

**MUSEU DA VIDA | CASA DE OSWALDO CRUZ | FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ
CASA DA CIÊNCIA | UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FUNDAÇÃO CECIERJ
MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS**

**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA, DA
TECNOLOGIA E DA SAÚDE**

ANDERSON PEREIRA ANTUNES

**A ICONOGRAFIA DOS VIAJANTES OITOCENTISTAS: UM ESTUDO
COMPARATIVO DAS IMAGENS REALIZADAS NO BRASIL DO
SÉCULO XIX**

RIO DE JANEIRO, FEVEREIRO DE 2013

ANDERSON PEREIRA ANTUNES

**A ICONOGRAFIA DOS VIAJANTES OITOCENTISTAS: UM ESTUDO
COMPARATIVO DAS IMAGENS REALIZADAS NO BRASIL DO
SÉCULO XIX**

Monografia apresentada ao Museu da
Vida|Casa de Oswaldo Cruz|Fundação
Oswaldo Cruz, para a obtenção do título de
especialista em Divulgação da Ciência, da
Tecnologia e da Saúde

Orientadores:

Profa. Dra. Luisa Medeiros Massarani

Prof. Dr. Ildeu de Castro Moreira

AGRADECIMENTOS

Aos mestres que me acompanharam durante minha jornada acadêmica pelo curso, especialmente à Prof^a Dr^a Luisa Medeiros Massarani e o Prof. Dr. Ildeu de Castro Moreira, que me incentivaram e orientaram durante todo este período.

À família e à Ana Paula Oliveira Sene, pelo carinho e apoio incondicionais.

“Cada século tem a sua missão a cumprir como cada indivíduo o seu papel a representar no teatro da vida ou na comunhão social, a do século atual é universalizar a ciência e confraternizar os povos.” – João Batista de Lacerda (diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro entre 1895 e 1915), 1876.

RESUMO

O século XIX foi um momento excepcional para a história da ciência brasileira. Com a chegada da Família Real portuguesa e a abertura dos portos para as nações amigas, o número de expedições científicas que vieram ao país trazendo naturalistas viajantes estrangeiros aumentou exponencialmente. Foram inúmeras as expedições que percorreram o território brasileiro a procura de novas descobertas que contribuíssem para o desenvolvimento da ciência. Em meio a biólogos, geólogos e naturalistas, outra figura comum nestas viagens era a do artista viajante, encarregado pela produção iconográfica que ilustraria os relatos da viagem. A partir de cartas, relatórios, diários de viagens e das pinturas de paisagens, cidades, costumes e povos, podemos formar um retrato da sociedade Oitocentista brasileira. Muitas vezes vindos da Europa, as imagens criadas por estes artistas traduziam o Novo Mundo para o homem europeu. Hoje, estas imagens nos permitem compreender o olhar do naturalista sobre a natureza, dos homens de ciência sobre os homens do interior, dos europeus sobre os indígenas. Nesta pesquisa, analisamos uma imagem do artista brasileiro José dos Reis Carvalho, que partiu com a Comissão Científica do Império para desbravar os estados do norte e nordeste brasileiro e comparamos a sua ilustração com a de viajantes europeus, procurando traçar semelhanças e diferenças entre estes registros iconográficos. A partir desta pesquisa, pretendemos delinear uma metodologia de análise destes registros iconográficos, assim como colocá-la a prova, ao realizar um estudo comparativo de 16 imagens de viajantes que passaram pelo Brasil no século XIX.

Palavras-chave: naturalistas viajantes; Brasil; século XIX; expedições científicas

ABSTRACT

The XIXth century was an exceptional moment for the history of Brazilian science. With the arrival of the Portuguese Royal Family and the opening of the harbors to friendly nations, the number of scientific expeditions that came to the country bringing foreigner traveling naturalists increased exponentially. There were innumerable expeditions that travelled across the Brazilian territory in search of new discoveries that contributed to the development of science. Amidst biologists, geologists and naturalists, another common figure in these voyages was that of the traveler artist, in charge of the iconographic production that would illustrate the travel reports. From letters, reports, travel diaries and the paintings of landscapes, cities, customs and peoples, we can put together a portrait of XIXth century Brazilian society. Usually coming from Europe, the images created by these artists translated the New World to the European man. Today, these images allow us to understand how the naturalist viewed nature, how men of science viewed country men and how European men viewed the indigenous people. In this research, we analyze a image of the Brazilian artist José dos Reis Carvalho, who travelled with the Scientific Commission of the Empire to unveil the northern and northeastern states of Brazil and we compare his illustration to that of European travelers, looking for similarities and differences between these iconographic registries. With this research we intend to draw a method for the analysis of these iconographic registries, as well as put it to the test by making a comparative study of 16 images from travelers who visited Brazil in the XIXth century.

Keywords: traveler artists; Brazil; XIXth century; scientific expeditions

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – <i>The family of images</i>	p. 54
Quadro 2 – <i>Comparação com uma fotografia de Manoel Ferreira Lagos</i>	p. 78
Quadro 3 – <i>Comparação entre as representações de Reis Carvalho e Keller</i>	p. 81
Quadro 4 – <i>Comparação entre uma fotografia de Keller e sua representação</i>	p. 84
Figura 1 – <i>Adoração dos Reis Magos</i>	p. 27
Figura 2 – <i>Inferno</i>	p. 28
Figura 3 – <i>Retrato de Giovanni(?) Arnolfini e sua esposa</i>	p. 33
Figura 4 – <i>Sem título [registro de cena da Comissão Científica do Império]</i>	p. 67
Figura 5 – <i>Parada sob um gigante da floresta primordial</i>	p. 80
Figura 6 – <i>Nossa tenda sob as palmeiras, preparações para tomar a altitude do Sol (Madeira)</i>	p. 83
Figura 7 – <i>Preparação para a escavação de ovos de tartaruga no Amazonas</i>	p. 86
Figura 8 – <i>Aventura noturna com jacaré</i>	p. 88
Figura 9 – <i>Parada na floresta</i>	p. 92
Figura 10 – <i>Vista de nossas cabanas em Morro da Arara</i>	p. 93
Figura 11 – <i>Acampamento noturno dos viajantes</i>	p. 96
Figura 12 – <i>Conjunto de ilustrações de M. Biard em Deux années au Brésil</i>	p. 100
Figura 13 – <i>Capela em Nazaré, próximo ao Pará</i>	p. 107
Figura 14 – <i>Rio Inhomirim na Baía do Rio de Janeiro</i>	p. 110
Figura 15 – <i>Vista do Pão de Açúcar tomada da Estrada do Silvestre</i>	p. 114

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins

MinC – Ministério da Cultura

MCTI – Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação

Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 09
Capítulo 1:.....	p. 20
Capítulo 2:.....	p. 39
Capítulo 3:.....	p. 59
Capítulo 4:.....	p. 65
Considerações finais.....	p. 115
Referências.....	p. 124

INTRODUÇÃO

Em anos recentes, muitos pesquisadores voltaram o foco de suas pesquisas para o século XIX. A grande riqueza e complexidade de eventos que permearam este período tem sido tema de estudos para historiadores e acadêmicos das mais variadas áreas. Foram cem anos marcados por transições, por reformas, por revoluções, pelo apogeu e declínio de grandes impérios europeus. Impérios, estes, que lançavam expedições de reconhecimento e pesquisa científica às terras ainda pouco exploradas do Novo Mundo. Nestas viagens exploratórias, do ponto de vista dos europeus, eram descritos cientificamente novos espécimes de fauna e flora, além de novos grupos humanos, novas culturas, novas paisagens, que tornaram o mundo Oitocentista um lugar mais diverso e mais complexo.

Foi também neste período que surgiu na Europa uma estrutura nova e revolucionária: o Estado-Nação. Com a criação de Estados nacionais, a história oficial passou a ser moldada de forma a reduzir na memória a presença dos grandes impérios, suplantando-os com o sentimento de pertencimento a um todo chamado Nação. Surgiam, assim, novas formas de governo e de organização social baseadas no sentimento de identidade nacional. Outras ideias revolucionárias se seguiram, como o liberalismo, o socialismo, a abolição da escravidão e os primeiros indícios do que se tornaria, no início do século XX, o movimento pelo sufrágio feminino.

No bojo das transformações ocorridas durante o período Oitocentista, a ciência figurou como um instrumento essencial. As novidades técnicas que se tornaram possíveis com os avanços da Revolução Industrial, e que geraram grandes transformações nos transportes, nas comunicações e na vida cotidiana, levaram também à criação de diversos equipamentos científicos que, por sua vez, permitiram aos cientistas novos olhares, mais aprofundados, sobre seus objetos de estudo e com isto, novas questões – e novas respostas – surgiram.

A ciência estava na ordem do dia e através dela, imaginava-se, que seria possível compreender e dominar aquele mundo em constante transformação. O combustível para esta crença na ciência estava, em parte, no pensamento positivista do filósofo Isidore Auguste Marie François Xavier Comte. A filosofia positivista de Comte analisava o desenvolvimento da Humanidade desde seu estado mais primitivo até a época mais atual, criando diferentes estágios de classificação. O progresso humano seria passível de classificação em três estados: teológico, metafísico e positivo. Para atingir o estado positivo, o mais alto grau nesta escada de valores, era preciso que os homens acreditassem nas ciências e nas pesquisas

científicas, ferramentas que os ajudariam em sua incansável jornada para adquirir mais conhecimento. A ciência, o desenvolvimento industrial, a ordem e o progresso, seriam os objetivos de um ideal positivista estampado, até hoje, na bandeira brasileira.

Mas a valorização da ciência pode ser observada mesmo em períodos anteriores ao século XIX e, inclusive, em Portugal e na sua colônia na América.

Os trabalhos de Figueirôa e de Lopes, por exemplo, mostraram como, nos estertores do antigo sistema colonial, as reformas sócio-econômicas 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 uma preocupação explícita do governo português. (FIGUEIRÔA, 1998, p. 112).

A ciência atrelava-se, assim, a interesses econômicos do Estado. Dantes (2005) argumenta que “os interesses metropolitanos de manutenção e exploração mais racional da Colônia, incentivaram, no final do século XVIII, variadas práticas científicas” (DANTES, 2005, p. 3). O fomentismo estatal, embora em escala muito reduzida, tornou-se, portanto, parte do *modus faciendi* da prática científica no Brasil.

É a partir de 1815, com a união dos domínios do então príncipe-regente Dom João Maria de Bragança, sob a designação de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, que já podemos notar mudanças significativas na atuação do império português em sua então colônia brasileira. Em 22 de janeiro de 1808, quando aportam em Salvador os cerca de quinze mil membros da Família Real e sua comitiva, havia sido dado, junto com a abertura dos portos às nações amigas, início a um momento singular de emancipação brasileira. Figueiras (1990) argumenta que:

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. (FIGUEIRAS, 1990, p. 227).

Além do Escola de Cirurgia da Bahia, os primeiros anos da chegada da Família Real portuguesa em solo brasileiro também viram a criação de instituições, tais como: a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro (criada em 1808 e posteriormente transformada na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro), o Horto Real (atual Jardim Botânico, também criado em 1808), a Tipografia Régia (criada em 1808 e atual Imprensa Nacional), a Biblioteca Nacional (criada em 1810 e

existente até hoje), a Academia Militar do Rio de Janeiro (criada em 1810, que posteriormente se transformaria em Escola Politécnica), o Museu Real (criado em 1818 no Rio de Janeiro, atual Museu Nacional), o Observatório Nacional (1827), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, criado em 1838), dentre outras.

É possível notar, no bojo destas instituições, não só a presença da ciência, em sua vertente mais aplicada, mas também a ação indutora do Estado. Este, por sua vez, não era apenas um filantrópico *marchand* de atividades científicas, uma vez que os interesses estatais se relacionavam diretamente com a atuação destas instituições e com a temática das pesquisas científicas realizadas à época. A presença do Estado, por sua vez, está intimamente ligada ao surgimento da ideia moderna de Estado-nação e do conseqüente espírito de nacionalismo que esta suscitou.

No entender de Stuart Hall este Estado-nação não é simplesmente uma entidade política, mas é igualmente uma concepção simbólica – um sistema de representação que produziu uma “ideia” de nação como “comunidade imaginada” (re)produzindo significados em relação aos quais os seus membros se podiam identificar e através dos quais (através da identificação imaginada) constituía os seus cidadãos como “sujeitos” (em ambos os sentidos de sujeição utilizados por Foucault: *sujeitos de e sujeito à nação*). (SEMEDO, 2004, p. 132).

Na busca pelo nacional, as ciências eram utilizadas, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, como ferramentas que traziam a promessa do progresso da Nação.

Na virada do século XIX para o XX, a noção de progresso alimentava a perspectiva de que o futuro da humanidade se daria de forma promissora e com sentido de evolução para um mundo melhor. Essa perspectiva era marcada pelo sentimento nacional: nações emergiam e ao mesmo tempo concorriam em exposições universais [...]. Construíam-se histórias nacionais que se materializavam em “patrimônios nacionais” a serem protegidos da destruição, como legado de um outro tempo – passado – às gerações futuras. (CHUVA, 2009, p. 43).

Nesta busca por significados que caracterizariam a Nação, a ciência teve um papel predominante. Nas ciências naturais, as pesquisas se voltavam para o enigma da origem do Homem, seu desenvolvimento e tentativas de determinar elementos comuns que permitissem a classificação de um homem como europeu ou como brasileiro. A antropometria, por meio da craniometria, teve o seu auge nesta época e as medidas de características humanas – principalmente a medida da circunferência do crânio – era utilizada como meio de determinar a inclinação de alguém para o comportamento criminoso, sua inteligência, raça etc. As tentativas de determinação e classificação do homem através da ciência não se limitavam apenas ao domínio

material, uma vez que a cultura também era um elemento a ser estudado, a fim de definir o que caracterizaria a cultura própria de cada país, assim como o seu patrimônio a ser valorizado e salvaguardado para gerações futuras. Os conceitos de *civilização*, *folclore* e o termo alemão *kultur* estão todos historicamente associados a este período. Para os alemães, é a palavra *kultur* que enfatiza as particularidades nacionais e as diferentes identidades de cada povo, como suas realizações intelectuais, artísticas e religiosas.

Noções como *povo*, *organismo*, *unidade*, *cultura (Kultur)*, *identidade e história* estão no cerne deste sentimento de pertença nacional, especialmente nos países alemães (cuja unificação remonta a 1871 com Bismark), e aparecerão como importantes elementos ao longo da história do desenvolvimento conceitual do nacionalismo. (SILVA, 2011, p. 22).

No caso brasileiro, é possível argumentar que a ciência figurou como elemento relativamente importante dentro de um projeto de Nação para o Estado-nação brasileiro. Esta ideia toma força quando olhamos para o período do Segundo Reinado e para a atuação do imperador D. Pedro II (1825 – 1891) como um relevante mecenas da atividade científica brasileira. Schwarcz (1998) argumenta que:

segundo o exemplo passado de Luís XIV, o monarca formava a sua corte ao mesmo tempo que elegia historiadores para cuidar da memória, pintores para guardar e enaltecer a nacionalidade, literatos para imprimir tipos que a simbolizasse. Era uma situação de consolidação do projeto monárquico, a criação de uma determinada memória passa a ser uma questão quase estratégica. [...] Era d. Pedro II quem patrocinava, particularmente, projetos de pesquisa de documentos relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro. Ele também se interessou pelas pesquisas de etnografia e lingüística americana. Ajudou, de diferentes maneiras, o trabalho de cientistas como Martius, as pesquisas de Lund, de Gorceix, dos naturalistas Couty, Goeldi e Agassiz, dos geólogos O. Derby, Charles Frederick Hartt, do botânico Glaziou, do cartógrafo Seybold, além de vários outros naturalistas que estiveram no país. D. Pedro financiou ainda profissionais de áreas diversas, como advogados, agrônomos, arquitetos, um aviador, professores de escolas primárias e secundárias, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres e muitos pintores. Não é à toa que nessa época tenha ficado famosa a frase proferida pelo jovem monarca brasileiro nos recintos do IHGB: 'A ciência sou eu'. Sem dúvida, uma clara alusão ao dito de Luís XIV; uma referência ao momento em que d. Pedro passa a ser artífice de um projeto que visava, por meio da cultura, alcançar todo o Império (SCHWARCZ, 1998, p. 128-131).

É importante ressaltar, todavia, o exagero presente na afirmação que coloca D. Pedro II como síntese da ciência existente no Brasil daquela época. É preciso registrar, também, que o estímulo do Imperador – realizado a partir de fontes públicas – era voltado a determinados indivíduos e que muito pouco foi feito, neste período, para a criação e o avanço das instituições de ensino e pesquisa no país, o

que podemos afirmar quando comparamos o caso brasileiro com os Estados Unidos da América ou alguns países europeus no mesmo período. A ênfase exclusiva na figura do Imperador distorce a discussão política maior do que era, ou não era, a política do Estado brasileiro no domínio do desenvolvimento científico e técnico, mesmo porque ignora o período anterior e posterior a ele no século XIX.

Especialmente nos grandes impérios, a ciência despertava o interesse da máquina estatal ao mostrar grande potencial para trazer retorno econômico, domínio político e o progresso das nações. Financiar a atividade científica se tornou uma atividade comum para os principais governantes europeus. E, dentre o rol de atividades científicas a se financiar, as expedições de exploração figuravam no topo da lista. Além de cumprirem objetivos militares relacionados ao domínio de novas terras, de realizarem o reconhecimento de territórios inexplorados, estas expedições também realizavam amplos levantamentos dos recursos naturais e tentavam discernir o potencial econômico das descobertas.

O quase incontável número de expedições que partiu da Europa com destino a explorar os quatro cantos do mundo fez com que fossem publicadas diversas enciclopédias que tentavam apresentar informações sobre todas as viagens já realizadas ao longo da história. O francês Gilles Boucher de la Richarderie foi um dos pioneiros neste sentido quando, em 1808, lançou a sua *Bibliothèque Universelle de Voyages*. Algumas décadas mais tarde, no ano de 1833, o também francês Albert Montémont publicou uma nova enciclopédia de viagens, com o extenso título de *Biblioteca universal de viagens efetuadas por mar ou por terra pelas diversas partes do mundo desde as primeiras descobertas até nossos dias; contendo a descrição das tradições, costumes, governos, cultos, ciências e artes, indústria e comércio, produções naturais e outros*. Na publicação, seu editor, o francês Armand-Aubrée afirma que:

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. (*apud* GUIMARÃES, 2000, p. 389)

Mas quem eram estes viajantes? Kury, Sá e Lima (2000) compartilham de uma definição bastante abrangente, que foi utilizada como princípio norteador da

exposição *A ciência dos viajantes: natureza, populações e saúde em 500 anos de interpretações do Brasil*, realizada pelo Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, no ano 2000. No catálogo da exposição, as autoras afirmam que:

Para fins de exposição, elegemos o viajante como aquele que produz conhecimento sistematizado no lugar mesmo onde os fenômenos acontecem, e não se contenta com o trabalho de gabinete, nos laboratórios, museus e instituições de pesquisa. O viajante é aquele que decidiu ver com os próprios olhos. Esta definição ampla da atividade de viajar permite percorrer a história das viagens científicas ao Brasil tendo por fio condutor o que chamaríamos hoje de “trabalho de campo” (KURY; SÁ; LIMA, 2000, p. 8)

Faziam parte destas expedições naturalistas com formações bastante distintas, como biólogos, geólogos, antropólogos, botânicos, etc. As viagens eram empreendimentos marcados por forte interdisciplinaridade e se tornaram essenciais para a formação do homem de ciência Oitocentista, verdadeiros “ritos de passagem para aqueles que almejavam a consolidação de suas carreiras” (LOPES, 2009, p. 52). Para Alexander von Humboldt, o naturalista viajante não era mero coletor, pois estava sempre atento, fazendo anotações em campo, escrevendo registros precisos e detalhados que pudessem colaborar para o avanço dos estudos sobre a natureza.

Para auxiliá-los nesta tarefa, foram publicados na Europa diversos manuais que serviriam de guia para a prática da ciência viajante. No ano de 1818, o Muséum National d’Histoire Naturelle de Paris publicou a primeira edição de um livro com instruções para os viajantes. Escrito por André Thouin, botânico e agrônomo a serviço do museu, este livro foi reeditado diversas vezes ao longo do século XIX, sendo traduzido, também, para outras línguas. No Brasil, foi publicado em 1819, pela Impressão Régia, com o título de *Instrução para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar, e remeter os objectos de historia natural*, com notas adicionais da Academia Real de Ciências de Lisboa sobre a natureza brasileira. Outro que também escreveu instruções de viagens foi o botânico e geólogo Pierre Boitard. Em 1845, Boitard publicou em Paris o seu *Novo manual completo do naturalista preparador, ou A arte de empalhar os animais, de conservar os vegetais e minerais, de preparar as peças de anatomia normal e patológica, seguido de um tratado de embalsamamentos*, que também foi reeditado, ganhando anotações adicionais, no ano de 1852. Também no Brasil foram redigidas instruções para as expedições científicas, a mais notável delas sendo, talvez, a redigida pelos membros da Comissão Científica do Império organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Já em fins do século XVIII, é possível localizar um

texto onde são classificadas quatro categorias de objetos que deveriam merecer a atenção dos viajantes.

