

A INVENÇÃO DA NATUREZA DESDE A IMAGEM: disputas estéticas e científicas em Floresta Virgem do Brasil¹

THE INVENTION OF NATURE FROM THE IMAGE: Aesthetic and Scientific Disputes in Floresta Virgem do Brasil

Guilherme Barbosa Ferreira²

Resumo: *Este trabalho analisa a gravura Floresta virgem do Brasil (1816), de Conde de Clarac, como imagem paradigmática na formação da cultura visual do início do século XIX. Produzida no contexto da Segunda Missão Artística Francesa e legitimada por naturalistas como Alexander von Humboldt, a obra combina convenções neoclássicas, saberes iluministas e projetos civilizatórios para formar a noção de Natureza ordenada e inteligível ao olhar europeu. Amplamente difundida, a imagem colaborou na conversão da floresta tropical americana e das populações indígenas em elementos de uma paisagem classificável, contribuindo para a dissimulação de violências coloniais. Propõe-se uma leitura contra-hegemônica que reinscreve a obra em um campo estético e científico em disputa.*

Palavras-Chave: Cultura Visual. Colonialidade. Paisagem.

Abstract: *This work analyzes the engraving Virgin Forest of Brazil (1816), by Count Clarac, as a paradigmatic image in the formation of early 19th-century visual culture. Produced in the context of the Second French Artistic Mission and legitimized by naturalists such as Alexander von Humboldt, the work combines neoclassical conventions, Enlightenment knowledge, and civilizing projects to form the notion of Nature as orderly and intelligible to the European gaze. Widely disseminated, the image contributed to the conversion of the American rainforest and indigenous populations into elements of a classifiable landscape, helping to conceal colonial violence. A counter-hegemonic reading is proposed that reinscribes the work in a contested aesthetic and scientific field.*

Keywords: Visual Culture. Coloniality. Landscape.

1. História da Natureza

A história da Natureza se confunde com uma rede semântica que a liga ao mundo (FOUCAULT, 1999, p. 134). Os sentidos atribuídos aos seres não-humanos – como plantas, rochas, animais e fenômenos atmosféricos –, não dependem deles mesmos. Eles se constituem a partir de produções humanas, de artefatos morais, religiosos, científicos, tecnológicos,

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho *Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem*. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, guilherme1ferreira11@gmail.com.

artísticos e comunicacionais. As palavras se entrecruzam com as coisas. Suas substâncias, matérias e formas de expressão, são afetadas pelos conceitos, seus signos, que se constituem historicamente e as informam. Nesse contexto, uma multiplicidade de perspectivas críticas hoje emerge sobre a Natureza. Algumas se posicionam ironicamente contra a Natureza, como no trabalho da historiadora das ciências Lorraine Daston em *Against Nature* (2019). Outras formulações teóricas, cursos e programas como a do *Instituto para Estudos Pós-naturais* (*Institute for Post-Natural Studies*)³ apontam para o cenário contemporâneo de fim do excepcionalismo humano e futuro multiespécies desejável sob o termo de Pós-Natureza. Essas viradas marcam uma superação ou transcendência do conceito de Natureza.

O conceito moderno de Natureza consolida-se a partir dos séculos XVII e XVIII, no contexto das transformações associadas às Revoluções Científicas e ao Iluminismo. Nesse período, a Natureza passa a ser definida como um domínio ordenado por leis universais, mensurável e classificável, deslocando concepções anteriores nas quais o mundo natural era influenciado por ordens morais e teológicas (WHITEHEAD, 2006). A emergência da história natural, da física moderna e das práticas de observação sistemática institui um novo quadro epistemológico no período que estabiliza a Natureza como objeto (DASTON; GALISON, 2007), separado das esferas da cultura. Esse processo contribui para a formação das bases conceituais para a formação do binômio conceitual moderno Natureza e Cultura.

As imagens artísticas da Natureza contribuem para a formação dos sentidos que o conceito moderno de Natureza adquire, e formam o que estamos chamando de cultura visual do início do século XIX. Sob operações específicas do campo visual, as imagens operam na definição dos contornos de Natureza que emergem simultaneamente na poesia, na literatura, nas artes visuais e nos discursos científicos do período. Parte-se, assim, da proposição de que as imagens, em geral, e as imagens de Natureza, em particular, articulam modos de saber e de sentir próprios de sua época a partir de gramáticas próprias do campo visual. Nesse processo, modos de ser e conhecer seres não humanos (plantas, animais não-humanos, rochas e formas de humanidade historicamente subalternas) são configurados e disseminados. Em outras palavras, as imagens de Natureza participam historicamente das relações ontoepistemológicas entre humanos e seres não-humanos, operando como uma interface visual da separação entre Natureza e Cultura, seu par conceitual estruturante mais amplo.

³ Para uma definição do termo, ver o material disponível no site do Instituto espanhol. Disponível em: <<https://www.instituteforpostnaturalstudies.org/academy/what-is-postnature>>. Acesso em 26 jan. 2026.

Nessa direção, investigamos neste trabalho⁴ como o conceito moderno de Natureza, tal como consolidado no mundo europeu a partir do século XIX (DASTON; GALISON, 2007, p. 31), marca um ponto de virada epistemológico a partir da cultura visual do Brasil colonial oitocentista. Ao observar noções predominantes de Natureza através da gravura *Floresta Virgem do Brasil* (2016), o texto a seguir articula questões de ordem estética e científicas que emergem a partir da imagem. São modos de ver e conhecer que conferem aos seres não humanos e povos ‘nativos’ do território brasileiro sentidos que se tornaram predominantes e hoje encontram-se em disputa. A imagem é pensada em diálogo com a tradição da pintura de paisagem europeia e sob o contexto das Missões Artísticas Francesas no Brasil, que introduziram a pintura acadêmica pautada pelo estilo neoclássico e pela circulação de imagens da floresta e de povos indígenas do Novo Mundo para o Velho Mundo. A partir dessas proposições, o texto mostra como as imagens se relacionam com o conceito de Natureza vinculado às ideias de ordem, totalidade e equilíbrio, ao mesmo tempo que a excedem.

