



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – Ida
Departamento de Artes Visuais – VIS

FLÁVIA REGINA CARNEIRO DOS PASSOS

**A PAISAGEM DO CERRADO NAS REPRESENTAÇÕES DOS VIAJANTES
DO SÉCULO XIX**

Brasília – DF

2018

FLÁVIA REGINA CARNEIRO DOS PASSOS

**A PAISAGEM DO CERRADO NAS REPRESENTAÇÕES DOS VIAJANTES
DO SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como parte dos requisitos para graduação em
bacharelado no curso de Teoria, Crítica e
História da Arte do Departamento de Artes
Visuais da Universidade de Brasília - UnB.
Flávia Regina Carneiro dos Passos

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília – DF

2018

FLÁVIA REGINA CARNEIRO DOS PASSOS

A PAISAGEM DO CERRADO NAS REPRESENTAÇÕES DO SÉCULO XIX

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Biagio D'Angelo - Orientador

Prof. Dra. Vera Pugliese

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Brasília, 28 de novembro de 2018.

Para Beatriz e Guilherme

AGRADECIMENTOS

A Deus. Aos meus pais, Marli e Moadir, pelas condições e liberdade para sonhar.

Ao Cláudio, companheiro eterno para o que der e vier e mais algumas “roubadas” da vida.

Aos professores do curso de Teoria Crítica e História da Arte que encantaram pela dedicação e generosidade.

Aos meus colegas de curso, novas amizades que surgiram na Universidade de Brasília, Cacau, Fabiola Caires, Fabiola Ferigato, Verônica, Yuri e Cesar.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Biagio D’Angelo pela gentileza e pela paciência em me acompanhar nesta pesquisa.

RESUMO

A sucessão das missões artísticas e científicas europeias ao Brasil, intensificadas a partir da vinda da corte portuguesa para a colônia, deu origem a um acervo de textos e imagens sobre o País do século XIX. O presente trabalho busca conhecer os registros visuais do cerrado, por onde passaram estes artistas, dentro desta coleção, as sensações por eles experimentadas diante de uma paisagem tão diversificada, e a contribuição destas imagens para a formação de uma identidade nacional brasileira.

Palavras chave: Artistas viajantes. Paisagem. Cerrado.

ABSTRACT

The sequence of the European artistic and scientific missions to Brazil, intensified after the arrival of the Portuguese court to the colony, originated a collection of texts and images about the country of the nineteenth century. The present work seeks to know the visual records of the “cerrado”, within this collection, where have these artists passed by, the sensations experienced by them facing such a diverse landscape, and the contribution of these images to the formation of a Brazilian national identity.

Key words: Traveling artists. Landscape. “Cerrado”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
PAISAGEM NO SÉCULO XIX	12
O PITORESCO	15
AS EXPEDIÇÕES NO SÉCULO XIX.....	18
O CERRADO APARECE.....	22
O QUE FAZ O BRASIL, BRASIL.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	40

LISTA DE IMAGENS

01. Rugendas, Johann Moritz. Estudos de araucárias, 1824 e Serra Ouro-Branco. Fonte: DIENER; COSTA, 2002.
02. Martius, Carl Friedrich Phillipp von. Um vale semeado de velosíáceas arborescentes. c. 1840. Litografia duas cores, preto e sépia sobre papel. Volume I do Flora brasilienses. Coleção Martha e Erico Stickel. 23,1 x 33,2.
03. Martius, Carl Friedrich Phillipp von. Espetáculo noturno de um campo queimado por fogos no verão seco. 22,4 x 32,7. Coleção Martha e Erico Stickel.
04. Martius, Carl Friedrich Philipp von. Campos com cactos, palmeiras e outras plantas variadas no alto da Serra da Lapa. C. 1858. Litografia a duas cores (preto e sépia). 22,1 x 32 cm. Coleção Martha e Erico Stickel.
05. Martius, Carl Friedrich Philipp von Campos extensos, cobertos de denso matagal, perto da Serra de S. Antônio do Deserto, província de Minas. Cerrado representado por Martius, em Flora Brasiliensis.
06. Martius, Carl Friedrich Phillipp von. Os arvoredos de Minas Novas chamados pelo povo tabuleiro coberto, c. 1840. Prancha de Flora Brasiliensis.
07. Florence, Hercule. Vista tirada no caminho de Guimarães ao Quilombo. Desenho, s/ data. Fonte: Florence (2007)
08. Warming, Eugenius. Planalto de Lagoa Santa, no horizonte vê-se a fumaça das queimadas. (Gomes, 2006).
09. Warming, Eugenius. Desenho, s/ data. (KLEIN, 2002, p. 55 e 58)

1. INTRODUÇÃO

“O sertão não chama ninguém às claras;
mas, porém, se esconde e acena.
O sertão é uma espera enorme”.
(João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

A contribuição dos artistas que participaram das missões científicas ao Brasil, especialmente no século XIX, quando foram intensificadas, é de extrema importância tanto pelo nível de detalhes quanto pelo volume de relatos, estudos, mapas e imagens. Nesse universo de dados, o presente trabalho pretende selecionar as obras do período que representem a paisagem do cerrado naquele período.

Pelos relatos dos viajantes, pode ser observado que à medida que atravessavam paisagens diversificadas no interior do país, como é característico das regiões que compreendem o bioma em questão, sensações distintas eram despertadas e descritas, da repulsa ao encantamento. Estudar estes artistas e sua produção no período com detalhamento para o cerrado, é uma maneira de compreender que tipo de imagem do país era produzida naquele período, como este bioma foi apresentado ao Velho Mundo, e também como essas representações influenciaram na construção de uma identidade nacional, ou seja, em que medida suas assertivas positivas e depreciativas, de acordo com o modo de apreciação dos europeus do século XIX, contribuíram para a apresentação da paisagem brasileira e consolidação de uma identidade nacional.

O tema do trabalho nasce do desejo de chamar a atenção para o bioma¹ no qual Brasília está inserida. O cerrado, segundo maior bioma da América do Sul, ocupa cerca de 22% do território nacional, porém, é o que possui a menor porcentagem de áreas sobre proteção integral. Dados do Ministério do Meio Ambiente mostram que o cerrado:

Apresenta extrema abundância de espécies endêmicas e sofre uma excepcional perda de habitat. Do ponto de vista da diversidade biológica, o Cerrado brasileiro é reconhecido como a savana mais rica do mundo, abrigando 11.627 espécies de plantas nativas já catalogadas. Existe uma grande diversidade de habitats, que determinam uma notável alternância de espécies entre diferentes fitofisionomias. Cerca de 199 espécies de mamíferos são conhecidas,

¹ Disponível em: <http://www.mma.gov.br/biomas/cerrado>. Acesso em 19/11/2018.

e a rica avifauna compreende cerca de 837 espécies. Os números de peixes (1200 espécies), répteis (180 espécies) e anfíbios (150 espécies) são elevados. O número de peixes endêmicos não é conhecido, porém os valores são bastante altos para anfíbios e répteis: 28% e 17%, respectivamente. De acordo com estimativas recentes, o Cerrado é o refúgio de 13% das borboletas, 35% das abelhas e 23% dos cupins dos trópicos. (Ministério do Meio Ambiente, s.p.)

Estudar a história dessa paisagem, com base em outros relatos e pontos de vista, refletir sobre a percepção daqueles que aqui chegaram trazendo consigo suas experiências e apresentar suas percepções, fruto de contextos distintos e sobre um objeto novo, poderá nos ajudar a compreender nossa própria identidade e quiça fomentar projetos para a preservação e defesa ambiental do cerrado.

