

Maria Inez Turazzi

Universidad Federal Fluminense, Brasil.

E-mail: [mariainezturazzi@id.uff.br](mailto:mariainezturazzi@id.uff.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9150-966X>

## El “bosque virgen” y el “mundo de los proyectos”: Lógicas del paisaje entre el Brazil Pittoresco y el Instituto Terra

### Resumen:

El artículo revisita el libro-álbum *Brazil Pittoresco* (1859-1861) y las fotografías del viaje de Victor Frond a la provincia de Espírito Santo (1860) para una reflexión sobre la(s) lógica(s) de construcción del paisaje y sus transformaciones a largo plazo. Se discute la idea de que la historia de este proyecto editorial y la desaparición de las fotografías (albúminas) producidas para complementarlo resaltan las múltiples dimensiones de la crisis socioambiental brasileña. Las fotografías que representaban presagios de la devastación de la Mata Atlántica terminaron convirtiéndose en testimonio de las pérdidas sufridas también por el patrimonio cultural del país. Los bosques de la región, agotados por un proyecto de nación excluyente y depredador, han sido objeto de prácticas ambientales y lógicas del paisaje atravesadas por un vasto campo de posibilidades e interrogantes. Entre la tala de bosques nativos en antiguas colonias de inmigración, el “desierto verde” del extenso monocultivo de eucaliptos y la replantación de bosques por parte del Instituto Terra, creado por Lélia y Sebastião Salgado hace veinticinco años, las transformaciones de este paisaje demuestran la importancia de la historia ambiental y el activismo de las imágenes para el debate sobre elecciones pasadas y aspiraciones presentes en el “mundo de los proyectos”.

**Palabras clave:** Fotografía, Paisaje, Patrimonio, Bosque Brasileño, Deforestación.

**Abstract:**

The article revisits the book-album *Brazil Pittoresco* (1859-1861) and the photographs of Victor Frond's travel to the province of Espírito Santo (1860) for a reflection on the logic(s) of landscape construction and its long-term transformations. We discuss the idea that the history of this editorial project and the disappearance of the photographs (albumen prints) produced to complement it highlight the multiple dimensions of Brazilian socio-environmental crisis. The photographs that represented harbingers of the Atlantic Forest devastation ended up becoming a testimony to the losses also suffered by the country's cultural heritage. The region's forests, exhausted by an exclusionary and predatory nation project, have been the object of environmental practices and landscape logics crossed by a vast field of possibilities and questions. In this sense, between the clearing of native forest in former immigration colonies, the “green desert” in the extensive monoculture of eucalyptus and the replanting of the forest by Instituto Terra, created by Lélia and Sebastião Salgado twenty-five years ago, the transformations of this landscape demonstrate the importance of environmental history and image activism for the debate about the choices of the past and the aspirations of the present in the “world of projects”.

**Keywords:** Photography, Landscape, Heritage, Brazilian Forest, Deforestation.

## El “bosque virgen” y el “mundo de los proyectos”: Lógicas del paisaje entre el *Brazil Pittoresco* y el Instituto Terra

Maria Inez Turazzi

### Introducción

En Brasil y posiblemente en otras latitudes, personas o cosas provenientes de un determinado lugar tienen nombre de paisaje. Algunas, de paisaje transformado por la acción humana. Es el caso, por ejemplo, de los “capixabas”, personas nacidas en el estado de Espírito Santo y todo lo que proviene de la antigua provincia costera rodeada por los estados de Minas Gerais, Bahía y Río de Janeiro. Capixaba significa “tierra de plantación”, “sitio” o “roza”, lo que quiere decir el bosque o el terreno del que se retira la cobertura vegetal para el cultivo de la tierra. En español, la práctica de prender fuego a la selva, calcinando sus árboles, se incorporó al vocabulario (“quema”). Sinónimo de “espíritu-santense”, la palabra capixaba es de origen tupí, uno de los principales troncos lingüísticos de América del Sur y la lengua general hablada por los pueblos originarios que vivían en el litoral de Brasil y hoy resisten a la destrucción de los ecosistemas en la región.<sup>1</sup>

Este artículo toma como punto de partida las reflexiones de Gilberto Velho sobre el “mundo de los proyectos” para establecer relaciones dialógicas entre un emprendimiento fotográfico y editorial del siglo XIX y una iniciativa del presente que, con sus singularidades, “nos permiten contar historias de paisajes en transformación”, tal como propone la introducción a este dossier de *Caiana*. En este caso, el paisaje capixaba, pero también otros paisajes naturales o construidos por la intervención humana. Para Gilberto Velho, además de la dimensión subjetiva, los proyectos de un individuo se formulan y comunican dentro de un “campo de posibilidades”, expresándose a través de un “lenguaje que se dirige al otro”. De modo que “el 'mundo' de los proyectos es esencialmente

dinámico, en la medida en que los actores tienen una biografía, es decir, viven en el tiempo y en la sociedad, o sea, están sujetos a la acción de otros actores y a los cambios sociohistóricos”.<sup>2</sup>

Considerando la perspectiva, compartida con la propuesta de este dossier, de que el proceso de deforestación se profundiza y acelera a partir del siglo XIX, se consideró oportuna una reflexión sobre la historicidad de los sentidos atribuidos a la racionalidad económica y al activismo de las imágenes en la construcción de los paisajes. La decisión de emprenderla, retrocediendo a un ambicioso proyecto fotográfico y editorial de la época y, por otro lado, considerando el proyecto de reforestación y recuperación ambiental de un renombrado fotógrafo de la actualidad, buscó articular la economía de la naturaleza y el activismo de las imágenes, en el pasado y en el presente, con las demandas socioculturales de nuestro tiempo. Después de todo, si la visión comparativa de los ambientes naturales del planeta, impulsada por el proyecto humboldtiano de formar un conocimiento integrado de la naturaleza y la cultura, debe mucho a las academias y a los eruditos, como al propio Alexander von Humboldt (1769-1859), sabemos que la expansión de ese conocimiento y la emergencia de una conciencia ambiental también son tributarias de otras formas discursivas sobre el paisaje.<sup>3</sup>

El libro-álbum *Brazil Pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...* (1859-1861, en adelante *Brazil Pittoresco*), considerado el emprendimiento de su género más importante sobre Brasil en el siglo XIX, por su concepción, alcance y repercusión social, nos ofrece un ejemplo significativo para sustentar el argumento. Concebido por el francés Jean Victor Frond (1821-1881), el proyecto fotográfico y editorial continuaría con el viaje del fotógrafo a la provincia de Espírito Santo en 1860. Pero las fotografías (albúminas) que realizó en esa ocasión, solo identificadas mucho más tarde, fueron robadas del acervo de la Biblioteca Nacional (ubicada en Río de Janeiro) en 2005, cuando más de mil documentos de la institución también desaparecieron de sus depósitos.<sup>4</sup> Veinte años después de ese trágico acontecimiento, las singularidades de *Brazil Pittoresco* y del conjunto fotográfico que lo complementa pueden ser analizadas con el

enfoque aquí propuesto gracias a los estudios ya realizados sobre el tema y a las reproducciones digitales de ese acervo.<sup>5</sup>

En 2023, estuve dos veces en tierras capixabas, ya recorridas en otros viajes y lecturas. La primera, atravesando el estado para visitar el Instituto Terra, un proyecto de reforestación y recuperación ambiental creado por Lélia y Sebastião Salgado en el municipio de Aimorés, en Minas Gerais, en la frontera con Espírito Santo. La segunda, para participar en el IV Coloquio Internacional sobre Puertos y Ciudades Portuarias, promovido por el Laboratorio Económico-Social de la Universidad Federal Fluminense y el Laboratorio Regional de Historia del Espírito Santo y Conexiones Atlánticas, de la Universidad Federal del Espírito Santo, en Vitória. En ambas ocasiones, una interrogación: ¿cuáles son las lógicas de construcción de este paisaje que resultaron en su radical transformación y degradación? Las conexiones que pueden hacerse entre la sistemática deforestación de los bosques nativos, el monocultivo del eucalipto en vastas extensiones del territorio capixaba y el colapso socioambiental de ciudades y puertos de la región encuentran algún sentido en las respuestas a esta cuestión.