2. A invenção da Natureza tropical americana

Como a ideia moderna de Natureza se formou e se expressou no Brasil oitocentista marcado pela introdução do estilo Neoclássico e o imperativo da civilização, e de que maneira as imagens artísticas colaboraram para essa atualização? A gravura *Forêt vierge du Brésil [Floresta virgem do Brasil]* (1816), realizada pelo aristocrata francês Conde de Clarac, torna-se um objeto privilegiado para essa questão que orienta este estudo, na medida em que condensa alguns dos procedimentos pelos quais os seres não-humanos foram convertidos em Natureza, enquanto conceito, criando as condições que justificam sua exploração. Mas antes de direcionar o foco a *Forêt vierge du Brésil [Floresta virgem do Brasil]* (1816), colocando-nos diante desse quadro, é preciso puxar alguns fios sobre o conjunto de instituições, práticas artísticas e agentes que moldaram o modo pelo qual o mundo natural passou a ser visível desde o Brasil.

A esse respeito, é possível mencionar artistas como Frans Post e Albert Eckhout, que representavam a Natureza local pernambucana ainda no século XVII. Além de Jean Baptiste Debret, pintor central nesse contexto histórico, quem evitou a paisagem para retratar figuras humanas propondo um “recoo formal” (NAVES, 2011, p. 114) em relação à cultura visual europeia vigente. Além disso, a *Missão artística Francesa* surge com um conjunto de práticas

⁴ Esta pesquisa se insere na pesquisa de tese em andamento intitulada provisoriamente de *Contra-histórias da Natureza*, e diz respeito ao primeiro capítulo da tese.

e instituições que tinham como o objetivo implementar as bases civilizacionais no Brasil do início de século XIX. No campo artístico, esse programa se realizava através da imposição dos princípios visuais neoclássicos – marcado por contornos bem definidos, equilíbrio entre luzes e sombras, ordenamento geométrico – em detrimento da arte colonial popular, de estilo barroco e rococó, considerada arcaica diante dos valores do Iluminismo e do imperativo da civilização nos trópicos. Inserido nesse contexto, o autor de *Floresta virgem do Brasil*, o aristocrata francês Conde de Clarac, produziu aquela que, segundo o influente naturalista sueco Alexander von Humboldt, foi considerada a imagem mais elaborada da Natureza tropical americana em seu tempo (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 259).

No contexto político oitocentista, a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro concentrou esforços de modernização que buscavam promover o letramento e a civilidade. Nesse cenário, a chegada da *Missão Artística Francesa* em 1816 introduziu no Brasil uma cultura visual alinhada ao neoclassicismo europeu e à organização pedagógica das academias na França (SCHWARCZ, 2017, p. 113). A criação da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*, em 1816, que se consolidou como *Academia Imperial de Belas Artes*, em 1826, no projeto arquitetônico de Grandjean de Montigny, institucionalizou esse modelo. Segundo o crítico e historiador de arte brasileiro Frederico Moraes, tratava-se de um sistema de forte orientação normativa, que impunha hierarquias de gêneros artísticos, modelos estéticos europeus e um ideal de racionalidade descolado da realidade colonial brasileira (MORAIS, 2001, p. 58). A presença do sistema escravista no território brasileiro representava a contradição mais evidente desse descolamento.

Mesmo antes da *Missão Francesa*, porém, já existiam práticas de representação da Natureza no território brasileiro. Um dos casos pertinentes a serem mencionados é o dos artistas Albert Eckhout e Frans Post, que integraram a comitiva de Maurício de Nassau no século XVII e foram associados à Era de Ouro holandesa. Segundo a cientista política francesa Françoise Vergès, “Post desembarcou na colônia em 1637 e lá residiu até 1644. Consagrado por numerosas fontes como o primeiro pintor paisagista do Brasil e das Américas” (VERGÈS, 2023). Representou o mundo natural da Natureza local pernambucana sob práticas visuais descritivas, figurando plantas, animais, engenhos de açúcar e cenas de trabalho de pessoas escravizadas. Eckhout produziu uma série de retratos etnográficos, além de estudos de flora e fauna que documentavam visualmente a colônia. Juntos, “produziram os primeiros quadros do

Novo Mundo” (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 54), mesmo que sua circulação estivesse restrita a um público limitado.

A dimensão enunciável das paisagens dos artistas holandeses desse período, contudo, não adota a idealização clássica italiana característica do classicismo italiano, mas oferecem uma Natureza vista como lugar ordenado, harmônico, por vezes idílico, associada aos valores do *locus amoenus* na tradição clássica. Segundo as célebres análises da historiadora da arte e teórica da cultura visual norte-americana Svetlana Alpers em *A arte de descrever* (1999 [1983]), as pinturas holandesas do período deslocavam a função narrativa das pinturas italianas do classicismo para a função descritiva característica das pinturas holandesas da Era de Ouro. Em linhas gerais, as pinturas de paisagem francesas clássicas (vinculadas ao Renascimento entre os séculos XVI e XVII) se relacionam a idealização da Natureza como lugar idílico de inspirações arcádicas. Por outro lado, as pinturas holandesas do período da Era de Ouro (século XVII) voltavam-se a representações descritivas e realistas que valorizavam valores culturais, como o trabalho.