Em primeiro lugar, aquilo que concerne imediatamente ao bem-estar da espécie humana e tende, assim, para a felicidade geral. Em seguida, os objetos cujo conhecimento pode aumentar a prosperidade de seu próprio país e, em consequência, se relacionam parcialmente com o bem da humanidade. Em terceiro lugar, os objetos que podem levar a um aperfeiçoamento de si mesmo, e, por último, os conhecimentos de ornamento, que se podem adquirir sem negligenciar o estudo daquilo que é realmente importante. (KURY, 2003, p. 5)

Mas os naturalistas não eram os únicos que partiam em viagens transcontinentais, também era comum encontrarmos em uma expedição científica a presença de artistas, encarregados de realizarem a documentação visual que ilustraria os relatos de viagem. Eram estes artistas, muitas vezes, os responsáveis por desenhar os cenários, os espécimes e as populações indígenas que eram encontradas durante a viagem, uma vez que a fotografia só se tornou disponível depois da segunda metade do século XIX e mesmo assim com limitações. Os registros visuais eram de grande importância para a pesquisa científica da época e para a posterior difusão dos resultados das expedições. Apesar dos diversos manuais com instruções para a conservação e envio dos espécimes coletados e dos competentes taxidermistas que acompanharam muitas destas expedições, sem a imagem realizada *in loco*, os estudos feitos *a posteriori* perderiam em muito. Nestes registros, é possível inserir o espécime em seu *habitat* natural, representando, ao mesmo tempo a paisagem. É possível realizar diferentes vistas ou retratar o mesmo espécime em diferentes posições, explorando todas as suas partes componentes. E, talvez mais importante, a representação pictórica permite que os espécimes sejam retratados com suas cores naturais, vivas, como vistas pelos próprios viajantes, em todas as nuances que um exemplar taxidermizado pode já não mostrar mais. Um botânico que recebe, em seu gabinete de estudos na Europa, uma exsicata não é capaz de observar a planta em sua totalidade, uma vez que está vendo apenas uma amostra prensada, desidratada e fixada em papel por um alfinete.

Este tipo de imagem, realizada de forma minuciosa e com caráter documental, era “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 retiradas [os espécimes]” (KURY, 2001, p. 867). Neste contexto, o papel do

artista viajante era também o de explorador científico e catalogador visual dos espécimes coletados durante as incursões. “Era a sua capacidade de representar com o máximo de verossimilhança o universo encontrado que garantia a posterior divulgação dos resultados da expedição” (ANTUNES; WILKE, 2012, p. 198).

As imagens criadas pelos viajantes do século XIX tinham como propósito retratar, da forma mais fidedigna possível, aquilo que encontravam durante suas viagens e que era impossível de se descrever com palavras. “As deficiências da descrição meramente verbal tornaram-se tão evidentes, que muitos naturalistas começaram, eles mesmos, a desenhar ou passaram a levar consigo desenhistas durante as suas excursões” (KELLER, 2008, p. 25). A natureza, os indígenas e a vida das populações locais foram temas que ganharam destaque neste período.

Dentre a vasta gama de momentos retratados por estes viajantes, a historiadora da arte Dawn Ades (1997) define quatro categorias principais, sob as quais podemos classificar estes registros. Estas categorias são: científica, ecológica, topológica e social. Como temas científicos, podemos listar a representação de novos fenômenos naturais, novos espécimes animais e vegetais, bem como desenhos de caráter etnográfico. Dentro do eixo ecológico, estão incluídas as representações da natureza, as espécies originais de árvores, flores e frutos, bem como a riqueza da vegetação. Na categoria topológica, estão agrupadas as vistas de cidades, praças, cenas portuárias, dentre outros locais de importância geográfica ou militar. Por fim, na categoria social, estão inclusas as representações das atividades das populações locais, desenhos de indumentária, costumes e retratística informal.

As imagens realizadas pelos viajantes tiveram grande impacto sobre a história da arte, alterando o estatuto de um gênero considerado inferior dentro das academias de belas artes, como era a pintura de paisagens, que passa então a receber mais atenção. As cenas paisagísticas, além de retratarem o cenário local, sua natureza, edificações, como seus habitantes estavam ali inseridos, sempre capturando o caráter pitoresco e exótico da paisagem, também serviam a outro propósito. “É um período no qual a precariedade ou a própria inexistência de mapas da maior parte das cidades no Brasil tornavam necessárias representações panorâmicas que contribuíssem para uma visão geral da paisagem” (COELHO, 2004, p. 165).

Um dos maiores responsáveis pelo incentivo à pintura de paisagem foi o naturalista Alexander von Humboldt. Em sua obra *Cosmos, ensaio de uma descrição*

física do Mundo, publicada em quatro volumes entre os anos de 1845 e 1862, ele delineou os pressupostos teóricos que influenciariam muitos dos viajantes Oitocentistas. Foi ele o responsável por abrir um novo espaço para os artistas viajantes e ele, também, quem ressaltou a beleza e os encantos das paisagens americanas, incentivando, cada vez mais, que os artistas saíssem de suas zonas de conforto e partissem para se deparar com as paisagens do Novo Mundo. Em suas palavras,

E por que há de ser vã nossa esperança? Nós acreditamos que a pintura dos países deve brilhar com um esplendor até hoje desconhecido; isto acontecerá quando engenhosos artistas ultrapassem com mais frequência os estreitos limites do Mediterrâneo, se distanciando das costas, e quando lhes seja dado abarcar a imensa variedade da Natureza nos úmidos vales dos trópicos, com a nativa pureza e frescura da juventude. (*apud* DIENER; COSTA, 2006, p. 77)

Outro gênero da pintura que ganhou novo estatuto ao ser popularizado pelos viajantes foram cenas que representavam os modos de vida da população local, conhecidas como cenas de gênero, de tipos, ou, cenas *costumbristas*. As origens deste gênero, no entanto, podem ser traçadas às pinturas dos mestres holandeses do século XVII e suas cenas que retratavam a classe campesina.

O legado pré-científico deixado pelos holandeses que estiveram no Brasil fornece as primeiras evidências do momento de construção histórica do *observador*, ocorrido no século XVII, quando se busca apreender a estrutura visível dos seres, conhecendo-os um a um, em sua singularidade a partir da dimensão visível. A relação que os holandeses estabelecem com a natureza denota regras de uma observação puramente física ou científica, como se poderia dizer de acordo com o entendimento moderno. A nova abordagem da ciência da natureza desenvolve-se em oposição à crença religiosa e sem preocupações morais. A natureza não é mais entendida como fruto da ação providencial, nem transmite mensagens divinas aos homens. Não resulta tampouco da fatalidade dos astros, como entendiam concepções da física finalista dos filósofos antigos. Não havendo uma intenção na natureza a ser lida pelos homens, eles podem passar a apreender o mundo sensível, que se apresenta como a imagem da realidade. O caminho do conhecimento que conduz à natureza é reduzido aos sentidos. (BELLUZZO, 1996, p. 17)

A nova confiança depositada sobre a observação direta e os dados provenientes de nossos sentidos causou o que Belluzzo (1999) denomina de *renascimento dos sentidos*.

Nesta pesquisa, o foco da análise volta-se para como esta nova relação com o mundo sensível se apresenta por meio das imagens produzidas pelos viajantes durante a sua passagem pelo Brasil Oitocentista. Nosso objetivo é elaborar uma metodologia de análise de imagens, para que possamos estudar algumas das imagens dos viajantes Oitocentistas. Esta pesquisa é, na realidade, uma

continuação de pesquisa anterior, iniciada ainda na Graduação em Museologia, realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e concluída em 2012. Meu primeiro contato com o tema se deu em 2010, a partir da criação de um projeto de Iniciação Científica, intitulado *Instituições científicas e museus no Brasil: história e memória da ciência brasileira*, sob a orientação da professora doutora Valéria Cristina Lopes Wilke (Unirio). O projeto se desenvolveu enfocando, principalmente, o papel dos museus de história natural brasileiros na implementação e a institucionalização das ciências naturais no Brasil do século XIX. A pesquisa se desenvolveu ao longo de dois anos resultando na redação de um trabalho de conclusão de curso com o título de *Entre museus e ciência: o desenvolvimento da ciência viajante no Brasil do século XIX*, com foco especial na relação entre os naturalistas viajantes, as sociedades científicas e os museus de história natural.

Uma vez concluída a redação do trabalho de conclusão de curso, a pesquisa tomou rumo diferente, desenvolvendo-se em outra vertente. O foco se voltou para as imagens produzidas pelos artistas e naturalistas viajantes que incursionaram pelo Brasil durante o século XIX. Neste trabalho, o propósito é dar continuidade à pesquisa iniciada anteriormente, focando na elaboração de uma metodologia para a análise iconográfica das imagens criadas pelos viajantes Oitocentistas.

Para isso, no primeiro capítulo iniciamos com um panorama geral da ciência no século XIX, voltando a nossa atenção para a ciência que era realizada em solo brasileiro, a partir das comissões científicas de exploração. Em seguida, no capítulo *A análise de imagens*, realizamos uma revisão bibliográfica buscando identificar alguns estudos sobre análises de registros iconográficos. Já no capítulo três, *Metodologia para Análise de Imagens*, o objetivo é apresentar a metodologia de análise que desenvolvemos a partir dos métodos observados no capítulo anterior. O capítulo quatro, *Analisando as imagens dos viajantes*, apresentaremos os resultados da aplicação de nossa metodologia. Teremos como ponto de partida uma imagem do artista José dos Reis Carvalho, seguida pela análise de mais 15 imagens representativas dentro do conjunto mais amplo de imagens que foi inicialmente selecionado. Na sequência, encerramos a monografia com nossas considerações finais.

CAPÍTULO 1
A ciência e as viagens no século XIX

Como uma aura constante, a ciência emanava por todo o século XIX, imbricando-se ao espírito dos homens. A brasa que incandescia este furor científico havia sido acesa em meados do século por Comte. Com o seu *Cours de Philosophie Positive*, Comte delineava as perspectivas epistemológicas de uma corrente filosófica que marcaria todo o Oitocentos.

Em sua filosofia positiva, Comte advoga por objetividade, racionalidade e cientificismo e são nestes princípios que baseia a sua Lei dos Três Estados. Ao observar o desenvolvimento das civilizações, em uma época onde as classificações taxonômicas estavam em voga (basta pensar em Carolus Linnaeus, cuja taxonomia foi uma revolução para as ciências biológicas), Comte define três estados para marcar o estágio de desenvolvimento de um determinado grupo humano qualquer. O primeiro e mais primitivo estágio seria o teológico, onde o sobrenatural é tomado como causa para explicar os fenômenos da natureza. Ao se seguir a linha evolutiva, o segundo estado seria o metafísico, onde o sobrenatural começa a dar espaço para pesquisas empíricas sobre a realidade. Por fim, o degrau mais alto nesta escala evolutiva, é o estado positivo. Ao atingir o zênite de seu desenvolvimento, o homem suplanta as entidades sobrenaturais que explicavam o seu mundo com leis naturais, obtidas a partir da observação empírica da natureza. E é neste estado que a ciência torna-se a principal aliada da humanidade, ferramenta para o progresso das civilizações e método mais confiável para se obter um maior conhecimento das engrenagens que colocam em funcionamento o mundo natural no qual o homem está inserido.

Além do positivismo de Comte, outra brasa na fogueira científica que aquecia o século XIX provinha dos avanços resultantes da Revolução Industrial, que tem seu início tradicionalmente marcado no século anterior. A expansão dos avanços tecnológicos e industriais que rapidamente surgiram, impactaram a vida do homem Oitocentista como um cometa, que irrompe a atmosfera para colidir com a Terra. E na cauda deste cometa vieram transformações socioeconômicas e culturais que contribuiriam ainda mais para tornar o mundo, no século XIX, um lugar mais complexo.

A ciência, por sua vez, foi fortemente beneficiada pelas novidades técnicas possibilitadas pela Revolução Industrial. Novos equipamentos científicos, como o capacitor elétrico criado por Ewald Georg von Kleist em 1745 ou o sextante, uma versão aperfeiçoada do octante, criado pelo oficial da marinha inglesa John

Campbell, em 1757, permitiram ao homem um maior conhecimento e um maior controle sobre a natureza ao seu redor. Com novos instrumentos, era possível realizar pesquisas mais profundas e, conseqüentemente, compreender, de forma mais profunda, o próprio homem e seu mundo. A ciência era a aliada do homem para compreender e dominar a natureza ao seu redor. Mais do que isso, “para o homem do século XIX, a ciência podia tudo, seria a ferramenta de redenção” (BRAGA; GUERRA; REIS, 2008, p. 14) que os levaria em direção ao progresso.

A ciência 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. E por mais árduo que fosse o seu trabalho, este, por vezes, não era valorizado pela comunidade científica. Havia um verdadeiro embate entre a ciência de gabinete e a ciência viajante, exemplificado pelas figuras notáveis do naturalista francês Georges Cuvier e de Friedrich Heinrich Alexander, barão de Humboldt.

Cuvier advogava fortemente em favor da pesquisa de gabinete, onde acreditava que poderia realizar de forma mais metódica o seu trabalho. Dispondo do auxílio de sua biblioteca, da consulta dos livros que quisesse, bem como de outras fontes de informação e também agraciado com o tempo, abundante e desapressado, sem as limitações impostas pela viagem, o naturalista e zoólogo francês chegou mesmo a recusar um convite de Napoleão Bonaparte para fazer parte de sua expedição ao Egito, em 1798, preferindo permanecer em Paris.

Acreditava que a cidade francesa já oferecia às suas pesquisas as mais completas coleções de história natural, e uma grande viagem desse porte apresentar-se-ia prejudicial à coerência e ao caráter sistemático que visavam seus trabalhos. Na verdade, um pesquisador viajante, ao percorrer grandes distâncias, não podia deter-se a tudo o que via e o impressionava, tamanha a quantidade de objetos e exotismo com a qual se deparava ao longo de sua trajetória. Se por um lado a viagem propiciava o contato direto com a natureza, por outro, o estudioso se encontrava incapacitado de consultar livros ou de fazer análises comparativas dos exemplares descobertos com os já conhecidos e catalogados. (LUTTEMBARCK, 2006, p. 3).

O naturalista e geógrafo prussiano, por sua vez, foi um dos maiores defensores das incursões transatlânticas que estavam em voga durante todo o século XIX. Se, para Cuvier, o viajante era um mero coletor de espécimes, um aventureiro, cujas coleções só serviriam à História Natural uma vez que fossem avaliadas dentro de gabinetes científicos, para Humboldt, a viagem era uma etapa

fundamental para o estudo da natureza. Em suas próprias palavras, na sua obra *Fisionomia das Plantas* (1849), Humboldt afirma que:

Quando o homem interroga a natureza com sua penetrante curiosidade, ou mede na imaginação os vastos espaços da criação orgânica, a mais poderosa e mais profunda de quantas emoções experimentada é o sentimento de plenitude da vida espalhada universalmente (*apud* BELLUZZO, 1999, p. 24).

A posição intelectual de Humboldt pode ser entendida ao analisarmos a sua formação. Nascido em Berlim, filho de uma proeminente família pomerana, perde seu pai, Alexander Georg von Humboldt, ainda muito jovem. Sua educação, assim como a de seu irmão mais velho, Wilhelm von Humboldt – que mais tarde se tornaria um renomado linguista, filósofo e diplomata – ficam a cargo de sua mãe, Maria Elizabeth von Colomb. Quando, em 1789, se matricula na Universidade de Göttingen, Alexander já demonstra grande interesse pela História Natural, apesar de ter estudado Economia por um breve período na Universidade de Frankfurt (Oder). Durante sua vida, interessou-se também por política, arqueologia, etnografia, filologia, geografia, dentre outras disciplinas. Sua formação intelectual foi favorecida, ainda, por sua amizade com proeminentes pensadores contemporâneos como o poeta, filósofo e historiador Friedrich Schiller e o escritor e pensador Johann Wolfgang von Goethe, os quais conheceu na Universidade de Jena. Imbuído por um espírito de racionalismo ilustrado e pela *romantische naturphilosophie* alemã, Humboldt foi o maior incentivador da ciência dos viajantes.

Foi também Humboldt quem defendeu uma aliança harmoniosa entre arte e ciência, admitindo que as experiências estéticas experimentadas pelos viajantes diante dos cenários que desvelavam não só faziam parte, mas eram um dos elementos mais importantes da atividade científica. É Humboldt quem ressalta, mais do que nunca, o trabalho dos ilustradores dentro das expedições científicas. Após a sua influência, estes não seriam mais meros documentadores subordinados aos naturalistas chefes de expedição, pois seu trabalho artístico era fundamental para a ciência. Em sua obra *Kosmos, entwurf einer physischen weltbeschreibung* (Cosmos, ensaio de uma descrição física do mundo), publicada em quatro volumes entre os anos de 1845 e 1862 e considerada a síntese de seu pensamento filosófico-científico, Humboldt escreve:

Realizar esboços diante de cenas da Natureza é o único meio de poder pintar – de volta de uma viagem –, o caráter das regiões distantes em vistas acabadas da paisagem; e ainda serão mais felizes os esforços, se os

artistas realizarem estudos parciais nos mesmos lugares, inteiramente entregues a suas emoções, seja desenhando seja pintando ao ar livre copas de árvores, frondosas ramas carregadas de frutos e de flores, troncos estendidos sobre o solo e coberto de pothos ou de orquídeas, pedras, uma ribeira escarpada ou parte de algum bosque. (*apud* DIENER; COSTA, 2006, p. 80).

É imerso neste cenário que o viajante poderá experimentar o sublime e encontrar paisagens pitorescas. Os conceitos de sublime e pitoresco foram delineados pelo filósofo Edmund Burke em sua obra *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. O pitoresco tem sua primeira manifestação nos arranjos estéticos dos jardins ingleses, ainda no século XVIII. Em oposição aos jardins de origem francesa, dispostos de forma geométrica, a organização dos jardins ingleses buscava uma visão idealizada da natureza, como se esta estivesse disposta em uma pintura de um grande mestre paisagista, como Claude Lorrain ou Nicolas Poussin. A inspiração poética vinha, também, da mítica Arcádia descrita por poetas do Renascimento, ambiente idílico, símbolo de perfeição, onde Homem e Natureza coabitavam em perfeita comunhão. O pitoresco foi como uma joia rara, incansavelmente procurada pelos artistas do século XIX que buscavam retratar paisagens idealizadas, às vezes quase imaginárias, cenas bucólicas que existiam apenas fora das grandes metrópoles europeias. A busca pelo pitoresco ergueu o gênero de pinturas de paisagens, antes tomado como um gênero menor dentro das academias, para um novo e inédito patamar. E ao mesmo tempo em que sofre uma revitalização, a pintura de paisagem volta o foco de artistas e viajantes para a natureza do mundo tropical.

Foi só a partir da segunda metade do século XVIII que a pintura de paisagens começou a emancipar-se, constituindo-se num gênero autônomo no âmbito das categorias tradicionais das artes plásticas. Nessa hierarquia, a pintura de história – que levava à tela conteúdos com um valor normativo por meio de composições ideais de tipo narrativo – manteve-se sempre como a mais alta expressão. (KELLER, 2008, p. 25)

A pintura de paisagem era, anteriormente, tomada como gênero subordinado devido à falta de necessidade de um gênio criativo para realizá-la. Ela era meramente, segundo palavras do zoólogo Achille Valenciennes, um trabalho de olhos e mãos (KELLER, 2008). Mas é também com Humboldt, que a pintura de paisagem passaria a ganhar um novo estatuto, que coloca a natureza tropical das Américas como principal *motif* para os pintores Oitocentistas.

Para Humboldt, o melhor e mais acabado modelo que se pode almejar o pintor de paisagens se encontra no mundo tropical. É ali onde o artista tem de praticar seus estudos acadêmicos. Pois, já com base nos conhecimentos

adquiridos nas viagens, é que poderá chegar a uma compenetração profunda com a natureza e, com isso, ultrapassar o simples registro da sua experiência visual, materializada nos croquis e esboços, para ascender a uma formulação na qual, certamente, convergem esses trabalhos preparatórios, contudo já com o fim de compor uma vista que defina o caráter da paisagem. Essa é a ideia que se aglutina a uma obra concluída. Ela resume uma impressão global e oferece uma representação coerente da fisionomia da natureza. A arte deve, além disso, cumprir uma função didática, com o valor de estímulo para o estudo do mundo natural. [...] É isto o que Humboldt definiu como uma representação fisionômica da natureza, ao instruir a forma com a qual os artistas-viajantes deveriam construir suas pinturas de paisagens. (DIENER; COSTA, 2006, p. 81)

O conceito de pitoresco, por sua vez, combinava-se harmoniosamente com outro conceito desenvolvido à época: o de sublime. Ao lado do belo – estética relacionada ao prazer e a representações idealizadas de beleza – o sublime apresenta-se como sua antítese. Segundo Burke, a emoção mais forte que o homem pode sentir, pois é derivada de um instinto de autopreservação, é o medo. É o medo que é capaz de dominar-nos e que, portanto, tem a capacidade de fazer brotar em nós os sentimentos mais fortes que podemos experimentar. Sentimentos, estes, que Burke descreve como “sublimes”. A natureza representada de acordo com esta estética é, portanto, uma natureza indomada, selvagem, que sujeita o homem à sua grandeza e o faz perceber a sua pequenez diante da infinitude do Universo.

Estas ideias de representação da natureza são expostas por Humboldt e seu companheiro de viagem Aimé Jacques Alexandre Goujaud Bonpland, no livro em que descrevem a incursão que fizeram às Américas entre os anos de 1799 e 1804. Em *Voyage de Humboldt et Bonpland*, publicado em 23 volumes entre os anos de 1805 e 1834, os naturalistas expõem a sua forma de interpretação da paisagem natural, que aliava sensibilidade artística e racionalismo científico, em uma obra que influenciaria um significativo número de naturalistas e artistas viajantes. Em suas viagens, estes desbravadores de novos continentes iriam buscar retratar o exotismo e o pitoresco das terras estrangeiras, aliando inspiração poética e um caráter descritivo que os fazia representar não só a paisagem, mas também propiciar informações sobre como funcionava o Novo Mundo: seus povos, suas culturas, seus modos de vida.

Em muitos casos, estes registros apresentavam, também, valores ambivalentes: por um lado, retratavam os habitantes do Novo Mundo como selvagens, enquanto, por outro lado, não poupavam esforços para apresentar uma visão idealizada da Terra Prometida, representando a natureza tropical como os

jardins do Gênese. É difícil afirmar com certeza exatamente com quais proporções de observação e imaginação esses viajantes europeus representavam o mundo que se desvelava diante de seus olhos. Para Amado e Figueiredo (1992),

Em se tratando de novos ambientes, não é tanto o que as pessoas realmente veem ali, mas o que elas querem ver, ou pensam que vêm, o que afeta a sua reação [...] Os europeus inventaram uma América para eles, de acordo com as crenças, predileções, preconceitos, temores, necessidades e fantasias de cada um [...] Para os europeus, a Europa era [...] o seu velho conhecido mundo, o seu Eu [...] O resto era o misterioso e nebuloso desconhecido, o remoto, o longínquo, o selvagem e novo mundo, o Outro geográfico, passível de fantasias e invenções, fruto da ignorância. (*apud* CORRÉA, 1997, p. 24)

Se, por um lado, a natureza intocada, onde homens e mulheres seminus habitavam em harmonia com animais exóticos, pássaros coloridos e uma abundância de árvores, frutas e flores nunca vistas, remetiam à visão idealizada de um paraíso na Terra, por outro lado, o clima quente, a ausência de qualquer sinal de cristianismo, o canibalismo de algumas tribos indígenas e a estranheza que causava o contato com o novo, também criavam associações menos celestiais e geravam a crença de que o Novo Mundo era habitado por criaturas bestiais e pagãs.