### **Imágenes, memorias y lógicas del paisaje**

Desde la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del siglo XX, las imágenes que componen *Brazil Pittoresco* fueron incorporadas a exposiciones, catálogos y libros didácticos, entre otras manifestaciones culturales, ya sea como “ilustración fidedigna” de tipos humanos y paisajes naturales, rurales y urbanos, o como una “visión pintoresca” del trabajo esclavo y la vida cotidiana en las haciendas de café del Brasil imperial. En las últimas décadas, sin embargo, este libro-álbum ha sido estudiado por diversos investigadores –entre quienes me incluyo– como uno de los “lugares de memoria” de un controvertido proceso de afirmación de la nacionalidad. Como memoria “autorizada”, a costa del silenciamiento de otras memorias, las imágenes y los imaginarios activados por esta obra se confrontan, cada vez más, con nuevas perspectivas para la naturaleza y la historia.<sup>6</sup>

En 1993, una incursión personal en la historia de *Brazil Pittoresco*, estimulada por los debates sobre la historiografía de Río de Janeiro en la década anterior, resultó en un artículo titulado “Imágenes de la ciudad colonial en las imágenes del siglo XIX: Río de Janeiro en el *Brazil Pittoresco*”.<sup>7</sup> El análisis del libro-álbum estaba inserto, en ese estudio, en una investigación más amplia sobre los supuestos y las ilusiones de una cultura histórica positivista y el concurso de las imágenes visuales en la construcción de la llamada “historia patria”.<sup>8</sup> El dinamismo de la cultura visual en el siglo XIX era entonces poco conocido y, menos aún, la biografía de Victor Frond, siendo la obra que él concibió, fotografió y editó siempre referida por el nombre del autor del texto, el periodista y escritor francés Charles Ribeyrolles (1812-1860).

Los retratos y las informaciones biográficas de estos dos personajes están ahora al alcance de un clic.<sup>9</sup> Aun así, para la comprensión de este artículo, es importante destacar que ambos desembarcaron en Brasil forzados por la persecución sufrida por los republicanos, después del golpe de Estado de Louis-Napoléon Bonaparte (1851) y el establecimiento del Segundo Imperio en Francia (1852-1870). Exiliado en Inglaterra, Frond conoció allí a otros compatriotas proscritos, entre ellos Ribeyrolles y Víctor Hugo. En Portugal, aprendió fotografía, y llegó a Río de Janeiro en octubre de 1856. Ayudado por el círculo de franceses en la capital brasileña, abrió su estudio en Río de Janeiro en mayo de 1857, convirtiéndose rápidamente en uno de los fotógrafos de la Casa Imperial. Cuando concibió el proyecto de *Brazil Pittoresco*, anunciado en los periódicos a finales de 1857, también previó la contratación de un escritor con “talento distinguido y poético en armonía con los asuntos brillantes y grandiosos que tendrá que describir, y cuya inspiración será el reflejo verdadero de la tan rica y variada naturaleza de Brasil”.<sup>10</sup>

Ribeyrolles llegó a Río de Janeiro en julio de 1858, cuando el emprendimiento ya estaba en curso. “Republicano irreductible” y “abolucionista ferviente”, en palabras de Affonso d'Escagnole Taunay –autor del prólogo de la primera reedición de la obra (1941)–, Ribeyrolles falleció el 1 de junio de 1860, antes de completar el trabajo previsto.<sup>11</sup>

En aquel entonces, Frond escribió que había estado “desde hace mucho tiempo asociado a los trabajos de Ribeyrolles, compañero de sus viajes y excursiones [y] confidente habitual de sus pensamientos íntimos”.<sup>12</sup> En este sentido, las ilustraciones, descripciones y opiniones del *Brazil Pittoresco* pueden leerse como el resultado de afinidades en el plano personal y político que se desplegaron en compromisos materiales y simbólicos con el país que los acogió, siendo Frond el ideólogo y “hombre de negocios” al frente del emprendimiento.

En 1998, la investigación de Lygia Segala sobre Victor Frond y el *Brazil Pittoresco* para su doctorado en antropología social presentó un conjunto de información inédita sobre el fotógrafo y nuevas perspectivas sobre la publicación. La biografía de este personaje singular y la visión de un “ensayo de las Luces” como imagen-síntesis de este libro-álbum fueron rescatadas por la investigadora a partir de la proposición hecha por el propio Frond: “hacer de nuestro álbum una verdadera Ilustración de Brasil”.<sup>13</sup> Para la autora, el emprendimiento alcanzaría los tres sentidos clave del término francés: “ilustración como acción que destaca y glorifica, como iniciativa que aclara mediante explicaciones y ejemplos, como figura que acompaña textos, traduciendo significados en imágenes”.<sup>14</sup> Desde entonces, la fortuna crítica y los datos empíricos sobre el *Brazil Pittoresco* han aumentado considerablemente, con la contribución de nuevas investigaciones, ya favorecidas por la mayor accesibilidad de la obra y otras fuentes documentales.<sup>15</sup>

El trabajo de Maria Antônia Couto da Silva es un ejemplo destacado y su tesis, beneficiada por una amplia investigación en periódicos de la época, se centró en las lagunas existentes sobre la circulación y la recepción del *Brazil Pittoresco*. El enfoque elegido aclara ambigüedades y compromisos del proyecto y de sus autores, y se concentra en las relaciones complementarias y contradictorias entre texto e imagen, como se sintetiza tan bien en el comentario reproducido en el *Diário do Rio de Janeiro*: “lo que la página describe, la estampa reproduce: una expone, refiere, cuenta; la otra justifica, demuestra, comprueba”.<sup>16</sup> Para la investigadora, esta complementariedad también se expresa por una “falta de sintonía” entre las críticas al “partido” adoptado por el texto, cuando condena la esclavitud, y el

encantamiento provocado por las ilustraciones que adornan el *Brazil Pittoresco*.<sup>17</sup>

La profundización de los estudios sobre migraciones y tránsitos entre imágenes visuales, analógicas o digitales, se ha mostrado de fundamental importancia para el conocimiento de los procesos culturales y tecnológicos relacionados con la materialidad y la visualidad de los paisajes. La fertilidad de los diálogos interdisciplinarios en las últimas décadas y la diversidad de objetos, problemas y enfoques de la historia cultural y los estudios visuales también nos indican que las potencialidades del *Brazil Pittoresco*, como objeto de investigación y fuente de información, están lejos de agotarse. Todos estos cambios promueven mayores interacciones entre lo local y lo global, favoreciendo nuevas experiencias cognitivas y modos de subjetivación del paisaje, ya sea natural o construido, como representación visual o como lugar que se transforma en la convivencia con la presencia humana. El presente artículo busca seguir este camino.

La investigación de José Augusto Pádua sobre el “pensamiento político y la crítica ambiental en Brasil esclavista”, además de introducir esta temática en la historiografía del período, abrió un conjunto de fuentes sobre la cuestión, estimulando otros enfoques y recortes sobre esta crítica y sus implicaciones.<sup>18</sup> El autor, al privilegiar el “pensamiento nacional”, es decir, aquel políticamente comprometido con los destinos del país, investigó discursos parlamentarios, informes ministeriales y fuentes similares, sin detenerse mucho en la epistemología de la noción de paisaje o en textos e imágenes de la así llamada “literatura de viajes”, fuentes inevitables para el (re)conocimiento de los imaginarios sobre la naturaleza en el siglo XIX.<sup>19</sup> Sin embargo, la indicación del autor de que “la crítica ambiental se desarrolló, y continúa desarrollándose, como un cuestionamiento endógeno al universo de la modernidad, o mejor dicho, a algunos de los patrones posibles en el avance de este universo”, se presenta como un marco muy fecundo para la discusión aquí pretendida, ya que fueron pocos los que escaparon de la lógica dominante de este universo: la racionalidad económica de la explotación de la naturaleza con el uso pragmático de sus riquezas.<sup>20</sup>

Las lógicas del paisaje, sistematizadas por Donald W. Meinig en los años setenta, no agotan el problema, pero ayudan a comprenderlo en sus interacciones y especificidades: el paisaje como “naturaleza”, lo que existe y ya existía en la Tierra antes de la presencia humana; como “hábitat”, el resultado de la acción del hombre para domesticarlo y hacerlo habitable; como “artefacto”, la materia prima para satisfacer sus necesidades; como “sistema”, el laboratorio experimental de las ciencias; como “problema”, el objeto de la intervención humana; como “riqueza”, lo que se destina potencialmente a la explotación económica; como “ideología”, el resultado de un conjunto de símbolos y valores culturales; como “historia”, el registro acumulativo de la presencia humana a lo largo del tiempo; como “lugar”, el “mosaico infinitamente variable de la Tierra”; finalmente, como “estética”, la fuente de inspiración por “su belleza y sus misterios”.<sup>21</sup>