Do ponto de vista da composição visual, essas duas tradições, a holandesa do século XVII e a clássica francesa dos séculos XVI e XVII, convergiram para moldar a cultura visual que sustentou a conversão dos seres não-humanos em Natureza no Brasil oitocentista e do neoclassicismo do século XIX trazido pelas *Missões Artísticas Francesas*. Em um plano geral, trata-se das imagens vinculadas ao regime do “perspectivismo cartesiano” (JAY, 2020, p. 332) derivado da cultura visual moderna, e associado ao modo científico de observação racionalista como mais adequado para uma visão pretensamente neutra. Ao converter o espaço tridimensional mundano para o plano bidimensional das imagens, a perspectiva inaugura “A tela, janela translúcida na famosa metáfora de Alberti, [que] poderia igualmente ser entendida como um espelho plano que reflete o espaço geometrizado da cena retratada no espaço” (JAY, 2020, p. 334). Tal inovação, estruturada a partir de princípios matemáticos desde o final da Idade Média, foi tomada por Leon Battista Alberti como princípio ideal para contar uma *istória* figurada, engrandecedora, disponível para um sujeito observador com um olhar pretensamente neutro.

Voltando ao contexto sociopolítico do início do século XIX, o século das luzes Iluminista, a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro desloca o centro político do Império e cria as bases para a institucionalização de um sistema artístico no Brasil. Em 1808, a família real portuguesa desembarcou no Rio de Janeiro, fugindo da iminente invasão

das tropas de Napoleão em Lisboa. A antiga colônia, elevada à condição de sede da monarquia, passa então a concentrar os esforços de modernização segundo os interesses civilizacionais da corte portuguesa. O aumento repentino da população e as reformas urbanas transformaram a cidade do Rio de Janeiro. A cidade, elevada à condição de capital do reino de Portugal, precisava afirmar uma imagem de civilidade compatível com seu novo estatuto. É nesse contexto que desembarca no Rio a primeira *Missão Francesa* para substituir o “barroco religioso e popular (os santeiros) pelo neoclássico leigo e modernizante” (BOSI, 1992, p. 58).

A expedição foi liderada por Joaquim Lebreton e composta por artistas viajantes centrais para a arte oitocentista brasileira, como Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay. Debret demonstrava maior interesse pela representação dos tipos sociais e das cenas cotidianas do que por paisagens naturais, especialmente em suas aquarelas. O uso recorrente da aquarela como técnica – em vez da tinta a óleo, mais associada às convenções do neoclassicismo acadêmico francês – foi interpretado pelo crítico Rodrigo Naves (2011) como um indício das tensões entre a prática artística no Brasil e os modelos estéticos importados da Europa. Em outras palavras, foi justamente a presença dos corpos negros escravizados que fez com que Debret revisse sua técnica e a tradição pictórica que se inseria (LOTUFO, 2020, p. 164).

Na pintura histórica, promovida pela *Academia Imperial de Belas Artes*, representava-se figuras indígenas, brancas e mestiças, mas faltavam os negros e a escravidão. Ao invés de contornos fortes das figuras e um equilíbrio entre as luzes claras e escuras, outro elemento típico do estilo neoclássico, as figuras das aquarelas de Debret apresentam contornos em que humanos e ambiente se misturam suavemente. Debret abordava aspectos da escravidão no Brasil sem dissimulações, o que fez o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) recusar o segundo volume de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, obra clássica oitocentista, emitindo um parecer desfavorável para a sua publicação. No texto que introduz as imagens, o artista reforça, como um presságio trágico, os objetivos que nortearam o trabalho artístico no período: “Eu me propus seguir, nesta obra, um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a marcha progressiva da civilização no Brasil” (DEBRET, 1978 [1835], p. 149).

O termo *missão*, que se tornou unânime, foi cunhado por Afonso Taunay (1983 [1956]), bisneto de Nicolas Taunay, somente no século XX. Segundo Letícia Squeff (2005, p. 565), a palavra possui ao menos dois sentidos: o de um encargo ou incumbência; e o de um papel civilizador voltado a eliminar a feiura das artes precedentes. Nesse sentido, torna-se intuitivo

evocar outros projetos que, sob o mesmo termo ou objetivo correlato, marcaram o período colonial brasileiro. Entre elas, as *Missões Jesuítas* (1549-1759), voltadas à catequese indígena e à difusão do catolicismo, e as missões científicas coloniais – como as de Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius – responsáveis por mapear o território, classificar o mundo natural e reunir conhecimentos úteis à Coroa. E também a outras expedições científicas de mesmo âmbito, como a liderada pelo médico e naturalista russo Georg Heinrich von Langsdorff (1825-1829) e a do alemão Johann Moritz Rugendas (1821–1825).

Assim, não há consenso na historiografia sobre as razões que levaram à chegada da *Missão Artística Francesa* (SCHWARCZ, 2017, p. 114). Ela se insere em um contexto de produção iconográfica que engrandece o surgimento do novo Império nos trópicos e do acordo recente entre os países europeus. Para a França, representava um modo de reafirmar seu protagonismo cultural após a queda napoleônica. Para Portugal, um modo de instaurar o ensino das artes baseado nas academias francesas e fortalecer a imagem de um Império ilustrado no Novo Mundo. Interpretações clássicas sobre o tema, como a do historiador de arte e crítico Mário Pedrosa (1998), apontam que a vinda da chamada *Primeira Missão*, em 1816, relaciona-se em grande medida ao exílio de seus integrantes: muitos eram bonapartistas derrotados em 1815 e encontraram no Brasil a oportunidade de recomeço pessoal e profissional. Já Squeff (2004, p. 151) problematiza outro ponto central, sustentando que o neoclassicismo não teria sido introduzido pela Missão Francesa, mas chegado antes, de modo mais discreto, como sugerem escritos de Manuel de Araújo Porto-Alegre sobre a atuação do pintor brasileiro Manuel Dias de Oliveira. Se tais considerações forem levadas a sério, a *Missão Francesa* aparece menos como marco inaugural absoluto e mais como momento de consolidação de um conjunto de ambições sociais, políticas e estéticas já em curso e coordenadas por interesses do mundo europeu.

