

Floresta da Tijuca: qual história?

Cláudia Beatriz Heynemann*

Resumo: Esse artigo destaca a produção de imagens e de textos literários na qual a Floresta da Tijuca é objeto ou elemento de composição da trama, construindo assim um espaço simbólico também na sua relação com a cidade. Sugere-se aqui uma interpretação sobre a Tijuca oitocentista calcada na história da cultura ou na história das idéias.

Palavras-chave: Floresta da Tijuca; história das idéias; história da cultura.

Abstract: This article highlights the production of images and literary texts in which the Tijuca forest (Floresta da Tijuca) is the object or the element that composes the net, building thereby a symbolic space also in its relationship with the city. It suggests an interpretation of the 19th century Tijuca based on the cultural history or the history of ideas.

Keywords: Tijuca forest (Floresta da Tijuca); history of ideas; cultural history.

1. A floresta dos viajantes

Como objeto da experiência histórica a Floresta da Tijuca conheceu distintos recortes historiográficos e sentidos diversos emprestados por seus contemporâneos – mesmo aqueles que não a tenham circunscrito desse modo. Decorrido quase um século e meio do decreto que formalizou o replantio de uma área da Tijuca e Paineiras, esse é um dos cortes temporais possíveis e uma discussão: a aquisição de sentido que transformou a mata em floresta. Trata-se assim da construção de um espaço, não do investimento de valor em algo preexistente mas de um lugar formado pela tradição setecentista das Luzes, pelo romantismo, pela relação estabelecida com o Rio de Janeiro, articulando cidade e natureza, natureza e civilização. É nesse sentido que nos aproximamos da floresta e que privilegiamos aqui seu caráter urbano, sua recorrência temática na iconografia e literatura do século XIX, seu potencial simbólico para o Império.

Além de algumas medidas urbanizadoras efetivas, a cidade será objeto de uma produção textual e iconográfica, decorrente de um dos fenômenos mais característicos da história moderna e contemporânea ocidental: as viagens, não mais aquelas de conquista empreendidas a partir do Renascimento, mas a viagem moderna que também não é peregrinação e anotação das curiosidades encontradas, mas a posse do mundo através do inventário da natureza.

* Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e supervisora de Pesquisa no Arquivo Nacional.

Esse domínio se exercitou de muitas formas, materializando-se na coleta de plantas e animais para as coleções e gabinetes de história natural ou pelo captura de cores, luminosidade, tipos, formas. A produção, sob a forma de relatos que ostentavam uma neutralidade científica, ou, pela subjetividade de artistas que enfrentaram o mundo tropical com o olhar da racionalidade neoclássica e romântica ao longo do século XIX, não deve ser entendida, apenas, em uma leitura crítica, como manifesto etnocêntrico. A paisagem e a experiência no continente também haveria de transformar suas obras, impondo-se como problema estético. Deve-se notar, que além das obras iconográficas e arquitetônicas que deixaram, ficaria no Rio de Janeiro uma inspiração romântica, uma fruição da cidade que reuniu nobres exilados, novos proprietários e artistas na Floresta da Tijuca e em outros pontos altos da cidade. A melancolia, o *spleen* dos exilados franceses do período napoleônico, seria vivenciada nas chácaras e fazendas de café, sugerindo, desde já, uma alteração do perfil de ocupação da área.

A serra da Tijuca foi, junto com o Corcovado e o Pão de Açúcar, um dos temas pictóricos mais importantes para os artistas–viajantes que aqui estiveram. É importante sublinhar que essa generalização não pressupõe uma série indiferenciada de imagens, sendo no entanto, interessante, notarmos a frequência das vistas e paisagens nas quais a serra da Tijuca forma o horizonte ou em que a Floresta é a própria paisagem. Além das obras de Jean-Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay, Maurice Rugendas e outros, uma incursão pela obra do pintor Thomas Ender (ENDER, 2000) que esteve no Brasil entre 1818 e 1819, junto à missão científica austríaca que acompanhou a vinda da princesa Leopoldina (que se casaria com o Imperador d. Pedro I), é um indicador da formação cultural da paisagem da Floresta. Podemos mencionar a *Entrada no Rio de Janeiro. Pão de Açúcar – Fortaleza de Santa Cruz*, a *Vista do Andaraí no Rio de Janeiro*, que se voltava para o Andaraí e para as montanhas da Tijuca, a *Vista da pequena cascata da Tijuca*, *Cascatinha da Tijuca próxima à casa do Sr. Taunay*, *Grande cachoeira da Tijuca*, *Riacho Maracanã na Tijuca*, *Vista da Cascata Grande na Tijuca*, *Na Cascata da Tijuca*, *Vista de uma elevação da Grande Tijuca*, *No caminho da Pequena Tijuca*, *Vale da Grande Tijuca*, *Caminho para a Tijuca*, *A Rocha Mesa [na Tijuca]*, entre outras.