La polisemia de la noción de paisaje y la amplitud de los calificativos “natural”, “urbano”, “cultural”, “humano”, “sonoro”, etc., que iluminan la multiplicidad de sentidos atribuidos a la palabra, nos ponen la exigencia de una definición más precisa sobre cuáles nociones estamos considerando como concepto fundamental de esta reflexión. El paisaje, en la concepción filosófica formulada hace más de un siglo por George Simmel (1858-1918), está siendo tomado aquí en su triple condición de lugar natural, espacio de la vida humana y forma de aprehensión del mundo.<sup>22</sup> En esta amplia acepción, encontramos una clave de lectura en las reflexiones de Ulpiano Bezerra de Menezes, para quien “los significados más profundos del paisaje” pueden encontrarse en su historicidad, es decir, en los “usos que de ella hicieron las sociedades o segmentos sociales”.<sup>23</sup> El autor identifica en la capacidad de movilización cognitiva, estética y afectiva de los paisajes y en las más variadas concepciones de naturaleza, domesticada por la razón o capaz de guiarla, la perspectiva a través de la cual la dimensión del poder se introduce en la construcción del paisaje.<sup>24</sup>

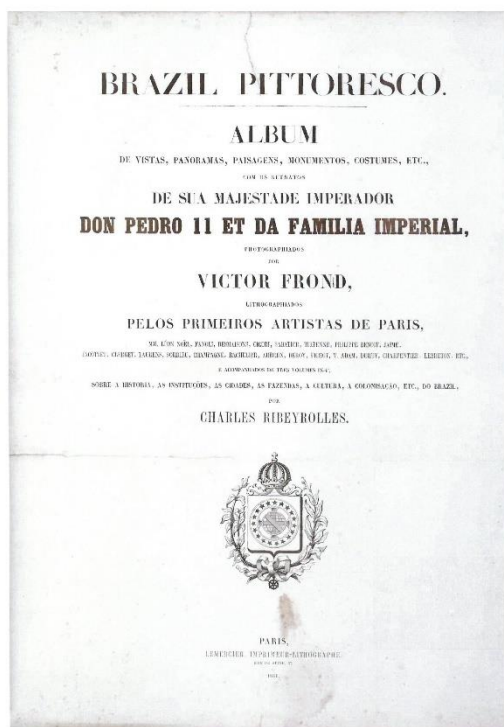
Mirando en esta dirección, en *Landscape and Power* (1994), W. J. Thomas Mitchell intentó discutir no tanto lo que “es” el paisaje, sino lo

que “hace” como medio cultural (*cultural media*), como ideología que, al representar “un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable”, naturaliza una construcción que es cultural y social.<sup>25</sup> Desde esta perspectiva, Mitchell destaca no solo lo que hacemos con el medio ambiente y lo que este hace con nosotros, sino también la manera en que diversas representaciones del paisaje se presentan, en última instancia, como un proceso histórico de dominación.<sup>26</sup> El enfoque holístico del paisaje y el reconocimiento de las relaciones de poder involucradas en la construcción de los paisajes nos indican que el estudio de los procesos de extrañamiento y naturalización de la convivencia humana con la naturaleza y de las representaciones culturales sobre esta convivencia constituyen un terreno muy fértil para la comprensión del colapso ambiental del planeta en la actualidad.

### **El *Brazil Pittoresco* y el “mundo de los proyectos”**

Como una construcción hecha de palabras e imágenes que se proyectan en el tiempo y el espacio, el *Brazil Pittoresco* materializó la idea de un “monumento bibliográfico” desde su lanzamiento y, en este sentido, la noción de documento como resultado del esfuerzo de las sociedades para imponer al futuro, voluntaria o involuntariamente, una determinada visión del presente.<sup>27</sup> Concretizado veinte años después del anuncio de la invención de la fotografía, el libro-álbum de Víctor Frond y Charles Ribeyrolles fue el primer emprendimiento, en Brasil, estructurado a partir de un amplio proyecto de documentación fotográfica del país e impresión de las imágenes en un establecimiento litográfico en Europa. Este proyecto transnacional fue viable gracias a las migraciones e hibridaciones de la cultura visual en el siglo XIX, así como al dinamismo de la economía de las imágenes técnicas y su creciente circulación en un mercado que adquiere escala mundial. Una vez terminado, este objeto de colección y “lugar de memoria” formaría parte no solo de los acervos de bibliotecas públicas y colecciones privadas, sino también de las exhibiciones del país en exposiciones nacionales e internacionales de la segunda mitad del siglo XIX.

“Las memorias son las semillas”, escribió Ribeyrolles, quien conoció de cerca la naturaleza de los trópicos a partir de la experiencia del destierro. En ese contexto, nutrió una enorme fascinación por la exuberancia del “bosque virgen”, un adjetivo recurrente en la imaginación de los viajeros europeos sobre el mundo físico intocado por el hombre. Sin embargo, era con la mirada puesta en el futuro que las “semillas” del *Brazil Pittoresco* estaban siendo sembradas. En ese horizonte simbólico, el proyecto editorial conquistaría más que la simple aprobación de Dom Pedro II y las élites letradas del Imperio. Incorporado al proyecto de afirmación del régimen monárquico y la construcción de la nacionalidad, con el mantenimiento del poder en manos de los señores de esclavos y el creciente control del Estado sobre el territorio, el proyecto también recibió subsidios de la Corona, apoyo financiero de grandes propietarios y la simpatía de los “hombres de letras”.<sup>28</sup>



**Fig. 1.** Charles Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...* Portada del volumen iconográfico, 1861. París, Lemercier Imprimeur-Lithographe. Colección Thereza Christina Maria, Fundação, Biblioteca Nacional de Brasil.

La divulgación del *Brazil Pittoresco* en los periódicos y los compromisos establecidos en su “programa de trabajo” le dieron al editor la oportunidad de retribuir la “generosa hospitalidad” recibida en el país, obteniendo también financiamiento y adhesión anticipada a los objetivos del proyecto. Interesaba promover Brasil en Europa y hacer atractiva la llegada de inmigrantes al Imperio. En noviembre de 1857, se creó una asociación integrada por “muchas personas distinguidas, nacionales y extranjeras”, incluido el emperador, para garantizar la realización del proyecto. Un mes después, el *Correio Mercantil* publicó la concepción general del *Brazil Pittoresco* y el plan de suscripciones, donde Frond destacaba que las fotografías representarían “vistas, paisajes, panoramas, tomados a nuestra elección o designados por el gobierno en las provincias de Río de Janeiro, Bahía o Pernambuco”.<sup>29</sup>

Los volúmenes de texto, impresos por la Typographia Nacional, tuvieron su venta anunciada en los periódicos a partir de febrero de 1859.<sup>30</sup> La edición bilingüe, en dos columnas, contó con la traducción al portugués, llena de errores y criticada por muchos, de los escritores Machado de Assis y Manuel Antônio de Almeida. Un ensayo de historia de Brasil, desde las “Primeiras Velas” hasta el “Governo Constitucional de D. Pedro II”, ocupa todo el primer tomo. Las descripciones del paisaje natural y construido de la ciudad de Río de Janeiro ocupan el segundo tomo, así como el interior de la provincia del mismo nombre, con énfasis en la ciudad de Petrópolis, residencia de verano de la familia imperial. Es en esta secuencia narrativa que el “bosque virgen” tiene un capítulo propio, con un evidente destacado en la composición de la obra. El tercer tomo trata sobre la hacienda y su funcionamiento, el territorio y las actividades económicas, la población (“indios”, “negros”, “mulatos”, “blancos”) y las instituciones (“gobierno”, “parlamento”, “prensa”), terminando con un análisis del sistema de colonización con inmigrantes europeos. La edición también preveía la inclusión de Pernambuco, Bahía y otras provincias en otro tomo más, que finalmente no se concretó (**Fig 1**).

El volumen iconográfico se presenta como un

álbum de vistas, panoramas, paisajes, monumentos, costumbres, etc., con los retratos de su Majestad el Emperador Pedro II y la Familia Imperial, fotografiados por Victor Frond, litografiados por los primeros artistas de París (...), acompañados de tres volúmenes en cuarto sobre la historia, las instituciones, las ciudades, las fincas, la cultura, la colonización, etc., de Brasil, por Charles Ribeyrolles.<sup>31</sup>

Las ilustraciones, producidas de esta manera, fueron impresas en la Imprimerie Lemercier, una destacada imprenta litográfica y editorial francesa. Las láminas sueltas fueron entregadas por etapas, siendo el álbum propiamente dicho compuesto en Río de Janeiro. El volumen completo reúne, además de la página de título (con la fecha de 1861), setenta y cuatro litografías, que incluyen cuatro retratos de la familia imperial (el emperador, la emperatriz y las dos princesas) y las láminas restantes, visiones de la capital, del interior de la provincia de Río de Janeiro y algunas vistas de la ciudad de Salvador, en Bahía.