3. Conde de Clarac e a Floresta Virgem do Brasil

Tendo isso em mente, chega-se à chamada *Segunda Missão Artística Francesa*, de 1817, da qual integrou o desenhista, pintor e arqueólogo Charles Othon Frédéric – ou simplesmente Conde de Clarac –, autor de *Floresta virgem do Brasil* (1822 [1816]), objeto de análise deste capítulo. Influenciado pelas proposições naturalistas do geógrafo Alexander von Humboldt (CORRÊA DO LAGO, 2008a, p. 69), Clarac foi nomeado adido artístico – representante oficial do governo francês para assuntos culturais – e acompanhou a comitiva de

Duque de Luxemburgo. Nessa curta viagem diplomática, Clarac dedicou-se à representação da floresta chamada virgem brasileira, seguindo princípios de composição visual vinculados ao estilo neoclássico⁵. O ineditismo do tema, associado às ideias Iluministas, gerou a primeira imagem ‘autêntica’ da floresta tropical brasileira vista pelos europeus. Trata-se de um arcadismo tropical, uma taxonomia feita como paisagem.

Primeiro, seguimos pelo meio da mata virgem um caminho de atalho que é utilizado somente pelos moradores das redondezas. Bem depressa esse caminho nada mais é que uma trilha estreita, formada pelo leito do riacho que corre encaixado entre duas margens bastante elevadas e íngremes; árvores cerradas estendem seus galhos sobre o riacho; eles impedem a passagem dos raios de sol e protegem begônias, aróideas, inúmeros fetos e outras plantas que só gostam de sombra e do frescor. Fomos obrigados a passar por baixo de um velho tronco de árvore que, ao cair, formara sobre o caminho uma espécie de ponte; esse tronco havia perdido sua folhagem, mas se cobrira de vegetação estranha; plantas parasitas, apertadas umas contra as outras, cobriam sua superfície superior, e à direita e à esquerda, deixavam cair suas raízes sobre as nossas cabeças. (SAINT-HILAIRE, 1850 apud CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 259)

⁵ No campo visual, o neoclassicismo é definido por características como o traço fluente, mas preciso, sombras estáveis e luzes intensas (ROSEMBLUM, 1957). As descobertas arqueológicas realizadas em Herculano, Pompeia e Atenas a partir do início da segunda metade do século XVIII produziram grande impacto no campo das artes, e inspiraram o surgimento do estilo (WALCH, 1967). Os artistas do período combinavam histórias e mitologias para construir suas cenas e, com isso, representar o mundo da antiguidade com mais precisão e detalhe do que no século XVII, onde predominava o classicismo. Em relação ao gênero artístico das paisagens, considerado menor em relação aos retratos, esculturas e a arquitetura, os artistas neoclássicos tendem a utilizar a geometria para distribuir seres não-humanos de um modo rígido mas realista.



FIGURA 1 – Gravura de *Floresta Virgem do Brasil* (1816), de Conde de Clarac

Nessa passagem, o naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire descreve uma área de mata virgem na região de Rio Bonito, no norte do Rio de Janeiro. A mesma área teria sido explorada por Clarac anos antes, quando realizou os estudos preparatórios para a realização de *Floresta virgem do Brasil* (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 54). Saint-Hilaire não acompanhou Clarac nessas viagens, mas o tipo de descrição textual que realiza – a densidade da vegetação, o tronco de árvore caído, a presença do feixe de luz solar, a floresta margeando um riacho – aproxima-se dos elementos representados no quadro pictórico que analisaremos a seguir. Embora sua passagem pelo Brasil tenha sido breve, por cerca de quatro meses em 1816, Clarac reuniu uma grande quantidade de estudos botânicos e esboços de campo que orientaram a obra final, concluída dois anos depois na Europa. O aristocrata francês finalizou os desenhos na cidade de Neuwied, na Alemanha, com a consulta de plantas da estufa do Príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 54), quem esteve no Brasil, em 1808, realizando desenhos que figuravam populações indígenas e saqueando espécies vegetais

nativas (CAIRES; MARINHO; AZEVEDO, 2023). Segundo cientistas naturais brasileiros, a partir dos diários escritos pelo príncipe alemão:

A expedição de coleta [do príncipe Neuwied], no Brasil, durou quase dois anos, iniciando em 17 de julho de 1815 e terminando em 10 de maio de 1817. Teve como ponto de partida a cidade do Rio de Janeiro, passando pelo estado do Espírito Santo antes de chegar ao território baiano. Na Bahia, o príncipe percorreu a costa até Ilhéus (Vila de Ilhéus), onde decidiu adentrar para o interior, em direção aos ‘sertões’, passando pela região onde hoje está situada a cidade de Vitória da Conquista e concluindo sua viagem na cidade de Salvador. (CAIRES; MARINHO; AZEVEDO, 2023).

Esse dado indica que a representação das espécies de plantas realizada por Clarac não se restringe à área de Rio Bonito, no Rio de Janeiro, mas é baseada em espécies botânicas de uma diversidade de regiões geográficas brasileiras visitadas por Neuwied, como Espírito Santo e Bahia. As imprecisões do trabalho, que ambicionava uma representação realista da região figurada, se demonstra a partir de análises recentes sobre a obra, que indicam que houveram equívocos no desenho das flores, na medida em que era impossível que uma variedade de espécies fosse encontrada naquele espaço limitado. É o que defende o historiador de arte Pablo Diener, a partir dos escritos de Manuel Araújo de Porto-Alegre sobre o assunto:

[...] [foram encontradas] imprecisões na representação das espécies florais e incoerências na composição dos conjuntos, o que atribui à justaposição em um mesmo espaço de plantas procedentes de diversos ambientes naturais. (DIENER, 2013, p. 1)

Tecnicamente, a obra original foi executada em grande formato, utilizando uma técnica mista que combina grafite, pincel, aquarela, goma arábica e realces em branco, medindo aproximadamente 62 x 87 cm. Exposta no Salão de Paris em 1819 e adquirida pelo Museu do Louvre em 2004, sua recepção despertou grande atenção pelo ineditismo do tema e pelo impacto visual. Com *Floresta virgem do Brasil*, o mundo europeu via, pela primeira vez, uma imagem considerada “a representação por excelência da natureza tropical americana” (DIENER, 2013, p. 8). A repercussão foi tão significativa que a pintura recebeu uma gravura em cobre realizada por Clarac em 1822 (FIG. 1), cuja circulação ampliou o alcance do trabalho e influenciou representações posteriores em torno do tema. Artistas como Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay, em *Floresta virgem na Capitania de Mato Grosso* (1822), e Jean-Baptiste

Debret, em *Floresta virgem nas bordas do Rio Paraíba* (1834), incorporaram elementos da composição visual (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 56).