Devemos comentar, ainda, a Floresta como ponto de vista privilegiado para o domínio visual da cidade: em *La rade de Rio de Janeiro* (vista da baía do Rio de Janeiro tirada das montanhas da Tijuca), de Nicolas Antoine Taunay, um óleo sobre tela de 1820, a Floresta é apresentada em primeiro plano, com detalhes de vegetação, animais e pessoas. Nesse quadro, a cidade, uma mancha imprecisa de branco e ocre, é o limite da Floresta, impondo-se à baía e

à montanha, expressando o caráter complementar e, simultaneamente conflitante, entre a estrutura urbana e a paisagem.

Em uma aquarela de Jean-Baptiste Debret, *A grande cascata da Tijuca*, provavelmente realizada na década de 1820, são exploradas grandes rochas por onde desce a cascata, com pouca vegetação à vista. Um homem que desenha e um grupo reduzido de pessoas fornecem uma escala do espetáculo da natureza, construído pela aparência desértica das pedras, mais expressivas que as águas e pela indeterminação das figuras humanas. Na tradição da história da Floresta da Tijuca, os mananciais e cascatas d'água foram apresentados como um dos principais elementos que valorizaram a Floresta da Tijuca, traçando um contraste com a cidade árida. Será também na elaboração plástica da Floresta um dos aspectos mais explorados, pois além do apelo que possuíam, entre o pitoresco e o sublime, tornavam possível a própria tarefa artística de tratar as florestas. Maurice Rugendas, que acompanhou a expedição Langsdorff ao Brasil, produziu uma das séries mais populares de paisagens brasileiras na primeira metade do século XIX. Para ele, as florestas nativas eram as mais profícuas cenas do Brasil, mas eram também as mais difíceis de serem descritas ou representadas. O recurso às clareiras ou cachoeiras recortava um quadro no qual o artista podia se deter na “inumerável variedade de formas e cores ao seu redor” (ADES, 1999)..

Ao longo do século a Floresta da Tijuca foi obrigatoriamente visitada e descrita pelos viajantes naturalistas, sendo inventariada em seus aspectos físicos, como o fez o chefe da missão científica norte-americana, Louis Agassiz que esteve no Brasil entre os anos 1865 e 1866. Alguns trechos de seu diário de viagem, referentes à Floresta, merecem ser reproduzidos: “entre as coisas curiosas que vimos aqui pela primeira vez, destaco o fruto colossal da sapucaia, espécie de *Lecythis* que pertence à mesma família, castanha-do-pará, Há diferentes variedades, cujo tamanho difere desde o volume de uma maçã até o do melão; sua forma é a de uma urna munida de tampa e o interior encerra cerca de cinquenta grãos do tamanho de amêndoas. As florestas que cobrem as colinas da Tijuca são de grande beleza e luxuriante vegetação (...)”(AGASSIZ, 1975).

Os viajantes naturalistas compuseram, em sua passagem pelo Brasil, um quadro no qual a Floresta da Tijuca comparece como exemplo de vegetação subtropical, confirmando a máxima do Brasil como o “paraíso dos naturalistas”. Aquarelas, pinturas, diários, coleções e tratados científicos são os objetos que em sua materialidade contribuíram, decisivamente, para o projeto de identidade nacional perseguido pelo Estado imperial. O reconhecimento desse valor na Floresta viria da parte do poder público, na segunda metade do XIX, com o projeto de reflorestamento.

2. *A floresta e a cidade*

O trabalho pioneiro desenvolvido na Floresta da Tijuca, sobretudo no período entre 1861 e 1874, era, então, descrito como “um belo exemplo” que deveria ser seguido e aplicado em outros pontos da montanha: “das montanhas deveria descer o plantio das árvores para as praças, para as ruas” (Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, 1870: 31). A Floresta da Tijuca, concentradora de tantos benefícios para a capital, deveria prolongar-se na cidade. Era um exemplo de higiene e influência sobre o clima tropical e sobre o espaço urbano, significando, por outro lado, o predomínio científico sobre o meio natural.