Belluzzo (1996) exemplifica estes valores ambivalentes com a análise de dois registros iconográficos. Em um óleo sobre madeira, datado entre 1501 e 1506, que originalmente decorava o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, em Portugal, e que hoje se encontra no acervo do Museu Grão Vasco, uma imagem atribuída à Vasco Fernandes, um dos maiores expoentes da arte renascentista portuguesa, apresenta uma visão diferente do clássico episódio bíblico da Adoração dos Magos. Na cena em que concebeu, somos surpreendidos com a figura de um indígena portando cocar e flecha característicos das tribos tupinambás, representado adorando e presenteando o filho de Deus, figurando ali no lugar de Belchior, Baltasar ou Gaspar. Diferente das três figuras tradicionais, o índio não veio do leste para venerar o Cristo recém-nascido, sua presença é testemunho de uma jornada muito mais longa, envolvendo a travessia do Atlântico Sul. Junto a ele, também é representado na cena o navegador português e “descobridor” do Brasil, Pedro Álvares Cabral que, na interpretação de Belluzzo (1996), ajoelha em agradecimento e traz consigo o índio representante da conversão das almas americanas.

Os sinais da religião mostram-se o elo que congrega o habitante das terras distantes nos valores da cultura europeia. Se o recurso utilizado parecia aos portugueses procedimento *dignificante*, era a mais completa negação da cultura indígena, prenúncio do domínio pela catequese dos selvagens e de sua introdução em valores do cristianismo. A acolhida e a assimilação do

novo personagem internacional, nos termos de uma relação de identidade pela qual o índio é considerado igual, têm contraditoriamente o efeito de descaracterizá-lo. (BELLUZZO, 1996, p. 12)



Figura 1
Vasco Fernandes (Viseu, 1475 – 1542)
Adoração dos Reis Magos, 1501-1506
Óleo sobre madeira
130,2 x 79 cm
Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gr%C3%A3o_Vasco_-_Adoration_of_the_Magi_-_WGA07794.jpg>. Acesso em: 25 nov 2012

Uma contraposição a esta representação dos povos indígenas pode ser encontrada em outra pintura do século XVI. Intitulada *Inferno*, esta pintura a óleo sobre madeira de carvalho, de um autor ainda não identificado, foi realizada no primeiro terço do século XVI, provavelmente entre os anos de 1505 e 1530. Nesta cena, o autor representa o imaginário daquilo que representaria o mal, a dor, o medo e os castigos. Neste cenário digno de um dos cantos de Dante, encontramos

mulheres penduradas de ponta cabeça, com seus cabelos sendo queimados, talvez por punição à sua vaidade. Em outra área da composição, os maledicentes têm as suas línguas arrancadas com instrumentos de tortura medievais por criaturas horrendas e demoníacas. Aqueles que cometeram o pecado capital da gula são forçosamente alimentados com as entranhas de um porco. No canto direito da cena, um casal preso por uma corda atada em seus braços é punido, possivelmente por sua luxúria. Ao centro da cena, um grupo de clérigos sofre com as chamas que esquentam um grande caldeirão no qual estão inseridos. Ao topo de todos, observando as cenas de tormento, uma figura demoníaca, portando um cocar indígena, senta ao trono, enquanto segura em uma de suas mãos uma grande trombeta, instrumento que, segundo o Apocalipse de São João, anuncia a vinda do fogo e da destruição. Segundo o site do Museu Nacional de Arte Antiga, onde a pintura encontra-se atualmente, o príncipe emplumado dos demônios é “provavelmente um índio brasileiro”. De forma semelhante, um dos carrascos nesta cena infernal, porta uma tanga de penas, que também nos remete à indumentária dos povos indígenas. Segundo Belluzzo (1996):

A mescla do demônio com o índio – ambas figuras do medo – sugere que o temor do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Ao apresentar o demônio com atributos do indígena americano, a pintura provoca uma inversão de sentido, pela qual o índio passa a ter os atributos do demônio. Da mesma forma, não se pode deixar de assinalar outras áreas de contaminação, aderências, transferências de sentido e empréstimos que ecoam no quadro. É o caso do paralelo entre a punição dos corpos no inferno e as práticas canibais dos índios brasileiros. (BELLUZZO, 1996, p. 13)

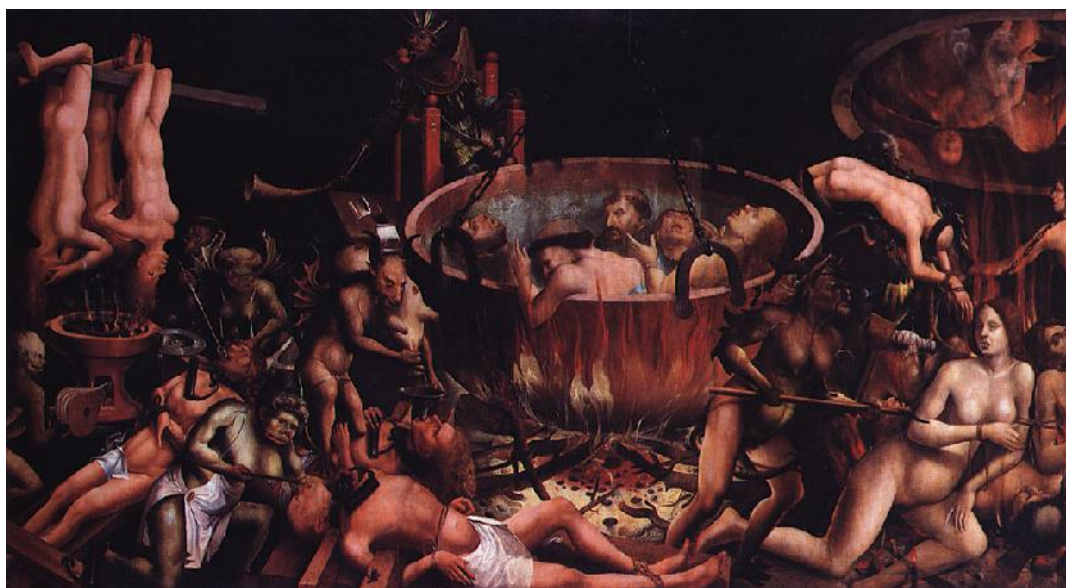


Figura 2
 Autor desconhecido
Inferno, 1505-1530
 Óleo sobre madeira
 119 x 217,5 cm
 Museu Nacional de
 Arte Antiga, Portugal

Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em: <<http://mnaa.imc-ip.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/outras%20obras%20essenciais/ContentDetail.aspx?id=148>>. Acesso em: 25 nov 2012.

Ainda segundo Belluzzo (1996), a descoberta do novo continente faz com que os europeus que aqui chegam sejam obrigados a refletir sobre a nova terra e seus povos e, neste processo, é preciso repensar a sua própria cultura. É possível concluir, portanto, que a viagem é uma forma de se experimentar a alteridade. Ao conhecer o Novo Mundo, a Europa é forçada a repensar a constituição geográfica do mundo não apenas em termos geográficos, mas também em termos políticos, culturais e, também, simbólicos. Ao permitir ao viajante europeu o conhecimento do outro, as viagens proporcionavam, também, uma forma de autoconhecimento e reflexividade.

A descoberta da alteridade é a de uma relação que nos permite deixar de identificar nossa pequena província da humanidade com a humanidade, e correlativamente deixar de rejeitar o presumido “selvagem” fora de nós mesmos. Confrontados à multiplicidade, *a priori* enigmática, das culturas, somos aos poucos levados a romper com a abordagem comum que opera sempre a naturalização do social (como se nossos comportamentos estivessem inscritos em nós desde o nascimento, e não fossem adquiridos no contato com a cultura na qual nascemos). A romper igualmente com o humanismo clássico que também consiste na identificação do sujeito com ele mesmo, e da cultura com a nossa cultura. (LAPLANTINE, 1989, p. 23)

Seja como for, pendendo para o Paraíso ou para o Inferno, a grande curiosidade que as novas terras geravam em naturalistas, artistas e outros viajantes fez com que estes passassem a registrar, de forma minuciosa, todos os passos de sua jornada. Em diários de viagem, relatórios científicos, cartas enviadas a amigos e familiares e em desenhos e pinturas, estes europeus formavam um retrato da natureza e da sociedade brasileira Oitocentista. Todo este legado, tanto literário como iconográfico, deixado por viajantes, tem sido objeto de diversas pesquisas históricas em tempos mais recentes. A partir do reconhecimento de que estes registros tratam não apenas do homem Europeu e de sua jornada de conhecimento do mundo, mas que representam, também, possibilidades de revisão de nossa própria história, é que estes registros tem ganhado um novo estatuto como fontes de pesquisa.

A análise dos relatos e imagens de viagem é uma maneira de olhar a sociedade brasileira Oitocentista pelos olhos dos viajantes europeus, de compreender como nossas terras, nossos povos e nossos costumes eram compreendidos por aqueles que se aventuravam além-mar para aqui chegar. Texto e imagem representam, portanto, duas fontes essenciais para o estudo da produção dos viajantes naturalistas. As imagens, assim como os textos, nos informam e

abrem, para nós, as portas da interpretação. É possível perceber a relação de ambas as fontes na afirmação do cineasta Jean-Luc Godard, quando este diz que “palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser se sentar à mesa, precisa de ambas” (*apud* JOLY, 2004, p. 115).

Assim como a cadeira e a mesa de Godard, imagem e texto não são excludentes, mas complementares. A palavra escrita acompanha, muitas vezes, a imagem, seja na forma de comentários, legendas, títulos, manchetes jornalísticas, *slogans*, etc. Em sua análise de imagens, Joly (2004) menciona que, para o historiador e crítico de arte Ernst H. Gombrich, esta relação de complementaridade vai ainda mais além. Para este austríaco naturalizado britânico, não existem imagens verdadeiras ou imagens falsas. O elemento determinante da autenticidade de uma imagem é, justamente, o que o texto que a acompanha tem a nos dizer. Se considerarmos que há uma relação de conformidade entre o relato escrito e o relato imagético, dizemos, então, que a imagem é verdadeira. Caso contrário, a julgamos falsa.

Ao olharmos para o século XIX, veremos que esta relação de complementaridade entre imagem e texto é, geralmente, verdadeira. As imagens eram utilizadas, muitas vezes, como forma de enriquecer e dar visualidade aos relatos textuais. Não é incomum encontrá-las estampando os diários e livros de viagem ou servindo de ilustração na abertura de cada capítulo. Da mesma forma, é comum encontrar imagens – principalmente as que se constituem em ilustrações de fauna, flora ou etnografia – em que anotações de observações científicas dividem o espaço da folha com os desenhos.

Percebendo esta relação, há mesmo quem afirme que o texto é necessário à imagem. Para o semiólogo francês Roland Barthes (2006), as imagens nunca significam sozinhas, mas sempre em uma relação de mistura linguística e isto se dá devido às particularidades de cada sistema de significação. Na linguagem escrita ou falada, as relações sintagmáticas são formadas de forma temporal, uma vez que os signos vão aparecendo sequencialmente, um após o outro, como palavras que, juntas, formam uma frase. Já com as imagens, a relação é espacial, uma vez que todos os signos aparecem simultaneamente na composição. Outra característica das imagens, descrita por Penn (2002), é que elas serão, sempre, polissêmicas e ambivalentes. O texto, por sua vez, é introduzido simultaneamente para clarificar as

mensagens presentes e retirar a ambivalência natural da imagem. Este tipo de relação é denominado por Barthes como ancoragem e é apenas uma das formas como imagem e texto podem se relacionar. A complementaridade, já mencionada, é outra forma de relação, denominada por Barthes como *revezamento* e, nela, imagem e texto contribuem para formar um sentido maior e mais completo¹.

É preciso, neste momento, abrir um parêntese para apresentar um argumento contrário ao dos autores supracitados, que negam a autonomia semiótica da imagem. Enquanto é possível afirmar que, sim, imagens são naturalmente ambíguas e a imagem de um homem subindo a montanha pode, igualmente, ser interpretada como a imagem de um homem escorregando montanha abaixo, como exemplificou Wittgenstein (*apud* NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 204), é igualmente possível afirmar que existe ambiguidade e arbitrariedade no discurso oral ou escrito. Basta pensar, por exemplo, no uso de analogias ou metáforas. Nöth e Santaella exemplificam:

Mesmo o exemplo clássico de uma sentença não-ambígua, como *The cat is on the mat* ['O gato está no capacho'], pode carregar uma ambiguidade, uma vez que *estar no capacho* é uma metáfora que, na gíria, pode fazer a sentença significar 'O gato está em apuros'. (NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 204).

É possível apresentar, inclusive, uma proposição inversa: a de que o texto é ainda menos claro que a imagem, uma vez que o leitor da frase acima poderá imaginar tantos gatos e tantos capachos diferentes quanto os seus conhecimentos prévios permitirem. Os autores concluem, portanto, que “nem a polissemia nem a ambiguidade podem, assim, ser aceitas como argumentos gerais contra o potencial de verdade das imagens” (NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 206). Nöth e Santaella (1997) vão ainda mais além no que afirmam sobre a relação entre imagem e texto. Talvez inspirados por Aristóteles, para quem todo processo de pensamento se

¹ Existem, ainda, outras formas de relacionamento entre imagem e texto, que podem variar de acordo com o autor em questão. Kalverkämper, por exemplo, fala de três níveis de relação: “(1) a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. *Ilustrações* em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações. (2) A imagem é superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. *Exemplificações* enciclopédicas são frequentemente deste tipo: sem a imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida. (3) Imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, neste caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade.” (NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 54). É possível falar, ainda, em *discrepância* ou *contradição*, quando texto e imagem carregam mensagens discordantes entre si, como o caso da famosa pintura do surrealista René Magritte, que, abaixo da imagem de um cachimbo, coloca a frase “*Ceci n'est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo), ressaltando a natureza ilusória da representação pictórica.

iniciava com uma imagem, estes autores afirmam que nosso código verbal não apenas está permeado de imagens, mas requer imagens para se desenvolver.

É preciso falar, ainda, da historicidade do uso de imagens para conferir sentidos. Manguel (2001) afirma que, na Bolonha do século XVI, qualquer pintura, fosse um retrato ou uma cena religiosa, era criada com a intenção de ser lida. Havia um vocabulário imagético compartilhado pela sociedade e que permitia a associação de sentidos a elementos plásticos. Uma borboleta, por exemplo, representava os três estágios do ser humano: a vida (a lagarta), a morte (a crisálida) e a ressurreição (a própria borboleta). Em muitas imagens a borboleta era, por exemplo, representada deixando a boca de um cadáver, representando a alma. O espelho tornou-se símbolo da identidade feminina durante a Era Vitoriana, devido ao tema do “espelho de Vênus” e a mulher era, portanto, comumente representada próxima ao seu reflexo, onde reafirmava a sua própria existência. O caso mais exemplar desse uso de um vocabulário simbólico compartilhado é o do retrato do casal Arnolfini, pintado em 1434, pelo mestre flamengo Jan van Eyck. Este belo exemplo de simbolismo é dissecado por Woodward (1983) da seguinte forma:

Cada detalhe [...] tem um significado. No candelabro, há uma única vela queimando; ela não é necessária para a iluminação em plena luz do dia, mas ela está lá para simbolizar o Cristo que tudo vê, cuja presença santifica o casamento. O pequeno cachorro não é apenas um animal de estimação comum, mas representa a fidelidade; e o “beeds” de cristal pendurado na parede e o espelho sem mácula significam a pureza, enquanto os frutos na caixa e no peitoral são lembranças do estado de inocência antes que Adão e Eva cometessem o Pecado Original; mesmo o fato de que as duas pessoas estejam sem sapatos – seus chinelos têm de ser deixados à esquerda no primeiro plano, os dela no centro atrás – tem significado: indica que o casal pisa em solo sagrado, tendo removido, portanto, seus sapatos. (*apud* Manguel, 2001, p. 152)



Figura 3
 Jan van Eyck (Maaseik?, 1390 – Bruges, 1441)
Retrato de Giovanni(?) Arnolfini e sua esposa, 1434
 Óleo sobre madeira
 82,2 x 60 cm
 National Gallery, Londres

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_-_Portrait_of_Giovanni_Arnolfini_and_his_Wife_-_WGA7689.jpg>. Acesso em: 25 nov 2012.

Os naturalistas e artistas viajantes do século XIX podem não ter criado composições com a riqueza simbólica presente no quadro de van Eyck, mas suas imagens ganharam grande público na Europa Oitocentista. Um público altamente interessado e curioso em acompanhar o trabalho destes viajantes e conhecer, através de seus relatos e desenhos, as maravilhas e os perigos que estavam

presentes no além-mar. Com o aumento da demanda, a literatura de viagem se tornou uma fonte de rendimentos para estes viajantes, que passaram a procurar casas editoriais que pudessem publicar álbuns ricamente ilustrados e que logo se tornaram obras de colecionadores. Além de servirem como uma fonte alternativa para o financiamento das viagens, a publicação destes álbuns também gerava visibilidade. Assim, era possível que um cientista inglês tivesse o seu trabalho de pesquisa lido por toda a Europa, uma vez que não eram incomuns as traduções para diferentes línguas. Publicar os resultados de suas incursões em livros e álbuns de viagem transformava-se, assim, em uma forma de adquirir reconhecimento no meio científico europeu. “Álbuns que eram, sobretudo, evidências do poder das nações que patrocinavam as missões e possuíam conhecimento de recursos das terras americanas, ainda mal conhecidas.” (BELLUZZO, 1996, p. 17). E assim formava-se, para toda a Europa, a imagem do Novo Mundo.

A história dos viajantes e as imagens que chegavam dessas terras e dos povos que lá viviam tomaram conta da imaginação do Velho Mundo, suprimindo-a com mitos que vieram substituir a velha lenda da Atlântida desaparecida. O Novo Mundo era um paraíso sobre a Terra, um lugar repleto de ouro e minas de prata, que tanto podia ser habitado por canibais, como por alguma raça que rivalizaria com os gregos antigos ou ainda pelas tribos perdidas de Israel. (ADES, 1997, p. 64)

Humboldt também foi um dos pioneiros na publicação de álbuns de viagens, com o seu *Atlas pittoresque: vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique*, publicado em Paris em 1810. A publicação de Humboldt incluía dezenas de desenhos de paisagens, grandes vulcões, como o Chimborazo, localizado na parte equatorial dos Andes, desenhos de ruínas das civilizações astecas e peruanas, misturando observação científica com cenas de caráter pitoresco, exprimindo, em suas paisagens, a noção de sublime.

Humboldt não conseguiu permissão para adentrar no Brasil durante a sua expedição americana, uma vez que o seu financiamento provinha tanto de banqueiros alemães como da coroa espanhola. O seu *laissez-passer*, portanto, carregava a marca da coroa espanhola, nação que se encontrava em processo litigioso com Portugal. Em 2 de junho de 1800, o príncipe regente envia, de Lisboa, notícias ao governador capitão-general Francisco Maurício de Souza Coutinho, da capitania do Grão-Pará, referindo-se a “um tal barão de Humboldt, natural de Berlim”, que se julgava ser um espião cuja passagem pelo país “seria sumariamente

prejudicial aos interesses políticos da Coroa Portuguesa” (Garcia *apud* CORRÊA, 1997, p. 90).

No entanto, mesmo sem nunca ter pisado em solo brasileiro, Humboldt foi um dos maiores incentivadores do desbravamento das paisagens brasileiras. Sua influência foi tão grande que em 1815, foi consultado por Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho, o Marquês de Marialva, em Paris, sobre as intenções da coroa portuguesa em criar uma academia de arte no Brasil, instituindo o ensino oficial das artes. Foi Humboldt quem sugeriu que a tarefa de recrutar artistas interessados em partir para o Brasil fosse dada a Joachim Lebreton que, por sua vez, trouxe ao Brasil o renomado artista Jean-Baptiste Debret, que entre 1834 e 1839 publicou um dos mais consagrados álbuns de viagens pelo Brasil, o seu *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

E não foram apenas os artistas do grupo que ficou conhecido como Missão Artística Francesa que vieram para o Brasil e, aqui, retrataram suas paisagens, sua natureza e seus povos. É possível nomear centenas de viajantes naturalistas que fizeram do Império do Brasil o destino de suas viagens, muitos dos quais foram encorajados ou influenciados por Humboldt, como o artista Johann Moritz Rugendas, os botânicos Carl Friedrich Philipp von Martius e Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire, o zoólogo e geólogo Jean Louis Rodolphe Agassiz, o príncipe de um pequeno principado no Reno, Alexander Philipp Maximilian zu Wied-Neuwied, dentre outros.

A paisagem da capital do império brasileiro durante o século XIX permitia a estes naturalistas e artistas viajantes não apenas uma oportunidade singular de exploração científica, mas também um leque repleto de cenas pitorescas, onde os ideais artísticos que estavam em voga na Europa moderna poderiam ser postos em prática. Louis-Antoine, conde de Bougainville, almirante da marinha francesa e explorador, foi um dos que relatou em seu diário as maravilhas que encontravam os olhos dos europeus que pisavam no Brasil. Após lutar defendendo a França na Guerra dos Sete Anos, Bougainville iniciou sua série de viagens de circunavegação com uma viagem para as ilhas Malvinas, parte de um projeto de colonização do governo francês. As ilhas seriam apenas um dos destinos do navegador francês, que também passou pela Patagônia, pelo Taiti, pela Indonésia e, também, pelo Brasil, dentre outros lugares. De sua estada no Rio de Janeiro, Bougainville nos conta:

Todos os viajantes se aprazem em celebrar a beleza do Rio de Janeiro. Ao ler seus escritos somos tentados de aí ver um certo exagero, apanágio proverbial de contadores de história que vêm de longe. E, entretanto, aquele que pode a seu turno apreciar este magnífico espetáculo o acha bem superior a tudo que os livros haviam relatado. É o privilégio das grandes belezas da natureza. Pois, no esplendor harmonioso que o caracteriza e onde se revela a potência infinita do criador, há algo de imponente que captura a alma com um sentimento inexprimível de admiração e respeito que nenhuma descrição saberia reproduzir. (*apud* CUNHA E MENEZES, 2004, p. 113).

