

# Imagens da ciência brasileira: a produção iconográfica do artista viajante oitocentista

## *Images of Brazilian science: the iconographic production of the XIX<sup>th</sup> century traveller artist*

VALÉRIA CRISTINA LOPES WILKE

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro | UNIRIO

ANDERSON PEREIRA ANTUNES

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro | UNIRIO

**RESUMO** No Brasil, o século XIX foi marcado por expedições científicas que desbravaram o território em busca de descobertas que contribuíssem para o desenvolvimento da ciência e para a modernização da nação. Em meio aos homens de ciência, figurou o artista viajante, encarregado pela produção iconográfica que ilustrava os relatos de viagem. As imagens criadas por estes artistas formaram um repertório imagético que traduziu o Novo Mundo para o homem europeu. Tais representações são aqui analisadas não apenas como impressões individuais sobre os cenários desvelados durante as viagens, mas como ferramentas essenciais para a pesquisa histórica e científica.

**Palavras-chave** artistas viajantes – Brasil Oitocentista – memória da ciência.

**ABSTRACT** In Brazil, the XIX<sup>th</sup> century was marked by scientific expeditions that unveiled the territory in search of discoveries that contributed to the development of science and the modernization of the nation. Amongst the men of science was the traveler artist, in charge of the iconographic production that illustrated the travel reports. The images created by those artists formed a imagetic repertoire that translated the New World to the European men. Such representations are here analyzed not only as individual impressions on the scenery unveiled during the travels, but as essential tools to historic and scientific research.

**Keywords** traveler artists – XIX<sup>th</sup> century Brazil – memory of science.

## A ciência e o artista viajante no oitocentos

Podemos afirmar, sem exagero, que a ciência foi onipresente na sociedade oitocentista, tanto no Brasil quanto na Europa. Com novos equipamentos, como o capacitor elétrico criado por Von Kleist em 1745, ou o sextante, uma versão aperfeiçoada do octante,<sup>1</sup> criado pelo oficial da marinha inglesa John Campbell em 1757, a ciência tinha novos instrumentos que permitiam a realização de pesquisas mais profundas e o alcance de uma melhor compreensão do mundo. Mais do que isso, “para o homem do século XIX, a ciência podia tudo, seria a ferramenta de redenção”.<sup>2</sup>

A ciência natural do século XIX era uma ciência observadora, descritiva, viajante. O naturalista oitocentista era um homem indômito que, às vezes, mesmo com recursos escassos, formava expedições e se aventurava até as áreas mais longínquas, inóspitas e inexploradas do Novo Mundo para coletar amostras para a observação científica. Eram missões que partiam com os objetivos mais variados, missões muitas vezes perigosas e incertas, mas cientificamente muito valiosas. Nestas expedições, desbravavam novos territórios, ao mesmo tempo em que formavam ricas coleções de fauna, flora, mineralogia e etnografia. Para a ciência oitocentista, a formação de coleções era uma etapa essencial para a transformação da natureza em ciência, isto é, em objeto de estudo ordenável, compreensível.

Ao analisar o século XIX, também encontraremos com frequência a ciência atrelada aos interesses do Estado. Graças à subvenção estatal, era possível a realização de pesquisas em diversos campos científicos. Por sua vez, as descobertas e inovações alcançadas através destas pesquisas traziam ao Estado novas possibilidades de exploração econômica e de modernização, o que justifica o seu interesse pela “empresa” científica. “De acordo com Patrick Petitjean, a ciência teve papel importante na modernização do Estado, na legitimação das elites e na constituição de movimentos nacionalistas”.<sup>3</sup> Maria Margaret Lopes, ao analisar a ciência do século XIX, argumenta que “a ciência, na transição do século XIX para o XX, ajudaria a inventar nações, seja pelas pesquisas de raça que interessava aos cientistas da época, seja pelas pesquisas sobre o passado geológico e cultural dos territórios”.<sup>4</sup> Lopes também afirma que, “onde conjunturas sociais favoráveis permitiram, governos empenhados em processos modernizadores de suas economias incentivaram investigações e ensino de ciências naturais, contratando naturalistas estrangeiros, organizando expedições científicas escrutinizadoras dos territórios, construindo museus, comprando coleções”.<sup>5</sup>

Em suma, havia um entendimento, à época, de que a ciência era algo útil, de aplicação, e que estimular a prática científica poderia trazer retorno em forma de desenvolvimento econômico ou de benefícios para a sociedade. E este ambiente propício à ciência não floresceu apenas na Europa, pois o discurso progressista, civilizatório e científico também encontrou eco nas terras brasileiras, refletindo nas práticas científicas da então colônia portuguesa. No Brasil, a vontade metropolitana de manutenção do domínio sobre a colônia e de uma exploração mais racional de suas riquezas naturais incentivaram variados estudos científicos.

195

*Os trabalhos de Figueirôa e de Lopes, por exemplo, mostraram como, nos estertores do antigo sistema colonial, as reformas socioeconômicas modernizadoras empreendidas por Portugal, fundamentadas nos ideais da Ilustração, adotaram o fomentismo estatal, e a valorização das ciências naturais – sobretudo a Botânica, intimamente ligada à agricultura, a Medicina e a Química, mas também a Mineralogia e a Metalurgia – se tornou preocupação explícita do governo português.<sup>6</sup>*

Para o Estado, a ciência era uma ferramenta que permitiria o controle sobre a terra, o progresso tecnológico e a modernização da nação. O fomentismo estatal tornou-se, portanto, parte inerente da prática científica brasileira durante todo o século XIX e mesmo durante o início do século XX. Analisando o caso brasileiro, podemos destacar a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, como um momento singular de emancipação para o Brasil. A chegada dos Bragança iniciou um processo de rápido desenvolvimento para adequar a colônia às necessidades da realeza que agora abrigava e para levá-la ao *status* de Reino Unido.

*A nova ordem das coisas alterou quase da noite para o dia a situação do país, ao qual tinha sido negada até então a existência de universidade, ou escolas superiores, de quase todas as manufaturas, de escolas profissionais, até mesmo de tipografias. Na breve escala de D. João em Salvador, além de fundar o que veio a ser a primeira escola de medicina do país, o príncipe regente também assinou o decreto de abertura dos portos brasileiros, encerrando de vez o isolacionismo do Brasil.<sup>7</sup>*

Principalmente durante o reinado de d. Pedro II, o Brasil viu vários investimentos nas áreas científicas. O *magnânimo* – como era conhecido o imperador – era, ele mesmo, um grande estudioso da ciência, e em diversas ocasiões financiou pesquisas científicas com dinheiro do seu próprio bolso. Para o imperador, progresso era sinônimo de ciência

e intelecto. Interessou-se, particularmente, por pesquisas etnográficas, linguísticas e por novas tecnologias, como o daguerreótipo, que o tornou “o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano-fotógrafo do mundo”.<sup>8</sup> Ajudou, de diferentes maneiras, o trabalho de diversos cientistas estrangeiros que vieram ao Brasil realizar pesquisas. Sua relação de proximidade com a ciência levou-o ao icônico episódio em que, em uma das reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, proferiu a frase “A ciência sou eu!”, em clara alusão ao dito de Luís XIV. Pedro II proclamou-se, portanto, como artífice de um projeto de Estado que visava, através da ciência, modernizar a nação. Segundo Felipe Daniel do Lago Godoi, “apresentar-se como um Estado forte, centralizado, civilizado e moderno, diante das contradições presentes no Brasil do Oitocentos, era o tom de um discurso que considerava a ciência como um dos caminhos para o progresso”. (GODOI, 2009, p. 9).<sup>9</sup>