Do ponto de vista da composição visual, *Floresta virgem do Brasil* demonstra a habilidade técnica de Clarac – que não era prioritariamente artista de profissão – em conciliar precisão descritiva e organização formal geométrica segundo os ideais neoclássicos. As figuras do mundo natural tropical compõem as cenas do quadro sob contornos bem definidos, distribuindo-se como elementos individuais orientados por uma visão classificatória (MIRZOEFF, 2014) que, quando reunidos, formam um conjunto total segundo os ideais de Natureza local (DASTON, 2009). No primeiro plano, na parte inferior da imagem, observam-se espécies de plantas mais próximas, em contraste com os cipós e árvores posicionados ao fundo, produzindo uma impressão de profundidade. As plantas constroem a hierarquia espacial da paisagem, os longes e os pertos, conferindo a ilusão tridimensional sobre a superfície bidimensional pictórica. A luz, que incide em diagonal sobre a paisagem e se estende até fluidez do riacho, também é responsável por conferir volume aos corpos através da variação dos tons de cinza.

Em um plano geral, a divisão geométrica do quadro se evidencia pela disposição dos animais humanos e não-humanos que se distribuem desde o canto inferior esquerdo até a cena principal da paisagem. Nela, sobre uma clareira iluminada e um tronco de árvore caído sobre um riacho, vemos uma figura indígena indicando o caminho da mata fechada para uma figura feminina coberta com um manto, acompanhada de um bebê e de um cachorro. Nas linhas verticais, estão posicionadas uma palmeira e uma figura humana, criando um equilíbrio simétrico. A posição das figuras humanas – ora no centro da imagem, como a do indígena caçador, ora destacadas pelos realces em branco – evidencia a maneira como Clarac organiza o campo visual segundo princípios de equilíbrio matemático. Por outro lado, os escritos de Manuel de Araújo Porto-Alegre sobre os trabalhos artísticos que marcaram o período indicam que houveram equívocos no desenho das figuras vegetais, como mencionamos anteriormente com o historiador de arte Pablo Diener (2013, p. 11).

Em um outro sentido, a relação entre luzes e sombras orienta a percepção visual do espectador e conduz o olhar ao ponto de fuga onde incidem os raios solares. Trata-se, como também mencionado anteriormente, de uma convenção matemática demonstrada por Filippo Brunelleschi no início do século XV e teorizada por Alberti em *De pictura* (1435), tornando-se um dos fundamentos das pinturas holandesas da Era de Ouro e da pintura renascentista

italiana e, mais tarde, retomada pelos artistas neoclássicos. Em *Floresta virgem do Brasil*, Clarac adere a esse princípio: o ponto mais iluminado da composição (Figura 8) coincide com o núcleo narrativo da imagem, onde se apresenta uma história. Associada a ideia de quadro albertiano, o ponto de fuga e a perspectiva que dela prescinde criam uma impressão de dentro e fora que, associadas ao gênero da paisagem, inscrevem uma conversão do mundo natural em um mundo exterior ao mundo humano, em um sentido ontoepistemológico mas também espacial. Segundo Alpers, a noção de imagem albertiana (*pictura*) remete precisamente a isso: “uma superfície ou painel emoldurado situado a uma certa distância de um observador que olha através dele para um segundo mundo ou mundo substituto” (ALPERS, 1999 [1983], p. 9, tradução nossa).

Sob a perspectiva da história das ciências, propomos que se trata da conversão de seres não-humanos e seres humanos nativos, em Natureza, enquanto conceito historicamente situado tornado virtude epistêmica. Seguindo a abordagem de Daston (2019) sobre as três naturezas, é possível identificar os conceitos predominantes de Natureza a partir de *Floresta Virgem do Brasil*. Em primeiro lugar, a noção de quadro, perspectiva e ponto de fuga, princípios retomados pelo neoclassicismo, estão associados a inscrição de um espaço exterior relacionado às imagens, onde as categorias abstratas de interno/externo, sujeito/objeto, natureza/cultura estão em antítese necessária (LATOURET, 2020, p. 23-25). Trata-se da Natureza convertida em objeto, da Natureza bifurcada (WHITEHEAD, 2015 [1920], p. 21). Ou melhor, dos seres não-humanos transformados em categorias abstratas através de um conjunto de práticas científicas e artísticas vinculadas ao projeto moderno, em geral, e Iluminista, em particular.

Em segundo lugar, identifica-se como *Floresta Virgem do Brasil* se relaciona com o conceito de Natureza local mapeado por Daston. A Natureza local não é nem uniforme nem universal. É, pelo contrário, as singularidades de um mundo natural. A mata atlântica é um exemplo de Natureza local, sendo que o seu conjunto de plantas, animais, rochas e outros seres não-humanos constituem sua fisionomia. O sucesso da imagem se deve justamente à representação das singularidades ligadas ao território brasileiro segundo Humboldt, quem “ditava os cânones da interpretação do Novo Mundo” (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 258). Com destaque para a representação dos seres vegetais da floresta tropical, caracterizada pela densidade e diversidade das plantas, tornou-se arquétipo do território brasileiro, em geral, e inspirou outras imagens artísticas do período. Ao organizar o conjunto de seres não-humanos a partir da região geográfica de Rio Bonito, o trabalho foi considerado uma

[...] magnífica paisagem do Brasil: uma floresta tropical de Conde de Clarac, que esteve com a embaixada do Duque de Luxemburgo no Rio de Janeiro [...]. Acredito que nada feito antes exprima melhor a aparência individual e as partes das plantas. Foi feita no próprio local e no parque de Neuwied, a partir das plantas vistas nas estufas, apesar de não existir proporcionalidade exata entre o tamanho das folhas e dos troncos (HUMBOLDT apud CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 259).