Una vez conocida la edición completa, muchas interpretaciones han surgido para esta intrincada narrativa, construida por varias manos, con representaciones visuales del trabajo esclavo en el cultivo de la caña de azúcar y del café, así como de la vida cotidiana en las haciendas del interior fluminense, entrelazadas con descripciones y juicios sobre las desventajas de la esclavitud y los beneficios de la creación de colonias agrícolas para inmigrantes, con la propiedad de la tierra, por iniciativa del Estado imperial. Algunos vieron en el *Brazil Pittoresco* más que una propaganda “imparcial” de la misión civilizadora del Imperio, dirigida al extranjero: había allí un “programa” político (“la gran cuestión de la colonización”) y una crítica pública a los fundamentos de la sociedad imperial: la gran propiedad y la esclavitud. Por lo tanto, las críticas a las “violentas declamaciones” sobre la vida social en el país eran dirigidas, a veces directamente al

escritor, a veces a los dos extranjeros, con insinuaciones sobre los compromisos adquiridos y los favores recibidos para la edición de la obra.<sup>32</sup> No cabe aquí un detallado análisis de la cuestión, pero se menciona en este recorte sobre el *Brazil Pittoresco* para destacar la posición de cada uno “en el tiempo y en la sociedad”, así como las dinámicas que los aproximaron y sometieron a la “acción de otros actores y a los cambios sociohistóricos”, tal como se mencionó anteriormente.



**Fig. 2.** Victor Frond y Léon Jean-Baptiste Sabatier, *Entrada da barra. Rio de Janeiro*, 1860-1861. Fotografía y litografía, en Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...* Portada del volumen iconográfico, 1861. París, Lemercier Imprimeur-Lithographe. Colección Thereza Christina Maria, Fundação, Biblioteca Nacional de Brasil.

La época está marcada por la seducción de los panoramas, un formato que invita a una estructuración del espacio bien definida, con grandes planos y horizontes despejados, aparentando romper los límites entre el paisaje natural y su representación visual. La visión panorámica es también la expresión metonímica en la cual el todo se representa por la parte, por un observador que proyecta lejos el alcance de su mirada. Entre las vistas urbanas que forman el conjunto de litografías, dieciocho fotografías de Frond registran la topografía y la arquitectura de Río de Janeiro, obtenidas desde puntos de vista ya explorados en la iconografía de la ciudad, es decir, desde lugares que proporcionan una visión distanciada del primer plano de la imagen y monumentalizan su paisaje. Con la yuxtaposición de seis láminas, ordenadas en secuencia, el *Brazil Pittoresco* presenta uno de los panoramas más hermosos de la bahía y la región portuaria de Río de Janeiro, una ciudad pródiga en visiones panorámicas, la “ciudad-panorama” de Brasil (**Fig. 2**).<sup>33</sup>



Estas fotografías y descripciones componen una representación de la “ciudad-capital” en el reinado de Pedro II que se desplegaría en otras imágenes e imaginarios de Brasil en diferentes momentos históricos. La herencia portuguesa, así como la presencia africana y el clima tórrido que afectan el “orden” y la “salubridad” de Río de Janeiro, inspiran en Ribeyrolles una apreciación crítica del entorno urbano, con una aguda sensibilidad hacia el paisaje y el medio ambiente. El deslumbramiento con la naturaleza, común en los relatos de tantos viajeros, tiene como contraparte una gran decepción con la capital brasileña y su herencia colonial portuguesa. Si el trazado es estrecho y claustrofóbico, el paisajismo del centro urbano, afectado por el calor, es igualmente precario:

¿Dónde encontrar la frescura, la brisa, la sombra? No hay árboles, no hay paseos arbolados en las grandes plazas. (...) ¿Por qué este odio a los árboles, este desprecio por el follaje tan sonriente en los paisajes cálidos? ¿Se ignora acaso que las plantaciones en las ciudades dan orden y salud? ¿Se ignora acaso que la vegetación arbórea, enraizada en el suelo, absorbe las aguas, los desechos orgánicos alterables, las sales, y alivia, purifica los terrenos mediante su transpiración capilar? Cada raíz es una chupadora. Cada fibra, una esponja. Hay árboles que transpiran hasta dos litros de agua en veinticuatro horas, y todos estos sudores son secreciones de los estancamientos internos, mezclados con las materias en disolución de donde emana la infección, el miasma, la peste. La vegetación, por lo tanto, realiza el servicio de la edilidad pública. Plantar es sanear. Además, se ganaría un poco de sombra, la gran consolación de las ciudades ardientes, como Río.<sup>34</sup>

Las visiones *de* y *desde* la ciudad presentes en las descripciones y juicios sobre el paisaje urbano, insertadas en un proyecto de nación moderna ya esbozado en el *Brazil Pittoresco*, serían reapropiadas por las élites brasileñas de principios del siglo XX. Élites, dicho sea de paso, formadas en gran parte en la “buena sociedad” del Imperio. En este contexto, no fueron pocos los que utilizaron las imágenes

del pasado para construir nuevos ordenamientos de la ciudad y una visión de la “historia patria” legitimadora de los proyectos en curso. El “Bota Abaixo” (echar abajo), lema de la época con el que estas élites defendieron la furia demoledora sobre una parte considerable de los lugares de convivencia y pertenencia de amplios segmentos de la población pobre de Río de Janeiro, encontró buenos argumentos allí. La racionalidad económica defendida por esta lógica autoritaria y excluyente, en el silenciamiento de otras memorias y proyectos, alcanzaría con el mismo “echar abajo” los paisajes naturales de Brasil, a lo largo del siglo XX.

### El “bosque virgen” y el paisaje en transformación

El compromiso de Ribeyrolles con un proyecto social y político para el futuro de la nación se desarrolla a lo largo de todo su texto, “porque cuando se ama un país al que se quiere servir, es necesario no ocultar sus heridas”.<sup>35</sup> Las palabras del escritor tienen la contundencia que escapa a las imágenes del fotógrafo, en sus transposiciones a la piedra litográfica. Ribeyrolles defiende el fin del trabajo esclavo, “capital humano” insuficiente, a pesar de que los negros son los “verdaderos trabajadores del Imperio”. En este cuadro general, “Brasil está en peligro” y la hacienda brasileña se enfrenta al dilema de “transformarse o morir”.<sup>36</sup> La colonización del país por europeos, garantizándoles la propiedad de la tierra, se presenta como la solución para todos los males y una promesa civilizatoria para la nación. El aprecio por la naturaleza exuberante de los trópicos, la comprensión de las dificultades en el establecimiento de las colonias agrícolas y la condena al manejo depredador del bosque nativo están insertadas en este amplio “programa” y en sus compromisos.

Cuando Ribeyrolles describe el “bosque virgen”, verdadera “alegría de los sentidos”, se declara “profundamente conmovido” por la experiencia de adentrarse en ella. Este encantamiento es destacado tanto por la narrativa textual como por las fotografías de Frond y su composición litográfica en la edición final. Uno discurre sobre el tema, con hermosas imágenes mentales; el otro, fotografía y edita las imágenes del bosque nativo en el álbum de ilustraciones. Pero,

como “el bosque no es solamente un poema, el gran poema de los ojos, también es una filosofía profunda, una revelación”, el narrador orienta su sensibilidad hacia la vida que pulsa en el interior de este “rico y profundo panorama”, apelando al “espíritu moderno”.<sup>37</sup>



**Fig. 3.** Victor Frond y Jean-Louis Tirpenne, *Rideau de la forest vierge*, 1860-1861. Fotografía y litografía en Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...* Portada del volumen iconográfico, 1861. París, Lemercier Imprimeur-Lithographe. Colección Thereza Christina Maria, Fundação, Biblioteca Nacional de Brasil.