O Estado – brasileiro ou estrangeiro, imperial ou republicano – financiou e organizou diversas expedições científicas de exploração. Estas expedições, além de cumprirem objetivos militares, de reconhecimento e domínio do território, também realizavam amplos levantamentos dos recursos naturais, coletando amostras para pesquisas posteriores. Dentre as mais renomadas, podemos citar a expedição de Lewis e Clark com a índia Sacajawea pelo território norte-americano; a expedição da qual participou Charles Darwin a bordo do navio *HMS Beagle*; ou a expedição do cônsul russo Barão Georg Heinrich von Langsdorff pelo Brasil. “A natureza das novas terras criava um surto de expedições e descrições da flora, da fauna, da geologia, da mineralogia, da antropologia e de vários outros temas que aguçavam a sede de conhecimento dos europeus da era da revolução científica”.<sup>10</sup> A quantidade e a diversidade das expedições que partiram dos mais variados cantos do mundo fizeram com que fossem publicadas diversas enciclopédias que tentavam apresentar informações sobre todas as viagens realizadas ao longo da história. Um dos pioneiros na publicação de enciclopédias de viagens foi o francês Gilles Boucher de la Richarderie que, em 1808, lançou a sua obra com o extenso título de *Bibliothèque Universelle des Voyages ou Notice complète et raisonnée de tous les Voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde, publiés tant en langue française qu’en langues étrangères, classes par ordre de pays dans leur série chronologique; avec des extraits plus ou moins rapides des Voyages le plus estimés de chaque pays, et des jugemens motives sur les Relations anciennes qui ont le plus de célébrité*. Anos mais tarde, em 1833, é a vez do também francês Albert Montémont publicar a sua enciclopédia, sob o título de *Bibliothèque Universelle des Voyages effectués par mer ou par terre dans les diverses parties du monde depuis les premières découvertes jusqu’a nos jours; contenant la description des moeurs, coutumes, gouvernemens, cultes, sciences et arts, industrie et commerce, productions naturelles et autres*. Nesta publicação, o editor Armand-Aubrée afirma:

*As viagens são a escola do homem, ele não dá um passo sem aumentar os seus conhecimentos e ver recuar diante de si o horizonte. À medida que avança, seja através de observações próprias, seja lendo os relatos de outros, ele perde um preconceito, desenvolve o espírito, apura o gosto, aumenta a sua razão, acostumando-se ao altruísmo. E tanto por necessidade quanto por justiça em relação à humanidade, sente-se cada vez impelido a se tornar melhor, dizendo a si mesmo segundo o filósofo inglês Tolland: o mundo é a minha pátria, e os homens são meus irmãos.*<sup>11</sup>

No século XIX, o Planisfério ainda apresentava muitas áreas a serem exploradas e as novas terras incitavam a curiosidade do homem, que se lançava em expedições para descrever a flora, a fauna, a geologia, a mineralogia, a antropologia e todos os temas que aguçavam a sua sede por conhecimento. O Brasil, uma vez liberto do isolacionismo das políticas protecionistas da coroa portuguesa, tornou-se um dos destinos favoritos para os cientistas viajantes, principalmente os europeus. Analisando este período, Figueiras destaca:

*Dezenas de naturalistas estrangeiros acorreram ao país após a chegada do Regente. Isto se intensificou após o casamento do herdeiro com a Arquiduquesa austríaca Leopoldina, em 1817. A futura imperatriz era uma devotada naturalista e encorajava as mais variadas expedições por toda a extensão do Brasil. Entre estas expedições, podem-se citar as de Maximilian, Príncipe de Wied-neuwied, que publicou em 1820 sua “Viagem ao Brasil”, seguida de uma grande obra sobre a “História Natural do Brasil”, a de Auguste de Sainte-Hilaire (1816-22), que escreveu vários livros sobre as suas observações, a do cônsul russo Barão*

*Langsdorff, e acima de todas a expedição de Carl Friedrich Von Martius e Johann Baptist Von Spix, que cruzaram extensamente o país entre 1817 e 1820, publicando posteriormente vários relatos. Martius passou o resto da vida dedicado a publicar sua gigantesca “Flora Brasiliensis”, em 40 volumes, só terminada em 1906, 38 anos depois de sua morte.*<sup>12</sup>

A expedição científica de exploração era uma empreitada que contava com cientistas especialistas em diferentes disciplinas, de forma a garantir a mais completa exploração dos cenários e espécimes encontrados. Aos cartógrafos, cabia a tarefa de produzir os mapas das novas e até então inexploradas regiões; os botânicos ficavam encarregados da coleta e da descrição dos espécimes de flora; geólogos tinham a dupla missão de tentar compreender o passado geológico do planeta, ao mesmo tempo em que buscavam novas fontes de exploração de minério; antropólogos tinham a árdua tarefa de tentar contato com indígenas de diferentes etnias para estudar sua língua e sua cultura. E em meio a estes homens de ciência, era comum que as expedições também contassem com um artista, para assegurar o registro de paisagens, cenários, espécimes e povos. “Os artistas viajantes que acompanhavam as viagens de exploração tinham por objetivo registrar as paisagens encontradas, os espécimes vistos e ilustrar, sempre que possível, os relatos e descrições feitos pelos naturalistas”.<sup>13</sup> A ilustração era de suma importância, pois, como afirmava o naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769-1859), estas “fazem parte da própria atividade científica e não podem ser substituídas por descrições ou amostras destacadas dos lugares onde foram coletados”.<sup>14</sup> Imagem e texto se articulavam, portanto, para garantir uma descrição mais completa dos lugares visitados e dos espécimes encontrados.

Artistas como Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Louis Choris, Thomas Ender, José dos Reis Carvalho, o príncipe Alexander Philipp Maximilian de Wied-Neuwied, entre outros, pintaram as impressões que tiveram de um Brasil ainda pouco estudado cientificamente, pouco explorado e muito selvagem. Estas imagens compõem um conjunto imagético sobre o Brasil do século XIX, a partir do qual é possível compreender o olhar do naturalista sobre a natureza, do europeu sobre as Américas e do homem de ciência sobre o indígena. Ao analisar o conjunto destas representações, Lorelai Kury afirma que

*[...] a iconografia resultante das viagens científicas do século XIX costuma representar cenas consideradas típicas da vida nos trópicos, onde a natureza e os indígenas têm papel preponderante. O pintor Louis de Choris, que passou pelo Sul do Brasil em 1815, procurou retratar traços naturais e humanos no interior de um mesmo conjunto. Em uma das poucas ilustrações que fez sobre o Brasil, insere em uma paisagem de Santa Catarina pássaros, répteis, plantas, relevo local e o que seria um brasileiro típico. Diversos naturalistas incluem em suas obras cenas que retratam a relação dos homens com a natureza. [...] Os momentos retratados são especiais, únicos e típicos ao mesmo tempo. Únicos, porque foram vividos e observados pelo próprio viajante ao longo de suas andanças. Típicos, porque os fenômenos descritos ocorrem ali sempre sob as mesmas circunstâncias. [...] A iconografia e os relatos de viagem buscam, assim, descrever de modo exaustivo e profundo os diversos elementos que compõem cada lugar.*<sup>15</sup>