Outro viajante, Agassiz, comentou em sua *Viagem ao Brasil*, que “o Rio de Janeiro é o porto para que se tem dirigido de preferência a maior parte das expedições científicas e, por isso mesmo, o naturalista encontra aí um interesse todo especial” (*apud* LEITE, 1997, p. 121). Debret também relata sobre a admiração dos viajantes europeus, descrevendo os mesmos como “stupéfait à l’aspect de chaos de destruction et de reproduction” (*apud* ADES, 1997, p. 81) diante das densas florestas virgens brasileiras.

Tamanha admiração fez do Brasil o cenário ideal para estas imagens do Novo Mundo e a popularidade de nossas terras fez com que incontáveis registros tenham sido feitos tanto por naturalistas quanto por artistas que aqui estiveram. Atualmente, estas coleções estão espalhadas por museus, bibliotecas e coleções particulares pelo mundo, constituindo um rico acervo que fala não apenas sobre a ciência e os viajantes europeus do século XIX, mas do Brasil, sua história, sua natureza e seu povo. Embora os anos recentes tenham visto um “redescobrimento” do Brasil Oitocentista, os estudos atuais apenas riscam a superfície da quantidade massiva de material disponível. Muito deste acervo ainda está para ser estudado, como, por exemplo, a coleção zoológica formada por Manuel Ferreira Lagos durante os três anos de exploração da Comissão Científica do Império (1859 – 1861) pelos estados do Norte e Nordeste brasileiro, atualmente preservada no Museu Nacional. Esta coleção, cujo trabalho de taxidermia realizado pelos irmãos Villa Real foi tema de elogio nos relatórios escritos por Lagos, sofreu com a falta de acondicionamento adequado e o tempo excessivo de exposição pública em vitrines, estando “parcela considerável desse material perdida” (SÁ, 2009, p. 168). Porto Alegre (2009) adiciona:

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 (PORTO ALEGRE, 2009, p. 14).

LEITE (1997) afirma que o volume total das obras destes viajantes ainda não é conhecido, pois estão espalhadas em arquivos, museus e bibliotecas de diferentes países, ainda sem terem sido explorados. Ribeiro (2004), por sua vez, concorda com uma maior necessidade de estudos sobre estas ricas fontes históricas e ressalta o desafio metodológico que os estudos iconográficos representam para os historiadores, uma vez que as imagens não são cópias fidedignas do real, mas representações realizadas por sujeitos historicamente situados.

Do conjunto de documentos imprescindíveis para o estudo da história da ciência e da sociedade no Brasil, destacam-se os relatos de viagens. Desde o primeiro século de colonização, neles encontramos representações iconográficas e observações sobre a natureza e as populações aqui presentes, contribuindo para a composição de um repertório de ideias sobre o que é esse país. Fontes valiosas para o conhecimento do meio ambiente e da sociedade, os textos dos viajantes foram também responsáveis pela difusão de alguns equívocos sobre o passado colonial. Podemos lembrar as referências, nos textos de alguns naturalistas estrangeiros, à pouca sociabilidade entre os escravos, a uma população pobre e livre embrutecida pela ignorância e pela ociosidade, e ao mito do interior como um espaço vazio. Argumentos desse tipo foram incorporados às reflexões de intelectuais brasileiros e marcaram profundamente nossa imaginação social e política. (KURY; SÁ; LIMA, 2000, p. 3)

O conjunto formado pelos livros, diários e álbuns de viagens, pelos desenhos e representações imagéticas, pelas correspondências trocadas por estes viajantes constitui-se, portanto, em um rico acervo que deve ser entendido como patrimônio cultural brasileiro, uma vez que se trata da nossa história, neles registrada pelas penas e pincéis dos viajantes europeus. No Brasil, a responsabilidade de proteção deste patrimônio cabe ao Ministério da Cultura (MinC), mas, segundo Granato e Lourenço (2010/2011), “são raríssimas as iniciativas de proteção efetuadas nessa área.” (GRANATO; LOURENÇO, 2010/2011. p. 95). O Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), responsável pela formulação e implementação da Política Nacional de Ciência e Tecnologia firmou uma parceria com o MinC em 28 de outubro de 2008, estabelecendo políticas de integração entre as atividades de ambos os ministérios. O documento gerado por esta parceria estabelece 18 objetivos relacionados ao patrimônio científico, dentre os quais podemos destacar o objetivo de número seis: “promover estudos e ações voltadas para a proteção, preservação e recuperação do patrimônio cultural e científico brasileiro.” (GRANATO; LOURENÇO, 2010/2011. p. 95).

A partir da percepção da importância deste patrimônio, é que o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), do Rio de Janeiro, através das reflexões

desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, uma parceria do MAST com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), desenvolve desde 2009 o projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro. “Este projeto se justifica, em primeiro lugar, pelo valor documental e histórico desse patrimônio; em segundo lugar, por quase nada desse tema ser estudado no país; e em terceiro lugar, por estar muito ameaçado, necessitando ser descoberto e preservado” (GRANATO; LOURENÇO, 2010/2011. p. 99). Em consonância com os ideais que norteiam este projeto, estão as conferências nacionais de CT&I. Em sua quarta edição, realizada entre os dias 26 e 28 de maio de 2010, o diretor do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Paulo Knauss, relatou que:

“O debate realizado com o público reforçou o ponto de vista da importância da colaboração entre Cultura e CT&I. A discussão ressaltou, igualmente, a importância de se garantir investimentos que valorizem a relação entre cultura e ciência, cujo potencial poderia ser incrementado pela colaboração orçamentária entre MINC e MCT&I, ou entre o Fundo Nacional de Cultura e o Fundo Nacional de Ciência, Tecnologia e Inovação. Em seu desdobramento, isso significaria aprofundar a integração do sistema nacional de cultura e sistema nacional de CT&I, formular políticas em conjunto.” (*apud* GRANATO; LOURENÇO, 2010-11, p. 98).

São ações como estas que estão ressaltando a necessidade de uma maior valorização do patrimônio cultural e científico brasileiro, não apenas devido ao valor dos raros espécimes e instrumentos científicos que compõem estas coleções, mas por seu valor simbólico como representantes da história e memória da ciência brasileira, de uma época de grandes expedições de exploração, de uma sociedade que hoje pode ser lida através dos relatos e imagens deixados pelos viajantes. É preciso, portanto, apontarmos nossos focos de pesquisa para este patrimônio e para toda a potencialidade que ele representa como testemunho do passado. Para isso, é preciso que sejamos capazes de compreendê-lo, este talvez o maior desafio, pois o caminho metodológico para a pesquisa destas fontes é tortuoso e cheio de perigos, como o anacronismo ou a falta de compreensão da alteridade.

CAPÍTULO 2
A análise de imagens

Uma vez tendo estabelecido a importância dos relatos realizados pelos viajantes, sejam eles textuais ou iconográficos, visamos, neste capítulo, colocar em discussão a análise das imagens que compõem a iconografia de viagens do século XIX. Se, por um lado, os historiadores já estão acostumados com a utilização de fontes textuais, por outro, o aproveitamento de imagens como base para estudos históricos representa, ainda, um desafio. É o historiador Peter Burke que, em seu livro *Testemunha ocular*, afirma que

Relativamente poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparado ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados. Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade. Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. (BURKE, 2004, p. 12)

No entanto, é preciso atentar para a grande importância que os relatos imagéticos podem ter para estudos históricos. Como poderíamos ignorar as pinturas rupestres realizadas no complexo de cavernas de Lascaux, no sudoeste da França, para compreender a pré-história ou como poderíamos ignorar o que as pinturas realizadas em túmulos e catacumbas têm para nos dizer sobre a história do Egito antigo ou sobre a civilização romana? É possível pensar, ainda, em toda uma série de imagens que podem servir como documentos para pesquisadores, como mapas, charges, ex-votos, tapeçaria decorada etc. Da mesma forma, uma análise do Brasil do século XIX pode ser em muito enriquecida se levarmos em consideração as imagens realizadas pelos viajantes que aqui estiveram. O início da utilização de imagens como documentos históricos, que o crítico norte-americano William Mitchell chama de “virada pictórica”, é um fenômeno ainda recente. Para tentar determinar o quanto exatamente recente, Burke (2004) analisa o influente periódico *Past and Present*, publicado pela Universidade de Oxford e percebe que, entre 1952 e 1975, nenhuma imagem foi publicada. É só a partir da segunda metade da década de 1970 que esta situação começa a mudar, quando aparecem dois artigos ilustrados. E apenas após 1985, quando os historiadores norte-americanos realizam uma conferência voltada para o tema “a arte como evidência” é que o número de artigos ilustrados no referido periódico sobe para quatorze. A partir de então, as imagens entram no foco dos historiadores como documentos que permitem um breve olhar

sobre as experiências não-verbais de culturas passadas. Mas esta utilização não veio sem desafios, pelo contrário. Como aponta Burke (2004):

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. Há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. A “crítica da fonte” de documentos escritos há muito tempo tornou-se uma parte essencial da qualificação dos historiadores. Em comparação, a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida, embora o testemunho de imagens, como o dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação (se exercida pouco, ou muito, tempo depois do acontecimento), testemunho de segunda mão etc. (BURKE, 2004, p. 18)

É impossível negar o poder de atração que as imagens são capazes de exercer. Se pensarmos historicamente, desde a Grécia antiga, Aristóteles, ao pensar sobre a imaginação (*phantasia*) já argumentava que todo processo de pensamento requeria imagens e que toda ideia brotava, primeiro, sob a forma de uma imagem. Diferente dos dados que adquirimos a partir dos nossos sentidos (percepção), a imaginação, esta faculdade mental presente apenas nos homens e em nenhum outro animal, produz, sempre, imagens, que são essenciais à cognição humana. Para o aluno de Platão, a alma nunca pensava sem imagens. Ainda na Grécia antiga, Gaius Plinius Secundus, mais conhecido como Plínio, o Velho, nos conta das proezas de dois artistas de sua época: Zeuxis e Parrásio. A história é recontada por Manguel (2001), que afirma que ambos eram grandes artistas, conhecidos por dominarem a técnica da pintura em *trompe l'oeil*². Para decidir quem era o artista com maior capacidade de realizar reproduções fidedignas da natureza, organizaram uma disputa. Para esta querela, Zeuxis pintou um cacho de uvas com tamanha perfeição que, quando mostrou o quadro em público, dois pássaros imediatamente começaram a bicar as uvas, acreditando que estivessem diante de frutas de verdade. Em seguida, Zeuxis pediu para que Parrásio levantasse a cortina que cobria seu quadro, revelando-o. Para sua surpresa, este revelou que a cortina

² Esta expressão em francês, que pode ser livremente traduzida como “engana os olhos”, caracteriza aquelas obras de arte que, a partir de ilusões óticas e truques de perspectiva, pretendem criar representações tão realistas que o espectador é levado a acreditar que está enxergando formas ou objetos que não estão realmente presentes. No Brasil, um exemplo clássico de pintura em *trompe l'oeil* é o teto da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, cuja pintura e douramento foram realizados por Manoel da Costa Athaide.

tratava-se da própria pintura e, Zeuxis, percebendo que tinha sido ele próprio enganado, reconheceu a superioridade de Parrásio.

Séculos depois, outro que também reafirmou o grande poder das imagens foi o escritor Gustave Flaubert, que opunha-se vividamente ao uso de ilustrações para acompanhar seus textos e, ao longo de sua vida, recusou qualquer tentativa de ter suas obras ilustradas, defendendo que

Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo [...] porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: “eu já vi isso” ou “isso deve ser assim ou assado”. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes. Por conseguinte, uma vez que se trata de uma questão de estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustração. (*apud* MANGUEL, 2001, p. 20)

Com esta afirmação, Flaubert parece concordar com a máxima que diz que “uma imagem vale mais do que mil palavras”, embora, como escritor, não se sinta particularmente privilegiado por isto. As imagens também possuem uma longa querela histórica com a religião. Lê-se no livro do Êxodo a seguinte passagem: “não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra” (Êxodo, 20:4), onde uma nota de rodapé avisa que a reprimenda aplica-se somente às representações de Deus, sob o risco de se criar “falsos deuses”. Em outro livro bíblico, no Deuteronômio, uma passagem diz: “queimareis as imagens esculpidas de seus deuses, mas não cobiçareis a prata nem o ouro de que são revestidas, nem delas tomareis nada, para que isso não te seja um laço, pois são uma abominação pra o Senhor” (Deuteronômio, 7:25). Mudando de religião e de livro sagrado, o Talmude, em um tratado intitulado *Avodah Zarah* (que pode receber a tradução livre de *idolatria*), também orienta o povo judeu sobre os perigos da criação de imagens, principalmente da retratação do rosto humano, pois, uma vez que a religião judaico-cristã interpreta o homem como criatura criada segundo à imagem de Deus, representar o homem seria equivalente a representar à própria deidade, o que constituiria em um pecado e destinaria a imagem criada “a vir cuspir na face daqueles que a adoram, a cobri-los de vergonha, depois a inclinar-se diante do Ser Sagrado (abençoado seja o Seu nome) e a deixar de existir” (MANGUEL, 2001, p. 146). Isto fez com que, por muito tempo, artistas judeus fossem obrigados a criar

imagens de corpos humanos coroados com a cabeça de um animal, circundando, assim, a proibição da representação de rostos humanos. Um dos primeiros exemplos desta solução pode ser encontrado no Museu de Israel, em Jerusalém, onde as iluminuras de um *Haggadah*³ do século XIV representam homens com cabeças de pássaro.

Esse debate sobre a representação das coisas reconhecíveis, vivas ou não, continuou ao longo dos séculos por razões variadas e às vezes contraditórias, propostas por todo tipo de autoridade: dos censores dogmáticos de Bizâncio aos espoliadores das igrejas da Inglaterra, dos teólogos ascéticos do Islã aos teóricos da arte abstrata. Essencialmente, todos esses iconoclastas ecoam a recomendação dada por Hugh Latimer, capelão do rei Henrique VIII, num famoso sermão de 9 de junho de 1536, segundo o qual as imagens devem “apenas representar as coisas ausentes”. Aqueles que pensavam de modo diferente e tentavam reproduzir o mundo como Deus o havia criado, usurpando a prerrogativa divina da criação, não só eram culpados de um ato de *hybris*, mas também de supor que o artista tinha o direito de reinterpretar a realidade. (MANGUEL, 2001, p. 148)

A iconoclastia, que teve seu auge com o Império Bizantino, entre os séculos VIII e IX, tem origens remotas. Já no século VI, o bispo de Marselha mandara destruir todas as imagens das igrejas de sua diocese, temendo o pecado da idolatria. Sua posição foi, no entanto, censurada pelo papa Gregório I (c. 540 – 604), que via, nas imagens, um valor didático.

Soubemos, irmão, que tendo observado algumas pessoas adorando imagens, haveis destruído e expulso essas imagens das igrejas. Vos louvamos por vos terdes mostrado zeloso já que nada feito de mãos deve ser adorado, porém somos da opinião que não devíeis ter quebrado estas imagens. A razão pela qual se usam as representações nas igrejas é a de que aqueles que são iletrados possam ler nas paredes o que não podem ler nos livros. Portanto, irmão, devíeis tê-las conservado, proibindo ao mesmo tempo ao povo que as adorasse. (Gregório I, epístola 7,2:3 *apud* SARAVÍ, s.d.)

Gregório, o Grande, enxergava, de forma clara, que as imagens não eram, sempre, objeto de idolatria, mas também traziam, em si, uma possibilidade de aprendizado.

Uma coisa é adorar um quadro, outra é aprender em profundidade, por meio dos quadros, uma história venerável. Pois aquilo que a escrita torna presente para o leitor, as pinturas tornam presente para os iletrados, para aqueles que só percebem visualmente, porque nas imagens os ignorantes veem a história que devem seguir, e aqueles que não conhecem o alfabeto descobrem que podem, de certa maneira, ler. Portanto, especialmente para o povo comum, as pinturas são o equivalente da leitura. (*apud* MANGUEL, 2001, p. 143)

³ O *haggadah* (“conto” ou “narrativa”) é um texto da mitologia judaica que narra o êxodo dos judeus do Egito e dá instruções sobre como conduzir a celebração de Pessach. (WROBEL, 2007)

Além do benéfico e utilitário valor didático, também é possível atribuir às imagens valores de natureza oposta e acusá-las de terem um potencial devastador aos nossos sentidos, como aqueles descritos pelo escritor Marie-Henri Beyle, mais conhecido por seu pseudônimo de Stendhal. Em 1817, durante uma viagem a Florença, onde esteve em contato com a arte italiana da Renascença, o autor descreve suas sensações que, posteriormente, se tornariam sintomas de uma condição psicossomática diagnosticável conhecida como síndrome de Stendhal, ou, síndrome de Florença. Em seu relato, afirma que “ao sair da igreja de Santa Croce, senti uma palpitação no coração. A vida se esvaia de mim enquanto eu caminhava, e tive medo de cair” (*apud* Manguel, 2001, p. 29). Taquicardia, vertigem, confusão e mesmo pânico são sintomas que podem acometer aqueles que entram em contato com as obras da Renascença pela primeira vez. Manguel (2001) completa:

Algo nessas obras de arte colossais as assombra, e a experiência estética, em lugar de ser uma experiência de revelação e de conhecimento, torna-se caótica e simplesmente desnordeante, a autobiografia como pesadelo (Manguel, 2001, p. 29).

A fascinação causada pelas imagens levou ao surgimento de tentativas de estudá-las e compreendê-las. Um dos primeiros movimentos de valorização da utilização de imagens como testemunhos históricos teve início com o historiador da arte Abraham (Aby) Moritz Warburg, já em fins do século XIX. O historiador alemão propunha uma história cultural baseada na utilização de testemunhos até então considerados como de menor importância, como testamentos, cartas e pinturas. Para ele, o estudo dos testemunhos figurativos e documentais de uma determinada sociedade permitiria uma compreensão mais completa de sua cultura e mentalidade. “Deste modo, o objetivo central de suas pesquisas foi o de compreender uma determinada situação histórica a partir de seus testemunhos figurativos e documentais” (PIFANO, 2010, p. 11). A “técnica warburguiana” de utilização de registros visuais como evidência histórica foi utilizada por seu autor em seus estudos sobre a cultura da Renascença. Com a sua pesquisa, Warburg começou a montar uma grande biblioteca que, mais tarde, se tornaria o instituto de pesquisa *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* ou Instituto Warburg, atualmente afiliado à Universidade de Londres. Em seu instituto, passaram muitos pesquisadores de renome, como Ernst Cassirer, Ernst Gombrich, Rudolf Wittkower, Michael Baxandall, dentre outros. No entanto, um dos pensadores mais influenciados por Warburg provavelmente foi o crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1892 – 1968).

Foi Panofsky quem, em meados da década de 1950, com seu livro *Significados nas Artes Visuais* (1955), conceituou uma nova metodologia de análise de imagens, a qual chamou de iconologia, em oposição à iconografia. Para o autor, a iconologia “é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (PANOFSKY, 1979, p. 54), já que o sufixo *logos*, em grego, significa “pensamento” ou “razão”, enquanto *graphein* (“escrever”), em iconografia, implica em uma abordagem puramente descritiva. “A iconologia é, portanto, uma iconografia que se torna interpretativa e não fica limitada ao exame descritivo dos motivos” (ANTUNES; WILKE, 2012, p. 199). O método panofskiano foi de grande influência em nossa metodologia, como será descrito em maiores detalhes no capítulo 3.

Para Panofsky, da mesma forma que um historiador de arte utiliza de outras fontes documentais para compreender as tendências políticas, filosóficas e sociais presentes no contexto ao qual pertence um artista,

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. (PANOFSKY, 1979, p. 63).

Apesar da proposta metodológica posta à frente por Panofsky, Nöth e Santaella (1997) argumentam que a tradição de análise de imagens ainda é pouco substancial e carece de maior desenvolvimento, afirmando que uma verdadeira “ciência da imagem” ainda está por existir, estando as pesquisas atuais geralmente dispostas distribuídas em outras disciplinas, como a história e crítica da arte, a semiótica, a antropologia, a psicologia da arte, as teorias de cognição, etc. Quanto à iconologia panofskiana, há sempre o perigo de “a iconologia se portar, não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia” (PANOFSKY, 1979, p. 54).

É importante ressaltar o aspecto histórico da análise proposta por Panofsky, uma vez que seu autor sempre enfatiza que a análise de imagens é apenas uma forma de se construir o contexto cultural, histórico e social de uma determinada época. Os registros históricos precisam ser localizados e datados, assim como os sujeitos que os produziram precisam ser situados historicamente. O autor explica a importância da datação e localização exemplificando que pouco adianta, por exemplo, saber que uma pintura foi produzida no ano de 1400, se não soubermos também *onde* ela foi produzida. Da mesma forma, saber que uma pintura foi

produzida pela escola florentina sem saber *quando* foi produzida representa um erro metodológico que poderá levar o historiador para interpretações equivocadas. A situação do objeto de pesquisa em seu contexto histórico é, portanto, o primeiro passo da análise. “O cosmo da cultura, como o cosmo da natureza, é uma estrutura espaço-temporal” (PANOFSKY, 1979, p. 26). Ao propor um método de análise que vá além da descrição das formas, Panofsky coloca-se em oposição a um de seus contemporâneos, o crítico de arte Heinrich Wölfflin, para quem o exame de uma obra de arte detinha-se a uma descrição formal.