Para comprender la “economía interna” de la selva, adentrarse en “sus secretos, sus distribuciones, sus audacias y sus fantasías”, los hombres habían convertido a la ciencia en el “gran investigador” que estudia y domestica estos “santuarios libres y salvajes”. El arte, dejando de lado las “idealizaciones y fantasías divinizadas”, encontraría allí “el camino de los tiempos” para renovarse y, al igual que la ciencia, “rejuvenecer en plena naturaleza”.<sup>38</sup> Los elogios en la prensa a la fotografía del bosque realizada por Frond parecían corroborar esta idea (**Fig. 3**):

¡Imagínense cuánta paciencia, cuánto amor, cuánta dedicación consciente no debe haberle costado esperar durante días enteros el momento fugaz y raro en que todas las condiciones fueran favorables para capturar en el instrumento la imagen de un paño de bosque; ¡qué cantidad de buena voluntad debe haber necesitado para sorprender nuestra naturaleza en un minuto de completa inmovilidad, sin contar que incluso en esa inmovilidad el más simple accidente de luz podía trastornarlo y perderlo todo! <sup>39</sup>

El “espíritu moderno” era también el que debía conformar los usos sociales de la naturaleza en la lógica de aprovechamiento de este “opulento desorden”. Las florestas del sur, “generosas y pródigas”, necesitaban ser explotadas como las de Europa, con la misma racionalidad económica. En esta narrativa estudiada, Ribeyrolles enumera las características de una infinidad de maderas y sus posibles usos, antes de concluir que “no es la tierra brasileña la que aleja a los trabajadores. En todas las variedades de su suelo, es fuerte y rica. Todo en ella atrae, en lugar de desviar”.<sup>40</sup> Es el trabajo esclavo, improductivo e insuficiente para las dimensiones del territorio, además de los “ensayos de colonización mal estudiados”, con el desperdicio de dinero y energía en contratos de arrendamiento de tierras, lo que degenera la naturaleza y compromete el destino del país. La preocupación por los incendios forestales innecesarios en el manejo del suelo, realizados por inmigrantes europeos entrenados en oficios urbanos y no preparados para la tarea, es parte de esta concepción más amplia sobre la utilidad del “bosque virgen” y el aprovechamiento de sus riquezas por la acción humana en la explotación de la naturaleza.<sup>41</sup>

El fallecimiento de Ribeyrolles y las dificultades que surgieron para el proyecto tuvieron implicaciones en la continuidad del *Brazil Pittoresco*, lo que llevó al editor a buscar nuevos socios y medios para hacerlo viable, desde la redacción del texto hasta el financiamiento de los gastos.<sup>42</sup> Las suscripciones para cubrir los costos de la publicación ya no eran suficientes, y Frond anunció en los periódicos la venta de su establecimiento y su regreso a Francia, pero su permanencia en Brasil por algunos meses más se garantizó por la posibilidad de incluir la provincia de Espírito Santo en un nuevo volumen. El emperador y su comitiva habían estado en la región, entre el 26 de enero y el 9 de febrero de 1860, cuando quedó en evidencia la necesidad de nuevos estímulos para la llegada de inmigrantes.<sup>43</sup> Para cumplir con la misión y demostrar por medio de imágenes el “adelanto” de la capital y las colonias agrícolas de la provincia, Frond estuvo en Espírito Santo entre el 25 de septiembre y el 30 de octubre de 1860, en un viaje financiado por la Dirección de Tierras Públicas y Colonización del recién

creado Ministerio de Agricultura, Comercio y Obras Públicas.

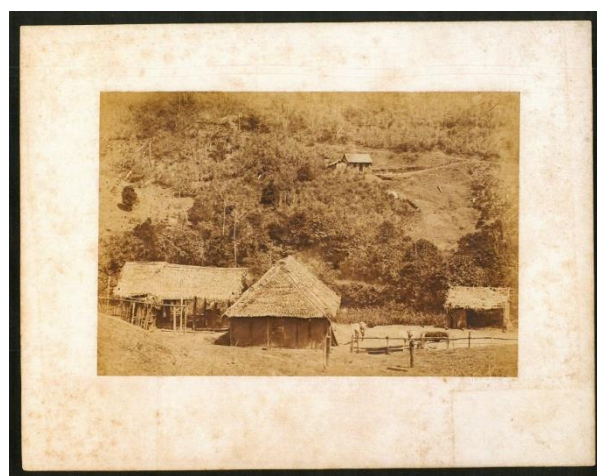
Las leyendas escritas en el reverso de las fotografías producidas en esa ocasión, sin indicación de autoría, contienen observaciones sobre el paso de Dom Pedro II por las colonias. Sin embargo, hoy sabemos que el financiamiento del viaje fue duramente criticado por el barón Johann Jakob von Tschudi, enviado especial de la Confederación Suiza, en su informe sobre la situación de los inmigrantes suizos en el país. El uso de recursos públicos que debían ser destinados en beneficio de los colonos, para un proyecto fotográfico de carácter propagandístico, fue condenado públicamente por el embajador, quien, desconfiando del poder de persuasión de las imágenes, incluso ironizó sobre la utilidad de la inversión, considerando los problemas que encontró en su misión (Fig. 4).<sup>44</sup>



**Fig. 4.** Fotografía de Victor Frond, *Praso et habitation du colon Christoph Werner à la colonie de Sta. Isabel, Espírito Santo*, 1860. Fotografía en Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...* Portada del volumen iconográfico, 1861. París, Lemerrier Imprimeur-Lithographe. Colección Thereza Christina Maria, Fundação, Biblioteca Nacional de Brasil.

La traducción de este informe para una edición conmemorativa de la inmigración suiza en Brasil, con un posfacio de Cilmar Franceschetto, proporcionó al investigador la “pista” que lo llevaría a la completa identificación de las fotografías de Frond existentes en la colección del emperador, en medio de un conjunto mayor relacionado con Espírito Santo.<sup>45</sup> El historiador encontró en el relato de Tschudi la mención a “un tal Victor Frond”, en tránsito por las colonias, al mismo

tiempo que el barón estaba allí. A partir de ahí, Franceschetto llegó no solo al autor de las fotografías y a la fecha del viaje, sino también a la identificación de los lugares registrados, el punto de vista de cada uno, los procedimientos empleados y, con detalles como la sombra de árboles y edificaciones, la hora del día en que se tomaron. Con toda esta información, las dieciséis albúminas de las primeras colonias de inmigrantes de Espírito Santo adquirieron una significación mucho mayor. Dieron visibilidad al tiempo y al lugar ya registrados en los diarios de Dom Pedro II, al relato de la misión de Tschudi, a los comentarios sobre la colonización y la inmigración en los periódicos y otros documentos de la época.<sup>46</sup>



**Fig. 5.** Victor Frond, *Praso et venta [sic] des colons Carlos Vique e Jaco Geraldo [sic] a Sta. Isabelle. Sa Magesté l'Empereur a dormi dans cette vente*, 1860. Fotografía. En Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...* Portada del volumen iconográfico, 1861. París, Lemerrier Imprimeur-Lithographe. Colección Thereza Christina Maria, Fundação, Biblioteca Nacional de Brasil.

Las conexiones que pueden establecerse entre estas fotografías y las descripciones e ilustraciones del *Brazil Pittoresco* también son importantes. Tres fotografías de la entrada a Vitória, capital de la provincia, forman un panorama del área portuaria de la ciudad, mediante la yuxtaposición, siguiendo el ejemplo de la experimentación visual realizada en Río de Janeiro. Pedro Vasquez, al señalar la excepcionalidad del trabajo de Frond, nos indica que él “definió los paradigmas de la fotografía de paisajes en Río de Janeiro que serían retomados por todos los fotógrafos que lo sucedieron en el siglo XIX”.<sup>47</sup> El panorama de la capital del Imperio, repitiendo el punto de vista de otros viajeros y obteniendo el formato mediante la

yuxtaposición, también llevó a Frond a retomar esta experimentación fotográfica en la composición de otros paisajes. Entre las imágenes conocidas de este conjunto, también se encuentran fotografías de edificios destacados de Vitória y otras localidades de la provincia, así como la presencia humana en las colonias agrícolas en medio del paisaje natural del lugar. En su conjunto, revelan la excepcionalidad del trabajo de campo realizado por Frond y el carácter pionero del fotógrafo en este género de documentación visual (Fig 5).<sup>48</sup>