2. PAISAGEM NO SÉCULO XIX

“De modo geral, não resta dúvida que a paisagem pertence aos sentidos. Ela é construída por alguém que a observa e que a traduz”.
(BELLUZZO, 2008, p. 4).

O dia-a-dia, costuma diminuir a visibilidade da paisagem ao nosso redor. Quanto mais habituados com o que nos cerca, mais a visibilidade de seus componentes diminui. O inédito e diferente costuma impactar o olhar do sujeito pela ausência de uma rede de significações já assimilados. Assim, a visibilidade do entorno aumenta quando nos movimentamos e deixamos a novidade do “mundo externo”, a aventura do desconhecido toma os sentidos e a imaginação. Para entender este processo, a paisagem é objeto de estudo de várias disciplinas e correntes teóricas e recebeu “ao longo de muitos anos diferentes conceitos, que se voltavam a atender necessidades específicas das mais variadas ciências, como de suas variações teóricas e também metodológicas, por sua vez influenciadas por fatos e exigências histórico-culturais” (BELLUZZO, 2008, p. 2).

A pintura histórica² era considerada pelos neoclássicos europeus como o mais importante dos gêneros pictóricos, seguido da pintura de paisagens e as naturezas-mortas. Porém, no decorrer do século XIX, nota-se um desinteresse progressivo do público dos Salões parisienses pela pintura histórica e uma valorização da pintura de paisagem. A presença da natureza nas artes é percebida desde as primeiras tentativas do ser humano de imprimir sua visão da realidade, entretanto, seria no surgimento da sociedade burguesa e industrial, no final do século XVIII, que o entorno natural ganharia importância. A crescente urbanização e conseqüente esvaziamento das zonas rurais europeias foram o plano de fundo para o surgimento da corrente artística e literária do Romantismo. Dentre inúmeras discussões inseridas no Romantismo, pode-se destacar a tentativa do reencontro com a natureza, permeada pela nostalgia aos tempos passados. Agitado por fortes mudanças sociais, políticas e

² PINTURA Histórica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo327/pintura-historica>>. Acesso em: 07/11/2018

culturais, a atividade artística no século XIX tornou-se mais complexa, um período de variados movimentos artísticos, que se sobrepunham ou mostravam suas características de maneira paralela ao Romantismo, como, por exemplo, o Realismo.

No Brasil, o Romantismo seguiu as características do movimento europeu tendo em vista que os artistas que aqui chegaram vinham daquele continente. A noção de individualismo marcou o movimento. A expressão da emoção, fantasia ou sonhos, pessoais e subjetivos, foi o elo que uniu os artistas românticos e inspiraram discursos políticos de ideais nacionalistas, em contraposição à impessoalidade tão presente nos estilos de pinturas anteriores. A pintura de paisagem foi altamente aprimorada no romantismo, com a interpretação da natureza como um lugar divino, um refúgio do mundo industrializado. Além das características europeias como o subjetivismo, o culto à natureza e o sentimentalismo, no Brasil o Romantismo foi marcado por uma necessidade de afirmar a cultura local e a valorização da pintura de paisagem passou a representar e exaltar a brasilidade, a exuberância e beleza de nossas paisagens naturais. Assim, grande parte de nossas pinturas históricas situa-se ao ar livre e a natureza é “personagem” que participa da composição.³

Naquele início de século, o naturalista Alexander von Humboldt,⁴ considerou a geografia como ciência de síntese da paisagem e, desta forma, o observador deveria apreender todos os elementos da paisagem, registrá-los e representá-los. “A composição de uma pintura de paisagem deve aspirar como propósito central à coerência na representação fisionômica da natureza, um princípio derivado da Geografia Física” (DIENER, 2008, p. 67). Para Belluzzo, “o aparecimento de uma paisagem do Brasil é devido sobretudo a percepção estético-científica advinda em última análise do modelo humboldtiano. O atlas pitoresco da viagem de Humboldt e Bonpland que aparece entre 1814 e 1819, e o Atlas da Viagem ao Brasil de Spix e

³ Pintura de paisagem, Reflexões sobre modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador - FAPERJ <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/pinturadepaisagemmodernidadeeomeioar.pdf>. Acesso em: 07/11/2018.

⁴ O naturalista Alexandre Von Humboldt nasceu na Prússia em 1759. Teve como seu tutor J. H. Campe, um seguidor das idéias de Rousseau – fato decisivo que influenciaria as idéias de Humboldt mais tarde e no que diz respeito à observação direta da natureza e de suas excursões a campo. (MORAES, A. C., 2002).

Martius, situam parâmetros dessa visualidade embebida em saber científico” (Belluzzo, 2000, vol. III, p. 13). O naturalismo foi também importante e presente na produção imagética do Brasil do século XIX. Os naturalistas buscavam copiar a realidade e representar as cenas naturais, com exatidão, como um cientista quando observa uma experiência científica, numa reação contra o subjetivismo do Romantismo.

Nas representações da paisagem brasileira do século XIX as duas vertentes podem ser identificadas 150 anos mais tarde, em catálogos produzidos por ocasião de exposições temporárias ou de coleções. Como exemplo, o catálogo da exposição *O Brasil dos viajantes*⁵ e os catálogos da *Mostra do Redescobrimento*⁶ mostram o olhar dos artistas estrangeiros sobre a paisagem no Brasil, e o registro romântico e naturalista com obras produzidas nas expedições científicas.

⁵ *O Brasil dos viajantes*, Ana Maria de Moraes Belluzzo E., (cat. expo., São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1994), 3 vols., São Paulo, 1994.

⁶ *Mostra do redescobrimento*, Nelson Aguilar E., (cat. expo., São Paulo, Bienal de São Paulo, 2000), São Paulo, 2000.

3. O PITORESCO

Havia no início do século XIX uma crítica a um estilo de paisagismo que consideravam insípido, monótono, destituído de qualquer excitação, caracterizado por alguns poucos artifícios estereotipados. Como resposta a essa crítica, surge o termo pitoresco, gestado no século XVIII, como maneira de nomear uma nova categoria estética em relação à paisagem natural e representada, antagônica ao conceito do sublime⁷. O sublime busca reações estéticas na qual a sensibilidade se volta para aspectos extraordinários e grandiosos da natureza, considerada um ambiente hostil e misterioso, muitas vezes insinuando sentimentos como o medo e a solidão nas obras. Não é raro a massa arbórea representada mostrar-se escura, densa e intransponível.

O termo pitoresco, na origem etimológica, remete à esfera da pintura, ou seja, englobaria aspectos que agradam os pintores ao exercer a pintura (ARGAN, 2010, p.113). Esse processo de aquisição de uma nova sensibilidade visual é responsável por elevar a apreciação estética da paisagem na pintura à condição de pitoresca e também de sublime, adaptando-a aos sentimentos humanos. Segundo Argan, o pensamento do iluminismo não considera a natureza como reflexo do criador na imagem do criado, e sim como ambiente da vida, seja ele acolhedor ou hostil, mas com o qual se tece sempre uma relação ativa, não diferente da relação que liga o indivíduo à sociedade (ARGAN, 1992, p.40). Para a poética do pitoresco, a natureza se apresenta como um ambiente variado, generoso e acolhedor, propício ao desenvolvimento dos sentimentos sociais - como pode ser observado nas pinturas de Alexander Cozens (1717-1786), John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851). Sobre o modo de representação do pitoresco Argan explica:

