Ferrez, onde consta: “Fotografia estereoscópica tirada por volta de 1875. Majestosa, imprevista e raríssima, feita em plena floresta, apresenta um valor inestimável: o de legar para a posteridade o tipo de máquina então usado”.<sup>58</sup> Essa foto tem o mérito de apresentar aspectos das excursões dos fotógrafos para conseguir as fotos de floresta aqui apresentadas, como os escravizados que carregavam a enorme câmera. Registra certa continuidade, neste sentido, com o desenho de Wied-Neuwied apresentado (Estampa 1), em que os escravizados manejam a mata e remam a canoa para facilitar a entrada dos europeus na floresta. Pode-se ver, na foto anônima, a escolha do local

---

<sup>56</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. **Revert Henrique Klumb**: um alemão na Corte Imperial brasileira. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Capivara, 2001, p. 196.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> FERREZ, Gilberto. **A Fotografia no Brasil: 1840-1900**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, folha de guarda.



para a fotografia: um plano elevado que permitiria o melhor enquadramento da alta vegetação. Percebe-se o efeito que a mata proporciona ao surgir por trás, no segundo plano, preenchendo todo o quadro. Outro contraste é o da mata virgem, no segundo plano, e a parte devastada, onde estão os personagens, cuja vegetação não aparenta ir além de gramíneas.

Os pioneiros da fotografia no Brasil, como Leuzinger, Klumb e Stahl, proporcionaram obras, mercados e convenções que muito repercutiram nas gerações seguintes – algo similar ao que ocorreu com os naturalista viajantes no início do século. Muitas de suas preocupações, assim, também foram consideradas pela geração seguinte. Dois dos fotógrafos mais famosos do final do século XIX, Marc Ferrez e Juan Gutierrez, também se ocuparam com vistas do Rio em busca de documentar a cidade à época e, também, fotografaram a floresta em acordo à tradição estudada. A foto de Marc Ferrez (Estampa 15) ostenta as novidades técnicas no ramo fotográfico e a síntese das convenções da floresta brasileira na fotografia: a “desordem” derivada da sobreposição vegetal, o sentido vertical, ressaltado pelos troncos das árvores e pelos cipós pendurados. Aproximando-se, ademais, às fotos de Leuzinger apresentadas, há uma espécie em destaque. A árvore – grande e imponente, em destaque em meio à vegetação, carregada de cipós e bromélias – ressaltaria o aspecto “pitoresco” da foto. Ferrez também havia colaborado com expedições científicas e sua foto parece buscar sintetizar, à moda dos viajantes, a personalidade da natureza local.

Autor de considerável número de fotografias, a floresta é recorrente na obra de Ferrez. Havia, inclusive, vivo até há pouco tempo, um jequitibá na floresta da Tijuca que foi intitulado de Jequitibá de Marc Ferrez devido a uma fotografia sua com sua família ao lado da imensa árvore. Esta é uma árvore de grande porte, nativa e característica da floresta Atlântica.<sup>59</sup> A mesma foi fotografada por Juan Gutierrez ao final do século, em sua busca por documentar a capital da República. Na foto (Estampa 16), o jequitibá está destacado em meio a seu habitat natural. A árvore estava na floresta da Tijuca, no Rio, sendo a foto, dessa forma, mais um aspecto documental da vegetação da cidade. Não deixa, no entanto, de reproduzir as convenções da tradição de representação da floresta brasileira.

## Conclusão

---

<sup>59</sup> LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras**: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil. Nova Odessa: Editora Plantarum, 1992, p. 134-135.

Há na historiografia o reconhecimento de que o mito edênico, do país “bonito por natureza”, cujas sucessivas elaborações e expressões têm relevância particular para a dinâmica sócio-política do país, é um dos mais antigos e atrelados à identidade nacional.<sup>60</sup> Buscou-se, neste artigo, argumentar que há uma expressão visual desse mito, caracterizada pela sobreposição vegetal de espécies típicas da floresta. Como descreve Warren Dean, a Mata Atlântica é composta por “florestas que se sobrepõem a florestas”.<sup>61</sup> Ele também enfatiza, ademais, a dificuldade dos artistas – pintores e fotógrafos – em retratar a floresta inteira com precisão, tendo em vista a presença envolvente, o aspecto sufocante descrito por tantos desses viajantes que por ela percorreram no século XIX.<sup>62</sup> Como este autor reconheceu, o ser humano “[...] reduz o mundo natural a ‘paisagem’ – entornos domesticados, aparados e moldados para se adequarem a algum uso prático ou à estética convencional [...]”.<sup>63</sup> Levando em conta essas postulações, as convenções para a representação da floresta virgem nas artes visuais do século XIX parecem ter correspondido bem ao objetivo de sintetizar a “personalidade da natureza”, como postulada por Humboldt, ao ressaltar a superposição de florestas em uma mesma floresta. A imagem, a síntese da floresta brasileira seria, assim, a sobreposição vegetal.