No contexto contemporâneo, a corrente historiográfica conhecida como Nova História Cultural tem ganhado certo destaque na utilização de imagens como documentos históricos (Sousa 2009). Segundo Sousa (2009), o aparecimento desta nova corrente histórica se deu por causa de uma crise paradigmática, na qual o pensamento oriundo do marxismo e da corrente da Escola dos Annales já não mais se adequava às complexidades do mundo pós-Segunda Guerra Mundial. O espírito de renovação surgido neste meio deu origem a esta nova abordagem da História, que deixa de lado o entendimento da cultura como elemento integrante de uma superestrutura, mero reflexo desta estrutura, como manifestação superior do espírito humano ou, ainda, como produção realizada para o deleite das elites. Para os adeptos da Nova História Cultural, a cultura deveria ser pensada “como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (SOUSA, 2005, p. 2). Segundo esta abordagem, a cultura deve ser entendida como uma construção de diversos grupos sociais que, através de formas simbólicas, de palavras, imagens e ações, dariam sentido à realidade na qual estavam inseridos. A História Cultural, por sua vez, propõe analisar a cultura para decifrar a realidade em que viviam os grupos que a produzem, “tentando resgatar quais eram as intenções dos homens que construíram essas significações através das quais expressavam a si próprios e o mundo” (SOUSA, 2005, p. 2). Segundo Sousa (2009),

o historiador da cultura faz os silêncios falarem, revela ausências, enfim revela fatos que ficaram eternizados não em documentos oficiais ou em posturas políticas, mas sim em canções, livros, pinturas ou práticas sociais que, muitas vezes, são até hoje repetidas e vivenciadas em nosso cotidiano. (SOUSA, 2009, p. 5).

Nöth e Santaella (1997) tentam resumir as experiências de desenvolvimento de uma ciência para o estudo das imagens da seguinte maneira:

Assim como a ciência geral dos textos, como uma nova disciplina que conta com uma literatura já estabilizada, procura a sua emancipação, há uma

tentativa de fundamentar uma ciência geral da imagem na sua relação com a especial e também já estabilizada ciência da arte. Alguns autores propuseram a designação *icônica* para uma tal ciência geral da imagem (Huggins & Entwistle 1974:3; Cossete 1982). Mitchell (1986:1) introduziu o conceito *iconologia* como designação para a ciência do discurso em imagens e sobre imagens, sem observar que esse conceito é usado em um sentido totalmente diferente na ciência da arte. A visão de uma ciência da imagem, chamada *eicônica*, aparece também em Boulding (1956), que apresentou, no entanto, em seu livro *The image*, uma sociologia transdisciplinar do conhecimento ainda mais abrangente. (NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 33)

Independentemente do desenvolvimento de uma disciplina específica para a análise de imagens, é possível afirmar que, dentre a grande variedade de produtos culturais produzidos por uma sociedade qualquer, talvez seja possível afirmar, de forma generalizadora, que sempre encontraremos algum tipo de registro iconográfico. As imagens são uma das mais antigas formas de expressão humana, como já lembramos ao mencionar as pinturas rupestres realizadas por civilizações pré-históricas. Saber como investigá-los é, portanto, essencial para que consigamos alcançar uma visão mais completa dos contextos culturais que estamos analisando. No entanto, como já foi dito, analisar registros iconográficos apresenta uma série de desafios bastante particulares, relacionados aos contextos e processos de construção destes registros, por sujeitos historicamente situados. Neste cenário, compreender o conceito de *schemata*, assim como proposto por Ernst Gombrich, se faz absolutamente essencial.

Com este conceito, o teórico da arte ressalta o aspecto processual da criação de imagens, afirmando que a construção de qualquer representação é uma tarefa que envolve o olhar, o escolher e o aprender. É compreender que “conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós *já* vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos” (MANGUEL, 2001, p. 27). Segundo Gombrich, a criação de uma imagem qualquer tem início com uma ideia ou um conceito daquilo que será representado. O artista já possui, em seu repertório imagético, categorias universais que definem, em sua mente, o que é um homem, uma árvore, um navio, um cachorro etc. As informações provenientes de suas observações são, então, detalhes, características que são adicionadas *a posteriori* para individualizar sua representação do homem, da árvore, do navio ou do cachorro. O processo de criação de uma imagem é, portanto, um processo de

conformação das particularidades daquilo que é observado aos moldes que o artista já possui em seu aparelho cognitivo.

Desse modo, a *schemata* funciona como um vocabulário do qual todo artista parte para desenvolver suas experiências, fazendo com que ele mobilize sua atenção para motivos que podem ser traduzidos ou representados em seu idioma. Ao esquadrihar a paisagem, as vistas que podem ser ajustadas com êxito à *schemata* que ele aprendeu a manejar saltam aos olhos como centros de atenção. O estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê. (GOMBRICH *apud* SALLAS, 2006b, p. 3)

Durante sua formação artística, nas escolas de belas artes, os artistas aprendem o seu ofício por meio da realização de incontáveis estudos de observação, em aulas de naturezas mortas, modelos vivos e cópias de pinturas já existentes. O contínuo trabalho de cópia, ao longo da formação do artista, vai conformando em sua mente maneiras de representação que serão por ele utilizadas quando da criação de suas próprias obras. Por meio de orientações e convenções de estilo, já impregnadas na cultura na qual o artista está inserido, determinadas formas de representação vão sendo perpetuadas e criam, assim, um vocabulário imagético, ou *schemata*. Mesmo o espectador, em seu momento de observação de uma imagem, seja ela contemporânea ou não, estará influenciado por sua própria *schemata* e será capaz de identificar apenas aqueles motivos e formas que já estão conformados em seu vocabulário imagético. Assim, se retomarmos ao exemplo anterior, da representação de um menino como sendo o menino Jesus, podemos afirmar que só aqueles com conhecimento da mitologia da religião cristã e de sua iconografia própria estarão aptos a identificar que o personagem retratado não é apenas um menino qualquer, mas o menino Jesus. Esta associação não poderia ser feita por alguém que venha de uma cultura onde o cristianismo não está presente, como é o caso da tribo *Korowai*, que vive em isolamento no sudeste da Indonésia e que praticam o canibalismo até os dias atuais.

Dessa forma, é preciso compreender que, apesar do esforço para que os registros realizados pelos viajantes fossem objetivos, detalhistas e reproduzissem, de forma científica, o real observado, eles nunca deixaram de estar atados às convenções culturais e sociais de sua época. Diante desta afirmação, faz-se necessário uma reflexão sobre a credibilidade a qual podemos, de fato, atribuir a estas imagens. Esta questão torna-se ainda mais presente quando consideramos que, em muitas vezes, o desenho que era realizado pelo viajante, *in loco*, não era o

mesmo desenho que seria publicado, posteriormente, nos álbuns de viagem. Como afirma Coelho (2004):

Por falta de tempo, o artista deixava anotações de cores e detalhes, para redesenhá-lo no retorno da viagem para a Europa. O resultado era um trabalho que atravessava diferentes técnicas e olhares, realizado em tempos distintos e, em grande parte, fora do Brasil. [...] Em muitos casos, o desenho passava por outras mãos, por artistas que não, necessariamente, conheciam a paisagem, incorporando elementos paisagísticos, personagens, ou mesmo, refazendo a composição e caracterizando um desenho que permitia arranjos sem comprometer o conceito de *originalidade*. Muitos desses desenhos iriam se transformar em gravuras, compondo álbuns pitorescos de viagem, acompanhados de descrições dos lugares, dos habitantes, da flora e da fauna. (COELHO, 2004, p. 169)

Ao retomar um determinado tema, a partir de seus esboços, o artista utiliza mais do que sua *schemata*, mas também a sua memória. Promove, assim, uma polaridade entre as duas potencialidades da própria memória: a lembrança e o esquecimento. Cria um registro pessoal, representando aqueles elementos que ficaram marcados em sua memória, que mais chamaram a sua atenção, que mais o surpreenderam, enquanto, ao mesmo tempo, promove a ausência daquilo que deixou de notar, daquilo pelo qual não se interessou ou não deu importância, aquilo que esqueceu. Segundo Pifano (2010):

Ao fazer a obra, o artista “presentifica” experiências passadas, recupera a memória. O processo de feitura da obra ordena o movimento de recuperação mnemônico, o movimento da imaginação, muitas vezes confuso e impreciso, e lhe confere significado. O que faz com que o artista transforme as representações iconográficas de determinados temas não é uma resolução deliberada e arbitrária, mas um processo de imaginação resultante de experiências culturais perfeitamente identificáveis. (PIFANO, 2010, p. 13)

Imagens são, portanto, produções conscientes e inconscientes de seus autores. É preciso ressaltar, no entanto, que não são apenas as imagens que trazem toda esta subjetividade e intencionalidade inerentes ao seu autor, mas os registros escritos também descrevem, à sua maneira, apenas o mundo construído a partir da perspectiva de seu autor. E o mundo representado por estes viajantes, ou ao menos por aqueles influenciados por Humboldt, era um mundo ideal, representante das melhores condições possíveis do objeto retratado. Este naturalista acreditava que a arte, além de representar, de forma fiel, a natureza, deveria também estimular o estudo do mundo natural através da representação de uma paisagem em suas melhores condições, fruindo de todas as suas possibilidades, obra que só poderia ser criada após seu retorno de viagem, com base nos esboços realizados em meio à natureza. Diener e Costa (2006) afirmam que o sentido desta proposta

é análogo ao que os mestres do Renascimento exigiam para a representação da figura humana; eles recomendavam que ao realizar sua obra, o artista combinasse o melhor que conseguisse reunir a partir dos muitos estudos com modelos para, então, criar o produto final. [...] A melhor representação da figura humana resulta, pois, segundo esta escola, de uma síntese dos esboços. Este é, em essência, o critério que tanto Humboldt quanto Valenciennes, assim como a maioria dos mestres classicistas, pretendem por em prática através de seus ensinamentos de pintura de paisagens. E é isto o que Humboldt definiu como uma representação fisionômica da natureza, ao instruir a forma com a qual os artistas-viajantes deveriam construir suas pinturas de paisagens. (DIENER; COSTA, 2006, p. 81)

Para Luttembarck (2006), a visão de um território exótico, repleto de uma natureza exuberante, de espécimes ainda desconhecidos de fauna e flora, habitado por populações indígenas que causavam tanto fascínio quanto medo, permanece, de certa forma, até os dias de hoje. Por meio do estudo dos registros deixados pelos viajantes, podemos reconstruir, historicamente, as origens desta imagem das terras brasileiras e investigar quais elementos são construções de seus autores e quais refletem as verdadeiras condições da sociedade brasileira Oitocentista. Os registros dos viajantes nos oferecem uma história de pontos de vista. O próprio desenho, segundo Jacobi (1999), é marcado pela natureza do ponto de vista. Como afirma Belluzzo (1999), os registros deixados pelos viajantes evidenciam versões e não fatos, eles fazem parte da maneira como a sociedade europeia olhava e buscava compreender outras culturas, destacando semelhanças e diferenças e, assim, construindo a sua própria identidade com relação ao outro. A imagem, assim como o texto, é uma construção discursiva e, para que seja realizado o seu exame, é preciso que exista uma metodologia capaz de realizar uma crítica rigorosa, que remeta ao artista e a suas intenções, a fim de evitar incorrer em deturpações interpretativas. Aqui, precisamos analisar as imagens como uma forma de linguagem. Segundo Mitchell (1986):

O lugar-comum nos modernos estudos sobre imagens é que elas devem ser entendidas como um tipo de linguagem; ao invés de fornecerem uma janela transparente para o mundo, as imagens são consideradas como um tipo de signo que apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, ocultando mecanismos de representação opacos, deformadores e arbitrários, um processo de mistificação ideológica. (MITCHELL, 1986, p. 8 *tradução livre*).

No entanto, não são todos os autores que concordam com esta afirmação, havendo aqueles que argumentam dizendo que uma pintura, por exemplo, não pode ser uma linguagem, pois lhe falta uma gramática própria. Em seu estudo sobre

imagem, cognição, semiótica e mídia, Nöth e Santaella (1997) mencionam que, para Jean-Louis Schefer (1969), uma pintura não tem estruturas *a priori*, seu sistema de significações é formado pelas estruturas textuais que são as suas descrições, das quais extraímos o seu significado. Em oposição, Joly (2004), afirma que

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma *mensagem para o outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. (JOLY, 2004, p. 55)

Ao considerar as imagens como signos, estamos inserindo-as no campo da semiótica. Embora a semiótica, como disciplina, ainda seja muito jovem, as reflexões acerca dos signos e da significação podem ser traçadas aos antigos gregos. Platão, no diálogo *Crátilo*, já desenvolve uma questão relacionada à significação linguística, ao ser questionado se os nomes que damos às coisas são “naturais” ou fruto de convenção arbitrária entre os homens. Mas é apenas no início do século XX, com as contribuições do linguista Ferdinand de Saussure, de Charles Sanders Peirce, Louis Hjelmslev, entre outros, que o estudo dos signos começa a estruturar-se como uma disciplina. Considerado o pai da semiótica, Saussure consagrou sua vida ao estudo da língua, exercendo grande influência para o desenvolvimento da linguística como ciência autônoma. Quando, entre 1907 e 1910, ministrou três cursos sobre o assunto na Universidade de Genebra, levou ao público a sua proposição, que só seria editada postumamente em 1916, a partir de anotações de aula de seus alunos Charles Bally e Albert Sechehaye, de que a língua não era o único sistema sógnico que exprimia ideias. Assim, propôs uma ciência mais geral dos signos, a semiologia⁴, da qual a linguística seria a parte mais destacada. Nöth e Santaella (1997), em seu estudo sobre imagem, cognição, semiótica e mídia, afirmam que

A semiótica tem, como ciência geral dos signos, a tarefa de desenvolver instrumentos de análise desses produtos prototípicos do comportamento sógnico humano. No entanto, uma semiótica especial da imagem, da pintura e da fotografia somente se desenvolveu relativamente tarde ao longo da história da semiótica moderna. A semiótica permaneceu, por um período

⁴ Tanto a palavra *semiótica*, quanto *semiologia*, derivam do termo grego *semeion* (signo). Desde a antiguidade, já existia uma ciência médica chamada semiologia ou semeiologia, que consistia no estudo da manifestação sintomática das diferentes moléstias, disciplina que hoje conhecemos como sintomatologia. Quanto ao seu uso mais contemporâneo, como ciência dos signos, a diferença entre os dois termos é normalmente associada às suas origens, sendo o primeiro de origem norte-americana e geralmente utilizado para designar a filosofia das linguagens, enquanto o segundo tem sua origem na Europa, sendo mais utilizado para designar o estudo de linguagens particulares (imagens, gestos, teatro, etc.). (JOLY, 2004). Nesta pesquisa, mantereí a denominação norte-americana de semiótica.

demasiado longo, subjugada a modelos logocêntricos. Quando, na era da semiologia estruturalista dos anos 60, ela começou a se voltar não apenas para fenômenos signícos linguísticos ou aqueles codificados de maneira semelhante aos fenômenos linguísticos, mas também para as imagens, isto ocorreu primeiramente ou a partir de exemplos de imagens que, como na propaganda ou na fotografia de imprensa, parecem não poder existir sem um texto acompanhando, ou com base em modelos de análise logocêntricos, que postulam, quase sempre de forma bastante esquemática, uma linguagem da imagem com estruturas análogas às da linguagem natural verbal. (NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 141)

Embora a semiótica, como disciplina, tenha continuado a se desenvolver, desde os anos 1960 até os dias de hoje, o legado do logocentrismo saussuriano ainda se faz presente. A análise semiótica de imagens ainda se mantém atreladas às imagens de publicidade, onde quase sempre podemos encontrar a presença do texto escrito. Os semiólogos, nesse caso, voltam-se para os estudos das relações entre imagem e texto, definindo uma vasta tipologia de ligações que podem unir estes dois elementos. Segundo Penn (2002), o motivo desta atenção especial para a publicidade se dá porque “os signos da publicidade são intencionais e serão, por isso, claramente definidos ou ‘compreendidos’” (PENN, 2002, p. 325). Mesmo Barthes, que contribuiu imensamente para o desenvolvimento da disciplina, afirmava que imagens, objetos e mesmo comportamentos, nunca significam autonomamente, mas sempre em uma mistura linguística. Penn (2002) exemplifica:

Por exemplo, o sentido de uma imagem visual é ancorado pelo texto que a acompanha, e pelo *status* dos objetos, tais como alimento ou vestido, visto que sistemas de signos necessitam ‘a mediação da língua, que extrai seus significantes (na forma de nomenclatura) e nomeia seus significados (na forma de usos, ou razões)’ (PENN, 2002, p. 321).

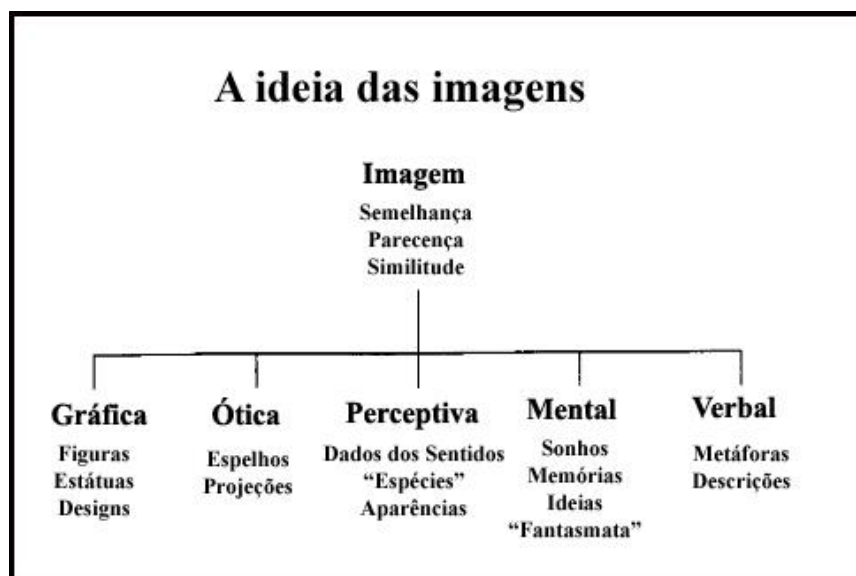
Muitos são, também, críticos da disciplina, afirmando que ela não é capaz de gerar uma metodologia de investigação confiável, que seja capaz de alcançar sempre os mesmos resultados a cada vez que seja empregada, mesmo que por pesquisadores diferentes.

No entanto, podemos extrair da semiótica algumas noções que poderão nos auxiliar em nossas análises das imagens dos viajantes do século XIX, como o conceito de signo. Este conceito central para a semiótica é sujeito a algum debate, não havendo consenso sobre seus elementos formativos. Para Saussure, o signo seria formado por dois elementos individuais em constante relação: o significante (a face perceptível do signo) e o significado (aquilo que ele nos diz). Peirce, por sua vez, adiciona outro elemento neste conjunto: o referente, ou seja, o objeto que o signo representa. Seja como for, é possível encontrar ao menos um ponto em

comum entre os dois autores e isto é a materialidade do signo, aquilo que faz com que possamos percebê-lo com os nossos sentidos. Ele pode ser um signo visual, auditivo, táctil ou, ainda, gustativo. Em todos os casos, o signo se apresenta como algo que está no lugar de outra coisa, que não está presente. Dessa forma, a presença do signo sempre marca uma ausência, a ausência daquilo o qual ele está representando no momento. Os signos, no entanto, não são todos iguais e Peirce define pelo menos três categorias distintas: o ícone, o índice e o símbolo, conforme mais detalhado a seguir:

O ícone corresponde à classe de signos cujo significante mantém uma relação de analogia com o que representa, isto é, com seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese que represente uma árvore ou uma casa são ícones, na medida em que se “pareçam” com uma árvore ou com uma casa. [...] O índice corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação causal de contiguidade física com o que representam. É o caso dos signos ditos “naturais”, como a palidez para o cansaço, a fumaça para o fogo, a nuvem para a chuva, e também as pegadas deixadas pelo caminhante na areia ou as marcas deixadas pelo pneu de um carro na lama. Finalmente, o símbolo corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação de convenção com seu referente. Os símbolos clássicos, como a bandeira para o país ou a pomba para a paz, entram nessa categoria junto com a linguagem, aqui considerada como um sistema de signos convencionais. (JOLY, 2004, p. 35)

Compreender que uma imagem pode ser utilizada como signo para significar alguma outra coisa que está ausente pode ser uma ferramenta interpretativa valiosa para a análise da imagem dos viajantes. Outra questão que se faz presente está relacionada à variedade daquilo que chamamos por imagem. O conjunto de objetos que denominamos, simplesmente, como “imagem”, não é homogêneo, mas muito diversificado, incluindo pinturas, mapas, diagramas, projeções, hologramas, só para citar alguns exemplos. Falamos, inclusive, de imagens verbais, como metáforas, ou, de imagens mentais, para denominar a impressão que temos, ao ler ou ouvir a descrição de um lugar, de alguma pessoa ou algum acontecimento, de visualizá-lo quase como se estivesse à nossa frente. E, no entanto, apesar da denominação comum de “imagens”, este conjunto de representações pode ter muito pouco em comum umas com as outras. Para organizar esta questão, Mitchell (1986) propõe que pensemos em imagens como uma família, no sentido taxonômico do termo. Uma família que, ao longo do tempo e espaço, sofreu diversas mutações e desenvolveu-se em diversos gêneros diferentes. Ao tentar montar a genealogia desta família, o autor nos propõe o seguinte diagrama:



Quadro 1 - The family of images
Fonte: Mitchell (1986, p. 10) *tradução livre*

O historiador de arte norte-americano segue dizendo que cada galho, nesta árvore genealógica, designa um tipo de imagem que é central para o discurso de alguma disciplina intelectual. As imagens mentais, por exemplo, seriam o assunto da psicologia e da epistemologia; as imagens óticas seriam estudadas pela física; imagens gráficas como pinturas, esculturas e arquitetura, seriam objeto de estudo do historiador da arte; imagens verbais caberiam aos críticos literários; enquanto o que chama de imagens "perceptuais", onde estão inclusos os dados que obtemos através de nossos sentidos, por exemplo, seriam assunto de disciplinas variadas como a psicologia, a neurologia, a filosofia, dentre outras. Percebendo esta variedade de objetos de estudo e, também, as complexas redes de significação que podem estar contidas dentro de uma imagem-signo, é que se faz necessário ressaltar, mais uma vez, a importância da metodologia a ser empregada na análise de imagens.