O “pitoresco” se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A

⁷ Para o sublime, a natureza é ambiente hostil e misterioso que desenvolve no indivíduo um sentido de solidão. Empregado primeiro na retórica e na poesia, o conceito obtém aceitação mais ampla com a tradução francesa do *Tratado sobre o Sublime*, atribuído a Longino (século III d.C.), feita pelo escritor Nicolas Boileau, editada em 1674. Longino descreve as coisas do mundo natural em termos de imensidão e violência. Em pleno classicismo, a estética do sublime, apoiada na idéia do temor reverencial à natureza, interpela os valores reinantes ligados à ordem, ao equilíbrio e à objetividade. O sublime se dirige ao ilimitado, ao que ultrapassa o homem e todas as medidas ditadas pelos sentidos. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo “turismo” que vinha se difundindo. (ARGAN, 2006, p. 19)

Em oposição ao sublime, o conceito de pitoresco busca acender as assimetrias e variações nas cenas, valorizando as imperfeições do ambiente, sempre vistas como agradáveis, buscando representar uma natureza acolhedora e convidativa. O pitoresco designa tanto o objeto natural quanto a sua representação. Assim, o pitoresco, defendia que as qualidades que deveriam ser vistas numa paisagem eram a textura, a rugosidade, a assimetria, a irregularidade, o segredo, o inesperado e, sobretudo, a impressão de uma situação natural ao invés de planos artificialmente construídos. As qualidades exaltadas pelos defensores do pitoresco eram a mudança súbita e um grau de variação suficientemente amplo para abranger extremos, incorporando aspectos por um lado belos e por outro sublimes.⁸ “Exercitando a observação, pela primeira vez na história da paisagem, a natureza passa e ser encarada como matéria-prima: as paisagens pitorescas seriam admiradas per si e não pela sua capacidade para gerar emoções” (DANIELS, 1988, p. 43).

Belluzzo propõe que:

O pitoresco seria o cenário digno de ser apreciado ou desenhado, segundo padrões poéticos arcádicos. O observador escolhia ângulos privilegiados para registrá-la sob valores consagrados pela pintura e pela poesia. A tradição pictórica ditava normas à natureza e só algumas combinações notáveis da natureza chegavam a constituir material adequado a arte. (BELLUZZO, 1999, v. 3, p. 19)

A noção de pitoresco na observação de imagens ou paisagens predominou até meados do século XIX, buscando unir a arte com a paisagem natural. A distinção entre o plano estético e o plano científico, o sentir e o conhecer, dividiu as obras entre o pitoresco, seguindo parâmetros da pintura, e o naturalismo, uma observação e descrição direta da natureza.

⁸ Enquanto o pitoresco pressupõe o indivíduo integrado em seu ambiente natural, o sublime considera o indivíduo isolado e angustiado; ambas atitudes contraditórias, mas complementares pois refletem o grande problema da época: a dificuldade da relação entre o indivíduo e a sociedade (ARGAN, 1992, p.20).

As representações pitorescas buscavam a interação entre arte e ciência com o objetivo de alcançar uma apreensão do todo por meio da sensibilidade aliada ao estudo científico. Essa busca estimulou os artistas a criar rotas pitorescas, na expectativa de que essa imagem global em algum momento se manifestasse diante dos seus olhos (DIENER, 2008, p. 59). O mesmo procedimento seria posteriormente praticado, com desenvoltura, pelos viajantes europeus frente ao cenário brasileiro. Como aponta Belluzzo,

Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, notadamente após a independência do país, acorrem ao Rio de Janeiro estrangeiros dedicados às atividades diplomáticas, outros tantos relacionados à Marinha inglesa que, na qualidade de artistas diletantes, apresentam domínio do desenho. Ancoram também na costa brasileira passageiros das viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar o espetáculo da paisagem. (BELLUZZO, 1994, p. 34)

Ainda segundo a autora:

A visão do pitoresco significa um modo de ver marcado pelo primado dos valores pictóricos sobre a paisagem observada. De acordo com o critério do gosto pelo pitoresco, só algumas notáveis combinações da natureza se oferecem ao artista como dignas da arte. Ao lado do cume pitoresco, é o recôndito do jardim que ocupa papel central nessa poética, um dos temas mais explorados pelos diletantes artistas ingleses (Ibid).

Um dos temas que predominará entre os viajantes do século XIX será o da paisagem onde o pitoresco e o romântico conviveram. Com a instalação da Corte no Rio de Janeiro e especialmente depois da independência aportam ao país “artistas profissionais” ou não, com amplo conhecimento de desenho. Tanto artistas como viajantes comuns que aqui chegavam eram educados em uma visão estética do pitoresco. De acordo com Ana Maria Belluzzo, mais do que a descrição naturalista, predominam entre eles a abordagem romântica do passeio pelos arredores e pelos jardins, a visão do homem ‘original’ na floresta virgem ou a forte sensação da grandiosidade do universo (BELLUZZO, 1996: 18).

4. AS EXPEDIÇÕES NO SÉCULO XIX

O prestígio das missões científicas e artísticas é atestado pela importância que adquirem as informações sobre espécies naturais, território e paisagem, tema indissociável da experiência do viajante do século XIX, e pela valorização artística, verificada pelos cuidados na prática de desenhos sobre o tema.

A chegada da corte portuguesa ao Brasil e a abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional consolidou as expedições artísticas e científicas que, até então, durante o período colonial, aconteciam vez ou outra, mas não de maneira sistemática. Com a chegada de Dom João VI, inicia-se uma série de missões de investigação de estrangeiros pelo país com a finalidade de registrar, analisar e coletar amostras para alimentar museus europeus e, também, as novas instituições recém-criadas como o Jardim Botânico e a Academia Imperial de Belas Artes, entre outras.

Além de botânicos, geógrafos, naturalistas, colecionadores e outros cientistas, artistas também acompanhavam estas expedições, registrando suas impressões tanto do ambiente e da natureza quanto da vida social que encontravam pelo caminho, em desenhos e anotações, contribuindo para que as expedições associassem a ciência e a arte em suas pesquisas.

Os artistas-viajantes que chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX, trouxeram na bagagem imagens e opiniões, e assim é preciso contrabalançar a percepção do novo com o sentido já apreendido por meio da imagem produzida antes da chegada ao País. Ou seja, analisar como foi identificada a paisagem brasileira a partir da bagagem que carregavam, com as tradições culturais assimiladas anteriormente. Portanto, a subjetividade do artista e a complexidade envolvida na montagem do legado de representações do Brasil daquele tempo torna o estudo ainda mais interessante, uma vez que foi formado por diferentes olhares internacionais, contribuindo para a construção de uma imagem da Colônia para os europeus, curiosos e intrigados que estavam sobre o mundo novo, buscando desvendar a “terra do paraíso” detalhando a fauna e flora dos trópicos. Inédita para muitos deles, a natureza dos trópicos tornava-se surpreendente por sua estranheza, o que causava uma

infinidade de sensações naqueles que experimentavam a diversidade das paisagens brasileiras.

Para Belluzzo, os estrangeiros nos ofereceram a possibilidade de nos vermos pelos olhos deles, viajantes, ao abordar a realidade brasileira em vários aspectos, incluindo a natureza e a paisagem do país, moldando indiretamente nosso pensamento sobre o Brasil, as “imagens do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente” (BELLUZZO, 2000, vol. 1, p 13)

As imagens aqui produzidas e difundidas na Europa não foram, em sua grande parte, fidedignas ao trabalho inicial do artista. Apesar de não ser objeto deste trabalho, mas a título de exemplo, é pertinente citar a obra de Johann Moritz Rugendas, que acompanhou a primeira etapa da expedição de barão Hendrich von Langsdorff, em 1824 a 1825, por Minas Gerais.