A produção artística viajante constituiu-se, portanto, em parte fundamental da prática científica, sem a qual as análises e os estudos feitos *a posteriori* perderiam muito. Seria impossível analisar nuances que um espécime, após passar por um processo como a taxidermia, já não apresenta mais. Um botânico que recebe, em seu gabinete de estudos na Europa, um exemplar florístico desidratado não pode contemplar em sua totalidade a anatomia do espécime, pois não o está enxergando em seu *habitat* natural, com suas cores vivas e partes intocadas. As fisionomias registradas pelos artistas tinham, por isso, uma vocação documental e deveriam dar conta de registrar o contexto em que as espécies viviam e a descrição minuciosa de suas partes componentes, “o que é essencial para a classificação e para a compreensão do desenvolvimento do vegetal. O naturalista evidencia aí a importância que as imagens têm em seu trabalho científico. [...] Cabe ao artista zelar para que o público apreciador das viagens científicas possa apreender a totalidade do lugar de onde foram retirados [os espécimes]”.<sup>16</sup>

O artista viajante possuía, portanto, papel plurifuncional dentro da expedição de exploração. Mais do que artista, no sentido ortodoxo do termo, ele atuava também como explorador científico e catalogador do universo com o qual se

deparava. Era a sua capacidade de representar com o máximo de verossimilhança o universo encontrado que garantia a posterior divulgação dos resultados da expedição. “O rigor com que são feitos os registros da expedição inscreve estes artistas dentro da tradição de aliança entre arte e ciência oriunda do pensamento renascentista e se consolida na pretensão enciclopédica do Iluminismo”.<sup>17</sup>

Conceituar a categoria “artista viajante” pode, por vezes, ser um assunto controverso. Enquanto que dificilmente alguém hesitaria em considerar José dos Reis Carvalho, participante da Comissão Científica do Império, como um artista viajante, talvez não alcançaremos um consenso sobre um artista como Debret, que veio ao Brasil junto à Missão Artística Francesa e que residiu no país por 15 anos. No entanto, costumam ser considerados artistas viajantes “aqueles responsáveis pela produção iconográfica indispensável à complementação dos relatos de missões científicas ou diplomáticas, assim como estrangeiros em geral que estenderam seu período de viagem por um tempo maior”<sup>18</sup> Além das missões científicas e diplomáticas, podemos adicionar a esta conceituação as missões artísticas, como a Missão Artística Francesa, que veio ao Brasil trazendo consigo um grande número de artistas já bem estabelecidos na Europa.

Já a produção viajante costuma ser referenciada pelo termo *brasiliانا*. Para definir o que seria a produção típica do artista viajante, podemos nos basear nos seguintes eixos propostos pela historiadora da arte Dawn Ades e reproduzidos por Carlos Martins:

*Um primeiro eixo seria o científico, que contempla fenômenos do mundo animal e vegetal, assim como estudos dos habitantes locais. Seguir-se-ia um ecológico, focado na unicidade da topografia e das formações vegetais relacionadas às atividades humanas típicas de cada lugar, um topográfico, compreendendo as vistas de cidades e de locais de importância geográfica ou militar; e um social, concentrado na observação dos usos e costumes, vestimentas típicas e retratística informal.*<sup>19</sup>

198

Embora Ades situe a produção viajante entre as décadas de 1810 e 1860, propomos uma ampliação deste período, uma vez que as expedições científicas extrapolam estes marcos, podendo ser mencionadas a Expedição Baudin à Austrália, realizada entre os anos de 1800 e 1803, da qual participaram os artistas franceses Charles-Alexander Lesueur (1778-1846) e Nicolas-Martin Petit (1777-1804); ou a Expedição Thayer, que esteve no Brasil entre os anos de 1865 e 1866, da qual participou o artista James Burkhardt; ou ainda a Expedição Challenger, que entre os anos de 1872 e 1876 fez importantes descobertas oceanográficas, com participação do artista John James Wild.

O incontável número de imagens legado por estes artistas viajantes encontra-se, hoje, espalhado por museus, bibliotecas e arquivos do Brasil e do mundo, desconhecido do grande público e, muitas vezes, dos funcionários das próprias instituições. É importante ressaltar que mais do que obras de arte, estas imagens constituem-se em fontes de pesquisa singulares para pesquisadores de diferentes áreas, como geólogos, antropólogos, historiadores da arte e da cultura. Este conjunto de representações nos revela o olhar do artista viajante sobre o cenário pitoresco e absolutamente novo com o qual se deparava e através delas podemos observar o costume dos povos, os estilos arquitetônicos de época, a evolução da paisagem através do tempo, entre muitos outros significados menos óbvios que podemos extrair de uma obra de arte. Elas também apresentam, retrospectivamente, um caráter memorial, uma vez que se constituem em ricas fontes de estudos para a História Política, da Cultura, da Ciência ou Social. A História da Ciência, particularmente, “é um campo singular de pesquisa, com vida própria, e ao mesmo tempo, em constante diálogo com as diferentes áreas, abrindo o leque desses conhecimentos e levando-nos à possibilidade de recuperar e acompanhar a construção e o desenrolar do conhecimento produzido pela cultura humana”.<sup>20</sup>

## Análise de uma obra de arte

Erwin Panofsky,<sup>21</sup> crítico e historiador da arte, define três níveis de significado para a obra de arte: I) tema primário ou natural (fatural e expressional), constituindo o mundo dos motivos artísticos; II) tema secundário ou convencional,

compondo o mundo das imagens, histórias e alegorias; III) significado intrínseco ou conteúdo, ou seja, o mundo dos valores simbólicos. Para penetrarmos em todos estes níveis de sentido, é preciso que analisemos uma obra de arte através de uma descrição pré-iconográfica, seguida de uma análise iconográfica e, por fim, de uma interpretação iconológica. Para o autor, a iconologia “é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”,<sup>22</sup> já que o sufixo *logos* significa “pensamento” ou “razão”, denotando uma relação pautada na interpretação. Já a iconografia, do grego *graphein*, “escrever”, implica uma abordagem puramente descritiva. A iconologia é, portanto, uma iconografia que se torna interpretativa e não fica limitada ao exame descritivo dos motivos.

Ao explorar estes diferentes planos de significação é que extraímos da obra de arte todo o seu conteúdo simbólico e podemos tratá-las como documentos, sobre os quais podemos pautar uma série de pesquisas sobre as mais variadas temáticas. Da mesma forma que o historiador da arte se utiliza de outros documentos para compreender as tendências políticas, filosóficas e sociais do período, da personalidade histórica ou do país sob investigação, “o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras”.<sup>23</sup> No caso das obras de arte produzidas pelos artistas viajantes, não é exagero afirmar que elas vêm sendo subutilizadas ou mesmo completamente ignoradas como fontes de pesquisa histórica. Maria Sylvia Porto Alegre, ao estudar a Comissão Científica do Império e o acervo que esta compôs, afirma:

*A obra de Reis Carvalho ainda está por ser avaliada. Para isso é preciso entrecruzar os campos da história da arte e da história da ciência e deslocar o uso da iconografia como ilustração para a percepção da imagem como objeto de pesquisa. Segundo Luciano Migliaccio, o caminho para a construção do perfil iconográfico nacional no governo Pedro II estava associado forçosamente à ilustração científica, e Reis Carvalho parece ter aceitado o desafio, no melhor legado deixado por Debret aos artistas locais.*<sup>24</sup>

É preciso atentar, então, para as infinitas possibilidades de pesquisa contidas neste vasto acervo imagético. Uma vez que estas imagens foram produzidas em um contexto científico, a História da Ciência em muito poderia se aproveitar destas obras como objetos de estudo, pois elas constituem-se em memória da ciência e permitem observar o fazer científico do passado, das práticas de outros tempos. A museóloga e historiadora da ciência Marta C. Lourenço advoga para que haja