O Brasil, em especial, tem longa tradição de vínculo entre a vegetação nativa, o nacionalismo e o Estado. O próprio nome do país vem de uma árvore nativa, assim como o gentílico, derivado dos homens que extraíam a madeira do Pau-Brasil. Essa madeira foi responsável pelas primeiras ocupações europeias no litoral e configurou o primeiro ciclo tratado pela história econômica brasileira.<sup>64</sup> É substancial que o Pau-Brasil não tenha tido destaque nas artes visuais que buscavam documentar a flora nativa, tendo em vista seu quase desaparecimento à época no país.<sup>65</sup> Algo elucidativo do contraste entre produtos dos ciclos econômicos com a vegetação nativa. A concepção de mata virgem pode ter culminado a partir da expansão agrícola: aquela era entendida como o espaço não produtivo, que deveria ser limpo para que então se pusesse aproveitar o rico solo, ainda mais enriquecido com a queimada da vegetação para a monocultura. Exposto ao sol, sem a proteção dos diversos dosséis superpostos,

---

<sup>60</sup> Cf. CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, vol.13, nº38. São Paulo: ANPOCS, outubro de 1998, p. 1; GOMES, Angela de Castro. **Brechó: estudos de história política e historiografia**. Curitiba: Editora Appris, 2019, p. 104.

<sup>61</sup> DEAN, *Op.cit.*, p. 26.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>64</sup> SOUZA, Bernardino José de. **O pau-brasil na história nacional**. 2ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1978, p. 9.

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p. 140.

os nutrientes do solo logo evaporavam e o deixavam inútil, forçando o agricultor a deixar a terra e a promover novas queimadas para reiniciar o ciclo produtivo da agricultura.<sup>66</sup> Dessa forma, a floresta virgem era tida como a antítese da terra produtiva.

Concomitantemente, no entanto, surgiu no século XIX uma tradição crítica de cunho ambiental que, embora de parte minoritária da elite imperial, teve sucesso em consagrar a floresta como algo a ser preservado e defendido.<sup>67</sup> Houve, inclusive, crescente demanda por espaços verdes nas cidades em resposta à expansão urbana.<sup>68</sup> Tal demanda é refletida pelo interesse pela preservação e manutenção destes espaços, como, no Rio da época, o Passeio Público, o Campo de Santana e a floresta da Tijuca.<sup>69</sup> Os românticos brasileiros, ademais, mobilizados pelo projeto de construção nacional promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, buscaram operacionalizar uma paisagem idealizada em prol da representação da pátria. Ancorados nas obras dos artistas dos primeiros decênios do século, procuravam ressaltar o aspecto nacional da floresta ao formar uma relação simbólica entre a natureza (a floresta), os indígenas (os naturais) e o rei (o Estado imperial).<sup>70</sup> No emblemático poema de Araújo Porto-Alegre, por exemplo, a preocupação ambiental equivalia a uma preocupação política, a destruição das florestas apresentaria riscos para a nacionalidade brasileira.<sup>71</sup>

Compete, ao fim, realizar uma rápida recapitulação das principais conclusões feitas: as convenções visuais da ideia de floresta virgem derivaram do tradicional mito edênico brasileiro e da “doutrina” sistematizada por Humboldt no início do século XIX; há contraste, na pintura, entre as convenções de paisagem da floresta e as das paisagens neoclássicas, embora haja convergência de algumas ideias de Winckelmann; há contraste entre os objetivos da imagem da *forêt vierge* – de idealização – e os das imagens de devastação ambiental – de denúncia –, mas harmonia com os das fotografias do gênero de vistas – de documentação; o motivo visual da *ka'aeté* conforma-se à característica da Mata Atlântica de sobrepor florestas, sendo, desse modo, a superposição vegetal o seu padrão distintivo; este motivo esteve presente nas obras de consagrados artistas da época ao longo de todo o século a partir da vinda da Corte ao Brasil; o

---

<sup>66</sup> Cf. DEAN, *Op.cit.*, p. 195-196; p. 202.