Las fotografías de las colonias, algunas de las cuales fueron tomadas desde lo alto de las colinas, registran la ocupación de las tierras, las construcciones de los colonos y la tala de los bosques. Por esta misma razón, también parecen retomar las imágenes ya fijadas por la pluma de Ribeyrolles. Son fotografías que representan visualmente el encantamiento y el juicio crítico presentes en el *Brazil Pittoresco*, al evocar la explotación económica de la naturaleza y el uso racional de estos recursos en beneficio del “futuro de la nación”. Una de estas imágenes revela, a lo lejos, un grupo de colonos frente a una choza bastante precaria. La leyenda que identifica la escena, escrita por el fotógrafo como las demás, nos indica: “Rancho imperial a orillas del río Fumaça, en la colonia de Santa Leopoldina, donde Su Majestad el emperador cenó”. En otra: “Lotes y tienda de los colonos Carl Vicke y Jacob Gehardt, en Santa Isabel. Su Majestad, el emperador, durmió en esta tienda”.<sup>49</sup> Entregadas al emperador antes de la partida de Frond hacia Francia (1862) y, durante más de un siglo, mezcladas con otras imágenes de Albert Richard Dietze (1838-1906), fotógrafo de origen alemán, estas albuminas se insertan, como sabemos hoy, en la continuidad del “programa” propuesto por el *Brazil Pittoresco*.<sup>50</sup>

En una extensa investigación sobre la “visualidad capixaba”, Almerinda Lopes dedicó uno de sus libros a la historia de Dietze y fue la primera en cuestionar el conjunto de imágenes con leyendas en francés que se le atribuía.<sup>51</sup> En otro momento, al escribir el prólogo del libro de Franceschetto sobre sus descubrimientos e investigaciones en el Archivo Público del Estado de Espírito Santo, planteó cuestiones relevantes sobre el encargo y el contenido de estas imágenes, como la

posibilidad de que este conjunto fuera numéricamente más importante. Las actividades de Dietze, responsable del primer estudio fotográfico de Vitória (1869) y corresponsal asiduo del emperador, aunque no puedan detallarse aquí, nos ayudan a comprender el papel de un inmigrante que, en la especificidad de sus proyectos fotográficos, también se pronunció sobre la devastación de los bosques en Espírito Santo:

El bosque, que todavía cubre las montañas y valles, es casi completamente selva densa, que raramente ha sido tocada por el pie humano. (...) Con encantamiento se observan los maravillosos grupos de árboles, los cuales se aprietan unos contra otros como si desearan resistir la mano del hombre, que no encuentra descanso en su eterno avance en la selva. (...) Bosque digno de lamentación, no resistirás al hacha que cada año invade más profundamente tu santuario y aclara tus filas. Tus troncos deberán caer y las plantas sarmentosas y las lianas te abrazarán en un gesto amoroso (...).<sup>52</sup>

Un ciclo de vistas de ciudades, pueblos, iglesias, haciendas, recursos hídricos, topográficos y botánicos de todo el Espírito Santo, según Lopes, comenzó con las actividades de Dietze. Además, su producción fotográfica revela cierta similitud con las composiciones, cortes, encuadres y ángulos de las fotografías y panoramas de Frond, lo que indica un interés similar en la diversidad de especies nativas y en la deforestación en las laderas del Espírito Santo.<sup>53</sup> Como señala la investigadora:

Aunque las vistas y documentales rurales no hayan recibido gran atención de los fotógrafos que trabajaron en otras localidades brasileñas, aquí este género de imágenes adquiere una considerable extensión en el cómputo general de la documentación fotográfica.<sup>54</sup>

Por todo ello, las palabras y las imágenes del *Brazil Pittoresco*, junto con las fotografías del viaje de Victor Frond al Espírito Santo, cuando

se observan en conexión con otras narrativas del lugar, adquieren una gran importancia para comprender de manera integral el proceso de construcción de la visualidad capixaba desde mediados del siglo XIX, así como el acelerado proceso de transformación y degradación de ese paisaje a lo largo del siglo XX. Estas narrativas arrojan luz sobre las elecciones y proyectos que han llevado a una parte considerable del estado, como el puerto de Vitória y el valle del río Doce, a la crisis ambiental actual.

### El activismo de las imágenes y el renacimiento del bosque tropical

En noviembre de 1860, ya con los primeros volúmenes del *Brazil Pittoresco* en sus manos, Víctor Hugo escribió una “carta a los brasileños” para agradecer los homenajes rendidos a su amigo Ribeyrolles, recientemente fallecido. En pocas palabras, sintetizó en su mensaje la imagen del “ser” y del “venir a ser” de la nación, tan apreciada por los brasileños:

Sois hombres de elevados sentimientos, sois una nación generosa. Tenéis la doble ventaja de una tierra virgen y de una raza antigua. Un gran pasado histórico los une al continente civilizador: reunís la luz de Europa al sol de América. Es en nombre de Francia que os glorifico (Fig 6).<sup>55</sup>

Cuando el Museo Histórico Nacional, en 1937, pasó a formar parte del recién creado Ministerio de Educación y Salud del Estado Novo, estas fueron las palabras elegidas para recibir a los visitantes en la “casa de Brasil”, guardiana de la “memoria nacional”. Entre estos dos momentos, a mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, las ideas contenidas en el *Brazil Pittoresco* habían adquirido una dimensión significativa en la configuración de los destinos del país. En este espacio-tiempo, la imagen de una nación “generosa”, con riquezas “inagotables” y un futuro “prometedor”, monumentalizada por el *Brazil Pittoresco* y utilizada por discursos e iniciativas oficiales, fue amplificada por muchas otras palabras, imágenes y proyectos del Brasil republicano.



Fig. 6. Maria Inez Turazzi, Placa del circuito de exposiciones del Museo Histórico Nacional (Rio de Janeiro, Brasil), c. 1937-1945, 2022. Fotografía.

La tala del “bosque virgen” en las fotografías del viaje de Frond al Espírito Santo, como en las páginas del *Brazil Pittoresco* y en otras fuentes documentales del siglo XIX, de hecho, habían presagiado el deterioro del paisaje capixaba a lo largo del siglo XX. En nombre del futuro, una racionalidad económica discutible dirigió la devastación de la Mata Atlántica, una de las más importantes y amenazadas del mundo, con la degradación progresiva de paisajes naturales, rurales y urbanos del estado y del país. La deforestación empobreció el suelo y alteró el régimen de lluvias en toda la región, siendo también una de las causas del soterramiento enfrentado por las áreas portuarias del Espírito Santo en las últimas décadas. La desaparición de la selva nativa, iniciada con las colonias de inmigración, se concretó con la expansión del cultivo del café, entre las décadas de 1940 y 1960, seguido de cerca por el uso depredador del suelo en los pastizales, hasta culminar con el “desierto verde” creado por el monocultivo extensivo del eucalipto. Este desierto fue proyectado por grandes empresas de papel y celulosa, incluso con subsidios oficiales, que en las últimas cuatro décadas ha duplicado su área, según datos del MapBiomass.<sup>56</sup>



**Fig. 7.** Maria Inez Turazzi, Vivero de plántulas para reforestación en el Instituto Terra (Aimorés, Brasil), 2023. Fotografía.

En la costa, donde antes había un ecosistema costero y comunidades que habían residido allí durante siglos, ahora se encuentran dunas inmensas, al punto de que la antigua ciudad de Itaúnas fue engullida por la arena en la década de 1970.<sup>57</sup> El río Doce, por su parte, teniendo el 98% del área de su cuenca insertada en el bioma de la Mata Atlántica, se convirtió en otro ejemplo emblemático de tal destrucción. Este curso de agua, que también es un “personaje” de la cultura brasileña, nace en Minas Gerais y atraviesa todo el estado de Espírito Santo, recorriendo 853 km y bañando treinta y ocho municipios, hasta que su desembocadura alcanza el océano Atlántico. Considerado uno de los diez ríos más contaminados de Brasil, sufre diariamente las secuelas de su histórico desmonte, con una baja cobertura de bosques ribereños y sedimentación, además de todo el alcantarillado que recibe, sin el tratamiento adecuado. Una situación que empeoró aún más con el colapso de la presa de Mariana, en Minas Gerais, en el año 2015, considerado el mayor desastre ambiental en la historia de Brasil.<sup>58</sup>

El Instituto Terra, creado por Lélia y Sebastião Salgado en 1998, en un área ubicada en el municipio de Aimorés, anteriormente perteneciente al Espírito Santo y, desde 1915, al estado de Minas Gerais, está devolviendo al lugar y, ahora, a toda la cuenca del río Doce, la posibilidad de revertir este escenario y transformar una parte importante del paisaje capixaba.<sup>59</sup> (Figs. 7 a 9) La antigua hacienda Bulcão, propiedad del padre de Salgado en un área ya completamente degradada, se convirtió en la sede del instituto y en el centro de atención del fotógrafo y su familia. Cuando las fotos del proyecto 'Éxodos' recorrían el mundo, Salgado “no estaba bien física y psicológicamente”, como relató en su autobiografía, porque “hasta entonces nunca había imaginado que el hombre pudiera ser una especie tan cruel consigo misma”.<sup>60</sup>



**Fig. 8.** Autor desconocido. Plantío del bosque a 25 años de fundación del Instituto. Instituto Terra (Aimorés, Brasil), 2023. Página oficial de Instagram del Instituto.