Em sua trajetória, retratou o país durante os anos 1820 com toda a exuberância da natureza e os costumes da população. Retornou à Europa em 1825 e iniciou a produção do álbum *Voyage Pittoresque dans le Brésil* em 1827. O artista participou do processo de edição do Viagem Pitoresca, compondo esboços baseados nos seus estudos, desenhos ou croquis que serviram como matrizes para as litografias, mas não se pode medir o quanto os litógrafos e outros artistas contribuíram no produto final, copiando os traços originais, editando ou preenchendo espaços em branco para que as pranchas fossem atrativas ao mercado europeu. Como explica Diener, “o que trouxe como consequência uma marcada deformação em sua espontânea recepção do país em benefício de concessões ao gosto europeu da época”. (DIENER; COSTA, 2002, p. 55) e para que se tornassem mais “atraentes e pitorescas aos olhos europeus” (*Idem*, 2002, p. 98). O projeto terminou em 1835 com 20 exemplares, em francês e alemão, com 100 obras e textos explicativos.

Os esboços dos artistas viajantes muitas vezes chegavam à Europa com informações em suas margens, com explicações a respeito da cor, dos materiais empregados, dentre outras. Na Europa, passariam por inúmeras mãos, pessoas que geralmente não conheciam a paisagem a qual estavam manuseando, rearranjando ou modificando elementos e diferentes técnicas. Süsskind explica:

A adoção do ponto de vista do naturalista parece levar a paisagem-instantânea a um processo interno de multiplicação e variação de tal ordem que indica por vezes sua implosão antes mesmo de acabada. Daí a quantidade de esboços, desenhos inconclusos, aquarelados apenas em parte. O que se explica pela pressa dos viajantes, mas também por esse desejo de ao mesmo tempo representar e colecionar a paisagem. Como se, não bastando o simples registro de uma vista, fosse necessário delinear com nitidez ainda alguma árvore, espécie vegetal de pequeno porte, algum homem em atividade característica ou apenas passando. Como se uma prancha devesse cumprir papel de várias. Como se numa estampa se devesse dar conta de uma multiplicidade de espécies existentes ou atividades possíveis naquele exato local. Ou singularizar simultaneamente diversos elementos que, a rigor, poderiam estar dispersos, imersos numa vista geral, num grande plano. (SÜSSEKIND, 1990. p. 118-119)

Os trabalhos eram tratados como um documento, como os diários, relatos, cartas geográficas, e assim, pertenciam ao acervo da expedição e ao governo patrocinador. Após a abertura dos portos as viagens foram intensificadas bem como o número de viajantes, por consequência, dispostos a descrever a colônia, no intuito de posteriormente ver suas anotações publicadas.



Fig. 01- Rugendas, Johann Moritz. Estudos de araucárias, 1824 e Serra Ouro-Branco. Fonte: DIENER; COSTA, 2002.

O desenho e a litografia Serra Ouro-Branco exemplificam as transformações do esboço do artista para a prancha publicada posteriormente, uma composição muito

mais complexa que o estudo original. Os elementos são arranjados ou adaptados para criar uma imagem harmônica. Percebe-se também uma alteração na proporção da vegetação e um enquadramento com maior porção de céu, isto é, colocando o artista e, conseqüentemente o observador, num ponto de vista mais alto em comparação ao esboço feito in loco. Assim, a produção final de Rugendas seguiu um conjunto de regras para agradar ao público e manter próxima a ideia do Brasil como lugar do paraíso.

5. O CERRADO APARECE

“Ninguém passeia impunemente sob as palmeiras.”
(Johann Wolfgang von Goethe, *As afinidades eletivas*)

Os bandeirantes foram os primeiros a relatar sobre a vegetação do cerrado quando adentraram os “sertões”, à procura de minerais e pedras preciosas e nesta busca, muitos morreram devido às condições naturais do local. Bertran conta que “Sobreviver antigamente nos cerrados, as assim chamadas savanas do interior brasileiro, era um exercício da arte ecossistêmica” (Bertran, 2000, p. 33).

Seguidamente inúmeros foram os viajantes que percorreram o Brasil e deixaram suas impressões sobre a aventura.

O pesquisador, botânico e naturalista Auguste Saint-Hilaire, em uma expedição que durou de 1816 a 1822, mostra um curioso fascínio pela nova paisagem:

Para conhecer toda a beleza das florestas tropicais é necessário penetrar nesses retiros tão antigos como o mundo. Lá nada faz lembrar a fatigante monotonia dos nossos bosques de carvalhos e pinheiros; cada árvore ostenta, por assim dizer, um porte que lhe é próprio; cada qual tem sua folhagem, que frequentemente difere do matiz da das árvores vizinhas. (Saint-Hilaire, 1975, p. 28)

Em outra passagem Saint-Hilaire explica o uso da velosiácea, popularmente conhecida como canela de ema e típica planta do cerrado: “é extremamente comum nessa montanha árida e, como aí não se encontra argila, utilizaram-se, em várias casas de negros, os caules desta mesma velloziácea para encher os intervalos que deixam entre si os bastões horizontais e transversais que formam a carcaça das casas” (*Idem*, 1975, p. 246). Porém, ao comparar o interior de Goiás com outras regiões escreveu: “A vegetação destas, é muito menos exuberante que as das florestas primitivas de Minas e do Rio de Janeiro” (*Ibidem*, 1975, p.42), e também “Tudo o mais seco, e raras eram as plantas que ainda tinham flores. Finalmente, após uma jornada longa e tediosa, avistei Santa Luzia de Goiás, o arraial a que me destinava” (*Ibidem*, 1975, p. 24), demonstrando não apreciar as características do cerrado, ou mesmo frustração em relação às expectativas de encontrar visões do exótico.

As missões científico-artísticas passaram a percorrer as terras brasileiras, coletando espécies e fazendo descrições detalhadas dos aspectos paisagísticos que compunham o espaço brasileiro.

A primeira divisão fitogeográfica do Brasil foi preparada pelo botânico Carl Friedrich Von Martius, em 1817, em uma viagem de aproximadamente 10 mil quilômetros pelo Brasil, financiada pela coroa alemã, quando classificou a região dos Cerrados como *Oreas* ou *oréades*. A viagem rendeu a obra “Flora Brasiliensis”, com análises de espécimes e contribuições de seus colegas de viagens e o mapa fitogeográfico do Brasil, dividido em regiões naturais⁹. Características do cerrado aparecem em seus textos onde o pesquisador demonstra a complexidade do cerrado com a diversidade paisagística dos arbustos, componentes de casca grossa e galhos tortuosos, em que as folhas têm o aspecto verde-acinzentado, no período de seca: “Delicadeza, fina concepção e variedade bizarra, eis o caráter geral das formas vegetais domiciliadas nessa região” (MARTIUS, 1943, p.258).



Fig. 02 - Martius, Carl Friedrich Phillip Von Martius. Campi Aestate Sicca Ignibus Adusti. Espetáculo noturno de um campo queimado por fogos no verão seco. 22,4 x 32,7. Coleção Martha e Erico Stickel.

⁹ FLORA BRASILIENSIS, o projeto. Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/project>. Acesso em 19/11/2018.