<sup>67</sup> PÁDUA, *Op.cit.*, p. 31.

<sup>68</sup> DOURADO, *Op.cit.*, p. 198.

<sup>69</sup> TERRA, Carlos Gonçalves. **Os jardins no Brasil do século XIX: Glaziou revisitado**. Dissertação de mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1993, viii; p. 88.

<sup>70</sup> SCHWARCZ, *Op.cit.*, 2014, p. 393.

<sup>71</sup> PÁDUA, *Op.cit.*, p. 162.

motivo típico da floresta, ainda, configurou temática de particular interesse no âmbito da pintura ou fotografia de paisagem brasileira à época.

A idealização da floresta virgem, expressão do mito edênico, na crítica, literatura e iconografia, não veio acompanhada de sua valorização material, isto é, não resultou em medidas e políticas efetivas de preservação. O contrário é mais verdadeiro: o século XIX foi marcado pela expansão predatória da fronteira agrícola com convivência do regime imperial.<sup>72</sup> O que parece ter sido valorizado, antes da floresta em si, foram as ideias de imponência e perenidade derivadas de sua imagem. Embora o mito das florestas ancestrais esteja presente em diversas sociedades, ele significa coisas distintas em cada uma delas. Duas características comuns são o poder de conformar instituições e a perenidade que a faz atravessar séculos, ambas essenciais para as formulações nacionais.<sup>73</sup> No caso brasileiro, em particular, o tradicional mito edênico também serviu para suprimir a questão social da construção nacional, em convivência à compreensão racista e depreciativa da população.<sup>74</sup>

Por fim, há dois últimos aspectos da floresta virgem para serem tratados que são coerentes com as duas dimensões, a documental e a monumental, da memória coletiva e do trabalho histórico.<sup>75</sup> Os documentos abordados neste artigo, cujo destaque é das estampas, têm também uma dimensão monumental, ou seja, evocam o passado e perpetuam a recordação. “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) [...]”.<sup>76</sup> Há, portanto, junto à mata documentada, objetivo dos artistas aqui apresentados, também a mata monumentalizada, que evoca à memória as tradições, mitos, ideias e convenções aqui destacadas, que a torna monumento à perene brasilidade, a projetando, assim, para o futuro.

---

<sup>72</sup> Cf. DEAN, *Op.cit.*, p. 182; p. 206.

<sup>73</sup> SCHAMA, *Op.cit.*, p. 14-15.

<sup>74</sup> CARVALHO, *Op.cit.*, p. 1.

<sup>75</sup> LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 535.

<sup>76</sup> *Idem*.

**Arquivos consultados:**

ACERVO do Instituto Moreira Salles. Disponível em:  
<<https://acervos.ims.com.br/portals/#/categories>>. Acesso em 04/05/2022.

COLEÇÃO GILBERTO FERREZ, de propriedade do Instituto Moreira Salles:  
Gilberto Ferrez collection of photographs of nineteenth century Brazil, Getty Library Catalog. Disponível em: <[https://primo.getty.edu/primo-explore/search?query=lsr34,exact,Gilberto%20Ferrez%20collection%20of%20photographs%20of%20nineteenth%20century%20Brazil%20Series%20II%20Other%20photographers%201860%201940%20undated&tab=all\\_gri&search\\_scope=DIGITAL&vid=GRI&facet=topic,include,Photograph%20albums%20--%20Brazil%20--%2019th%20century&offset=10](https://primo.getty.edu/primo-explore/search?query=lsr34,exact,Gilberto%20Ferrez%20collection%20of%20photographs%20of%20nineteenth%20century%20Brazil%20Series%20II%20Other%20photographers%201860%201940%20undated&tab=all_gri&search_scope=DIGITAL&vid=GRI&facet=topic,include,Photograph%20albums%20--%20Brazil%20--%2019th%20century&offset=10)>. Acesso em 04/05/2022.