*[...] uma crescente sensibilização dos próprios museus para a importância das suas coleções como fontes permitindo a sua melhor documentação. [...] Os benefícios são mútuos. Os historiadores têm nas coleções e no patrimônio um nicho com enorme potencial de crescimento. A história da ciência, em geral, ganha novos insights, porventura até agora insuspeitados. Os museus ficam com as coleções valorizadas e, não o esqueçamos, com oportunidades de interpretar e expor ao público as histórias que os objetos contam. Finalmente, o patrimônio científico pode adquirir, gradualmente, uma acrescida “raison d’être” nas sociedades contemporâneas.*<sup>25</sup>

Neste sentido, os museus podem contribuir de forma singular para a revitalização destes acervos em um novo contexto de divulgação e alfabetização científica – práticas que os museus de história natural do século XIX já realizavam. A *vulgarização científica*, como era chamada à época, foi uma preocupação para muitos cientistas durante o Oitocentos e fez proliferar, por todo o Brasil, diversos periódicos de vulgarização para os quais nossos cientistas e homens letrados escreviam artigos descrevendo suas pesquisas, os espécimes que encontravam, as paisagens que haviam visitado e tudo o mais que julgassem pudesse ser de interesse e utilidade pública. Em sua pesquisa sobre a vulgarização científica no Brasil, Vergara notou maior presença do termo *vulgarização* entre os anos de 1870 e 1930, que “começou a ser mais frequentemente utilizado no momento da institucionalização da ciência, que promoveu uma mundialização dos valores e procedimentos científicos, constituindo-se num processo de circulação transnacional transcultural de difusão de novas ideias”.<sup>26</sup>

Guilherme Schüch de Capanema, membro da Comissão Científica e do Museu Nacional do Rio de Janeiro, escreveu uma série de 32 artigos para o *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo de Manoel Francisco de Carvalho, descrevendo suas observações sobre a região nordeste do país. Em seus artigos, tentava alcançar o grande público, falando-lhes em uma linguagem clara e desprovida de jargões técnicos. Capanema acreditava que “para promover os interesses do povo é preciso tomar conta dele, falar-lhe a linguagem que ele entende: quando quiserdes falar-lhe em sol e lua, usai dos termos simples e chãos de todo mundo, e deixai-vos de dizer: astro do dia e satélite da Terra”.<sup>27</sup>

Sendo um espaço não formal de educação, o museu é capaz de fortalecer a tríade ciência-tecnologia-sociedade, tornando mais íntima a relação entre tais esferas. Cabe ressaltar que uma maior utilização deste acervo como fonte de pesquisa também se constitui em uma forma de preservação, uma vez que desloca o acervo da obscuridade do desconhecimento e lhe atribui importância como fonte de pesquisa. E é com base nestas colocações que propomos, na próxima parte deste artigo, um exame aprofundado sobre duas obras de arte: uma de José dos Reis Carvalho e outra de Johann Moritz Rugendas.

## Análise de uma obra de José dos Reis Carvalho



Fig1 José dos Reis Carvalho. Sem título [registro de cena da Comissão Científica do Império], 1859. Aquarela sobre papel. 18 x 26 cm. Museu Dom João VI, Rio de Janeiro

## Dados biográficos do autor

São escassas e incertas as informações sobre a vida de José dos Reis Carvalho. Sua data de nascimento é colocada entre os anos de 1798 e 1800, não havendo consenso sobre qual é a correta. Natural do Ceará, iniciou seus estudos artísticos entre os anos de 1824 e 1826, quando ingressou na primeira turma da Academia Imperial de Belas Artes

(AIBA), sendo aluno de Jean-Baptiste Debret, artista que Reis Carvalho muito estudou durante sua estadia na AIBA. Sob a tutela de Debret, participou de duas Exposições da Classe de Pintura, na qual foi louvado pelos críticos da época pela fidelidade com a qual executava seus retratos e paisagens. Nas Exposições Gerais da Academia, sua presença foi marcada por diversos louros. Recebeu uma menção de louvor em 1844, duas medalhas de ouro em 1843 e 1865, e a condecoração de Cavaleiro da Ordem da Rosa em 1848. Também foi atuante como professor de desenho na Escola da Marinha e na AIBA, tendo permanecido nestas instituições provavelmente até a sua morte. As fontes variam sobre a data de seu falecimento, entre os anos de 1872 e 1892. Segundo Gonzaga Duque, Reis Carvalho “faleceu esquecido, no interior da província do Rio de Janeiro”.<sup>28</sup>

## Histórico da obra

Reis Carvalho obteve maior reconhecimento pelos serviços prestados à Comissão Científica do Império, comissão de exploração organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e patrocinada pelo imperador D. Pedro II. A Comissão partiu do Rio de Janeiro em 1859 e viajou por diversos estados do Norte e do Nordeste do Brasil até 1861. Tinha por objetivo explorar algumas das províncias menos conhecidas do país e formar coleções de fauna, flora, mineralógicas, e coletar “tudo quanto possa servir de prova do estado de civilização, indústria, usos e costumes dos nossos indígenas”.<sup>29</sup> A participação de Reis Carvalho nesta empreitada provavelmente se deu por dois motivos: sua ligação com a AIBA, instituição que tinha apoio estatal, assim como a Comissão, e o seu destaque e reconhecimento como pintor de natureza.

A produção de Reis Carvalho com a Comissão de Exploração foi expressiva. Atualmente, o Museu D. João VI, no Rio de Janeiro, é o principal detentor de sua coleção, possuindo um total de

*[...] 99 trabalhos (86 aquarelas e 13 desenhos). Excetuando-se as plantas, as peças retratam a paisagem da região, os lugares visitados, a arquitetura do sertão, igrejas e capelas, cenas do cotidiano, costumes e tipos populares. No Museu Histórico Nacional encontra-se outra parte do acervo de Reis Carvalho, denominado “Memória Cearense”. São 32 desenhos e aquarelas, também abordando a temática regional e seu cotidiano.*<sup>30</sup>

Na obra aqui escolhida, Reis Carvalho representa o que seria uma cena típica da Comissão Científica do Império em suas viagens exploratórias pelo Ceará. Segundo Kury,<sup>31</sup> a obra provavelmente foi realizada em Santa Rosa, entre Aracati e Icó. Com esta composição, o artista quis representar o cotidiano dos cientistas que participaram da expedição, demonstrando as condições em que se encontravam no Ceará, o aspecto rudimentar de seu acampamento em meio à natureza inexplorada, sua itinerância em meio a caixotes que continuam modernos instrumentos de medição, e os ajudantes que os acompanhavam mostrando o território. Por um lado, esta é uma obra típica da produção viajante, uma vez que representa a natureza e os meios que a população local dispõe para se adaptar ao ambiente. Por outro lado, trata-se de uma obra singular pela sua metalinguagem, posto que realizada por um artista da Comissão preocupado em representar as condições de seus colegas durante a viagem.

## Estudo da forma

Neste primeiro passo da análise, procuramos observar as características formais da pintura, isto é, suas configurações de linha e cor, as idiosincrasias da técnica utilizada, sua estrutura compositiva, seu esquema cromático, dentre outras características associadas às soluções técnicas do artista para realizar sua composição. Esta primeira

etapa da análise é mais voltada às características técnicas da obra e associa-se mais fortemente aos estudos em História da Arte.