Mesmo que apontando imprecisões, o naturalista alemão exalta a imagem de Clarac destacando a sua visita no local representado pela imagem e com os estudos botânicos na Alemanha. Aqui, a ideia de janela associada a precisão e a veracidade como virtudes visuais a serem alcançadas, convive com imprecisões representacionais de flores e conjuntos de plantas, desde que cumpra com os requisitos da objetividade científica. Em um outro sentido, a aparência individual das plantas e suas partes, mencionadas por Humboldt, também se relaciona com a noção de Natureza específica. O sentido de Natureza específica, associado as práticas de categorização como a taxonomia, tem como objetivo identificar e classificar os seres não-humanos segundo suas propriedades, características e tendências.

A esse respeito, a ideia de Natureza específica verifica-se a partir da organização da paisagem em representar, sob o imperativo estilístico neoclássico da clareza, do equilíbrio e da racionalidade, as figuras não-humanas e humanas de modo a compor um conjunto total organizado. Nesse conjunto, as formas naturais regulares estão disponíveis para o olhar de um sujeito universal interessado em conhecê-las, seja no Salão de Paris em 1819 ou no Museu do Louvre nos dias de hoje. Em outras palavras, trata-se da imagem artística a serviço das práticas visuais de classificação (MIRZOEFF, 2011, p. 16) associadas à taxonomia (LINNAEUS, [1755], 1977). De modo complementar, as hierarquias associadas à categoria de Natureza específica podem se relacionar, aqui, à posição de seres não-humanos, que estruturam as distâncias da visão e, ao mesmo tempo, operam sob uma perspectiva hierárquica onde uma cena humana está no centro iluminado da tela.

Do ponto de vista enunciável, a história contada pelo quadro mobiliza os princípios da alegoria, recurso característico das paisagens clássicas de Nicolas Poussin e Claude Lorrain que se atualizam aqui segundo os ideais do neoclassicismo. Se, no classicismo francês do século XVII, as alegorias tratavam de temas mitológicos e morais a partir de composições visuais idealizadas – funcionando como histórias destinadas a transmitir princípios universais de virtude, ordem e racionalidade –, em *Floresta virgem do Brasil* elas operam em um registro um pouco distinto. Segundo Squeff,

Na obra de Clarac, a natureza vem associada ao seu habitante natural – o índio [ou indígena]. Trata-se de uma cena de caça, que enfatiza o perigo potencial da vida na mata; é a descrição da fragilidade do homem primitivo diante das forças de uma natureza indomável. (SQUEFF, 2014, p. 36).

Nessa interpretação, seres não-humanos e humanos figurados por Clarac se apresentam em um ambiente ameaçador a ser descoberto. É nesse sentido que o título do trabalho qualifica a Natureza tropical americana como virgem, suscitando ainda questões sociais associados ao gênero feminino. Ao qualificar a floresta como virgem – forma comum de designar uma área de floresta intocada pelo mundo europeu embora amplamente habitada por populações humanas –, o título descreve a Natureza como frágil e, portanto, passível de exploração. Nesse sentido, as mulheres estão mais associadas a Natureza (MERCHANT, 1980, p. 23) do que os homens, na medida em que sua concepção de virgindade está associada às filosofias clássicas, de Platão a Aristóteles, que associavam a Natureza à “passividade da matéria” (MERCHANT, 1980, p. 20, tradução nossa).

Em um outro sentido, Squeff associa a alegoria a uma cena de caça, onde figuras indígenas buscam um animal não-humano na cena principal (Figura 8), enquanto outras parecem prestes a caçá-lo no canto inferior esquerdo. A Natureza, para Squeff, apresenta-se no quadro como *terra nullius* [terra de ninguém] indomável, próxima de uma perspectiva romântica que a associa à categoria do sublime na filosofia estética. Nesse sentido, pode-se sugerir que alguns artistas ligados à Missão Francesa, como Clarac e Debret, operam sob uma sensibilidade pré-romântica, em que as figuras indígenas são pré-idealizadas (LOTUFO, p. 156). Ainda que vinculada aos princípios formais do neoclassicismo, *Floresta Virgem do Brasil* reúne elementos embrionários da idealização dos povos indígenas e seres não-humanos, gesto que caracteriza o Romantismo no Brasil, impulsionado por Manuel de Araújo Porto-Alegre (SQUEFF, 2014) e marcado pelo indianismo literário, em obras como *Iracema* (1865), de José de Alencar.

Em nossa interpretação, a alegoria narrada pela paisagem conta a história de um mundo novo – tropical, externo, distante, exuberante, diverso, frágil –, onde povos indígenas, plantas e animais não-humanos constituem um conjunto total, apresentando formas e comportamentos normativos e singulares, mesmo que imprecisos. Nessa abordagem, a história contada desloca

seu foco do surgimento do nacionalismo no Brasil oitocentista (SCHAWRCZ, 2017; POUGY, 2023), da qual *Floresta Virgem do Brasil* é associada, para as violências coloniais que estão invisíveis sob as convenções abstratas da qual a imagem se insere. Na esteira do que propõe a artista e pesquisadora Denise Ferreira da Silva em torno do método da luz negra (FERREIRA DA SILVA, 2019)⁶, pode-se observar que a história da Natureza contada por Clarac se insere em um conjunto de práticas artísticas (Spix, Martius, Eckhout, Post) e científicas (Brunelleschi, Alberti, Linnaeus, Neuwied, Saint-Hilaire, Humboldt) que dissimulam camadas subterrâneas de violências ontoepistêmicas promovidas pelas imagens.