A Floresta da Tijuca não apenas influenciava o clima, era, em si mesma, um refúgio para escapar às doenças e ao calor, fazendo com que o Estado investisse na abertura de caminhos para a Tijuca, até então, de difícil acesso. Ela foi definida como “o grande hospital de convalescença do Império”, seus ares puros eram vistos como o “mais eficaz remédio”, sublinhando assim a aura de amenidade e benignidade que cercava a Floresta, em contraposição à cidade - mercado, suja, insalubre e quente.

A crença de que o clima podia gerar doenças e também promover a cura e a recuperação dos enfermos, estava presente na definição da Tijuca como um “grande hospital”. O campo e a praia, além dos fins recreativos, caracterizavam-se como “estações de cura”, não sendo raros os exemplos encontrados na literatura em que são prescritos os banhos de mar ou os ares das montanhas. Nesse período, a Floresta da Tijuca ocupará o lugar privilegiado, juntamente com a cidade serrana de Petrópolis, que progressivamente impõe-se como alternativa para os meses de verão. Em 1865, as obras para a abertura de caminhos para lá eram assim justificadas: “Junto da ardente baía de Niterói, colocou Deus para refúgio da estação calmosa e asilo dos doentes, elevadas e pitorescas montanhas onde o ar é puro e fresco” (Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, 1865: 80)

A Tijuca era também, do ponto de vista de sua concepção estética, um jardim romântico, com sua paisagem reconstruída de forma híbrida, com a mistura de espécimes que atendiam à variedade de madeiras correspondente à floresta virgem original, mas também e explicitamente, de acordo com seu principal administrador, atendendo ao pressuposto de uma paisagem que não deveria ser monótona à contemplação. Nesse sentido estava em consonância com a tendência paisagística do jardim inglês que se impunha como estilo dominante, em compasso com uma verdadeira ‘explosão’ da jardinagem e dos jardins públicos urbanos nas cidades européias. O estilo inglês de jardins é o da paisagem, o que procura imitar a natureza, de acordo com o princípio enunciado em 1776 pelo arquiteto J.M. Morel, segundo o qual “a arte dos jardins não tem por objeto produzir uma representação

artificial, mas o de ordenar o jardim conforme as regras ordenadas pela bela natureza” (COLLETTE, 1992). Uma perspectiva que não é externa, geométrica, mas que multiplica os pontos de vista interiores e exteriores, com aléias sombrias, árvores que margeiam caminhos, vastas relvas. Para esse efeito, jardineiros tornam-se paisagistas, confundindo-se, nominalmente, com os pintores de paisagens, migrando, com sua técnica, dos castelos da nobreza para as residências burguesas e para os grandes parques de Paris e Londres.

A tendência ao subúrbio, ao campo próximo à cidade, manifestara-se na Europa, desde a época clássica, acentuando-se no século XVIII. Se, na verdade podemos recuar ao medo da peste no século XIII, ampliavam-se, para além dos limites da aristocracia, aquelas qualidades que os nobres sempre haviam apreciado no campo: “água e ar puro, fuga aos ásperos ruídos humanos, extensões abertas para cavalgar, caçar, praticar o arco, caminhar...” (MUMFORD, 1965). Um dos valores característicos do subúrbio será, exatamente, a possibilidade oferecida de ir e vir para a cidade cotidianamente, convivendo com os contrastes entre campo e cidade. Esse subúrbio europeu contíguo ao caótico espaço urbano é também o lugar do traçado romântico, do planejamento paisagístico que favorecia o “natural” – a ordem romântica, afirma L. Mumford em sua obra clássica, é a revolta contra a ordem, contra a disciplina da sociedade moderna.

Se as grandes capitais européias viveram o contraste entre o verde dos jardins e a fumaça da industrialização, no Rio de Janeiro, os jardins e, mais decisivamente, a Floresta da Tijuca, vinha se opor à tradição colonial, à cidade que chocava os viajantes, com seu conjunto desordenado e tortuoso. Aqui a natureza é referência da transformação urbana, projeto de uma cidade que superasse a distância das nações “civilizadas”, enquanto o programa romântico está profundamente vinculado ao Estado imperial. O desmatamento concorria para agravar a situação de uma cidade ameaçada pela falta de água, pela febre amarela (que se acreditava provir dos terrenos pantanosos, exaladores de miasmas) e pelo calor ardente.