O que primeiro notamos nesta obra é que a aplicação da luz apresenta-se de forma homogênea e a das cores demonstra uma preferência por tons vivos e vibrantes. Em seguida, podemos notar duas tendências dominantes nesta composição: em primeiro lugar, a busca de Reis Carvalho por representar com fidelidade o meio ambiente que envolve os personagens desta cena, suas vestimentas, os caixotes, malas e armamentos do grupo. No entanto, a fidelidade da representação também é contrastada com a falta de detalhes em algumas áreas da composição. Distanciando-se um pouco da tradição neoclássica, que representa com precisão os mínimos detalhes dos elementos representados, Reis Carvalho dá pouca atenção às plantas, às árvores ao fundo, às feições e expressões dos homens, salvo a de um dos personagens em primeiro plano, o que destaca ainda mais a importância dos cientistas nesta cena. A falta de atenção aos detalhes provavelmente se deu devido à efemeridade da cena, que não deve ter durado mais do que algumas horas. Um dos desafios para os artistas viajantes era, justamente, o curto espaço de tempo em que podiam dedicar-se às obras, uma vez que muitas das cenas tinham curta duração e que eles logo deviam começar a trabalhar em outras composições. A escolha da aquarela sobre papel também nos diz sobre as dificuldades técnicas que enfrentavam. Em meio às longas viagens pelo interior do país, a aquarela e o papel mostravam-se como meios práticos para o trabalho do artista, uma vez que eram fáceis de serem transportados e que a técnica apresenta um tempo de secagem muito menor do que a pintura a óleo.

## Estudo do tema

202

Neste segundo passo, procuramos fazer uma análise descritiva das imagens, ou seja, dos motivos aos quais associa conceitos culturalmente estabelecidos. Procuramos descrever a obra com riqueza de detalhes e entender o que está sendo representado. Esta etapa consiste naquilo que Panofsky chama de descrição iconográfica, ou tema secundário.

Nesta pintura de paisagem, podemos observar, em uma primeira e mais superficial análise, um conjunto de homens acampados em meio a uma floresta. Dois desses homens recebem maior destaque, sendo representados ao centro da composição e em primeiro plano. Sentados sobre dois caixotes, suas vestimentas e poses nos fazem crer que se tratam de homens cultos, provavelmente dois dos cientistas associados à expedição: são caucasianos, bem vestidos, de aparência distinta, segurando cachimbos e conversando enquanto comem e bebem. Logo atrás, vemos uma grande árvore, pintada com fortes tons de marrom e verde. Atrás da árvore e pendurada sob seus galhos, vemos uma rede branca estendida e um caixote ao chão.

No canto esquerdo e em primeiro plano, um caixote leva duas inscrições: a identificação “seção zoológica” e, no canto inferior, a marca “CS”, indicando seu pertencimento à “Comissão Científica”. Com estas inscrições, podemos supor que pelo menos um dos dois personagens destacados em primeiro plano deve ser Manuel Ferreira Lagos, vice-presidente do IHGB e adjunto da Seção de Anatomia Comparada e Zoologia do Museu Nacional, que atuou como chefe da seção de zoologia da Comissão, embora seja impossível identificar qual dos dois seria ele. Ao fundo, vemos um grupo composto por quatro homens, dois cavalos e uma série de caixotes, malas e selas para montar. O homem mais ao fundo, de aparência morena, parece estar prendendo o cavalo branco com uma corda. Mais à frente, um cavalo de cor marrom parece estar sendo alimentado por um homem caucasiano, trajando calças, casaco e boné de cor azul. Este tipo de vestimenta, por sua formalidade e seu contraste com as roupas dos outros homens, nos leva a crer que deve se tratar de algum oficial, provavelmente encarregado de proteger o grupo de cientistas durante a viagem. Ao mesmo tempo em que trata do animal, conversa com outro homem à sua frente, o qual veste trajes que aparentam estar gastos. Abaixo, outro homem, moreno, traja um colete laranja e parece cuidar de ferramentas, provavelmente ligadas à montaria.

No canto direito inferior da composição, vemos a datação “em 1859”. Um barril, com o que aparenta ser um colete vermelho, um chapéu e uma arma longa permanecem intocados no canto direito. Ao fundo, vemos um grupo de cinco homens. Um deles, de aparência morena e trajando vestes gastas, parece estar cozinhando sobre uma fogueira, enquanto fuma um cachimbo. Mais ao fundo, dois homens parecem conversar em meio aos caixotes que estão sobre o chão. Um deles, moreno, veste um colete laranja e, tal qual seu companheiro, fuma um cachimbo. O outro, também moreno e com vestimentas modestas, segura um pássaro colorido com as mãos. O pássaro provavelmente foi caçado para compor uma das coleções de fauna formadas pela Comissão. Um pouco mais ao fundo, um homem encontra-se de costas, sentado sobre um caixote, enquanto outro, com casaco e boné azul, ainda mais ao fundo, parece segurar uma arma enquanto observa a região.

## Estudo do conteúdo ou significado intrínseco

Em oposição ao tema, o conteúdo é aquilo “que a obra denuncia, mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra”.<sup>32</sup> É neste nível de significação que fazemos a análise iconológica proposta por Panofsky, através da qual desvendamos o mundo de valores simbólicos associados à representação pictórica. Este nível de análise representa um rico e vasto campo de pesquisa, uma vez que “do ponto de vista humanístico, os registros humanos não envelhecem”<sup>33</sup> e que uma obra de arte pode ser analisada por diferentes perspectivas, podendo contribuir para pesquisas em diferentes áreas de conhecimento. Devido ao caráter complexo deste tipo de análise, que precisa contar com especialistas de diferentes áreas para desvendar a fundo as características mais íntimas da obra de arte, revelando significados ocultos dentro da representação, apontaremos apenas as infinitas possibilidades de pesquisa contidas no acervo produzido pelos artistas viajantes do século XIX.

No caso da obra de Reis Carvalho, sua aquarela sobre papel mostra-se como um objeto de pesquisa singular para uma análise das pesquisas da Comissão Científica do Império, uma vez que foi realizada por um dos membros da própria Comissão, representando seus colegas em meio ao trabalho científico. Ainda sob o ponto de vista científico, as obras produzidas pelos artistas viajantes durante expedições de exploração podem contribuir muito para a História e a Memória da Ciência, uma vez que são testemunhos de uma prática científica do passado e que permitem análises sobre o papel e a importância da ciência nestas sociedades. Podem contribuir, também, para as diferentes disciplinas científicas, uma vez que os registros de fauna e flora realizados pelos artistas viajantes, embora nem sempre precisos, permitem análises morfológicas e evolutivas das espécies.

Em História, estas obras contribuem para estudos sobre a cultura, ao percebermos, por exemplo, a quase onipresença da ciência na sociedade Oitocentista; para estudos em história política, uma vez que podemos focar no interesse do Estado pelas expedições que constantemente financiavam; e poderíamos observar também motivações econômicas na exploração do interior do território e no estudo de suas populações, cujos produtos típicos tanto eram representados nestas obras.

Também para a Museologia, estas obras podem contribuir para ricas pesquisas, uma vez que os membros destas expedições científicas de exploração eram, em muitos dos casos, funcionários de museus e que estas obras podem nos contar sobre a atuação destes museus durante o século XIX. Além disso, a grande maioria destas imagens encontra-se, hoje, acondicionada nas reservas técnicas de museus brasileiros e estrangeiros. O rico acervo formado pelas obras destes artistas viajantes poderia contribuir para uma infinidade de pesquisas nos campos da Ciência, da História, da Memória, etc.