**Referências bibliográficas:**

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. A trajetória de um pioneiro das artes gráficas no Brasil. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando De. (jornalista responsável). **Cadernos de fotografia brasileira**, nº3: Georges Leuzinger. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jun. 2006.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**: obra completa, 1816-1831. 6ª edição. Rio de Janeiro: Capivara, 2020.

BURGI, Sergio. Arte e empreendimento: O estabelecimento fotográfico de Georges Leuzinger (1865-1875). In: FRANCESCHI, Antonio Fernando De. (jornalista responsável). **Cadernos de fotografia brasileira**, nº3: Georges Leuzinger. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jun. 2006.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, vol.13, nº38. São Paulo: ANPOCS, outubro de 1998.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DEAN, Warren. **A ferro e fogo**: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIAS, Elaine. **Paisagem e academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Martius**. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Belle Époque dos jardins**: da França ao Brasil do século XIX e início do XX. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: USP, 2008.

ERMAKOFF, George. **Juan Gutierrez**: Imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Capivara, 2001.

FERREZ, Gilberto. **A Fotografia no Brasil: 1840-1900**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

FRANCESCHI, Antonio Fernando De. (jornalista responsável). **Cadernos de fotografia brasileira, nº3: Georges Leuzinger**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jun. 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. Aims and limits of Iconology. p. 457-484. In: WOODFIELD, Richard. (org.) **The Essential Gombrich**. London: Phaidon, 1996.

GOMES, Angela de Castro. **Brechó: estudos de história política e historiografia**. Curitiba: Editora Appris, 2019.

KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: IMS, 2014.

LAGO, Pedro Corrêa do; FRANK, Louis. **O Conde de Clarac e a Floresta Virgem do Brasil**. Paris: Chandeigne, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. Nova Odessa: Editora Plantarum, 1992.

LÖSCHNER, Renate; KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit. **Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied**. Catálogo, Volume II. Legado do Príncipe Maximiliano Wied-Neuwied. Primeira Parte: Ilustrações da Viagem ao Brasil de 1815 a 1817. Petrópolis: Kapa Editorial, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. **Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MATTOS, Claudia Valladão de. O panteão e a mata: estética e política na formação e atuação de Araújo Porto-Alegre. p.125-159. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: IMS, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A paisagem como fato cultural. p. 29-64. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002.

MITCHELL, William John Thomas. **Landscape and power**. 2nd edition. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MITCHELL, William John Thomas. **Picture Theory: Essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance**. Colorado: Westview press, 1972.

PICCOLI, Valéria. Porto-Alegre, Debret e outros viajantes. p.145-161. In: KOVENSKY, Julia; SQUEFF, Leticia. **Araújo Porto-Alegre: Singular e plural**. São Paulo: IMS, 2014.

SCHAMA, Simon. **Landscape and memory**. London: Harper Collins, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia e Antropologia**. V.04.02-431, outubro, p. 391-431. Rio de Janeiro, 2014.

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

SOUZA, Bernardino José de. **O pau-brasil na história nacional**. 2ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

TERRA, Carlos Gonçalves. **Os jardins no Brasil do século XIX: Glaziou revisitado**. Dissertação de mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1993.

TURAZZI, Maria Inez. A viagem do Oriental-Hydrographe e a fotografia ao alcance de todos. In: GURAN, Milton (org.). **Os daguerreótipos de Louis Comte no Rio de Janeiro: as primeiras fotografias feitas na América do Sul**. Rio de Janeiro: Luz tropical, 2016.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Revert Henrique Klumb: um alemão na Corte Imperial brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Capivara, 2001.

**Anexos:****Estampa 1:**

**Estampa 1:** Maximiliano Wied-Neuwied. Viagem de barco no Rio Doce. Dezembro de 1815. Aquarela e pena, 20,7 x 30,0 cm. Há, escritas na estampa, as seguintes legedas da vegetação: “Cocus palme – Cecropia ou Imbaúba – Mimosa ou Acácias – Loureiro – Pontederia – Cana brava – Helicônia – Hibiscus pernambucensis”. Prancha 5 do Atlas de Viagem de Maximiliano von Wied-Neuwied. Stuttgart, Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH (Löscner;Kirschstein-Gamber, 2001; 72).