Uma metodologia mal construída pode levar o pesquisador a erros de interpretação e anacronismos. Uma imagem, diferente da maioria dos textos escritos, está aberta à uma infinidade de interpretações, dependendo do olhar que se lança sobre ela. Utilizar uma imagem como documento histórico significa colocá-la na posição de mediadora entre o tempo do pesquisador e o tempo de produção daquele produto cultural. É preciso olhar além das formas, linhas e cores e compreender, em meio aos códigos da representação pictórica, o imaginário de seu autor e da sociedade de sua época. O pesquisador sempre partirá de valores,

problemas e inquietações do tempo presente, onde se encontra, e deve ser capaz de relativizar as suas questões, percebendo que estas podem não existir ou serem muito diferentes no contexto histórico de produção de seu objeto de estudo. Muitas vezes, um conhecimento prévio das questões representadas nas imagens pode levar o historiador a criar certas expectativas, que fundamentam as hipóteses da sua pesquisa, a serem verificadas ou anuladas. “Essas expectativas influem na própria apreensão das imagens; por isso, é possível considerar que *ver* é comparar o que esperamos da mensagem com aquela que nosso aparelho visual recebe” (LEITE, 1997, p. 220), o que nos remete, novamente, ao conceito de *schemata*, exposto anteriormente. Como exemplo, Manguel (2001) comenta que o templo erigido pelo imperador Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus, dentro do fórum romano, poderia ser interpretado, segundo o relato do poeta Publius Ovidius Naso como a residência do deus da guerra Marte Ultore, como um monumento dedicado à relembrar a vitória nas batalhas de Filipe, como um aviso de precaução aos inimigos de Roma ou, ainda, como um monumento pessoal à glória de Augustus. Outra forma de expor esta questão é se perguntando “até que ponto o sentido está na mente daquele que olha?” (PENN, 2002, p. 334). Diante de questões como essa, Joly (2004) nos alerta para o fato de que “reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são simultâneas” (JOLY, 2004, p. 42). Sousa (2009), por sua vez, afirma que

Dessa forma, é preciso que o historiador desenvolva uma metodologia de análise de suas fontes para que este não cometa um dos maiores e piores pecados que um historiador pode cometer, o anacronismo. O historiador não pode correr o risco de se equivocar e traduzir as representações e símbolos de uma época com significados que não pertencem a esta época estudada, ou ainda inventar realidades históricas para poder adaptá-la a iconografia examinada. (SOUSA, 2009, p. 2)

Ainda outra questão que se faz presente quando pensamos em analisar imagens, é a questão da representação. Se tomarmos o conceito de *representação* em oposição à *apresentação*, como propõem Nöth e Santaella (1997), somos levados a pensar que uma representação estará, sempre, reproduzindo ou re-apresentando algo que já estava presente, anteriormente, em nossa consciência. Segundo o filósofo e padre dominicano Tomás de Aquino, cada representação acontece por meio de signos. Algumas décadas depois, o também filósofo Guilherme de Ockham, sugeria, por sua vez, que um signo representativo

sempre possuía uma função rememorativa, ou seja, era posto à frente para nos lembrar de alguma coisa que havíamos esquecido. Para Kaczmarek (1986 *apud* NÖTH; SANTAELLA, 1997), representar é apresentar algo de acordo com regras exatas, onde algumas características daquilo que é representado são acentuadas, enquanto outras são suprimidas. Tomando como verdadeira a hipótese de que representar está intrinsecamente associado a lembrar, podemos compreender como acentuar certas características e suprimir outras está, também, ligado aos atos de lembrar e esquecer.

Todas estas questões são, certamente, desafios que estarão presentes durante um trabalho de pesquisa com imagens. É uma tarefa complexa conseguir identificar todos os níveis de significação presentes em uma imagem, uma vez que mesmo o próprio autor não domina todas as camadas de significado de sua obra, uma vez que o seu subconsciente e as convenções culturais que o moldaram também são forças motrizes na formação de uma representação. Segundo Leite (1997):

Viajantes estrangeiros não estão presos aos hábitos, afetos, sistemas de orientação (linguagem, conhecimento de etiqueta, leis, modas, cores). O habitante não é homogêneo, é contraditório, parcialmente claro. "As questões e relações que em seu universo parecem óbvios (ICHHEISER, 1970, pp. 8-14) são aceitos como normais e terminam por se tornar indivíduos. Pensa de acordo com as convenções de seu grupo, que incorpora, com suas contradições e ambivalências sem delas tomar consciência. (LEITE, 1997, p. 162)

Para Joly (2004), "interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo" (JOLY, 2004, p. 44).

No campo da análise de imagens, existem algumas metodologias, propostas por diferentes autores. Geralmente, na grande maioria dos casos, estas metodologias tem como foco a análise de imagens publicitárias e aliam à análise da imagem, a análise do texto que geralmente acompanha a imagem. Penn (2002) nos dá um exemplo desta metodologia ao analisar uma peça publicitária para um perfume da marca francesa Givenchy. Sua análise semiológica é bastante típica e demonstra ainda ter uma forte herança logocêntrica. Seu primeiro passo é separar, na peça publicitária, os signos imagéticos dos textuais. Em seguida, a autora analisa minuciosamente a imagem, dividindo-a em partes menores, da mesma forma como

uma análise textual dividiria o texto em frases e as frases em palavras. Por fim, a autora passa para outro nível de significação, procurando fazer um inventário denotativo de cada elemento. Para isso, realiza perguntas como: Que associações são trazidas à mente por um determinado elemento? Como os elementos se relacionam? Que conhecimentos culturais são necessários para se realizar a leitura do material? Segundo Penn (2002):

No âmbito da denotação, tudo o que o leitor necessita para ler o comercial é um conhecimento da linguagem escrita e falada, e um conhecimento do que é uma mulher e do que é uma garrafa de perfume. No âmbito da conotação, necessitamos de vários outros conhecimentos culturais. Em relação ao código linguístico, o leitor necessita “saber” que o nome da companhia “Givenchy” significa “Francidade” – ao menos aos ouvidos ingleses. Isso, por sua vez, pode conotar alta moda e “chic”. “Moda” pode também estar conotada pelo nome do tecido “Organza”, e o som da palavra pode trazer à mente uma série de conotações potenciais: “organic”, talvez (em inglês, referente a produtos naturais”, ou “extravaganza” (composição literária de caráter fantástico”, ou mesmo “orgasm” (orgasmo). (PENN, 2002, p. 328)

O nível denotativo, como determinado por Barthes, é o primeiro e mais literal dos níveis de significação. É o sentido comum, a informação como ela mesmo se apresenta. Já no nível da conotação, o leitor precisa de outros conhecimentos culturais para ser capaz de decifrar a mensagem, conhecimentos chamados por Barthes de léxico. Barthes (1964), ao fazer a análise de uma mensagem publicitária da empresa produtora de massas Panzani, utiliza de metodologia semelhante para desvendar os diferentes níveis de significado. O semiólogo francês decompõe a imagem em unidades menores, procurando descobrir, nestas unidades, quais são as relações que fazem a publicidade transmitir o conceito de italianidade que ele entende imediatamente ao observá-la. Sua conclusão, é que este conceito é produzido por diversos significantes: um significante linguístico, relacionado à sonoridade italiana do nome Panzani; um significante plástico, presente nas cores verde, branco e vermelho da logomarca, que evocam a bandeira italiana; e uma série de significantes icônicos, representados por objetos socioculturalmente determinados, como tomates, cebolas, pacotes de massa, latas de molho, queijo, etc. Decompor a imagem em unidades menores, isto é, em significantes e, partir das relações entre os diferentes tipos de signos, para encontrar o significado, se mostra como uma metodologia eficiente e operatória para a análise de mensagens publicitárias. Outro método de análise, proposto por Joly (2004), pode ser denominado como método da presença/ausência e parte do pressuposto de que o

sentido é conferido não apenas pelas relações entre os signos escolhidos, mas também pelo conjunto de termos não escolhidos. A autora afirma que:

Dissemos que esse tipo de interpretação exigia um pouco de imaginação. É esse o caso, pois, para compreender melhor o que a mensagem me apresenta concretamente, devo me esforçar para imaginar que outra coisa poderia ver nela. Na realidade, as possibilidades de escolha são sempre tantas e tão variadas que o esforço não é tão intenso assim. Em compensação, é sempre muito instrutivo. Por exemplo, o simples fato de observar na publicidade, no jornalismo, na política ou em qualquer outro lugar, que determinado argumento me é apresentado por um homem (e não por uma mulher) é necessariamente significativo e tem de ser interpretado. É claro que a interpretação vai ter de se basear em um certo número de dados verificáveis ou admitidos para não se tornar totalmente fantasiosa. (JOLY, 2004, p. 53)

Imagens não publicitárias, por sua vez, apresentam um desafio muito maior de análise, uma vez que o seu significado está, muitas vezes, mais oculto. As mensagens escritas presentes nas publicidades muitas vezes nos oferecem a chave para desvendarmos o seu significado. Uma mensagem publicitária ou, ao menos uma mensagem publicitária eficiente, será sempre aquela que poderá ser facilmente compreendida pelo seu público. No caso de imagens não publicitárias, como as obras de arte criadas pelos viajantes naturalistas, os significados nem sempre estão na superfície, pois só serão encontrados em uma análise do contexto histórico, cultural e social relacionados ao seu autor. Foi buscando organizar um método de análise que combinasse estes diferentes contextos que chegamos ao método proposto nas próximas páginas.

CAPÍTULO 3
Metodologia para Análise de Imagens

Nosso objetivo neste estudo é elaborar uma metodologia que permita analisar as imagens criadas pelos viajantes Oitocentistas, reunindo os principais aspectos de métodos que analisamos no capítulo anterior. Por causa da extensão do universo conformado pelas imagens dos viajantes e levando em consideração as exigências de tempo e espaço disponíveis para a realização da pesquisa no escopo de uma monografia de *lato sensu*, é necessário realizar um recorte, selecionando-se uma amostra. Em nossa pesquisa, este processo de seleção se iniciou com uma observação extensa dos livros de viagem publicados pelos viajantes do século XIX que se encontram em domínio público e disponíveis digitalizados em grandes bibliotecas virtuais, como a Biblioteca Nacional Digital, a Gallica e a Biblioteca Digital Mundial. Após selecionados os livros e os álbuns de viagens, a primeira seleção reuniu as imagens que mostrassem potencial de análise para responder as nossas questões, tomando como orientação alguns critérios de seleção. O primeiro critério, de natureza temporal, restringiu às imagens selecionadas àquelas produzidas durante o século XIX, eliminando, assim, as imagens realizadas em expedições anteriores ou posteriores a este marco de tempo. O segundo critério foi geográfico, eliminando aquelas imagens que não foram realizadas em viagens ao Brasil ou que não representassem cenas observadas no território brasileiro. Embora este critério tenha ajudado a reduzir consideravelmente o universo de imagens possíveis de analisar, a grande quantidade de viagens ao Brasil e a rica produção dos viajantes que estiveram em nosso país criaram a necessidade de outro recorte, de forma a reduzir a amostra. Com este fim, utilizamos alguns marcadores conceituais relacionados aos objetivos da pesquisa, selecionando aquelas imagens que representassem os viajantes em meio à sua atividade científica, com seus instrumentos e práticas científicas, bem como a presença de auxiliares e de habitantes locais como escravos ou populações indígenas.

Por meio destes critérios, foi formada uma amostra inicial composta por 88 imagens, que foram organizadas sob a forma de tabela, reunindo informações como autor, título, data, técnica etc. A partir desse primeiro levantamento, selecionamos uma das primeiras imagens com a qual tivemos contato, uma imagem que nos mostrasse como era a rotina viajante, os acampamentos, os meios de transporte, a vida de um viajante em solo brasileiro. Assim, chegamos a uma imagem de José dos Reis Carvalho, artista que acompanhou a Comissão Científica do Império. Na sequência, escolhemos outras 15 imagens representativas no escopo de nosso

estudo, para uma análise similar, que nos permitissem também explorá-las comparativamente.

Uma vez com a primeira imagem selecionada, partimos para a análise em si. O método de análise que propomos é dividido em cinco seções, cada uma procurando analisar um aspecto diferente da obra analisada e, assim, buscando uma visão que compreenda suas diferentes facetas.

Na primeira etapa de análise, nosso foco se direciona ao seu autor. Intitulada **dados biográficos do autor**, este primeiro passo pretende nos permitir conhecer um pouco mais sobre a personalidade que está por trás da criação da mensagem pictórica que será o foco da análise. A intenção, neste primeiro momento, é tentar responder a pergunta: quem é o autor desta imagem? É interessante conhecer sua jornada pessoal e profissional, seu local de nascimento, sua criação, sua formação, quem foram seus professores, que círculos sociais foram frequentados por ele. Estas informações irão fornecer um conhecimento mais aprofundado do autor, revelando possíveis influências que tenha recebido e, talvez, fornecendo evidências que nos permitirão uma maior compreensão da sua obra.

Conseguir observar a integridade contextual de qualquer obra é uma tarefa provavelmente impossível. No entanto, conhecer mais sobre a personalidade do autor e das influências que o meio e os seus contemporâneos exerceram sobre ele pode, sim, nos fornecer informações sobre a obra que estaremos vendo. Forcinetti (2008) dá como exemplo a artista mexicana Frida Kahlo e afirma que, uma vez que conhecemos a vida da artista, seu lugar na sociedade mexicana da época, sua condição física e seu relacionamento amoroso com o também artista Diego Rivera, passamos a observar como sua obra é claramente autobiográfica. Disciplinas como a sociologia e a psicologia muito já se debruçaram sobre a biografia de artistas, procurando entender como sua psique e sua cultura se entrecruzam com a sua produção intelectual. Apesar de seu ceticismo inicial, Manguel (2001) admite que este tipo de informação pode ser orientadora e que “às vezes fornece um ponto de partida para a observação” (MANGUEL, 2001, p. 207). O autor afirma:

Caminho por um museu, vejo pinturas, fotografias, esculturas, instalações e telas de vídeo. Tento compreender o que vejo e ler as imagens segundo esse entendimento, **mas os fios narrativos que levam às imagens não param de se entrecruzar: a história sugerida pelo título da obra, a história de como a obra veio a existir, a história de seu criador e a minha própria história.** E me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte fosse possível) ou das circunstâncias da sua criação. [...] E, como o

que inspira uma imagem (**o patrimônio de conhecimento que a acompanha**) pode transformá-la, intensificá-la ou subvertê-la inteiramente, posso ler numa imagem um significado tácito ou invisível que na verdade contradiz o que sei de sua criação? (MANGUEL, 2001, p. 225, grifo nosso)

De forma semelhante, a segunda etapa da análise, intitulada **histórico da obra**, destina-se a delinear o contexto de produção daquela imagem específica. Indicamos a data e o local de sua realização, buscamos identificar a motivação do autor para a sua criação e a relação da obra com outras realizadas pelo mesmo autor. Analisamos o contexto da expedição de exploração de qual o naturalista ou artista fez parte, quais seus objetivos, locais visitados e resultados alcançados. Tentamos, também, identificar onde esta obra foi exibida pela primeira vez, onde foi publicada e que impacto gerou entre os seus contemporâneos. Os comentários de época, realizados pelo autor ou por outros (aquilo que, em história da arte, chama-se fortuna crítica) são fontes inestimáveis nesta etapa da pesquisa. Com estas duas etapas históricas iniciais, procuramos colocar a obra em seu contexto histórico, tratando-a como um registro daquela época.

Em seguida, o próximo passo de análise é o **estudo da forma**, isto é, uma análise das características formais da pintura, suas configurações de linha e cor, as idiossincrasias da técnica utilizada, sua estrutura compositiva, seu esquema cromático, dentre outras soluções utilizadas pelo artista para realizar a sua composição. Por estar mais voltada às características técnicas e compositivas da obra, esta etapa da análise está mais fortemente associada aos estudos em História da Arte. Esta etapa da análise é importante para nos fornecer um primeiro conhecimento da obra, observando cada um de seus elementos, do seu suporte aos seus aspectos processuais. Adotamos, aqui, certa inspiração do método formalista de análise proposto pelo crítico e historiador de arte Heinrich Wölfflin, que sugere uma análise baseada em cinco pares de categorias opostas, analisando se a composição possui um caráter mais linear ou pictórico, uma estrutura compositiva mais aberta ou fechada, um caráter mais planejado ou uma maior ilusão de profundidade etc. Observar estas características nos permite compreender as escolhas adotadas pelo artista para formar a sua composição e identificar convenções de estilo, influências de outros artistas com os quais esteve em contato, inovações pessoais e soluções adotadas por conta de restrições de tempo, espaço ou material. Esta desconstrução da composição, na qual Joly (2004) faz uma

analogia com uma criança que “quebra” o brinquedo para ver como este funciona, nos traz a possibilidade de uma reconstrução interpretativa mais bem fundamentada.

Em seguida, partimos para o que chamamos de **estudo do tema**. Nesta etapa, realizamos uma análise descritiva das imagens, buscando a riqueza de detalhes e o maior rigor possível na descrição. É neste momento que descreveremos os personagens (identificando gênero, idade, se possível, tipo indumentária etc.), suas ações, o cenário em que estão inseridos (localização geográfica, ambientação específica, iluminação etc.). Podemos associar, a esta parte da análise, a descrição pré-iconográfica e a descrição iconográfica de Panofsky, uma vez que é nesta etapa da análise que iremos descrever e identificar aquilo que estamos observando. Enquanto na análise pré-iconográfica descreveríamos uma representação do menino Jesus apenas como a representação de um menino, na análise iconográfica, identificaríamos que aquele menino não se trata de qualquer menino, mas do menino Jesus. De acordo com Panofsky:

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. (PANOFSKY, 1979, p. 58).

Por fim, chegamos ao quinto e último passo da análise, que chamamos de **análise comparativa**. Segundo Panofsky (1979), a obra possui, além de seu tema, um conteúdo. 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” (PANOFSKY, 1979, p. 33). Neste nível de análise, procuramos adentrar no nível conotativo e identificar os conhecimentos culturais aos quais as imagens se referem e por meio dos quais podem ser interpretadas, a partir de sua comparação com outros registros semelhantes. Para Panofsky (1979), arte e contexto histórico são uma via de mão dupla e, portanto, é importante comparar a imagem analisada com outros registros realizados no mesmo período (o autor fala de medalhas, moedas, outras ilustrações). Esta “síntese recreativa”, para usar o termo de Panofsky, permite ao pesquisador uma melhor leitura do seu objeto de estudo, uma vez que o estará observando em meio a outros registros do seu tempo. Enquanto Panofsky enfatiza a observação de uma determinada imagem ao lado de outras imagens que lhe sejam contemporâneas, o escritor e crítico de arte André

Malraux admite que observar uma obra de arte em comparação com outras obras criadas antes e depois dela, faz com que, nós, espectadores, sejamos capazes de ouvir o que chamou de “canto da metamorfose”, isto é, o diálogo entre uma obra de arte e outras que pertençam a outras culturas e outros tempos. Manguel afirma:

No passado, diz Malraux, quem contemplava o portal esculpido de uma igreja gótica só poderia fazer comparações com outros portais esculpidos, dentro da mesma área cultural; nós, ao contrário, temos à nossa disposição incontáveis imagens de esculturas do mundo inteiro (desde as estátuas da Suméria àquelas de Elefante, desde os frisos da Acrópole até os tesouros de mármore de Florença) que falam para nós em uma língua comum, de feitos e formas, o que permite que nossa reação ao portal gótico seja retomada em mil outras obras esculpidas. A esse precioso patrimônio de imagens reproduzidas, Malraux chamou “museu imaginário” (MANGUEL, 2001, p. 28)

Em nossa análise, no entanto, seguiremos uma linha mais próxima à proposta por Panofsky, comparando as imagens dos viajantes Oitocentistas apenas com aquelas de seus contemporâneos que também realizaram viagens de exploração pelo Brasil. É importante ressaltar que, embora este método de análise tenha fortes raízes históricas, principalmente em suas duas primeiras etapas, não é nosso objetivo realizar um exame aprofundado da vida dos viajantes, descrever suas viagens ou esmiuçar o contexto científico da época. Estas informações nos são importantes quando entrecruzadas com as imagens que serão nosso objeto de estudo, uma vez que nos oferecem subsídios para situá-las historicamente e interpretá-las. No capítulo seguinte, colocaremos à prova este método de análise para tentar desvendar alguns dos significados contidos nas obras de naturalistas e artistas viajantes que incursionaram pelo Brasil durante o século XIX.

CAPÍTULO 4
Analisando as imagens dos viajantes

Neste capítulo, utilizaremos a metodologia desenvolvida no capítulo anterior para analisar alguns exemplos de imagens criadas por artistas e naturalistas viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX. Para este estudo, analisamos imagens que traziam elementos que nos permitam compreender como era uma expedição científica Oitocentista, que nos informem sobre as viagens e a rotina dos viajantes, seu dia a dia, seus meios de transporte, os perigos e as dificuldades encontrados durante o trajeto. Para isso, foi selecionada uma imagem do artista José dos Reis Carvalho, que acompanhou a Comissão Científica do Império. Esta obra, escolhida devido a sua riqueza de detalhes e pelos variados elementos que representa, será utilizada como fio condutor do nosso estudo. A imagem escolhida, uma aquarela não titulada que representa uma cena da Comissão de Exploração, se encontra no Museu Dom João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

4.1 As viagens científicas



Figura 4

JOSÉ DOS REIS CARVALHO

Sem título [registro de cena da Comissão Científica do Império], 1859

Aquarela sobre papel

18 x 26 cm

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_dos_Reis_Carvalho_-_Sem_t%C3%ADtulo,_1859.JPG> Acesso em:
25 nov. 2012

4.2 Dados biográficos do autor

As informações sobre a vida do artista José dos Reis Carvalho são escassas, incertas e difíceis de encontrar. Até hoje, faltam estudos mais substanciais sobre a vida do pintor que acompanhou a Comissão Científica do Império e, segundo Porto Alegre (2009), a sua obra ainda está por ser avaliada. Sua data de nascimento é colocada entre os anos de 1798 e 1800, não havendo ainda um consenso sobre a data correta. Seu local de seu nascimento é o estado do Ceará, na região nordeste do Brasil. Até o presente momento, o primeiro registro em que encontramos o seu nome foi escrito pelo artista Jean-Baptiste Debret, no terceiro tomo do seu *Voyage pittoresque et historique au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831*. Debret nos escreve sobre o ano de 1826, a instalação do corpo acadêmico na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), as exposições realizadas naquele ano e lista, dentre os seus alunos, aqueles que obtiveram uma carreira de maior destaque. José dos Reis Carvalho é mencionado como “paysagiste et professeur de dessin à l'école militaire” (DEBRET, 1835a).