O caráter paradigmático da Floresta Nacional da Tijuca, que deveria tomar as ruas da cidade era a imagem de uma paisagem que não cessava de ser construída passando entre as aquarelas dos viajantes, os tratados científicos, as disposições urbanas, os romances idílicos, as férias de verão. Ao longo das décadas de seguintes a 1860, escavando profundamente um solo já exaurido, procurando mudas e sementes, testando diferentes técnicas de plantio, os responsáveis pelo reflorestamento leram o livro da natureza, incorporando-se à tradição de muitos séculos, à clivagem entre sujeito e objeto que marca a época moderna, trazendo a possibilidade de dominar a natureza através do conhecimento. Uma escrita que confere existência ao mundo natural e cujos signos poderão ser as palavras da taxinomia, os herbários,

os jardins botânicos ou as florestas, que mesmo quando não reconstituídas são demarcadas pelo sentido que lhes é atribuído.

3. A floresta na literatura oitocentista

(...) às vezes, caçava, outras dormia, outras lia, — lia muito, — outras enfim não fazia nada; deixava-me atoar de idéia em idéia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta. As horas iam pingando uma a uma, o sol caía, as sombras da noite velavam a montanha e a cidade. Ninguém me visitava; recomendei expressamente que me deixassem só. Um dia, dois dias, três dias, uma semana inteira passada assim, sem dizer palavra, era bastante para sacudir-me da Tijuca fora e restituir-me ao bulício (MACHADO DE ASSIS, 1994: 36)

Um diálogo se formaria entre Machado de Assis e José de Alencar entre tantos travados em cartas e estilos e a Tijuca parece ser um dos terrenos dos sentidos possíveis que a montanha, a estrada para a Tijuca, o alto ou a floresta poderiam abrigar para, sempre em contraponto à cidade do Rio de Janeiro, falarem de personagens como Brás Cubas, Dona Paula e outros ou dos heróis e heroínas de *Sonhos d'Ouro*. Entre si, os autores trocam cartas em que se enfrentam a “formosa Tijuca”, um “escabelo entre a nuvem e o pântano”, na versão alencariana e a ironia machadiana: “eu estava no pântano. Em torno de nós agitava-se a vida tumultuosa da cidade” (MACHADO DE ASSIS, 1938).

Enquanto avançam as décadas finais do século, não podemos distinguir rigidamente o romance romântico, de vocação realista, ou uma estética naturalista, sobretudo quando pensamos na associação estabelecida entre natureza e cultura ou natureza e civilização, ideário que marca o oitocentos brasileiro da segunda metade. A literatura romântica, seu compromisso anunciado com a “nacionalidade”, a natureza como cenário ou protagonista, teve como um de seus escritores mais inspirados sob esse aspecto, José de Alencar. Mas, como adverte Antônio Cândido, “a insistência dos naturalistas no determinismo inspirado pelas ciências naturais não nos deve fazer esquecer o dos românticos, de inspiração histórica. Com matizes mais ou menos acentuados de fatalismo, uns e outros se aplicavam a mostrar os diferentes modos porque a ação e o sentimento dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo”.(CÂNDIDO, 1981: p.111).

O pensamento que pingava em Brás Cubas, de idéia em idéia, de imaginação em imaginação, como borboleta vadia ou faminta parece ser também aquele que foge aos compromissos literários que teriam sido firmados nas primeiras décadas do XIX com a Independência. A Floresta oferece um lugar para que se pense a cidade, território do agir, do *bulício*, enquanto na montanha se respira isolamento e leitura, conflitando com a experiência

romântica corrente. Porque aqui o caráter introspectivo, a contemplação e a subjetividade, reconhecidas no romantismo europeu, não seriam incorporadas. As influências européias alinhavam-se à matriz do romance histórico, evocava-se Hugo, Chateaubriand, Dumas, fazendo do romance um “poema da vida real”, nas palavras de Alencar (ALENCAR, 1955: 38). A íntima relação entre romance histórico, natureza e nação, com a predominância da observação sobre a auto-reflexão do romantismo em sua essência (detectada no “controle do imaginário”) é definida por Luís Costa Lima, quando afirma que “depois de dessacralizada, a natureza se torna o palco de uma narrativa, a narrativa do Estado-nação, apoiada em uma observação eleita: a científica. (...). Os destinos a que a natureza foi submetida são paralelos e homólogos à constituição da historiografia no mesmo período” (LIMA, 1989: 112).