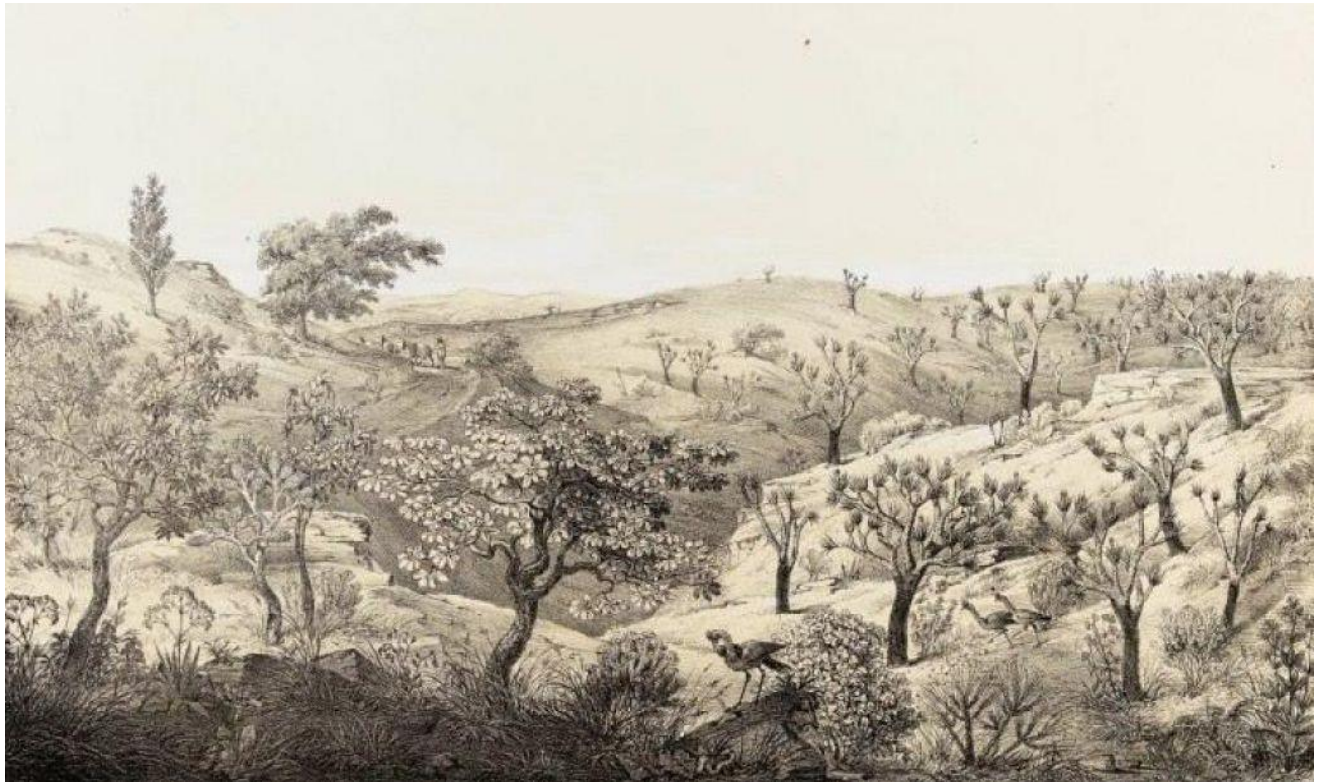


Fig. 03 - Martius, Carl Friedrich Phillipp von, “Um vale semeado de velosíáceas arborescentes”. c. 1840. Litografia duas cores, preto e sépia sobre papel. Volume I do Flora brasilienses. 23,1 x 33,2. Coleção Martha e Erico Stickel.

No texto que acompanha a ilustração Martius observa “Não há estilo com que possa um europeu descrever, nem cores com que possa pintar, a diáfana serenidade destes céus ou a audácia destes montes” (MARTIUS, 1996, p.28). Estas gravuras são especialmente ricas por mostrarem vários elementos típicos da paisagem local e uma das espécies mais emblemáticas do cerrado: a velosíáceas, popularmente conhecida como canela de ema.



Fig. 04 - Martius, Carl Friedrich Philipp von. Campos com cactos, palmeiras e outras plantas variadas no alto da Serra da Lapa. C. 1858. Litografia a duas cores (preto e sépia). 22,1 x 32 cm. Coleção Martha e Erico Stickel.

Em sua obra *Reise in Brasilien* (Viagem pelo Brasil), Martius (1838, p. 109) faz a seguinte descrição do Cerrado: “As regiões situadas mais altas, mais sêcas, eram revestidas de matagal cerrado, em parte sem fôlhas, e as vargens ostentavam um tapête de finas gramíneas, tôdas em flôr, por entre as quais surgiam grupos espalhados de palmeiras e moitas viçosas. Os sertanejos chamam varedas a esses campos cobertos.”



Fig. 05 - Campos extensos, cobertos de denso matagal, perto da Serra de S. Antônio do Deserto, província de Minas. Cerrado representado por Martius, em Flora Brasiliensis.

Nesta litogravura arbustos pequenos e quase sem nitidez, mostram uma vegetação fechada com árvores e palmeiras em primeiro plano. O terreno sem elevações não impede que o percurso seja cansativo, por causa do clima quente, como descreveu Martius sobre a viagem:

Apenas pequenos vales cortam a sua extensão, e quando o olhar estrangeiro percorre tudo o que está coberto de densíssimas ramagens, é atingido por esta espécie de modo admirável. Cingido, pois, por esse imenso mar de frondes, e, como que oprimido pelo calor, não pode vencer com o corpo e observar esta imensa planície, senão montado a cavalo ou quando subir em alguma árvore alta, coisa rara ali. Seu arbusto é da espécie que os mineiros costumam chamar de cerrado ou carrasco: uma grande variedade de arbustos de fronde pouco sucosa, que, bem apertados entre si e frequentemente estão ligados por ramos circundantes de rebentos volúveis e de grinaldas de flores e não são interrompidos a não ser raramente por uma árvore mais alta, muito frondosa ou por uma palmeira. (MARTIUS, 1996, p.88)



Fig. 06 - Martius, Carl Friedrich Phillipp von. Os arvoredos de Minas Novas chamados pelo povo tabuleiro coberto, c. 1840. Prancha de Flora Brasiliensis.

Martius buscou contemplar os diversos elementos nativos em um cenário único e ideal ao colocar no mesmo espaço os arbustos baixos e emaranhados e espécies de palmeiras e de árvores espaçadas. No título da obra o artista registra outra denominação para o cerrado à época: “São chamadas tabuleiro; quando os galhos das árvores se tocam, diz-se tabuleiro coberto, e havendo capoeira densa entre os caules tabuleiro cerrado” (MARTIUS, 1943, p. 257).

Organizada pelo barão Hendrich von Langsdorff, de 1824 a 1829 e custeada pelo czar Alexandre I, da Rússia, outra expedição artística-científica ao Brasil percorreu quase 17 mil quilômetros, em duas etapas. Colaboraram com sua vasta produção de imagens os artistas Johann Moritz Rugendas, que acompanhou a primeira etapa, em 1824 a 1825, por Minas Gerais e Hercules Florence, Aimé-Adrien

Taunay que embarcaram na segunda etapa, em 1826, pelos rios do interior do país até o Amazonas, retornando pela costa de Belém até a chegada ao Rio de Janeiro em 1829.

Na segunda etapa da expedição de Langsdorff, em 1825, Hércules Florence, pesquisador, inventor e desenhista, foi contratado para documentar e fazer o relato ilustrado da viagem, pelo norte do Brasil, incluindo a Amazônia. Assim, desenhou e escreveu, diariamente, durante os 13 mil quilômetros percorridos entre 1825 a 1829, juntamente com outro artista, Aimé-Adrien Taunay, montando uma coleção valiosa para estudos antropológicos e etnográficos, devido à sua preocupação em registrar com rigor científico a natureza.

Ao retornar da missão, na tentativa de divulgar seu trabalho, Florence fez uma série de experimentos e inventos que resultaram na poligrafia, para impressão e gravura de seus estudos, na zoofonia, conceito com observações sobre comunicação regular entre animais de uma mesma espécie, e na fotografia com nitrato de prata, tendo registrado as experiências no manuscrito “Livre d'Annotations et de Premiers Matériaux”, cinco anos antes do emprego da palavra fotografia na Europa pela primeira vez.