**Estampa 2:**





**Estampa 2:** Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, o Conde de Clarac. Floresta Virgem do Brasil, 1816/1819. Grafite, pincel, aquarela, goma arábica, realces em branco, elementos descritos, 61,7 x 86,5 cm. Paris, Museu do Louvre. (Lago; Frank, 2005; 14-15).

**Estampas 3, 4 e 5:**



**Estampas 3, 4 e 5:** Jean-Baptiste Debret. Picada na floresta, s/d. Desenho a lápis, 36,3 x 23,3 cm. Rio de Janeiro, Coleção Geneviève e Jean Boghici. (Bandeira; Lago, 2020; 481). ; Johann Moritz Rugendas. Cavaleiro na floresta, 1828. Desenho a lápis e nanquim, 29,2 x 20,5 cm. São Paulo, Coleção Brasileira FRP/FE. (Lago; Frank, 2005; 21). ; Benjamin Mary. Silva primæva prope Pedra da Onça, prædium in prov. Sebastianopolitana. Litografia publicada em 1840, na Tabulæ Physiognomicæ da Flora Brasiliensis, de Martius, vol.1, prancha 34. 20 x 32,8 cm. (Lago; Frank, 2005; 118).

**Estampa 6:**

**Estampa 6:** Félix-Émile Taunay. Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão, 1842. Óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Acervo Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. (Dias, 2009; 390).

**Estampa 7:**

**Estampa 7:** Manuel de Araújo Porto-Alegre. Floresta Brasileira, 1853. Sépia sobre papel, 62,2 x 87,3 cm. Rio de

Janeiro, Acervo Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. (Kovensky; Squeff, 2014; 33).

**Estampa 8:**



**Estampa 8:** Manuel de Araújo Porto-Alegre. s/d. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles. (Kovensky; Squeff, 2014; 63).

**Estampas 9, 10 e 11:**



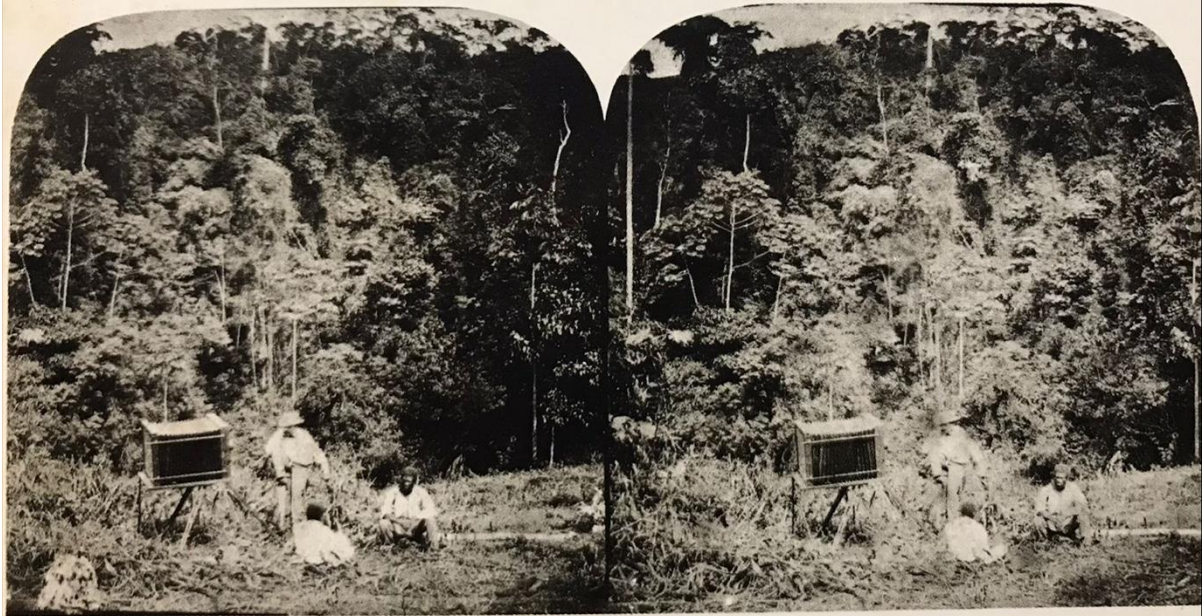
**Estampas 9, 10 e 11:** Georges Leuzinger. *Colocasia esculenta* (taioba ou inhame) Petrópolis (RJ), c.1866 (Franceschi, 2006; 122); Georges Leuzinger. *Genoma elegans* (palmeira de floresta virgem ou palmeira guaricana), Petrópolis (RJ), c.1866 (Franceschi, 2006; 123); Georges Leuzinger. *Végétation*, Tijuca, prov. Rio de Janeiro (RJ), c.1860-1867. Estampas 9 e 10 fazem parte do convênio entre o Instituto Moreira Salles e o Leibniz-Institut für Laenderkunde, incluídas no Cadernos de fotografia brasileira nº3 (Franceschi, 2006; 122-123). A Estampa 11 pertence à Coleção Gilberto Ferrez, de propriedade do Instituto Moreira Salles. A Estampa 11 pode ser acessada online via link indicado na bibliografia.