## Análise de uma obra de Johann Moritz Rugendas

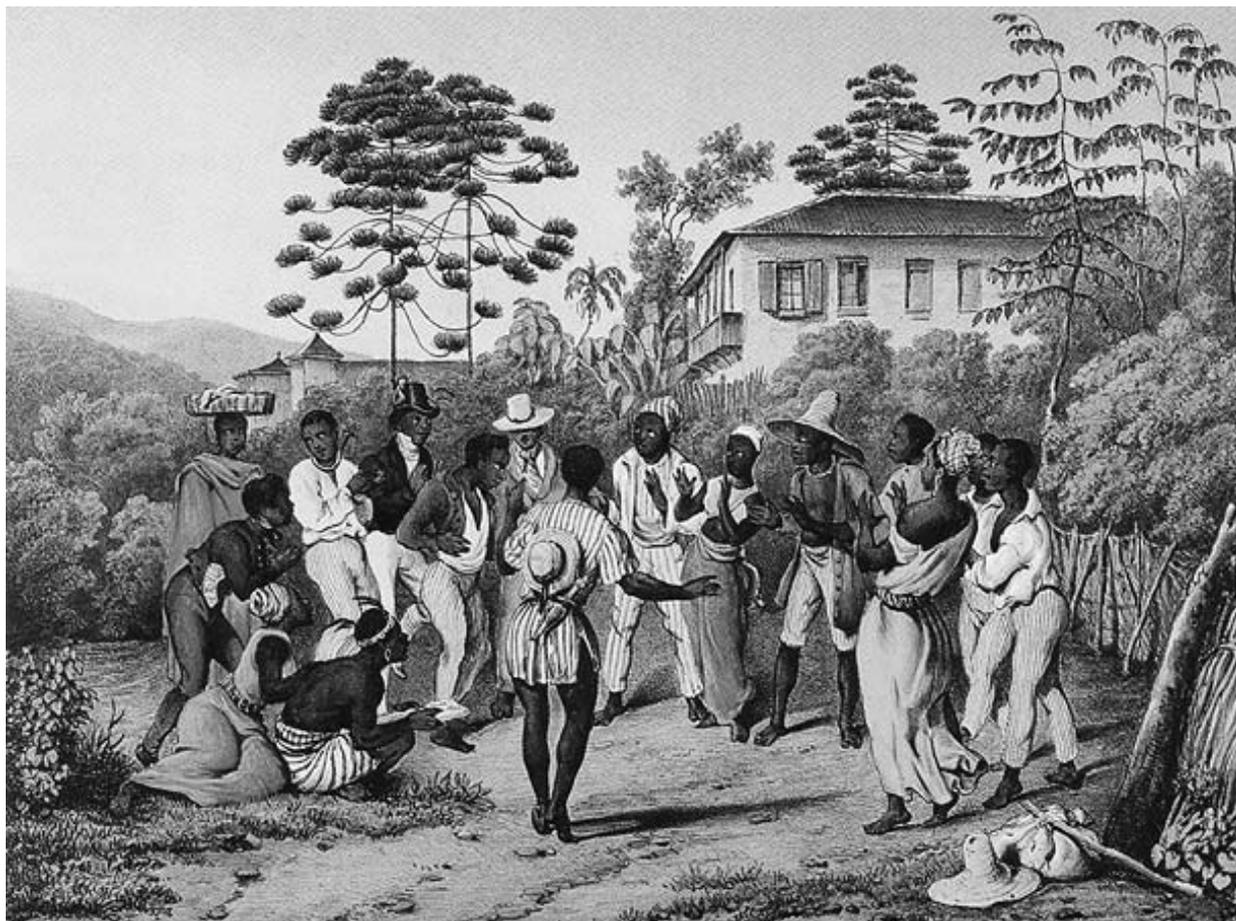


Fig. 2 Johann Moritz Rugendas. Batuque, 1822-1825. Litogravura. Coleção particular

### Dados biográficos do autor

Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, 29 de março de 1802 – Weilheim an der Teck, 29 de maio de 1858) nasceu em uma família de artistas. Desde pequeno, aprendeu a desenhar e a fazer gravações com seu pai, Johann Lorenz Rugendas II, e com Albrecht Adam, cujo ateliê frequentou. O desenho e a aquarela se tornariam duas das suas técnicas mais utilizadas. Aos 13 anos, ingressou na Academia de Belas Artes de Munique, onde desenvolveu seus estudos influenciado por artistas viajantes como Johann Baptiste von Spix, Carl Friedrich Philipp von Martius e Thomas Ender.

Aos 18 anos, assinou contrato para participar da expedição do cônsul alemão, o barão Georg Heinrich von Langsdorff, chegando ao Brasil um ano depois, em 1821. No entanto, sua participação na expedição foi curta, tendo seguido com o grupo apenas até a província de Minas Gerais. Em 1824, abandonou a expedição devido a insatisfações e disputas com Langsdorff. Foi substituído por Adrien Taunay e Hercule Florence, seguindo sozinho em sua viagem pelas províncias do Mato Grosso, da Bahia, do Espírito Santo e do Rio de Janeiro. Em sua viagem pelas terras brasileiras, registrou em milhares de pranchas os aspectos geológicos das regiões, suas paisagens, seus habitantes, os costumes das populações locais e os tipos indígenas. De volta à Europa, foi incentivado pelo naturalista Alexander von Humboldt

a reunir as gravuras realizadas em sua viagem na publicação da obra *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. A obra alcançou grande êxito junto ao público, sendo um dos mais importantes registros iconográficos do Brasil Oitocentista.

Seu contato com Humboldt o inspirou a partir em viagem novamente, saindo em 1831 com projeto de excursionar pela América do Sul. Nesta viagem, esteve no México, no Chile, na Argentina, no Peru e na Bolívia, tendo deixado sua marca por todos os países por onde passou, “ocupando lugar de destaque no imaginário visual dos países americanos”.<sup>34</sup>

Segundo Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, Rugendas insere-se na história da arte como um dos maiores criadores da iconografia americana, como um pintor versátil, cujo leque temático vai desde os estudos naturalistas da paisagem até as mais sofisticadas composições de tema histórico. Seu conhecimento da América está fundamentado nos vinte anos de viagens, quando percorreu desde o México até o sul do Chile, perfazendo no continente a maior rota realizada por um viajante no século XIX.<sup>35</sup>

Em 1845, voltou ao Brasil, onde se instalou no Rio de Janeiro. Aqui, foi convidado a retratar os membros da família imperial e a participar da 6ª Exposição Geral de Belas Artes, da AIBA, onde foi premiado com a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul. No ano seguinte, também participou da 7ª Exposição Geral de Belas Artes. Em retorno definitivo à Europa, vendeu toda a sua obra para o imperador Maximiliano II, em troca de pensão vitalícia. Morreu aos 56 anos, deixando milhares de obras representando o Novo Mundo.

## Histórico da obra

A datação desta obra é incerta, mas está compreendida entre os anos em que Rugendas esteve no Brasil, primeiro como parte da Expedição Langsdorff e, depois, em sua viagem própria pelas terras brasileiras. Podemos, portanto, definir que foi realizada em uma das províncias visitadas pelo artista, mais provavelmente o Rio de Janeiro, pois este era um dos portos de desembarque dos escravos e uma das províncias em que os negros eram mais abundantes. No entanto, como não existem anotações do artista sobre esta obra, torna-se impossível precisar com mais detalhes o momento e o local de sua produção.