Florence continuou residindo no Brasil após a missão e lamentava que suas realizações não eram conhecidas na Europa atribuindo o fato à distância em que estava daquele centro cultural. A produção de Florence é vasta, e entre desenhos, pinturas e fotografias, consegue mostrar as nuances da paisagem brasileira com riqueza de detalhes. O diário de Florence traz desenhos sobre o cerrado e a narrativa que as acompanha apresenta uma visão em geral bastante pitoresca sobre parte do centro-oeste brasileiro. Como exemplo, Florence nos conta sobre seu caminho:

Atravessamos como nos dias anteriores vários cerrados, mas estes mudaram diversas vezes de viso. Aqui eram grandes árvores de folhagem escassa e cores várias, deixando ver um entrelaçamento de ramos retorcidos como o coral, de casca rugosa e enegrecidos pelo fogo; ali outras, cujas folhas haviam sido devoradas pelas chamas, ficando só a negra rama. Adiante tudo desabrochava em flores amarelas e roxas; mais longe não se via senão ramalhada seca, cujo matiz ia do pardo ao ruivo. Enfim nos terrenos úmidos reapareciam as flores amarelas, azuis, carmíneas e roxas. À tarde variou o panorama. Não era mais uma paisagem avivada alegremente por maciços floridos, mas um quadro grandioso. (FLORENCE, 2007, p.160)

Florence sensivelmente percebe a diversidade paisagística que compõe essa parte do território brasileiro e, de fato, parece admirar essa pluralidade natural ao escrever: “Pela grande variedade das paisagens, muito teria aqui um pintor em que exercitar o seu talento” (FLORENCE, 2007, p. 130).

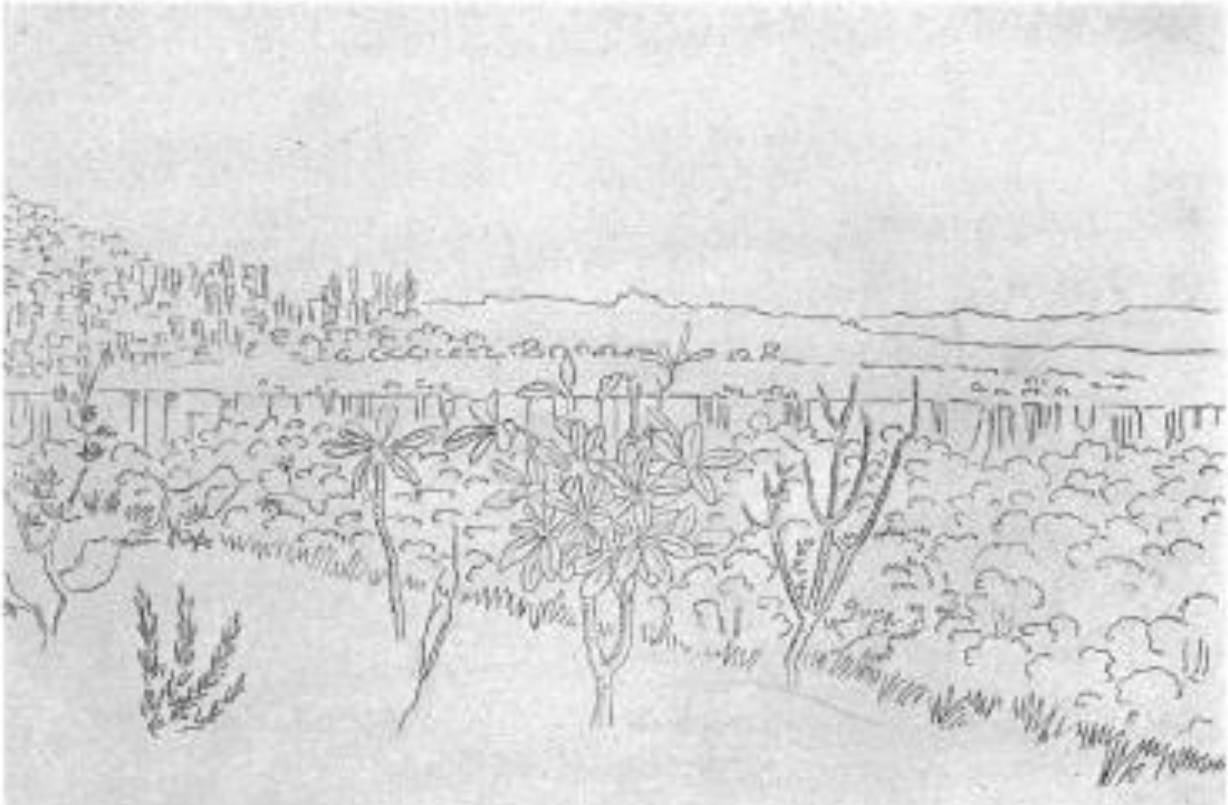


Fig. 07 - Florence, Hercule. Vista tirada no caminho de Guimarães ao Quilombo. Desenho, s/ data.
Fonte: Florence (2007)

O desenho mostra as plantas baixas, predominando arbustos, como uma vegetação bastante densa e emaranhada, sem detalhes. Plantas mais altas espaçadas, com troncos secos e retorcidos. A sensação de aridez é transmitida tanto pela ausência de folhas e flores e pelos galhos secos na planta mais ao canto direito do primeiro plano, ficando claro que o seu interesse é demonstrar as características de cada região percorrida, sem adições que tinham a finalidade de criar um cenário mais fantasioso.



Fig. 08 – Warming, Eugen. “Planalto de Lagoa Santa, no horizonte vê-se a fumaça das queimadas”.
(Gomes, 2006).

Membro da expedição dinamarquesa de 1863, chefiada por Peter Lund, o botânico Eugenius Warming desenhou e fotografou lugares e vegetação, além de coletar material para seus trabalhos durante três anos, na região de Lagoa Santa. Ali começou a desenvolver o trabalho com a vegetação local, tão diferente daquela de sua terra natal, e que resultaria na publicação do livro sobre a vegetação de Lagoa Santa. Publicada em dinamarquês, em 1892, o livro *Lagoa Santa Et Bidrag til den biologiske Plantegeografi*, (apud RIBEIRO, 2005, p. 49) teve repercussão nos meios científicos europeus e chamou a atenção mundial para os cerrados brasileiros, ao buscar explicações para a forma apresentada pelos vegetais e relacionando-a à frequência das queimadas, e explicando a importância do fogo para aquele tipo de vegetação, sendo ao que consta o primeiro estudo específico sobre o que hoje denominamos cerrado.



Fig. 09 - Warming, Eugen. Desenho, s/ data. (KLEIN, 2002, p. 55 e 58)

Dezenove anos após sua viagem ao Brasil, Warming se tornaria mundialmente reconhecido como um dos fundadores da Ecologia vegetal¹⁰, e nunca mais esqueceria o Brasil. A flora brasileira tornou-se um importante elemento de referência em sua produção científica. Em novembro de 1923, pouco antes de falecer, falou do tempo que passara no Brasil em palestras que proferiu na Sociedade Dinamarquesa de Botânica.

¹⁰ Eugen Warming foi autor do primeiro livro no mundo devotado especificamente à ecologia, publicado em 1895. Seu trabalho pioneiro combinou sistemática, taxonomia, morfologia e biogeografia, sintetizando-as em uma nova ciência chamada ecologia. Ele formalizou a idéia de que uma comunidade natural é composta e caracterizada pelas espécies individuais que nela ocorrem. Eugen Warming é considerado o pai da ecologia vegetal e o fundador da ecologia nos trópicos. História da ecologia: o trabalho pioneiro de Eugen Warming no Brasil e na Europa. Disponível em: <http://periodicos.unitau.br/ojs/index.php/biociencias/article/view/280/229>. Acesso em 04.12.2018.