Reis Carvalho esteve sob a tutela de Debret durante o seu período de formação na AIBA e, de acordo com Cybele Fernandes (*apud* ALVES, 2011), pode ter começado a frequentar o atelier do mestre francês no Catumbi já em 1816, pelo menos dez anos antes do início de seu ensino formal. O artista participou, ainda, de um abaixo-assinado proposto por Debret, hoje parte do acervo da Biblioteca Nacional, no qual o artista solicitava a utilização das instalações da Academia de Belas Artes, ainda não inaugurada. Embora a Missão Artística Francesa tenha chegado ao Brasil em 1816 e as propostas iniciais de António de Araújo e Azevedo, primeiro Conde da Barca e do administrador Joachim Lebreton incluíssem planos para uma grande Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, o projeto sofreu diversos contratemplos, especialmente após a morte de seus dois principais proponentes. É apenas em 1826, com um projeto muito mais conservador, chefiado pelo político e cafeicultor Henrique José da Silva, que a, então Academia Imperial de Belas Artes, foi inaugurada.

Na AIBA, o pintor brasileiro participou de duas Exposições da Classe de Pintura, sendo louvado pelos críticos da época pelos seus retratos, mas, principalmente, pela fidelidade com a qual executava as suas pinturas de paisagens, de flores e de frutos. Suas obras também foram bem recebidas durante as

Exposições Gerais da Academia, tendo sido premiado em diversas ocasiões. Recebeu uma menção de louvor em 1844, duas medalhas de ouro, nos anos de 1843 e 1865 e a condecoração de Cavaleiro da Ordem da Rosa, no ano de 1848.

Como professor, Reis Carvalho lecionou na Escola da Marinha, segundo consta em documentação existente no Livro de Registro das Cartas dos Lentes e Professores, onde foi nomeado em 14 de outubro de 1828, recebendo o mesmo ordenado de seu antecessor (ASSIS JÚNIOR, 2006). Em 23 de abril de 1831, assumiu o posto de professor titular, com o honorário de quatrocentos mil réis por ano, em razão do falecimento do pintor português José Cristo Moreira, permanecendo no cargo durante, pelo menos, três décadas.

José dos Reis Carvalho deve ter saído da Escola Imperial da Marinha entre 1865 e 1872, pois, no Almanak da Marinha de 1866, aparece como segundo tenente honorário e professor de desenho de figura e paisagem. A citação no Almanak de 1866 pode ter sido decorrente de sua substituição no final do ano (14 de novembro) de 1865 e impossibilidade de correção no momento da publicação. (ASSIS JÚNIOR, 2006, p. 6).

Também consta que, a partir do ano de 1865, assumiu o cargo de professor de desenho na AIBA (PITORESCO, 2011), na qual havia estudado com Debret e onde é possível que tenha permanecido até a sua morte. As fontes também variam sobre a data de seu falecimento, demarcando o intervalo entre os anos de 1872 e 1892. No entanto, em 1891, ainda é possível encontrar uma menção ao pintor nos catálogos da AIBA, citado como “professor honorário da Academia”. Dois anos mais tarde, em nova edição do catálogo, o texto aparece como “foi professor honorário da extinta Academia de Bellas Artes” (*apud* ASSIS JÚNIOR, 2006). Se esta última menção determina a sua data de falecimento entre 1891 e 1893, é incerto.

Consulta ao *Relatório Geral do Acervo Museológico* do Museu D. João VI na Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, permitiu constatar a existência do grafite sobre papel, com 12,5 x 20,3 cm, *O cumeta*, datada de 1882. O ano de 1884 aparece junto às duas assinaturas presentes na obra *Os parasitas* da reserva do MNBA; se for levado em conta o nascimento em 1800, proposto por ADES, indicaria que José dos Reis Carvalho estaria trabalhando ainda aos 84 anos, portanto, em idade bastante avançada. (ASSIS JÚNIOR, 2007, p. 3)

Também foi sugerido que, em algum ponto de sua carreira, dedicou-se à fotopintura em um pequeno estúdio na Rua dos Ourives, nº 2, conforme registrado no verso de uma foto presente no acervo do IHGB (Alves, 2011). A falta de documentação mais precisa e a discrepância entre as informações existentes atualmente sugerem uma maior necessidade de estudos sobre a vida de José dos Reis Carvalho, artista que teve moderada importância no cenário artístico nacional,

mas que nos legou obras de alto valor informacional, que atualmente se encontram espalhadas pelos acervos do Museu Dom João VI, do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, todos no Rio de Janeiro. Apesar de seu papel no cenário artístico, Gonzaga Duque, crítico de arte da época, nos conta que Reis Carvalho “faleceu ignorado, segundo se diz, no interior desta província [Rio de Janeiro]” (ALVES, 2011, p. 84).

4.3 Histórico da obra

Apesar de sua profícua carreira como professor e das condecorações que recebeu durante as exposições da Academia, o maior reconhecimento obtido por Reis Carvalho durante a sua carreira foi devido aos serviços que prestou à Comissão Científica do Império, a primeira comissão de exploração genuinamente brasileira, organizada pelo IHGB e patrocinada pelo imperador D. Pedro II. Alves (2011) sugere que a sua indicação para participar da comissão provavelmente foi sugestão de Manuel José de Araújo Porto-Alegre, artista que obteve sua formação na AIBA no mesmo período que Reis Carvalho, posteriormente sendo nomeado para o cargo de diretor, no qual ficou entre 1854 e 1857. Porto-Alegre foi, também, membro do IHGB, onde atuou como secretário durante a 8ª Sessão, de 25 de julho de 1856, quando o artista que acompanharia a comissão de exploração foi indicado.

A proposta de criação da expedição surgiu em maio de 1856, por sugestão do zoólogo Manoel Ferreira Lagos, então secretário do IHGB e assistente de zoologia do Museu Imperial. Lagos defendia que era essencial que fosse lançada ao interior uma expedição científica formada por brasileiros, a fim de que fossem desfeitos os erros de interpretação difundidos por pesquisadores estrangeiros. Segundo os documentos oficiais, Lagos teria dito:

E não vos parece, senhores, que já era tempo de entrarmos, sem auxílio estranho, no exame e investigação deste solo virgem, onde tudo é maravilhoso? De desmentirmos esses viajantes de má fé ou levianos que nos têm ludibriado e caluniado? De mostrarmos, finalmente, ao mundo, que não nos faltam talentos e as habilitações necessárias para as pesquisas científicas? (*apud* KURY, 2009, p. 20)

Com estas palavras, conseguiu o apoio de seus colegas e o financiamento do governo imperial, que não poupou recursos para a preparação da expedição. A primeira viagem, no entanto, foi à Europa. Lá, o poeta e etnógrafo Antônio Gonçalves Dias e o engenheiro Guilherme Schüch, barão de Capanema, ambos convocados para participar da comissão, compraram os instrumentos mais

modernos e confiáveis para se fazer medições científicas, incluindo microscópios, telescópios, termômetros, barômetros e até mesmo um aparelho fotográfico.

Compraram também uma biblioteca científica, encomendada ao livreiro Brockhaus, de Leipzig, com uns 2.000 volumes de livros e periódicos, em grande parte ilustrados, escolhidos a dedo. Esta fabulosa coleção foi incorporada a partir de 1863 à Biblioteca do Museu Imperial, onde, fora as perdas, se encontra até hoje. Tamanha despesa só pode ser feita por causa do interesse pessoal do Imperador pela expedição. (KURY, 2009, p. 23)

A comitiva científica contava com um total de quinze componentes, sendo os seus dirigentes “figuras de projeção no cenário nacional, com experiência acumulada nos negócios públicos e presença marcante nas instituições de ensino e pesquisa científicas” (PORTO ALEGRE, 2009, p. 10). Além de Manoel Ferreira Lagos, Gonçalves Dias e Guilherme Capanema, também integraram a expedição o matemático Giacomo Raja Gabaglia e o botânico Francisco Freire Alemão e Cisneiro. Juntos, este grupo liderou as cinco seções temáticas nas quais foi dividida a comissão. Lagos encarregou-se da seção de zoologia, devido sua experiência anterior no Museu Imperial; Gonçalves Dias, grande intelectual da época, encarregou-se da seção de etnografia; Capanema, que havia conhecido os naturalistas Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptiste von Spix em Munique e que trabalhava como adjunto da Divisão de Geologia e Mineralogia do Museu Imperial, liderava a seção de Geologia e Mineralogia; Giacomo Raja Gabaglia, que nasceu na Cisplatina, formou-se em matemática e lecionava na Academia da Marinha, ficou por conta da seção de Astronomia e Geografia; por fim, o médico e botânico Francisco Freire Alemão e Cisneiro, ficou à frente da seção de Botânica.

De acordo com Porto Alegre (2009), é possível identificar claramente, na Comissão Científica do Império, a predominância do modelo de viagens de exploração colocado em prática no século XIX, modelo que, como já vimos, foi muito influenciado pelo pensamento do naturalista Alexander von Humboldt, para quem a ilustração constituía-se em parte fundamental da atividade científica. Juntamente com o pintor José dos Reis Carvalho e um grupo de assistentes, a comissão se reuniu no Rio de Janeiro, de onde partiriam a bordo do navio a vapor *Tocantins*. O grupo chegou em Fortaleza em 4 de fevereiro de 1859, onde se estabeleceram no Liceu Cearense até agosto do mesmo ano, quando saíram para desbravar o interior do sertão cearense e arredores. A comissão tinha objetivos bastante claros e cada

seção possuía um livro de instruções, que deveria nortear o trabalho de campo de seus membros.

O objetivo primeiro, claramente explicitado em cada uma das Instruções de cada seção, é o mapeamento botânico, geológico e mineralógico, astronômico e geográfico, das condições meteorológicas diárias e da distribuição das populações indígenas. O incremento da agricultura por meio do levantamento das condições climáticas e dos solos, do uso de adubos e fertilizantes, da topografia dos terrenos, de pragas de insetos, da potencialidade da vegetação e da disponibilidade de água subterrânea, marcava todas as instruções. [...] O traço comum das *Instruções* é a atenção especial a toda e qualquer possibilidade de aproveitamento para a indústria emergente, de qualquer recurso, sejam as rendas e couros dos cearenses, a indústria indígena, o mel das abelhas ou a madeira das árvores. (LOPES, 2009, p. 58)

No entanto, nem todos os objetivos puderam ser alcançados. Por um lado, não foram poupados recursos e apoio governamental para que a comissão fosse formada e equipada com os instrumentos e equipamentos mais modernos que se podia encontrar. Por outro, este apoio logo começou a se esvaír, como podemos perceber pela alcunha pejorativa que a comissão logo adquiriu: Comissão das Borboletas, pois se dizia que seus membros estavam percorrendo o Nordeste brasileiro a caçar borboletas. Com o declínio do apoio financeiro, a comissão logo começou a sofrer com

um longo arrazoado de justificativas, plausíveis ou não, sobre embarcações para a exploração hidrográfica ou contratações de ajudantes sempre prometidas e nunca obtidas, que inviabilizaram a Seção Astronômica; de missões não cumpridas, retardadas, deixadas incompletas, a serem continuadas, em função de incompetências, irresponsabilidades, de cortes orçamentários, alterações de tabelas de vencimentos, enfim de perda de apoio institucional e político local e nacional do Rio de Janeiro. (LOPES, 2009, p. 69)

Após dois anos e cinco meses, a Comissão volta ao Rio de Janeiro, onde o trabalho científico toma outra forma, como a publicação das descobertas em periódicos e a realização de exposições abertas ao público. A exposição organizada por Manoel Ferreira Lagos, no Museu Nacional, em setembro de 1861, expondo produtos cearenses, recebeu grande aclamação.

O *Jornal do Commercio* se desdobra em elogios a Lagos e sua “exposição cearense”, onde, segundo o jornal, foram expostos produtos sumamente úteis, como diversas qualidades de mel, ceras e produtos extraídos da Carnaúba. O próprio Imperador teria ido visitar a exposição, onde ficara por duas horas “examinando cuidadosamente os objetos e inquirindo com minuciosidade acerca de cada um”. Parte desses produtos passou em seguida para a Exposição Nacional e alguns ainda foram selecionados para a Exposição Universal de Londres, de 1862. (KURY, 2009, p. 32)

Várias peças da coleção de etnografia formada por Gonçalves Dias também foram utilizadas em exposições, merecendo destaque a Exposição Antropológica Brasileira, primeira iniciativa deste gênero realizada na América do Sul pelo diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto, no ano de 1882. Atualmente, as coleções formadas pela Comissão encontram-se espalhadas pelos museus do Rio de Janeiro onde o tempo e o desinteresse deixaram suas marcas. Segundo Kury (2009), a coleção de pássaros formada por Lagos e depositada no Museu Nacional encontra-se irreconhecível,

pois foram incorporados em nenhuma etiqueta às séries já existentes. O mesmo aconteceu com o material etnográfico de Gonçalves Dias. Apenas algumas peças podem ser atribuídas sem reservas à Comissão. Parte do material “folclórico” coletado por Lagos ficou exposto durante décadas nas vitrines do Museu e se encontra muito deteriorado. Ainda existem por lá rendas, barcos de madeira, trajetos de couro e outras peças típicas, a maioria em mau estado de conservação (KURY, 2009, p. 44)

Quanto à coleção formada pelas obras de José dos Reis Carvalho, o Museu D. João VI, no Rio de Janeiro, é o principal detentor deste acervo. São “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” (PORTO ALEGRE, 2009, p. 14). Outra parte do acervo de Reis Carvalho pode ser encontrada no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Com a denominação de “Memória Cearense”, este museu detém, em sua coleção, 32 obras do pintor brasileiro, entre desenhos e aquarelas. A Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, possui, ainda, outras obras relacionadas aos trabalhos da Comissão de Exploração, contando com 55 aquarelas de Reis Carvalho. Lopes (2009) sumariza a atuação da Comissão Científica do Império da seguinte maneira: “aglutinando alguns dos mais destacados naturalistas do Império, vinculada às principais instituições científicas do país e fazendo parte da ‘expansão para dentro’ do projeto imperial – mesmo que essa não fosse um todo homogêneo perfeitamente delimitado –, a Comissão sem dúvida marcou sua época” (LOPES, 2009, p. 81).

Conhecendo o contexto histórico da Comissão, podemos voltar nosso olhar para a obra de Reis Carvalho que vamos analisar. Nesta aquarela, o artista representa o que seria uma cena típica da Comissão Científica do Império em suas viagens exploratórias pelo Ceará. Segundo Kury (2009), a obra foi realizada provavelmente nas redondezas de Santa Rosa, entre Aracati e Icó. Podemos

observar o esforço de Reis Carvalho em nos dar o maior número de informações sobre as condições em que os viajantes se encontraram no Ceará, o aspecto rudimentar de seu acampamento em meio à natureza ainda inexplorada, o caráter itinerante da expedição, sempre pronta para carregar seus caixotes de um lugar para o outro e a companhia constante dos ajudantes dos “científicos”, como eram chamados pela população cearense. Também podemos inferir que

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, trata-se de uma obra singular pela sua metalinguagem, ao se tratar de uma obra realizada por artista da Comissão que se preocupa em representar as condições de seus colegas durante a viagem. (ANTUNES; WILKE, 2012, p. 201)

4.4 Estudo da forma

Ao analisar os aspectos formais desta obra de Reis Carvalho, o que primeiro notamos é a preponderância de cores em tons vivos e vibrantes, que, aliada a uma aplicação homogênea da iluminação, cria uma obra com uma vivacidade que salta aos olhos do espectador. Observamos que o artista procura retratar a cena em sua completude, retratando todos os personagens realizando ações singulares e individuais, o que dá uma sensação de realidade à cena. Por outro lado, também observamos que, apesar da riqueza de ações diferentes que são retratadas na mesma cena, há uma falta de detalhes em algumas áreas da composição que a distanciam um pouco da tradição neoclássica em voga na época, que advogava por uma representação com precisão nos mínimos detalhes de todos os elementos representados. Nesta composição, Reis Carvalho representa as plantas, as árvores ao fundo e mesmo as expressões dos homens, salvo a exceção de um dos personagens em primeiro em plano, com uma fugacidade quase impressionística.

É interessante notar que a pintura *en plein air*⁵ começa a se popularizar na mesma época. Para o seu desenvolvimento, foi preciso não apenas conseguir avançar contra o conservadorismo acadêmico, mas também desenvolver novos equipamentos. A bisnaga de tinta descartável foi essencial neste processo e passou a ser produzida comercialmente em 1841, permitindo que os pintores pudessem

⁵ O termo, em francês, designa a pintura ao ar livre, também conhecida como *peinture sur le motif*, onde o artista realiza a sua obra fora do estúdio e das salas de aula da Academia. A pintura é realizada diretamente sobre a tela, sem o intermédio de desenhos preparativos e tem como nomes de principal destaque os artistas Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Paul Cézanne, entre outros.

pular as longas etapas de preparação de suas próprias tintas, que pudessem levar um grande número de tintas para o exterior do estúdio, onde poderiam experimentar com novos tons. Tudo isto facilitava a pintura das paisagens, gênero que já vinha ganhando destaque desde 1830, com o grupo de pintores franceses conhecidos como a Escola de Barbizon⁶. Nesta obra de Reis Carvalho, podemos identificar, na iluminação, na vivacidade das cores utilizadas e no efeito *flo*⁷ da paisagem de fundo, claras influências da pintura ao ar livre que começava a ganhar popularidade.

A aplicação do *flo* também se relaciona com a utilização da técnica da pintura em aquarela. Embora a aquarela, como técnica artística, pode ser traçada à China Antiga, dos tempos de Confúcio (MOTTA, 1976), por muito tempo foi estigmatizada como técnica menos artista, devido à facilidade de sua execução, tendo sido utilizada principalmente em ofícios ligados à ornamentação. Foi só a partir do século XVIII, do surgimento de pintores como John Constable e William Turner e da fundação da Royal Watercolour Society, em 1814 na Inglaterra, que a pintura em aquarela começaria a se difundir, sendo adotada, principalmente, pelos artistas ligados ao Impressionismo e pelos viajantes. Um dos motivos comuns para a adoção desta técnica é de caráter absolutamente pragmático: a facilidade de transporte do material. Diferente da tinta a óleo, o pigmento da aquarela se apresenta sob a forma de uma placa, sólida, de pigmento aglutinado com goma arábica. A tinta é liquefeita apenas por meio da introdução do pincel molhado, tornando esta técnica ideal para viajantes que estavam em constante movimento pelo interior do país. Nas palavras de Manoel Araújo Porto-Alegre, enquanto diretor da Academia Imperial de Belas Artes:

O artista que se achar no mar alto, no cume dos Andes, no Centro das florestas virgens, no quartinho de uma estalagem, num pouso, ou em outro qualquer sítio incômodo, pode, por meio da aquarela fazer os seus estudos, e levá-los à força e brilho do colorido da pintura a óleo, não dependendo para isto de grandes aparelhos para o trabalho, de grandes despesas, do perigo de secarem as bexigas ou tubos, do tempo para enxugar a sua obra, porque nada há mais cômodo do que um estirador, uma caixinha com pastilhas ou tijolinhos de tinta, e uma pouca d'água. (*apud* CAVALCANTI, 2003, p. 46)

⁶ Influenciados pelas pinturas de paisagem do inglês John Constable, um grupo de pintores franceses passou a se reunir nas cercanias de Barbizon, comuna ao norte da França, para pintar os bosques e a natureza que rodeavam o povoado. Deste grupo, podemos destacar Gustave Courbet, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Eugène Boudin, Karl Bodmer, dentre outros.

⁷ Esta técnica utilizada principalmente pelos pintores impressionistas provoca pinceladas que dão um caráter diluído e etéreo à composição, em oposição à rigidez das linhas neoclássicas.

A técnica se popularizou de tal forma que foi empregada pela grande maioria dos viajantes, junto com os desenhos a grafite e as técnicas de gravação que utilizavam uma vez que retornavam à Europa. A utilização da aquarela também facilitava o registro de cenas efêmeras, como eram muitas das cenas observadas pelos viajantes e como, provavelmente, também foi esta representada por Reis Carvalho, que não deve ter durado mais do que algumas horas. A efemeridade da cena também explica o motivo pelo qual o artista não é capaz de atentar aos mínimos detalhes, como as veias de uma folha ou as ranhuras de uma árvore, da mesma forma que um artista neoclássico faria. Segundo Assis Júnior:

A técnica da aquarela coloca a questão do efêmero, do pitoresco, da agilidade e, ao mesmo tempo, da transitoriedade dos registros realizados. Na primeira metade do século XIX, seria muito utilizada pelos naturalistas viajantes e em diversos campos da ciência que se desenvolvia dentro da experiência romântica, pois a aquarela permite a expressão com mais liberdade da verdade e não de fatos possibilitando pintar sentimentos e intenções. (ASSIS JÚNIOR, 2011, p. 9)

Em muitos casos, a aquarela, assim como o grafite, era utilizada como técnica para realização de esboços preparatórios. Durante o percurso da viagem, muitos foram os viajantes que realizaram esboços rápidos daquelas paisagens que encontravam. Era apenas mais tarde, quando voltavam para a Europa e para a calma de seu ateliê, que tinham tempo para se debruçar sobre estes esboços e, então, utilizá-los para formar cenas mais complexas, utilizando geralmente as técnicas da gravação e da pintura a óleo. Coelho explica:

Muitas vezes, o desenho feito *in loco* pelo viajante nem sempre era o registro do que seria publicado. Por falta de tempo, o artista deixava anotações de cores e detalhes, para redesenhá-lo no retorno da viagem para a Europa. O resultado era um trabalho que atravessava diferentes técnicas e olhares, realizado em tempos distintos e, em grande parte, fora do Brasil. Essa prática revela uma forma do fazer artístico, que destaca a importância do desenho de observação na passagem para outras técnicas como a gravura ou a pintura. Em muitos casos, o desenho passava por outras mãos, por artistas que não, necessariamente, conheciam a paisagem, incorporando elementos paisagísticos, personagens, ou mesmo, refazendo a composição e caracterizando um desenho que permitia arranjos sem comprometer o conceito de *originalidade*. Muitos desses desenhos iriam se transformar em gravuras, compondo álbuns pitorescos de viagem, acompanhados de descrições dos lugares, dos habitantes, da flora e da fauna. (COELHO, 2004, p. 169)

No caso de Reis Carvalho, acreditamos que esta imagem não se trata de um esboço, uma vez que a obra parece finalizada e que – pelo menos até o momento – não podemos encontrar, em seu acervo, nenhuma outra obra que pareça derivar desta cena.