205

## Estudo da forma

Quando analisamos a obra de Rugendas por uma perspectiva que leva em consideração apenas os aspectos técnicos da pintura, podemos notar semelhanças e diferenças em relação à obra de José dos Reis Carvalho. Dentre as semelhanças, podemos perceber que Rugendas também aplica a luz de uma forma homogênea, não havendo muitas nuances entre luz e sombra em sua composição. A cena, passada ao ar livre, é igualmente banhada pelos raios solares, o que aviva ainda mais as vibrantes cores que o artista utiliza, como o laranja, o amarelo, o rosa e o azul.

Também é possível notar, pela forma minuciosa e bem delineada como representa a paisagem, que Rugendas estava associado ao neoclassicismo. Sua representação das formas é bastante linear, sendo possível observar, inclusive, os detalhes musculares das anatomias dos representados. Outra característica da composição neoclássica é a harmonia que apresenta em relação à disposição das formas, onde o conjunto se apresenta ao centro e em primeiro plano.

Como técnica, o artista optou pela litografia. As técnicas de gravação foram muito comuns durante o século XIX, por serem técnicas de pouco custo e que permitiam a fácil reprodução das imagens. Na litografia, é utilizado um material oleoso, como o lápis litográfico, para realizar um desenho sobre uma superfície de pedra calcária. Feito o desenho, a pedra recebe uma camada de goma arábica para proteger a placa durante o processo de gravação e uma

camada de breu para fixar a gordura do pigmento utilizado. A matriz é, então, umedecida e a água funciona protegendo as camadas não gordurosas (ou seja, sem desenho) de serem pigmentadas. Por repelir a gordura, a água permite que a tinta se fixe apenas nas partes oleosas. Quando é passada pela prensa, a imagem se fixa ao suporte, finalizando o processo de realização da obra de arte. Esta técnica foi amplamente usada por Rugendas, assim como por diversos outros artistas, durante a sua carreira.

## Estudo do tema

Nesta obra, observamos logo em primeiro plano e ao centro da composição, um grupo de homens e mulheres, todos negros, dispostos em roda. Cada personagem é representado em sua singularidade. Duas das mulheres vestem longos vestidos, simples, sem adornos, em cores vivas: laranja e amarelo. Outra, no entanto, veste uma saia longa de cor azul e usa um pedaço de vestido enrolado ao redor dos seios, na cor amarela. Todas as três utilizam tecidos enrolados em suas cabeças e uma delas usa longos brincos. Os homens também apresentam grande variedade de tipos. Uns estão vestidos com calças listradas, camisas e jaquetas. Outros, sem as jaquetas. Uns usam chapéu, outros não. Os chapéus também são variados, sendo possível distinguir pelo menos três tipos diferentes. Há até mesmo uma cartola. No canto inferior direito da composição, observamos, em primeiro plano, um chapéu de palha deixado ao chão, ao lado de um pedaço de pau no qual está amarrado um tecido branco, formando uma trouxa.

O cenário em que se transcorre a cena é bucólico, havendo a presença de um provável rio ao lado esquerdo da composição. Os personagens estão em meio a um local muito arborizado, mas é possível perceber que existem cercas de madeira do lado direito. Ao fundo, vemos uma grande construção. Pode se tratar de uma casa de grandes proporções, com janelas e uma pequena sacada. Mais ao fundo, é possível perceber ainda outra edificação, onde apenas o telhado e partes do topo estão visíveis.

206

## Estudo do conteúdo ou significado intrínseco

A tarefa de extrair significados das camadas pictóricas de *Batuque* se torna difícil não pela dificuldade em encontrá-los, mas pela complexidade e pela riqueza presentes nos níveis de significação da obra. Um mero olhar pelo primeiro plano, que nos revela o grupo de negros formando uma roda, permite a realização de estudos em diversas áreas de conhecimento. Em primeiro lugar, podemos inferir que os negros representados são um grupo de escravos. Esta afirmação tem suporte em, pelo menos, quatro detalhes que podem ser observados no desenho: o primeiro sinal da escravidão é visível na falta de calçados dos negros representados. Os escravos eram obrigados a andarem descalços, pois os pés nus eram um signo de sua servidão. Um segundo sinal pode ser percebido pelas suas vestimentas simples, sem adornos – apenas uma das escravas usa brincos. Já um terceiro sinal pode ser percebido por sua disposição: as pessoas parecem estar reunidas para dançar e cantar. No entanto, seu pequeno festejo acontece em um local distante da civilização, em meio ao matagal, afastados da casa grande, o que nos indica que provavelmente tinham que esconder a sua manifestação cultural. A partir destes indicativos, é possível para um historiador estudar e relatar diversas características da escravidão e da vida dos escravos no Brasil Oitocentista.

É possível, também, utilizar a obra de Rugendas para fazer um estudo de indumentária. A grande variedade de vestimentas representadas pelo artista parece querer propositalmente transmitir ao observador da obra as diversas roupas que um escravo poderia vestir. Para um especialista em indumentária, é possível fazer uma análise estilística, compreender a história e as mudanças nas tendências das vestimentas, e entender o que uma pessoa com poucos recursos, como os escravos, poderia vestir naquela época. É possível, também, buscar influências africanas nas ves-

timentas dos personagens, como os lenços utilizados nas cabeças pelas mulheres representadas. Um pesquisador interessado em estudar a cultura africana, suas influências no Brasil e práticas de aculturação tem, nesta obra de Rugendas, uma rica fonte de inspiração para o seu trabalho.

E, dentre os elementos próprios da cultura africana presentes nesta obra, podemos destacar a música. O título da obra – *Batuque* – nos fala sobre o tipo de manifestação cultural que está sendo representada. O batuque, assim como o lundu, o sorongo ou o jongo, é uma dança de origem africana que chegou ao Brasil junto aos escravos, principalmente os que eram *trazidos* de Angola e do Congo.<sup>36</sup> Todas estas manifestações têm muito em comum, como o fato de serem danças de roda, que contam, geralmente, com um solista, coro, dançarinos e variados instrumentos de percussão. “Viajantes portugueses (por exemplo, o escultor Alfredo Sarmiento) referem-se ao batuque africano como uma forma teatralizada, um jogo cênico, através do qual se narram a uma virgem ‘os prazeres misteriosos’ do casamento”.<sup>37</sup> No entanto, em análise contrária à de Sarmiento, outro viajante português escreveu:

*Os dançarinos, só homens, só mulheres, ou uns e outros misturados, formam uma roda e vão andando de lado, a passos curtos, o corpo inclinado para a frente, mexendo os quadris e batendo palmas, ritmicamente, acompanhados pelo ruído incessante dos tambores ou pelo som das marimbas. [...] O que impressiona é o ardor que os pretos põem na dança, como se fosse qualquer coisa de essencial. O que inspira é muito mais um sentimento religioso que a sensualidade, ao contrário do que supõe os que confundem com esta o impudor natural.*<sup>38</sup>

O batuque, como o jongo, o samba, a capoeira e outras manifestações culturais africanas, era severamente proibido no Brasil colonial por padres católicos que acreditavam que estas danças tinham o poder de corromper e seduzir as pessoas. Isto explica porque o grupo representado na obra se encontra afastado das edificações, da cidade, das pessoas e escondidos em meio ao mato mais selvagem.

E, além de toda esta riqueza de detalhes que nos permitiria fazer um interessante estudo sobre a cultura africana trazida ao Brasil pelos escravos, também é possível, pelo cenário em que estão representados, fazer uma análise da flora e dos locais de moradia do Brasil Oitocentista.