**Fig. 9.** Maria Inez Turazzi, Sede del Instituto, ubicada en la antigua hacienda Bulcão, en el municipio de Aimorés. Instituto Terra (Aimorés, Brasil), 2023. Fotografía.

A lo largo de muchos años, Salgado llevó a cabo viajes, libros y exposiciones con la convicción de que era posible expresar a través de la imagen no solo las miserias del mundo, sino también el “campo de posibilidades” de lo que algunos llaman utopía y, otros, esperanza. El “activismo” de los fotógrafos, como sabemos, no es algo nuevo y varios paisajes del planeta le deben mucho a este poder de persuasión.<sup>61</sup> El Instituto Terra ha practicado, de manera colectiva, un activismo ambiental que se proyecta mucho más allá de sus fronteras, como describe Salgado:

El Instituto recibe guardabosques, agricultores, alcaldes, operadores de tractores municipales. También acoge a los niños de las escuelas de la región, con el fin de sensibilizarlos desde pequeños sobre el problema de la deforestación, hacerlos conscientes de la importancia de la biodiversidad y la necesidad de reconstruir el ecosistema.<sup>62</sup>

El replantado del bosque tropical ha devuelto la diversidad de la vida a una tierra degradada y, en este proceso, ha despertado en el propio fotógrafo un nuevo encanto por ella. Una vida que es parte esencial de otra lógica del paisaje, basada en el bienestar de la humanidad y en la coexistencia sostenida de todos los seres vivos del planeta. Los bosques, impulsados por otras elecciones, aspiraciones y proyectos, están renaciendo en el paisaje capixaba por la mano del hombre.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

“El “Bosque virgen” y “el mundo de los proyectos”: Lógicas del paisaje entre el Brazil pittoresco y el Instituto Terra”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 2e | Segundo semestre 2024, -.

Recibido: 30 de noviembre de 2023

Aceptado: 12 de julio de 2024

## Notas.

<sup>1</sup> Informaciones sobre el Espíritu Santo, una unidad federativa, se pueden encontrar en <https://www.es.gov.br/> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Esp%C3%ADrito\\_Santo\\_\(estado\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Esp%C3%ADrito_Santo_(estado))

<sup>2</sup> Gilberto Velho, *Individualismo e cultura; notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, 8<sup>va</sup> ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008, p. 29.

<sup>3</sup> Douglas Botting, *Humboldt, un savant démocrate, 1769-1859*, Paris, Belin, 1988; Jean-Paul Deléage, *Histoire de l'écologie, une science de l'homme et de la nature*, Paris, La Découverte, 1991.

<sup>4</sup> Véanse artículos sobre el episodio en <https://antigo.bn.gov.br/acontece/midia?page=3>

<sup>5</sup> Las reproducciones digitales de las albuminas están disponibles en <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Unicamp, 2018.

<sup>7</sup> Maria Inez Turazzi, “Imagens da cidade colonial nas imagens do século XIX: o Rio de Janeiro no *Brazil Pittoresco*”, *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, 1993, pp. 87-98. Sobre la construcción material y simbólica del paisaje como representación emblemática de la ciudad de Río de Janeiro, ver Maria Inez Turazzi, “Paisagens em trânsito: historicidade e apropriações da paisagem carioca”. *Acervo*, [S. l.], v. 36, n. 2, p. 1-19, 2023. <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/artic le/view/1904> (acceso: 09/08/2024).

<sup>8</sup> Maria Inez Turazzi, “Quadros de história pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista”, en: Annateresa Fabris; Maria Lúcia Bastos Kern (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, pp. 229-253.

<sup>9</sup> Datos biográficos de Victor Frond y una cronología de sus actividades, a partir de las investigaciones de diversos autores, se pueden encontrar en la entrada sobre Frond de *Brasiliiana Fotográfica*, <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=jean-victor-frond> (acceso: 09/08/2024); sobre Charles Ribeyrolles, retratos e informaciones detalladas se encuentran en [https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Ribeyrolles](https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Ribeyrolles) (acceso: 09/08/2024).

<sup>10</sup> *Correio Mercantil*, 9 de dezembro de 1857, disponible en la *Brasiliiana Fotográfica*, en <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3885> (acceso: 09/08/2024).

<sup>11</sup> Affonso d'Escragnole Taunay, “Charles Ribeyrolles”, en: Charles Ribeyrolles, *Brasil pittoresco; história, descrição, viagens, colonização, instituições; ilustrado com gravuras de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc.* por Victor Frond; tradução e notas de Gastão Penalva; prefácio de Affonso d' Escragnole

Taunay, Belo Horizonte, Itatiaia e São Paulo, Universidade de São Paulo, 1980, v.1, p. 21.

<sup>12</sup> Victor Frond, “Nota A” e “Nota B”, en Charles Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: historia, descrições, viagens, instituições, colonização, acompanhado por álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes etc.*, tomo 2, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1859, pp. 31 y 211. Disponible en [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_obrasraras/bndigital0168/bndigital0168.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/bndigital0168/bndigital0168.pdf) (acceso: 09/08/2024).

<sup>13</sup> Lygia Segala, *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pittoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861)*, Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p. 139.

<sup>14</sup> *Idem*. Ver también Lygia Segala, “Itinerância fotográfica e o Brasil Pittoresco”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 27, Fotografia (org. Maria Inez Turazzi), Rio de Janeiro, 1998, pp. 62-87.

<sup>15</sup> Los volúmenes del *Brazil Pittoresco* y las fotografías albuminadas de Victor Frond están disponibles en la Biblioteca Nacional, en <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital> (acceso: 09/08/2024), entre otras instituciones.

<sup>16</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, de 29 de julho de 1861. Disponible en: <https://hemerotecadigital.bn.br/acervodigital/diario-rio-janeiro/094170> (acceso: 09/08/2024).

<sup>17</sup> Maria Antônia Couto Silva, *Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil Pittoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)*, Tese de Doutorado em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas (SP), Universidade Estadual de Campinas, 2011. Reitero aquí mis agradecimientos por la invitación para participar en su comité evaluador.

<sup>18</sup> José Augusto Pádua, *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)*, Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

<sup>19</sup> *Idem*. Cuando privilegia cierta tipología documental en detrimento de otras, el autor señala la “falta de compromiso político permanente, local o nacional” (*Ibid*, p. 20) de los viajeros con los problemas ambientales del país. Este argumento puede ser relativizado con varios ejemplos, como en el caso del *Brazil Pittoresco*, debido a la amplitud de las intenciones y compromisos contemplados por el proyecto.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>21</sup> Donald W. Meinig, “O olho que observa: dez versões da mesma cena”, *Espaço e cultura*, n. 13, 2002, p. 35-46, publicado originalmente en *Landscape and Architecture*, v. 66, jan. 1976, pp. 47-54. Disponible en



<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7424> (acceso: 09/08/2024).

<sup>22</sup> George Simmel, *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013 [1913]. Otros conceptos y enfoques se pueden encontrar en Heliana Angotti Salgueiro (org.), *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*, São Paulo, Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000. Ver también la excelente antología de Adriana Veríssimo Serrão (org.), *Filosofía da paisagem: uma antologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

<sup>23</sup> Ulpiano Bezerra de Menezes, “A paisagem como fato cultural”, en: Eduardo Yáziqi (org.), *Turismo e paisagem*, São Paulo, Contexto, 2002, p. 40.

<sup>24</sup> *Ibid*, pp. 29-54.

<sup>25</sup> William Thomas J. Mitchell (org.), *Landscape and Power*, 2<sup>da</sup> ed., Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002, pp. 2-3.

<sup>26</sup> “My essay, “Imperial landscape”, sets out to displace the genre of landscape painting from its centrality in art-historical accounts of landscape, to offer an account of landscape as medium of representation that is represented in a wide variety of other media, and to explore the fit between the concept of landscape in modernist discourse and its employment as a technique colonial representation”. *Idem*.