**Estampas 12 e 13:**



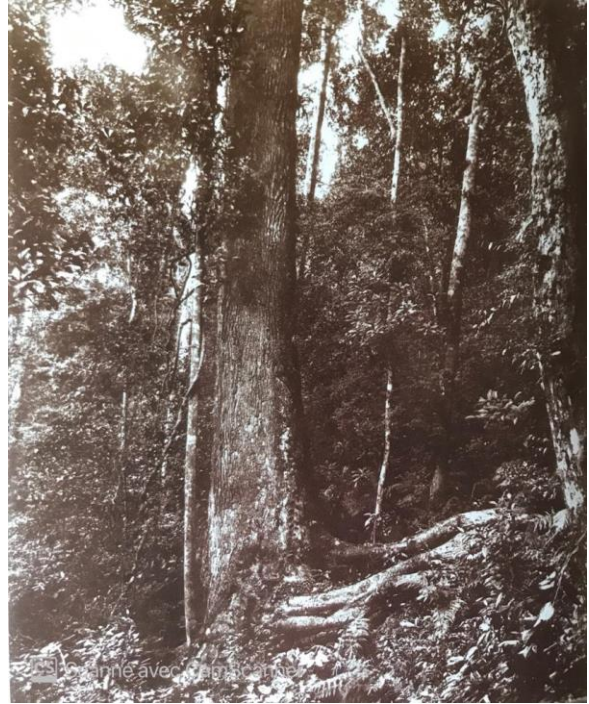
**Estampas 12 e 13:** Revert Henrique Klumb. Vista de um trecho de floresta, Petrópolis, circa.1874. Albúmem, 27 x 20,5 cm. Petrópolis, Arquivo Histórico do Museu Imperial (Vasquez, 2001; 197); Fritz Büsch. Furnas, Rio. Albúmem, circa.1870-1875 (Ferrez, 1985; 58). A Estampa 13 pertence à Coleção Gilberto Ferrez, de propriedade do Instituto Moreira Salles. A Estampa 13 pode ser acessada online via link indicado na bibliografia.

**Estampa 14:**



**Estampa 14:** Anônimo. Fotografia de capa do livro *A Fotografia no Brasil: 1840-1900* de Gilberto Ferrez. Albúmem, 7,5 x 15 cm. circa. 1875. A Estampa 14 pertence à Coleção Gilberto Ferrez, de propriedade do Instituto Moreira Salles (Ferrez, 1985; folha de guarda).

**Estampas 15 e 16:**



**Estampas 15 e 16<sup>1</sup>:** Marc Ferrez. Forêt Vierge. circa. 1885. 30 x 24 cm. Rio de Janeiro, Acervo do Instituto Moreira Salles ; Juan Gutierrez. Floresta do Corcovado. Albúmem, circa. 1893. 27 x 21 cm. Los Angeles, *Department of Special Collections: Charles E. Young Research Library, UCLA* (Ermakoff, 2001; 112). A Estampa 15 pertence ao Acervo do Instituto Moreira Salles e pode ser acessada no link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/63838> (Acesso em 04/05/2022).

---

<sup>1</sup> O famoso jequitibá da Floresta da Tijuca, posteriormente intitulado de Jequitibá de Marc Ferrez, devido à foto semelhante a esta feita por Gutierrez.