Na série de romances “urbanos” de Alencar, a natureza convive com a cidade, seja sob a forma de cenário bucólico para as tramas amorosas, seja marcando a passagem do tempo (o que ainda existia, o que havia sido destruído), reafirmando o compromisso da nacionalidade e o elogio da natureza. Em um dos seus romances, a trama amorosa decorre inteiramente no cenário campestre da Floresta da Tijuca, enquanto a narrativa realista atravessa a narrativa, relatando o processo de reflorestamento que ali se empreendia, descrevendo a beleza do cenário, comparando a cachoeira com uma dama da corte. *Sonhos d’Ouro* decorre na Floresta da Tijuca, identificada claramente por Alencar como aquela do reflorestamento, da obra a que se refere em meio à trama amorosa. Um romance com mocinhas e mocinhos, contrastes sociais, impasses e galanteios que reúnem quilombolas, damas inglesas, a Cascatinha, mocinhas que sobem a serra para o veraneio, o cenário consumido pela “boa sociedade”, pelos leitores de folhetins. Embora se dedique à fórmula preconizada e também introduza no romance a narrativa histórica, ele também empresta por meio do exagero alguma crítica ao lugar que a Floresta ocupava então para alguns: uma Escócia brasileira, onde ao invés dos índios tamoios agora se poderia ouvir os gritos dos *highlanders*. (ALENCAR, 1959: 750).

Outros romances e contos viriam em pequenas referências ou extensamente, formular em prosa, as imagens dessa floresta: sempre o alto, isolada, próxima a um céu religioso, ao paraíso de amantes, que podia ser pura – pelo ar, águas, inspiradora. Mas que conserva a memória da destruição, do fogo, da lavoura, das pragas, dos esconderijos. Entre tantos sentidos que a Floresta empresta ou recebe do texto literário podemos pensar na categoria da distância que em princípio a separa do centro, caminho rarefeito e difícil, interposto entre intenções literárias, projetos políticos, ideais civilizatórios, e outras instâncias.

No século XIX, a área denominada Floresta Nacional da Tijuca era formada pelas áreas da vertente sul do pico do Papagaio e Tijuca, entre o Alto da Boa Vista, a pedra do

Conde e o açude da Solidão – eram as terras desapropriadas pelo Estado, mediante a aquisição de propriedades. Entre dezembro de 1861 e 1874 foram plantadas cerca de 80.000 árvores, trabalho continuado pelo sucessor do major Manoel Gomes Archer, Escragnolle Dória, responsável pelo plantio de mais 35 mil mudas. Compondo uma vegetação híbrida que traduz o experimentalismo da obra e a orientação paisagística romântica, a Floresta foi um laboratório de silvicultura e um acontecimento decisivo para a história da cidade do Rio de Janeiro. A singularidade da iniciativa é também parte da composição em que se mesclam aquarelas, romances, quilombos, tratados científicos e tudo o que compõe o incessante trabalho da cultura, como afirma o historiador Simon Schama. Para ele, se é evidente que os vários ecossistemas atuam no planeta independentemente da ação humana, “também é verdade que nos custa imaginar um único sistema natural que a cultura humana não tenha modificado substancialmente, para melhor ou para pior (...) e esse mundo irreversivelmente modificado, das calotas polares às florestas equatoriais, é toda a natureza que temos”. Citando Henry David Thoreau e John Muir, fundadores do moderno ambientalismo, ele relembra a afirmação de ambos de que era na natureza selvagem, em algum lugar do Oeste americano, que estava a preservação do mundo. Mas, diz Shama, a imagem de um lugar ermo e bravo era, claramente, “produto do desejo da cultura e da elaboração da cultura tanto quanto qualquer outro jardim imaginado” (SCHAMA, 1996).

Referências bibliográficas

ADES, Dawn. Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil. In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

AGASSIZ, LUÍS, AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil, 1865-1866*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

ENDER, Thomas. *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Enders, 1817-1818*. Petrópolis, RJ: Kapa Editorial, 2000. 3 vols.

IMPERIAL INSTITUTO FLUMINENSE DE AGRICULTURA. *Revista do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura*. Rio de Janeiro, n.4, junho 1870 do Rio de Janeiro, n.4, junho 1870.

MACHADO DE ASSIS – *Correspondência*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, 1938.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/machado/>

MINISTÉRIO DA AGRICULTURA, COMÉRCIO E OBRAS PÚBLICAS. Relatório. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1865.

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