E se, alegoricamente, a figura feminina de *Floresta Virgem do Brasil* simbolizasse a civilização, e não uma figura indígena pertencente a uma “família de índios” (CORRÊA DO LAGO, 2008b, p. 57), como se interpreta com frequência? Essa hipótese pode ser apreendida pela diferença entre a fisionomia, a vestimenta e os instrumentos que as figuras carregam (Figura 8). Bem como pelo contexto social e político no qual ela foi produzida, caracterizada pelas *Missões Artísticas Francesas* e projeto civilizatório no Brasil. Sob esse entendimento, a figura feminina de pele branca evoca a iconografia da Virgem Maria e antecipa Columbia, emblema do Destino Manifesto norte-americano na pintura *American Progress* (1872), de John Gast. Perdida na floresta densa, a figura indígena masculina aponta com as mãos o trajeto pela mata fechada para a personagem ocidental – associada à virtude, à beleza e à civilização – que carrega um bebê, imagem de um futuro em estado embrionário. A personagem, porém, desconhece o território virgem e ameaçador, talvez porque ele ainda não tenha sido inscrito na espacialidade fronteiriça que sustenta a forma moderna de Estado.

A cena iluminada, onde feixes de luz solares formam uma clareira sobre a mata fechada escura, pode ser compreendida, nesse sentido, como um elogio às luzes do Iluminismo, expressão dos esforços do projeto civilizatório em territórios brasileiros. Nesse cenário, as contradições dos ideais humanistas, representado pela clareira na mata escura e densa da Mata Atlântica, encontram a realidade da escravidão de populações indígenas e africanas, além de práticas de extração e saqueamento do mundo natural. Esse conflito moral tensionou em alguns artistas do período, como Jean Baptiste-Debret, a realizar um deslocamento formal que suavizou o contorno das figuras, conferindo ao artista o estatuto de um “neoclássico menor”

⁶ A esse respeito, ver *Matéria bruta: ler trabalhos de arte sob uma perspectiva extramoderna* (2025). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/79613>. Acesso em 20.02.26.

(NAVES, 2011, p. 133). Esse não é o caso de Clarac, quem obedeceu aos códigos do neoclassicismo na produção de *Floresta Virgem do Brasil* e era um entusiasta da cultura clássica. Clarac era nobre um francês que falava grego, foi incumbido de realizar escavações nas ruínas da Pompéia, como arqueólogo, e possuía uma coleção de esculturas, bronzes e quase seiscentos vasos gregos e etruscos, segundo o catálogo da coleção de Clarac vendida para o museu de Toulouse (TOULOUSE, 1993).

Sob os aspectos da circulação da imagem, do outro lado do quadro, estão as figuras de autoridade do mundo europeu (MIRZOEFF, 2014, p. 747), que comissionam, tornam-se espectadores e legitimam essas imagens. No processo de conversão de seres não-humanos em Natureza tropical americana, a imagem final de *Floresta Virgem do Brasil* atende ao ideal humboldtiano de conferir à Natureza uma fisionomia própria: a paisagem se apresenta como totalidade organizada, diversa e identificável, marcada pela presença de seres não-humanos que podem ser classificados enquanto espécies taxonômicas, apresentando formas e comportamentos distintos: philodendro, palmeira, embaúba, xaxim, cipó, quati, cobra, e por aí vai (POUGY, 2023, p. 15). A obra original, exibida no Salão de Arte de 1819 e hoje exposta no Museu do Louvre, torna-se visível para um sujeito universal no espaço que antecipa o surgimento dos museus de arte modernos, definidos por Françoise Vergès (2023, p. 8) como “depósito do universal”. Representadas a partir de observações e estudos botânicos de Clarac e estruturadas por convenções visuais bem contornadas, separadas pelo ordenamento geométrico do quadro e estetizadas pelo dispositivo museológico, *Floresta Virgem do Brasil* cumpre as três etapas do complexo de visualidade descrito pelo teórico da cultura visual norte-americano Nicholas Mirzoeff (2014, p. 747). Não por acaso, essas qualidades conferem à imagem o estatuto de arquétipo para outras paisagens produzidas sobre o mesmo tema.

4. Considerações Finais

É possível, portanto, concluir que *Floresta Virgem do Brasil*, de Conde de Clarac, tornou-se uma imagem paradigmática no modo de representar um tipo de Natureza no início do século XIX. Ou melhor, pelo menos três tipos (DASTON, 2019): Natureza como objeto, Natureza local e Natureza específica. Na medida em que condensa princípios artísticos e científicos hegemônicos em emergência em sua época, não deixa de ser excêntrico que a imagem paradigmática da Natureza tropical americana se estruture a partir de ideais da

antiguidade grega segundo o mundo europeu. Um arcadismo tropical que revela o alcance mas dissimula as falhas do projeto civilizacional em sua fase embrionária no Brasil. Ao converter seres não-humanos e humanos em elementos de uma paisagem classificável, ordenável e inteligível, um aristocrata francês mobilizou seu repertório neoclássico para conferir à Natureza uma fisionomia própria. Sua visualidade, contudo, só se completa quando os seres e suas figuras são deslocados da floresta para a estufa botânica e, por fim, para o museu. Exibida no Salão de Paris em 1819, transformada em gravura, circulada na Europa e hoje preservada pelo Museu do Louvre, *Floresta Virgem do Brasil* consolidou-se como arquétipo da paisagem tropical americana, estabelecendo um modelo que orientou artistas viajantes e naturalistas ao longo do século XIX.

Além disso, a imagem ainda oculta as contradições do período histórico, na medida em que a clareza racionalista e valores humanitários do Iluminismo ambicionadas pelos ideais neoclássicos, quando introduzidos pelas Missões Francesas, convivia com o contexto social em que pelo menos 46,5% da população do Rio de Janeiro era escravizada (KARASCH, 1987, p. 61). Verifica-se que um conjunto de práticas artísticas e científicas do período dissimulavam as questões sociais e políticas através de categorias abstratas como a racionalidade, a clareza e, sobretudo, o imperativo da civilização (DEBRET, 1978 [1835], p. 149). A imagem de Clarac, tornada arquétipo da iconografia da floresta tropical americana, se relaciona, sobretudo, com o modo paradigmático pelo qual o projeto moderno se relaciona com as imagens artísticas para converter seres não-humanos em Natureza, enquanto conceito, no início dos oitocentos. Passivos, seres não-humanos tornam-se um segundo mundo do quadro albertiano, secundário e substituto (ALPERS, 1999 [1983], p. 9), despertando fascínio com sua presença virtual expressiva e falsamente inesgotável.