6. “O QUE FAZ O BRASIL, BRASIL”¹¹

Após trezentos anos de isolamento o Brasil teve seus portos abertos e seu *status* alterado de colônia para sede administrativa de um reino. No início do século XIX, a transferência da corte portuguesa deu início a um processo de transformação do país, acelerado pela coroação do imperador, em 1822, e acompanhado com interesse pela Europa. O Brasil se abre ao exterior “De modo que a curiosidade tão longamente sofreada pode agora expandir-se sem estorvo, e não poucas vezes, com o solícito amparo das autoridades”. (HOLANDA, 1975, p. 12).

Curioso pensar que muitos viajantes atravessaram as florestas em busca do magnífico cenário tropical, mas isso não fez com que se consubstanciasse uma escola de pintura paisagística no Brasil. De forma geral, pode-se dizer que essas representações se mantêm dentro de uma preocupação realista de apreensão das condições locais, que vai dominar na pintura de paisagem no Brasil ao longo do século XIX e influenciar toda a produção acadêmica decorrente desse processo. Nesse cenário, duas instituições foram criadas e tiveram papel importante na elaboração de uma imagem nacional: a Academia Imperial de Belas Artes, que iniciou suas funções em 1826, dez anos depois do decreto da sua criação, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838¹², que seguia o modelo do *Institut Historique* francês, ao relacionar nomes e acontecimentos para compor um passado comum na tentativa de homogeneizar a imagem do novo império. Como parte deste trabalho, o Instituto lançou um concurso de monografias com o tema “Como se deve escrever a história do Brasil”.¹³ O ensaio vencedor, anunciado em 1845, foi de Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868).

¹¹ Título do livro do antropólogo Roberto DaMatta, que analisa as manifestações culturais brasileiras, formadoras da nossa identidade como nação.

¹² <https://www.ihgb.org.br/>

¹³ O concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, "Como se deve escrever a História do Brasil", teve como vencedora a monografia homônima de Von Martius, em que o autor propõe um programa para a historiografia nacional assentado sobre o tripé racial brasileiro, enfatizando, no entanto, o elemento português por seu caráter civilizador (ESTEVEZ, 1998, s.p.).

A Academia Imperial de Belas Artes inaugurou o ensino artístico no Brasil em moldes semelhantes aos das academias de arte europeias. Entre os pintores acadêmicos, no Brasil, houve um predomínio das paisagens - onde observa-se o confronto entre natureza e construção, buscando retratar a cidade do Rio de Janeiro como a imagem de uma capital em franco processo de modernização tendo como cenário a sua condição natural - e da pintura histórica - responsável por construir uma iconografia do Império, sobretudo entre 1841 e 1889 (CARVALHO, 1990, p. 164). Nos Estatutos da Academia, em 1826, um artigo adiantava que seria vantajoso aos artistas que viajassem pelo país tirando “uma coleção de vistas locais”:

Artigo 1o, § 10o – Este gênero de pintura é uma das mais agradáveis artes, e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos artistas que viajarem pelas províncias tirarem uma coleção de vistas locais, tanto terrestres como marítimas. O professor desta classe ensinará a teoria explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia (GALVÃO, 1954, p. 47).

Por volta de 1850, a tarefa de consolidação do Estado imperial foi concluída, e a Academia Imperial iniciou a elaboração de um projeto artístico nacional. Em 1855, Manoel Araújo Porto Alegre, diretor da Academia, preparou um documento sobre a pintura de paisagem no Brasil. Ao criticar as obras dos artistas de paisagem, todos estrangeiros, aponta imprecisões nas composições e a representação de plantas de distintos ambientes em uma só composição, não fazendo jus ao caráter singular da paisagem, e conclui com uma invocação aos artistas: “Os nossos paisagistas devem ser americanos porque da natureza da América e particularmente do Brasil, é que tirarão a sua glória e o seu pão” (GALVÃO, 1959, p. 52). Porto Alegre buscou “despertar nos estudantes a consciência de que uma ‘pintura nacional’ floresceria mediante a observação sistemática da natureza brasileira. (...), a substituição de modelos europeus pela contemplação da natureza viva seriam formas de fomentar a ‘arte nacional” (*Idem*, 1959, p. 52).

Ao propor um projeto nacional para modelar a imagem visual do Brasil, Porto Alegre indica aos artistas que procurem fazer um registro visual cientificamente válido dos elementos naturais, fiel à tradição das ciências das viagens, norteado pelo pensamento de Humboldt no que diz respeito à exigência de verossimilhança e de coerência na representação da natureza: “o mundo vegetal atuava sobre a imaginação dos naturalistas pela sua imobilidade e magnitude” (SALLAS, 1997, p. 146).

O objeto do projeto era elaborar uma alma nacional. “Uma nação deve apresentar um conjunto de elementos simbólicos e materiais: uma história, que estabelece uma continuidade com os ancestrais mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares importantes e uma paisagem típica; representações oficiais, como hino, bandeira, escudo; identificações pitorescas, como costumes, especialidades culinárias, animais e árvores-símbolo (THIESSE, 1999, p. 14).

Acerca da flora e da fauna, os estrangeiros, cientistas e artistas viajantes, construíram uma coleção de imagens do Brasil, onde a diversidade de grande parte do País teve suas características descritas e preservadas, sendo que este “era um dos assuntos preferidos desses viajantes, em sua exuberância, grandeza e diversidade” (LIS, 2003, p. 617). Lahuerta corrobora com esta ideia ao explicar:

As observações in loco realizadas por esses viajantes, com seu espírito cientificista, ajudaram a desmistificar a visão negativa da natureza americana, e brasileira, construindo, por sua vez, uma idéia de fecundidade e pureza, além da freqüente idéia de grandeza. A partir desses relatos, passa a ser inegável que as matas brasileiras continham uma enorme diversidade e conseqüente potencial para a pesquisa (...) Estes e outros viajantes contribuem para a imagem que se fazia das terras abaixo da linha do equador, chegando muitas vezes a afirmara superioridade desta natureza em relação à européia. (LAHUERTA, 2006, s.p.)

A chegada de inúmeros viajantes ao Brasil ocasionou, para Sérgio Buarque de Holanda (1975, pp. 13-14), “um redescobrimento do Brasil” e aqueles artistas tiveram uma função considerável na criação de uma imagem de Brasil, uma vez que este olhar estrangeiro acaba por trazer ao habitante local um ponto de vista ignorado ou esquecido, reavivando um sentimento de pertencimento a um grande país.

A não ser no Quinhentos e, até certo ponto, no Seiscentos, nunca o nosso país parecera tão atraente aos geógrafos, aos naturalistas, aos economistas, aos simples viajantes, como naqueles anos que imediatamente se seguem à instalação da Corte portuguesa no Rio e à abertura dos portos ao comércio internacional. O fato acha em si mesmo sua explicação. A contar de 1808 ficam enfim suspensas as barreiras que, ainda pouco antes, motivaram o célebre episódio daquela ordem régia mandando atalhar a entrada em terras da Coroa de Portugal de ‘certo Barão de Humboldt, natural de Berlim’, por parecer suspeita a sua expedição e sumamente prejudicial aos interesses políticos do Reino. De modo que a curiosidade tão longamente sofreada pode agora expandir-se sem estorvo, e não poucas vezes, com o solícito amparo das autoridades”. (Holanda, 1975, p. 12).