<sup>27</sup> Jacques Le Goff, “Documento/Monumento”, *Enciclopédia Einaudi*, Porto, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, v.1 (Memória), p. 103.

<sup>28</sup> Cf. Ilmar Rohloff de Mattos, *O tempo Saquarema*, São Paulo, Hucitec, 1987; José Murilo de Carvalho, *A construção da ordem, a elite política imperial*, Rio de Janeiro, Campus, 1980, (reeditado por Civilização Brasileira en 2010).

<sup>29</sup> *Correio Mercantil*, de 9 de dezembro de 1857. Disponible la entrada sobre Victor Frond da *Brasiliiana Fotográfica*, en <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3885> (acceso: 09/08/2024).

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> Charles Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco: album de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc...*, Paris, Lemercier Imprimeur - Lithographe, 1861, coleção Thereza Christina Maria, Disponible en: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_i\\_conografia/icon1113654/icon1113654.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_i_conografia/icon1113654/icon1113654.pdf) (acceso: 09/08/2024).

<sup>32</sup> Silva, *Op. cit.*, especialmente capítulos 3 y 4, sobre la polémica en los periódicos.

<sup>33</sup> Las visiones panorámicas de la ciudad fueron analizadas por Maria Inez Turazzi, “Rio de Janeiro ‘panorámico’: la fabricación y circulación de emblemas visuales de la capital brasileña en el siglo XIX”, en: Maria Eliza Linhares Borges e Victor Mínguez (org.), *La*

*fabricación visual del mundo atlántico*, Castellón, Universitat Jaume I, 2010, pp. 173-193.

<sup>34</sup> Ribeyrolles, *Brasil pittoresco; história... op. cit.*, v.1, pp.190-191. Las citas del *Brazil Pittoresco* en este artículo fueron transcritas de esta segunda reedición brasileña.

<sup>35</sup> Ver, especialmente, en Ribeyrolles, *Brasil pittoresco; história... op. cit.*, v.2, p. 54, su comentario sobre la “chaga da escravidão”.

<sup>36</sup> *Ibid*, v.2, p. 196.

<sup>37</sup> *Ibid*, v.1, pp. 257- 258.

<sup>38</sup> *Ibid*, v.1, pp. 254-255.

<sup>39</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de julho de 1861, Sin indicación del autor. *Apud* Silva, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>40</sup> Ribeyrolles, *Brasil pittoresco; história... op. cit.*, v.2, p.150.

<sup>41</sup> Lygia Segala, “A natureza virgem e a paisagem humana no projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861)”, en: Salgueiro (org.), *Op. cit.*, pp. 129-138; Maria Antonia Couto da Silva, “Representação da paisagem e crítica ambiental: comentário sobre o álbum *Brazil Pittoresco*, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, jul-dez 2009, pp. 83-97,

<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista10.htm> (acceso: 09/08/2024). Las dos autoras exploraron la temática en sus reflexiones sobre el libro-álbum, con enfoques y abordajes distintos al que desarrollo aquí.

<sup>42</sup> Las dificultades de este momento y las estrategias empleadas para la continuidad del proyecto son detalladas por Silva, *Op. cit.*, 2011, especialmente pp.151-159.

<sup>43</sup> El viaje fue descrito por Don Pedro II en sus diarios, transcritos por Begonha Bediaga, (org.), *Diário do imperador d. Pedro II (1840-1891)*, Petrópolis, Museu Imperial, 1999. Sobre ese relato y su contextualización, ver Levy Rocha, *Viagem de Pedro II ao Espírito Santo*, 3<sup>era</sup> ed., Vitória, Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008, [https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Viagem\\_Pedro\\_II\\_ES\\_Levy\\_Rocha.pdf](https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Livros/Viagem_Pedro_II_ES_Levy_Rocha.pdf) (acceso: 09/08/2024).

<sup>44</sup> Johann Jakob von Tschudi, *Viagem à província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça 1860*. Vitória, Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2004.

<sup>45</sup> Cilmar Franceschetto, “Posfácio”, en Tschudi, *Op. cit.*

<sup>46</sup> Cilmar Franceschetto, *Victor Frond – 1860: uma aventura fotográfica pelo itinerário de d. Pedro II na província do Espírito Santo*, Vitória, Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2015. Las fotografías de Frond también inspiraron al periodista y fotógrafo a combinar el uso de las fuentes encontradas para construir una narrativa ficcional de ese espacio-tiempo, bastante rigurosa en cuanto a los aspectos factuales y, al mismo tiempo, abierta a la imaginación histórica.

<sup>47</sup> Pedro Vasquez, *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Dazibao, 1990.

<sup>48</sup> Almerinda da Silva Lopes, “Prefácio”, en Franceschetto, *Victor Frond – 1860: uma... op.cit.*, pp. 15-53.

<sup>49</sup> Franceschetto, *Victor Frond – 1860: uma... op.cit.* La reproducción de las fotografías, las leyendas y su traducción se encuentran entre las páginas 93 y 124. Las reproducciones digitales de las albuminas pueden verse en: <https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital> (acceso: 09/08/2024).

<sup>50</sup> Sobre el tema, ver Almerinda da Silva Lopes, *Albert Richard Dietze, um artista fotógrafo alemão no Brasil do século XIX*, Vitória, Gráfica e editora A1, 2003. *Brasiliiana Fotográfica* trae un resumen de sus actividades, basado en periódicos de la época y, posiblemente, en esta investigación, aunque no indica la fuente. Disponible en: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=albert-richard-dietze> (acceso: 09/08/2024).

<sup>51</sup> Al analizar las fotografías de Albert Richard Dietze, la investigadora compartió con los técnicos de la Biblioteca Nacional sus dudas sobre el conjunto de 16 fotografías cuya materialidad sugería otra producción fotográfica, autoría y fecha.

<sup>52</sup> Dietze, el reverso de la fotografía denominada “O rio Santa Maria visto da Ponte do Funil”, *apud* Almerinda da Silva Lopes, *Memória aprisionada; a visualidade fotográfica capixaba, 1850-1950*, Vitória, Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, 2012, p. 171.

<sup>53</sup> Lopes, *Memória aprisionada; a visualidade... op. cit.*, p. 16.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>55</sup> Victor Hugo, “Lettre aux brésiliens”, 4 de noviembre de 1860. *Apud* Maria Inez Turazzi, *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, Rio de Janeiro, Funarte e Rocco, 1995, p. 93.

<sup>56</sup> Disponibles en <https://brasil.mapbiomas.org/> (acceso: 09/08/2024). Ver también <https://www.seculodiario.com.br/meio-ambiente/deserto-verde-quase-dobra-de-tamanho-no-espírito-santo-em-quatros-decadas> (acceso: 09/08/2024).

<sup>57</sup> Ver en <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55048626> (acceso: 09/08/2024).

<sup>58</sup> Sobre el tema, ver <https://www.cbhdoce.org.br/institucional/a-bacia>

(acceso: 09/08/2024). Un artículo detallado y completo sobre las características, los problemas y la importancia histórica y cultural del río Doce se encuentra disponible en [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio\\_Doce](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Doce) (acceso: 09/08/2024).

<sup>59</sup> La historia, actividades y resultados obtenidos por Instituto Terra se pueden encontrar detalladamente en sus redes sociales: <https://institutoterra.org/> (acceso: 09/08/2024), <https://www.facebook.com/InstitutoTerraOficial/> (acceso: 09/08/2024), e <https://www.instagram.com/institutoterraoficial/> (acceso: 09/08/2024).

<sup>60</sup> Sebastião Salgado, *Da minha terra à Terra; com a colaboração de Isabelle Françoise*, São Paulo, Paralela, 2014, p. 95.

<sup>61</sup> Las fotografías de Ansel Adams son un ejemplo muy conocido y ayudaron a promover la protección de los paisajes naturales en el Oeste americano y la creación de parques nacionales. Cf. Michelle Bogre, *Photography as Activism: Images for Social Change*. London, Focal Press, 2011.

<sup>62</sup> Salgado, *Op. cit.*, p. 99.

## URL: ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Turazzi, Maria Inez; “El “bosque virgen” y el “mundo de los proyectos”: Lógicas del paisaje entre el Brazil Pittoresco y el Instituto Terra ”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 24 | Segundo semestre 2024, pp. 101-118.

URL: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2024-2-24-d07/>

Recibido: 30 de noviembre de 2023.

Aceptado: 12 de julio de 2024.