207

## Considerações finais

Após a análise das obras de Reis Carvalho e Rugendas, podemos perceber que uma obra de arte possui vários níveis de significação. Como mostramos em nossos breves estudos dos conteúdos intrínsecos, estas obras são passíveis de se tornarem objetos de estudo para pesquisas nos mais diversos campos de conhecimento. Elas possuem diversas camadas de significação que podem revelar sentidos ainda desconhecidos para os pesquisadores que as investigarem. Cabe ao pesquisador atentar para o rico mundo simbólico contido em uma obra de arte e extrair daí subsídios para enriquecer as suas pesquisas.

Embora hoje estas obras estejam sendo subutilizadas e muitas vezes esquecidas nas reservas técnicas dos museus e nas prateleiras das bibliotecas e arquivos, elas constituem um rico e valioso acervo. É preciso olhar o conjunto imagético produzido pelos artistas viajantes oitocentistas como documento histórico, nos quais estão registrados, sob forma pictórica, fatos históricos. É preciso ultrapassar a noção de que documento é apenas o escrito, e entender, como o entendiam os fundadores da revista *Annales d'histoire économique et sociale* (1929), que

*A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos*

de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.<sup>39</sup>

O documento, portanto, extrapola os limites da escrita e pode também apresentar-se sob a forma de imagem, som, ou qualquer outra. A partir deste entendimento, é possível investigar não apenas o que as obras de arte nos transmitem em suas camadas de cor, mas também aquilo que as levou a serem produzidas. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”.<sup>40</sup> Há intencionalidade nas escolhas dos artistas viajantes em relação a quais cenas e cenários iriam retratar, e cabe ao pesquisador desvelar também estes significados. Ainda de acordo com Jacques Le Goff, “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”.<sup>41</sup>

Uma obra de arte tem plena capacidade de ser analisada como documento, investigada criticamente, levando-se em consideração não apenas aquilo que nos retrata intencionalmente, mas também o contexto em que foi criada. E este contexto deve juntar uma perspectiva econômica, social, política, cultural, etc. E é apenas através de uma análise pluridisciplinar, integradora, que poderemos realmente desvelar todos os significados contidos em uma obra de arte. A transformação da arte em objeto de estudo enriquece as pesquisas e garante a sua preservação para gerações futuras, que poderão sempre desvelar novos níveis de significação nestas obras.

## Notas e referências bibliográficas

208

**Valéria Cristina Lopes Wilke** é doutora em Ciência da Informação (IBICT/UFF) e professora do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Faculdade de Filosofia. E-mail: valwilke@gmail.com.

**Anderson Pereira Antunes** é bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pós-graduando em Divulgação da Ciência, da Tecnologia e da Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). E-mail: anderson.p.antunes@gmail.com.

- 1 O capacitor de Von Kleist foi um dos primeiros dispositivos inventados com a capacidade de armazenar energia elétrica, sendo um dos pontos de partida para o nosso entendimento da eletricidade. Já o sextante e o octante são instrumentos para a medição angular entre a posição de um astro no céu e o horizonte. Através desta medida, um navegador em alto mar é capaz de saber o posicionamento aproximado de sua embarcação.
- 2 BRAGA, Marco; GUERRA, Andreia; REIS, José Claudio. *Breve história da ciência moderna: a belle-époque da ciência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 14.
- 3 CID, Maria Rosa Lopez; WAIZBORT, Ricardo. Alípio de Miranda Ribeiro e as lições da Comissão Rondon para o Museu Nacional. *Filosofia e História da Biologia*, v. 1, p. 215-227, 2006. p. 216.
- 4 LOPES, Maria Margaret. A mesma fé e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras: os museus brasileiros e argentinos do século XIX. *Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 41, p. 55-76, 2001. p. 68.
- 5 LOPES, Maria Margaret. Cooperação científica na América Latina no final do século XIX: os intercâmbios dos museus de ciências naturais. *Interciência*, v. 25, n. 5, p. 228-233, 2000. p. 229.
- 6 FIGUEIRÔA, Sílvia. Mundialização da ciência e respostas locais: sobre a institucionalização das ciências naturais no Brasil (de fins do século XVIII à transição ao século XX). *Asclepio*, n. 2, p. 107-123, 1998. p. 112.
- 7 FIGUEIRAS, Carlos A. L. Origens da ciência no Brasil. *Química Nova*, v. 13, n. 3, p. 222-229, 1990. p. 227.
- 8 SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 345.
- 9 GODOI, Felipe Daniel do Lago. O passado e a construção do pensamento científico no Brasil dos Oitocentos. In: II ENCONTRO MEMORIAL DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS. 2009, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2009.
- 10 FIGUEIRAS, op. cit., p. 223.
- 11 Apud GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em Von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. VII, n. 2, p. 389-410, jul.-out. 2000. p. 389.
- 12 FIGUEIRAS, op. cit., p. 228.
- 13 ANTUNES, Anderson Pereira. *Entre museus e ciência: o desenvolvimento da ciência viajante no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011. [Trabalho de Conclusão de Curso]. p. 43.

- 14 KURY, Lorelai. Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. VIII (suplemento), p. 863-880, 2001. p. 865.
- 15 KURY, op. cit., p. 869.
- 16 KURY, op. cit., p. 867-868.
- 17 CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Jornal da Expedição Langsdorff*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. [Material educativo da exposição Langsdorff]. p. 8.
- 18 MARTINS, Carlos (org.) *Revelando um acervo*. Coleção Brasileira. Fundação Rank-Packard. Fundação Estudar. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. p. 1.
- 19 Idem, p. 2.
- 20 DIAS, Cláudia M. Coutinho. História da ciência: uma perspectiva multidisciplinar. *Revista On-Line Unileste*, v. 1, n. 1, jan./jun. 2004. Disponível em: <[http://www.unilestemg.br/revistaonline/volumes/01/downloads/artigo\\_04.doc](http://www.unilestemg.br/revistaonline/volumes/01/downloads/artigo_04.doc)>. Acesso em: 2 dez. 2011. p. 1.
- 21 PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- 22 Idem, p. 54.
- 23 Idem, p. 63.
- 24 PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. 150 anos depois: na ronda do tempo. In: KURY, L. (Org). *Comissão Científica do Império*. 1859-1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009. p. 14.
- 25 LOURENÇO, Marta C. O patrimônio da ciência: importância para a pesquisa. *Museologia e Patrimônio*, v. II, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/45/25>>. Acesso em: 23 jun. 2011. p. 51-52.
- 26 VERGARA, Moema de Rezende. Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História da Ciência*, v. 1, n. 2, p. 137-145, jul./dez. 2008. p. 138.
- 27 FIGUEIRÔA, Sílvia. Areias, ventos e secas: ainda assim, um “eldorado” à brasileira. In: KURY, L. (Org). *Comissão Científica do Império*. 1859-1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009. p. 94.
- 28 PITORESCO, José dos Reis Carvalho. Disponível em: <[http://www.pitoresco.com.br/laudelino/reis\\_carv.htm](http://www.pitoresco.com.br/laudelino/reis_carv.htm)>. Acesso em: 15 nov. 2011.
- 29 KURY, Lorelai. Explorar o Brasil: o império, as ciências e a nação. In: \_\_\_\_ (Org). *Comissão Científica do Império*. 1859-1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009. p. 38.
- 30 PORTO ALEGRE, op. cit., p. 14.
- 31 KURY, 2009, op. cit.
- 32 PANOFKY, op. cit., p. 33.
- 33 Idem, p. 24.
- 34 CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, op. cit.
- 35 DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 13-14.
- 36 SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- 37 Idem, p. 29.
- 38 Idem, p. 22.
- 39 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990. p. 540.
- 40 Idem, p. 545.
- 41 Idem, p. 547.

[ Artigo recebido em 10/2011 | Aceito em 03/2012 ]