Assim, *Floresta Virgem do Brasil* contribui para a produção das promessas de progresso do mundo moderno, e, ao mesmo tempo, dissimula as falhas que anunciam o seu fim, apontando para a condição contemporânea de “precaridade” (HARAWAY apud TSING, 2016, p. 37, tradução nossa) desde o contexto colonial brasileiro. Se radicalizarmos a interpretação especulativa sobre a alegoria presente na imagem, a interação entre as figuras sob uma clareira da Mata Atlântica pode ser interpretada, talvez, como a sugestão de uma reorientação da figura da civilização em direção a um “atrator terrestre” (LATOUR, 2020 [2017]). Seguindo as análises de Latour sobre as mudanças políticas no Antropoceno, isso

significaria que *Floresta Virgem do Brasil* provoca a inversão do ponteiro da bússola da civilização em noventa graus, anunciando o “longo período moderno em vias de terminar” (LATOURE, 2020 [2017], p. 63). Nessa contra-perspectiva, a figura indígena, segurando um arco e flecha, aponta para o chão.

Como alternativa ao conceito de Natureza – ou *Against Nature* [*Contra a Natureza*] (2019), conforme discutimos a partir de Daston –, Latour propõe o conceito de “Terrestre” (2020 [2017], p. 52) para pensar sobre diferentes atratores políticos no Antropoceno: o atrator global, o atrator local, o atrator terrestre e o atrator fora-deste-mundo. O Terrestre está associado à potência de ação dos seres não-humanos, que deixaram de ser cenários ou planos de fundo para a ação antropocêntrica (LATOURE, 2020 [2017], p. 52), para tornarem-se animados. Com essa figura conceitual, Latour identifica uma inversão da flecha do tempo, em que o mundo moderno se reorienta em direção ao mundo *nativo* sem, no entanto, encontrar uma *terra nullius*. Neste mundo vertiginoso (inédito para os povos modernos e familiar para os povos *nativos*), a filosofia da história não aponta para um passado arcaico nem para um futuro modernizante, mas para um espaço-tempo metafórico, ontoepistemológico e material no Antropoceno, para onde os modernos estariam se deslocando – próximo do que Haraway chama de “refúgios” (HARAWAY, 2016, p. 140). Nessa direção, Latour fala da importância das histórias. De como nós (os europeus? os modernos? os cientistas? os humanos?) já não podemos repeti-las:

[...] os Modernos encontram-se migrando para uma terra, um *terroir*, solo, campo, terreno – não importa como o chamem – que já está ocupado, povoado desde sempre. E que, mais recentemente, encontrou-se repovoado por uma multidão formada por aqueles que perceberam, muito antes que outros, que era preciso fugir o mais rápido possível da injunção a se modernizar. Nesse novo mundo, o espírito moderno se sente em uma espécie de exílio. Ele precisará aprender a conviver com aqueles que, até então, considerava arcaicos, tradicionais, reacionários ou simplesmente ‘locais’ [...] Os humanos não são mais os únicos atores, ainda que acreditem desempenhar um papel muito mais importante do que realmente possuem. A única coisa que sabemos com certeza é que não podemos nos contar as mesmas histórias.” (LATOURE, 2020 [2017], p. 54-56).

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 [1435].
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 1. ed. 1865.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999 [1983].

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAIRES, Claudenir S.; MARINHO, Lucas Cardoso; AZEVEDO, Cecília. O Príncipe Maximilian... primeiros registros botânicos. *Lundiana*, 2023.
- CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Floresta virgem do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2008a.
- CORRÊA DO LAGO, Pedro. Nicolas Taunay no Brasil e Clarac e a Floresta Virgem. In: LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008b.
- DASTON, Lorraine. *Against Nature*. Cambridge: MIT Press, 2019.
- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1978 [1835].
- DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. *Perspective*, 2013.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *Toward a Global Idea of Race*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham; London: Duke University Press, 2016.
- JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. *ARS*, 2020.
- KARASCH, Mary C. *Slave life in Rio de Janeiro 1808–1850*. Princeton, 1987.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020 [2017].
- LINNAEUS, Carl. *Miscellaneous tracts relating to natural history, husbandry, and physick*. 1777 [1755].
- LOTUFO, Marcelo F. Floresta brasileira: Araújo Porto Alegre e o lugar de corpos negros no Segundo Império. *Revista IEB*, 2020.
- MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row, 1980.
- MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. ETD, 2016 [2011].
- MIRZOEFF, Nicholas. Visualizing the Anthropocene. Duke, 2014.
- MORAIS, Frederico (org.). *O Brasil na visão do artista: a natureza e as artes plásticas*. Rio de Janeiro: Sudameris, 2001.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- POUGY, Thiago Guimarães. A floresta virgem nas artes visuais: estudo de iconografia política brasileira. *Ars Historica*, 2023.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais*. 1850.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nicolas-Antoine Taunay e a Arcádia francesa no Brasil. 2017.
- SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor*. Campinas: Unicamp, 2004.
- SQUEFF, Letícia. As muitas faces de um artista do império. *IMS*, 2014.
- TAUNAY, Afonso E. *A missão artística de 1816*. Brasília: UnB, 1983 [1956].
- TOULOUSE, Mairie. *L'art grec au Musée Saint-Raymond*. Toulouse: Le Musée, 1993.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- WHITEHEAD, Alfred North. *A ciência e o mundo moderno*. São Paulo: Paulus, 2006.
- WHITEHEAD, Alfred North. *The concept of nature: Tarner lectures*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015 [1920].