Através dos desenhos, relatos, coleções e classificações, uma “geografia imaginativa” do Império é construída, pautada em sua natureza, principalmente pelos viajantes naturalistas. Conjugando a presença da metrópole nos trópicos com as novas idéias estrangeiras, se pode chegar a importantes aportes para o estudo do processo de formação de uma identidade brasileira, fundamentada em seu território e em sua natureza. Ao instigar os artistas a executarem os trabalhos de acordo com os princípios naturalistas, Porto Alegre vislumbra a importância que o registro do território havia adquirido para o processo de construção simbólica do território e de constituição da identidade nacional brasileira.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...)“aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber [...] Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. (PEIXOTO, 1988, p.363)

Diante da vasta coleção produzida no século XIX, pode ser constatado um número reduzido de obras que representam o cerrado. Poucos trabalhos remetem à caracterização do cerrado quando comparado aos trabalhos que representam outros biomas. As missões davam preferência à floresta amazônica, mata atlântica e matas araucárias, talvez por desconhecimento, por parte desses naturalistas, da riqueza do Sistema Biogeográfico do cerrado¹⁴, que abrange uma infinidade de formas vegetais e uma significativa variedade de fauna.

Não obstante a baixa representação na produção daquele século, é possível extrair elementos e lições a partir das amostras levantadas no presente estudo. Com efeito, se por um lado o olhar do artista, forjado a partir das experiências historicamente acumuladas, retrata o espanto para com o novo, por outro, é possível verificar a preocupação em tornar o objeto observado mais palatável a seu destinatário final, o europeu.

A informação extraída, fruto da sensibilidade do observador, permite dar margem ao espanto diante de uma vegetação distinta, sem quase possibilidade de descrição, mesclada pela paisagem formada por arbustos embaralhados em contraste à amplitude do céu. O terreno acidentado propiciou uma grande variedade de pontos de vista, capazes de revelar sucessivas surpresas ao observador.

Como característico em um trabalho de conclusão de curso de graduação, a singela pesquisa não representa o potencial apresentado pelo tema. Gostaria que este trabalho fosse continuado em projeto de mestrado, para além de aprofundar o estudo

¹⁴ O Cerrado é conhecido como o “Bioma do Contato”, pois compartilha várias áreas de transições ecológicas e paisagísticas com os outros biomas brasileiros (Caatinga, Florestas Amazônica e Atlântica, Floresta de Araucária, Pantanal, Zona de Cocais). Carlos Eduardo Mazzeto (2009, p. 90-91). Para Barbosa, a área nuclear do cerrado não pode ser entendida como uma unidade zoogeográfica particularizada, e tampouco pode ser considerada uma unidade fitogeográfica, porque não se trata de uma área uniforme em termos de paisagem vegetal. Ele acredita que se aos fatores zoogeográficos e fitogeográficos forem agregados de fatores morfológicos e climáticos, dentre outros, tem-se maiores elementos para a compreensão do Cerrado como um Sistema Biogeográfico (BARBOSA, 2002, p. 143).

das representações produzidas pelas missões artísticas, investigar como os participantes tiveram que se flexibilizar e se adequar às novas formas, às novas luzes e cores que o cerrado apresentava. Como foi o olhar para a diversidade e ineditismo das matas, ora monótonas, ora deslumbrantes, a percepção atenta das características mais peculiares, os galhos mais “tortuosos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLUZZO, Ana Maria. O Viajante e a Paisagem Brasileira. Porto Arte (UFRGS), v. 25, p. 41-57, 2008.

_____. O Brasil dos viajantes. 2. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva/Metalivros, 1999.

BERTRAN, Paulo. História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal, do indígena ao colonizador. Brasília: Verano, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIENER, P. & COSTA, M. F. Rugendas e o Brasil. São Paulo: Capivara, 2002.

FLORENCE, Hercules. Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. Brasília: Senado federal, Conselho Editorial, 2007.

HOLANDA, S. B. A herança colonial, sua desagregação. In: HOLANDA, S. B. (org.) História Geral da Civilização Brasileira, tomo II, 1º volume. São Paulo: Difel, 1975.

LIS, I. Imagens do Brasil: entre a natureza e a história. In: JANCSÓ, Istvan (org.). Brasil: formação do Estado e da Nação. São Paulo: Fapesp/ Hucitec/ Unijui, 2003.

MARTINS, L. L. O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARTIUS, C. F. von. A Fisionomia do reino vegetal no Brasil (1824). Curitiba: Arquivos do Museu Paranaense, 1943.

MARTIUS, C. F. von (1840) A viagem de von Martius - Flora Brasiliensis. Rio de Janeiro: Index., 1996.

MORAES, A. C. A gênese da geografia moderna. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002.

PEIXOTO, N. B. O olhar estrangeiro. In: O Olhar. NOVAES, A [et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SAINT-HILAIRE, A. Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THIESSE, Anne-Marie. La création des identités nationales. Europe XVIIIe - XXe siècle. Paris: Editions du Seuil, 1999.

GOMES, MCA. Estudo crítico Birgitte Holten e Michael Sterll. A Canção das Palmeiras: Eugenius Warming, Um Jovem Botânico no Brasil. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, (Coleção Mineiriana. Série Obras de Referência), 2006.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Amory, Dita. *The Barbizon School: French Painters of Nature*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfpr/hd_bfpr.htm. Acesso em 08/11/2018

Diener, Pablo (2008). A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes, em Revista Porto Arte, Porto Alegre, Vol. 15, nº 25. <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10529/6175>. Acesso em 06/11/2018.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3655/sublime>>. Acesso em: 14/11/2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ESTEVES, Paulo Luiz Moreaux Lavigne. Paisagens em Ruínas: Exotismo e Identidade Nacional no Brasil Oitocentista. Rio de Janeiro, v. 41, n. 4, p. 831-862, 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581998000400005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14/11/2018

Eugen Warming e o cerrado brasileiro: um século depois / Aldo Luiz Klein (organizador). - São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2002. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/up000017.pdf>. Acesso em: 14/11/2018

FLORA BRASILIENSES, o projeto. Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/project>. Acesso em: 10/11/2018

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional, in Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 14, 1959. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/28188/15845>. Acesso em: 14/10/2018

Instituto Moreira Salles: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19065/vallis-velloziis-arborescentibus-consita-in-morro-do-gravier-prov-minarum> . Acesso em 03/11/2018

MEDEIROS LAHUERTA, F. Viajantes e a construção de uma idéia de Brasil no ocaso da colonização (1808-1822). Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, núm. 218 (64). Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-64.htm>. Acesso em: 14/10/2018.

Ministério do Meio Ambiente. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/biomas/cerrado>. Acesso em 20/12/2018.

RIBEIRO, Ricardo. O Eldorado do Brasil central: história ambiental e convivência sustentável com o Cerrado. In: Ecología Política. Naturaleza, sociedad y utopia. Buenos Aires: CLACSO, abril de 2002. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101002062535/12ribeiro.pdf>. Acesso em: 18/11/2018.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. Ciência do homem e sentimento da natureza. Viajantes alemães no Brasil do século XIX. Curitiba, 1997. Tese de Doutorado defendida na UFPR.

SAINT-HILAIRE. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/viagem-pelas-provincias-do-rio-de-janeiro-e-minas-gerais-t-1/pagina/8/texto>. Acesso em: 10/10/2018.

Vitte, Antonio & Salaib Springer, Kalina. (2009). A ciência humboltiana e a gênese da Geografia física moderna. Revista Geografares. 7. 123-130. 10.7147/GEO7.155. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/275249425_A_ciencia_humboltiana_e_a_genese_da_Geografia_fisica_moderna. Acesso em: 07/11/2018

WARMING, Eugenio – Tradução brasileira fac-similar: “Lagoa Santa e a Vegetação de cerrados brasileiros”, Editora Itatiaia, 1973, p. 10 e 11. (Original: “Lagoa Santa et Bidrag til den biologiske Plantegeografi”, Eugenius (Eugen) Bülow Warming, 1892).