4.5 Estudo do tema

Passando para a análise descritiva da imagem, podemos identificar imediatamente, em uma primeira visada, um conjunto de homens acampados em meio à natureza, nos levando a crer que o cenário provavelmente se trata de uma floresta ou um bosque. Dois desses homens recebem maior destaque, pois são representados ao centro da composição e em primeiro plano. Sentados sobre dois caixotes, suas vestimentas, poses e ações nos fazem crer que são de homens em posições elevadas na hierarquia social do grupo. Caucasianos, bem vestidos com camisas de manga comprida, gravatas e longas botas de couro até os joelhos, seguram seus cachimbos e conversam enquanto comem e bebem. Um deles carrega uma bolsa vermelha em um dos ombros. Por seu destaque na composição e sua indumentária, somos levados a crer que provavelmente se trata de dois dos cientistas associados à expedição. Logo atrás da dupla vemos uma grande árvore, pintada com fortes tons de marrom e verde, dividindo a composição ao meio. Atrás desta árvore e pendurada sob seus galhos, vemos uma rede branca, com pintas vermelhas, estendida e um caixote ao chão.

No canto esquerdo inferior, em primeiro plano, um caixote está marcado com duas inscrições: a identificação “secção zoológica” e, no canto inferior, a marca “CS”, indicando o seu pertencimento à “Comissão Científica”. Com estas inscrições, podemos supor que, pelo menos um dos personagens retratados em primeiro plano deve tratar-se de Manoel 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. Segundo Assis Júnior (2011), Manoel Ferreira Lagos é o personagem representado de frente para o espectador. Uma comparação de uma fotografia de Lagos com o rosto do personagem retratado por Reis Carvalho nos permite chegar a uma aproximação. Quanto saiu com a Comissão Científica de Exploração, Lagos estava com 42 anos idade. No registro fotográfico, único ao qual tivemos acesso, sua idade não está determinada, mas não seria exagero assumir que não deveria estar muito mais velho.



Quadro 2 – Comparação com uma fotografia de Manoel Ferreira Lagos
Fonte: ANTUNES, Anderson (2012).

Ao fundo da composição, vemos um grupo formado 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 guiando o cavalo branco com uma rédea longa. Mais a frente, um cavalo de cor marrom é alimentado por um homem caucasiano, trajando calças, casaco e boné de cor azul. Este tipo de vestimenta, por sua formalidade e contraste com as roupas dos outros homens, nos leva a crer que provavelmente deve se tratar de algum oficial, talvez da recém-criada Força Policial da Província do Ceará (1835), provavelmente encarregado de proteger o grupo de cientistas durante a viagem. Para confirmar este fato, seria preciso comparar o uniforme representado por Reis Carvalho com um uniforme oficial de época, o que, infelizmente, até o momento não nos foi possível realizar. Ao mesmo tempo em que trata do animal, o possível oficial conversa com outro homem, a sua frente, este vestindo trajes mais rústicos, que aparentam já estar gastos. Um outro homem, moreno, aparece abaixado, trajando um colete laranja e cuidando do que provavelmente deveria ser equipamento relacionado à montaria.

No canto direito inferior, vemos a datação da obra, marcada pelo seu autor como “em 1859”. Ainda no canto inferior direito, próxima à margem da composição, vemos um barril, onde estão apoiados um tecido laranja (coletes, talvez?), um chapéu de abas e uma longa arma (um rifle de caça, provavelmente). Ao fundo, vemos um grupo composto por cinco homens. Um deles, de aparência morena, trajando vestes gastas e com um cachimbo à boca, é representando enquanto

coloca um pequeno peixe sobre a grelha, em uma fogueira acesa. 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 seção zoológica da Comissão. Um pouco mais ao fundo, um homem encontra-se sentado sobre um caixote e de costas para o espectador, enquanto um outro, trajando casaco e boné azul tal qual o provável oficial representado ao outro extremo da composição, parece descansar uma arma em seu ombro enquanto patrulha o perímetro da região.

4.6 Análise comparativa

Nesta etapa passaremos a analisar a obra de Reis Carvalho em comparação com outras realizadas pelo mesmo artista e por seus contemporâneos. Foram selecionadas 13 imagens que, por sua temática, apresentam algum tipo de relação com a obra de Reis Carvalho. A partir da análise comparativa entre os registros selecionados, destacaremos semelhanças e diferenças entre as imagens.

Nascido na Alemanha, em 1835, o engenheiro e desenhista Franz Keller (posteriormente Franz Keller-Leuzinger, após o seu casamento com a filha do livreiro George Leuzinger) chegou ao Brasil junto com seu pai e irmão, em 1867. Aqui, os dois foram contratados pelo ministro de obras públicas do Rio de Janeiro para explorar as regiões cortadas pelos rios Amazonas e Madeira, realizando um estudo sobre a viabilidade de construção de uma estrada de ferro nesta região, uma vez que a navegação por estes rios mostrava-se complicada devido às fortes corredeiras. Valendo-se de sua habilidade como artista, Keller realizou uma série de 68 xilogravuras que, junto com suas anotações, seriam publicadas em 1875, nos Estados Unidos, com o título de *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the note-book of an explorer, by Fran Keller, engineer*. Seu relato ultrapassa os limites da engenharia de estradas para dar conta da vida dos habitantes locais e seus meios de sobrevivência, além de contar com um amplo relato da cultura indígena das diferentes tribos encontradas. De todo o seu conjunto de belas imagens, destacamos uma, intitulada *Halt under a giant of the primeval forest (Madeira)*, ou, Parada sob um gigante da floresta primordial (Madeira).



HALT UNDER A GIANT OF THE PRIMEVAL FOREST (MADEIRA).

Figura 5
FRANZ KELLER

Parada sob um gigante da floresta primordial, 1867
Xilogravura

Fonte: KELLER, Franz. *The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and descriptions from the note-book of an explorer by Franz Keller, engineer.* Philadelphia: J. B. Lippincott and co. 1875.

Em sua gravura, Keller também representa um acampamento provisório em meio à floresta, onde os expedicionários dividem-se em dois tipos de atividades: os três personagens representados em segundo plano, sentados ao redor de uma mesa com cadeiras, envoltos na escuridão formada pelas sombras das grandes árvores da floresta primordial, provavelmente são o próprio Franz Keller, seu pai e seu irmão. Os três engenheiros, assim como os cientistas representados por Reis Carvalho, reúnem-se sentados ao redor de uma jarra para beber, descansar e conversar, possivelmente planejando o próximo trecho da viagem. Os ajudantes, por sua vez, revezam suas atividades entre cuidar do transporte e da alimentação do grupo. Na ilustração de Keller, observamos um ajudante representado ao fundo, de maneira quase imperceptível, adentrando a mata, talvez para caçar algum pequeno animal que servisse para a alimentação do grupo. Em primeiro plano, vemos mais dois ajudantes. Um deles é representado ajoelhado em frente a uma pequena fogueira, enquanto mexe os conteúdos de uma panelinha com um graveto, em representação muito semelhante à de Reis Carvalho.



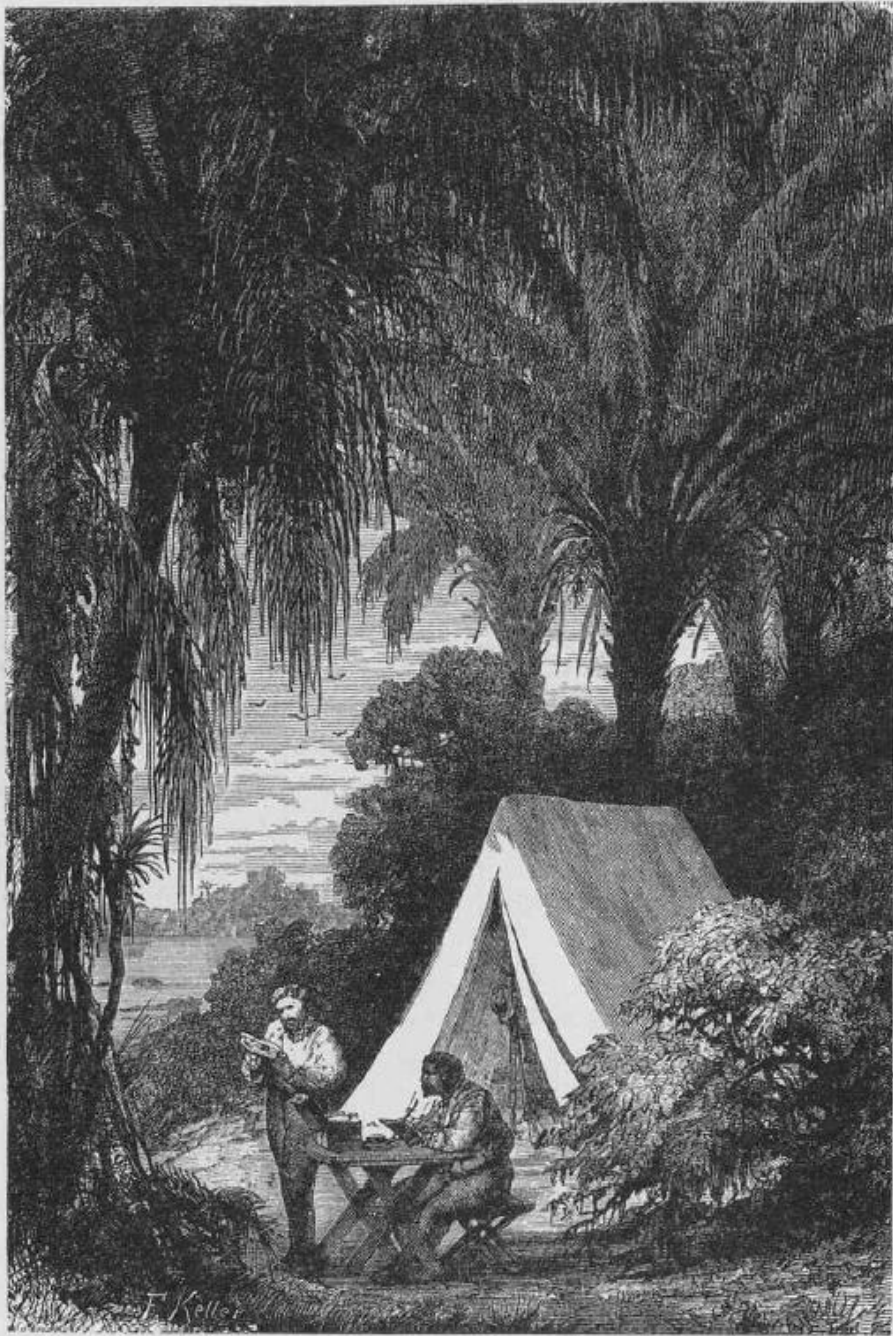
Quadro 3 – Comparação entre as representações de Reis Carvalho e Keller
Fonte: ANTUNES, Anderson (2012).

É interessante notar, no entanto, que, diferentemente dos auxiliares representados por Reis Carvalho em cena da Comissão Científica do Império, Keller nos apresenta um auxiliar que não está trabalhando, mas descansando. Representado em primeiro plano, próximo às embarcações utilizadas pelo grupo, este homem provavelmente estava encarregado de cuidar dos transportes, da

mesma forma que vemos alguns ajudantes ocupando-se de cuidar dos cavalos na imagem de Reis Carvalho.

O cenário em que os personagens estão inseridos nos apresenta uma floresta densa, com árvores frondosas que cobrem a maior parte do campo de visão, com folhagem tão vasta que nos é impossível ver o céu por entre a copa das árvores. A maneira como a iluminação se apresenta, com a luz incidindo verticalmente sobre o ambiente, nos faz acreditar que a cena transcorreu durante o dia, mas é impossível ter a confirmação que apenas a representação do Sol poderia nos oferecer. Da mesma forma como fez Reis Carvalho, a imagem nos apresenta um cenário de rica e vistosa flora e em ambos os casos uma grande árvore, com corpulento caule e exuberante folhagem enriquece a cena. Se Reis Carvalho também tivesse nomeado sua composição com o título *Parada sob um gigante da floresta primordial*, acharíamos tão apropriado quanto para a ilustração de Keller.

Em uma segunda ilustração do mesmo viajante, Keller faz outra representação de seu acampamento de viagem, em uma gravura intitulada *Our tent under the palms, preparations for taking the Sun's altitude (Madeira)*, ou, Nossa tenda sob as palmeiras, preparações para tomar a altitude do Sol (Madeira). Nesta imagem, observamos uma tenda levantada em meio à densa floresta, de onde podemos distinguir um chapéu pendurado em seu interior. A sua frente, dois homens são representados, estando um deles em pé e segurando em suas mãos um objeto de difícil identificação, possivelmente um quadrante para medir a altura do Sol, e o outro sentado, fazendo anotações em um caderno. Em comparação com uma fotografia de 1874, podemos identificar um dos personagens como sendo Keller, enquanto o outro permanece sujeito a especulações. Reunidos em volta de uma mesa de madeira, os dois parecem compenetrados em sua tarefa. Ao redor, apenas a vasta natureza, com folhagens que ocupam a maior porção da ilustração. Por uma fresta entre as árvores, é possível distinguir, ao fundo, o céu, com nuvens e pássaros voando e a imensidão do rio Madeira.



OUR TENT UNDER THE PALMS.—PREPARATIONS FOR TAKING THE SUN'S ALTITUDE (MADEIRA).

Figura 6

FRANZ KELLER

Nossa tenda sob as palmeiras, preparações para tomar a altitude do Sol (Madeira), 1867

Xilogravura

Fonte: KELLER, Franz. *The Amazon and Madeira Rivers.*

Sketches and descriptions from the note-book of an explorer by Franz Keller, engineer. Philadelphia: J. B. Lippincott and co. 1875.



Quadro 4 – Comparação entre uma fotografia de Keller e sua representação
Fonte: ANTUNES, Anderson (2012).

A representação de acampamentos de viagem também foi tema para outros viajantes, como a dupla de naturalistas alemães formada por Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Baptiste von Spix, incluídos entre os mais celebrados viajantes europeus que estiveram no Brasil durante o século XIX. Em 1817, eles foram convidados para compor uma missão artística e científica austro-alemã que veio ao Brasil acompanhando a arquiduquesa Leopoldina, que posteriormente tornou-se a primeira imperatriz brasileira por razão de seu casamento com D. Pedro I. Segundo Mello-Leitão (1941), o grupo formado para esta expedição era composto por alguns dos mais notáveis naturalistas da época. Financiados por fundos das monarquias da Áustria, da Baviera e da Toscana, este seleto e vasto grupo de naturalistas passa cerca de 3 anos explorando diversas regiões do território brasileiro. Spix e Martius se mantiveram unidos por quase todo o período da viagem, separando-se apenas durante algumas semanas enquanto se encontravam na Amazônia. Mello-Leitão (1941) descreve a trajetória dos dois naturalistas:

Começaram esta longa e proveitosíssima viagem a oito de dezembro de 1817, dirigindo-se para São Paulo pela estrada real, chegando à capital bandeirante no último dia desse ano; e daí seguem por Sorocaba, Jundiá, Atibaia, passando a Minas Gerais onde visitam Vila Rica e continuam em demanda do alto sertão do São Francisco. No dia 31 de março de 1818 começam a descer o Caririnha, vêm até Ilhéus e daí seguem para a capital baiana, que alcançam no dia 10 de Novembro. É curta a sua demora: continuando por terra para Joazeiro, atravessam o alto sertão de Pernambuco e Ceará, indo até São Luiz do Maranhão, onde embarcam para Belém. A 6 de Agosto de 1819 começam a subir o Amazonas; perto de Santarém escapa Martius de morrer afogado. Chegam juntos a Ega, de onde segue Spix para Tabatinga, voltando à Barra do Rio Negro em 5 de

Fevereiro de 1820, e Martius para explorar o Japurá, chegando à Barra quase um mês depois do seu amigo. Partem juntos a visitar os Maués e Munducurus, e a 15 de Junho de 1820 embarcam no “Vulcano”, de regresso para a Europa. (Mello-Leitão, 1941, p. 230)

Foi durante a estada dos naturalistas na região amazônica que foi realizada a ilustração intitulada *Preparação para a escavação de ovos de tartaruga no Amazonas*, publicada no atlas de viagem da dupla. O desenho original foi realizado por Martius, pois achou que “o conjunto apresentava um aspecto tão agradável, que resolveu desenhá-lo” (SALLAS, 2006a, p. 44). A localização exata do cenário é um tópico de debate, uma vez que Martius se refere ao local como sendo a praia das Onças, localizada em uma ilha do Rio Amazonas, enquanto a edição de 1981 de seu livro de viagens informa que a localidade representada é a praia de Guajaratuva (SALLAS, 2006b). O que podemos observar na imagem é um grupo bastante diversificado de pessoas próximas a um acampamento rústico na entrada da floresta. A tenda, erguida com pedaços de madeira e coberta por tecido serve de pano de fundo para os personagens que se encontram em primeiro plano. É interessante notar que, logo acima da barraca, podemos ver um macaco, observando a todos os acontecimentos de uma posição privilegiada, enquanto ele mesmo é observado por um escravo que aparece representado abaixo. O escravo é apenas um de um grande grupo de negros que aparece nesta cena, em meio à índios e brancos, formando um quadro de grande diversidade humana. Sallas (2006) descreve a cena da seguinte forma:

Chama a atenção nessa gravura a figura do viajante (no centro, atirando ao lado de um índio) como partícipe de um acontecimento de grande mobilização social. Trata-se de um acampamento onde estavam aproximadamente 350 pessoas, entre índios, negros e brancos. No meio da cena, vê-se, além da figura dos viajantes, o capitão da Barra, nomeado pelo governador, que tinha atribuição de manter a ordem, dividir a colheita e arrecadar o dízimo para o erário. A luz divide transversalmente a cena, mantendo sombrio o lado direito, que abriga a figura sorrateira de um jacaré. No outro extremo, vê-se a movimentação das pessoas na coleta dos ovos de tartaruga e no preparo da manteiga. A vegetação é composta de grandes árvores (Castanheiro) envolvidas por cipós, flora epífita e parasitas, além de diversos tipos de palmeiras. Ao fundo da cena, observa-se a concentração de grande número de pessoas às margens do rio. Mais uma vez, é a figura central do viajante que ordena o espaço da gravura, realçando a presença civilizadora. A imagem é exemplar de um modo corrente de figuração adotada pelo viajante ao retratar o que era agradável, peculiar ou pitoresco em sua experiência de viagem. (SALLAS, 2006b, p. 45).



Figura 7
CARL FRIEDRICH PHILIPP VON MARTIUS
Preparação para a escavação de ovos de tartaruga no Amazonas, 1823-1831
Litografia
Fonte: SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Atlas zur Reise in Brasilien*. Munique. 1823-1831. Gravura 27.

Acampamentos simples, construídos com algumas toras de madeira e demais materiais encontrados pelas regiões eram comuns para os viajantes que adentravam pelo interior do Brasil. Com a ajuda de seus ajudantes, muitos dos quais eram moradores locais e conhecedores das regiões, os viajantes se adaptavam ao ambiente da mesma forma que faziam aqueles que aqui viviam. Aproveitavam dos recursos existentes na natureza para construir suas barracas e conseguirem sua alimentação, descansando e recuperando energias para os próximos dias de exploração. A proximidade com a natureza trazia, em diversas ocasiões, alguns curiosos visitantes da fauna natural, como o jacaré representado por Martius. Em situação semelhante, podemos nos referir a uma xilogravura presente no livro de viagens de Henry Walter Bates.

Bates foi um naturalista inglês cujo renome vem de sua viagem à floresta amazônica acompanhado do também naturalista Alfred Russel Wallace, em 1848. Após uma estadia de onze anos no Brasil, Bates retornou à Inglaterra em 1859, tendo coletado milhares de espécimes (principalmente insetos) para fomentar as coleções do Museu de História Natural de Londres e formular a sua teoria sob uma forma de mimetismo que passou a ser conhecida como mimetismo batesiano. Seu livro de viagem, com o ostentoso título de *The naturalist on the river Amazons. A record of adventures, habits of animals, sketches of Brazilian and indian life, and aspects of nature under the Equator, during eleven years of travel* foi publicado em Londres, pela primeira vez em 1863, sendo reeditado em 1864 e 1892. Com ilustrações do artista alemão Johann Baptist Zwecker e gravuras editadas por Josiah Wood Whympers, o livro se divide em 13 capítulos para dar conta das viagens do naturalista pelas diversas regiões do Brasil onde esteve. No capítulo em que descreve suas excursões pela região do Ega, Bates dedica um subcapítulo inteiro às visitas de “um visitante indesejado” ao seu acampamento. O curioso réptil que rasteja sorratamente na cena em que Martius e seus inúmeros acompanhantes estão ocupados com a caça, com a coleta dos ovos de tartaruga e a fabricação de manteiga, dá as caras novamente na cena representada por Zwecker baseado no relato de Bates.

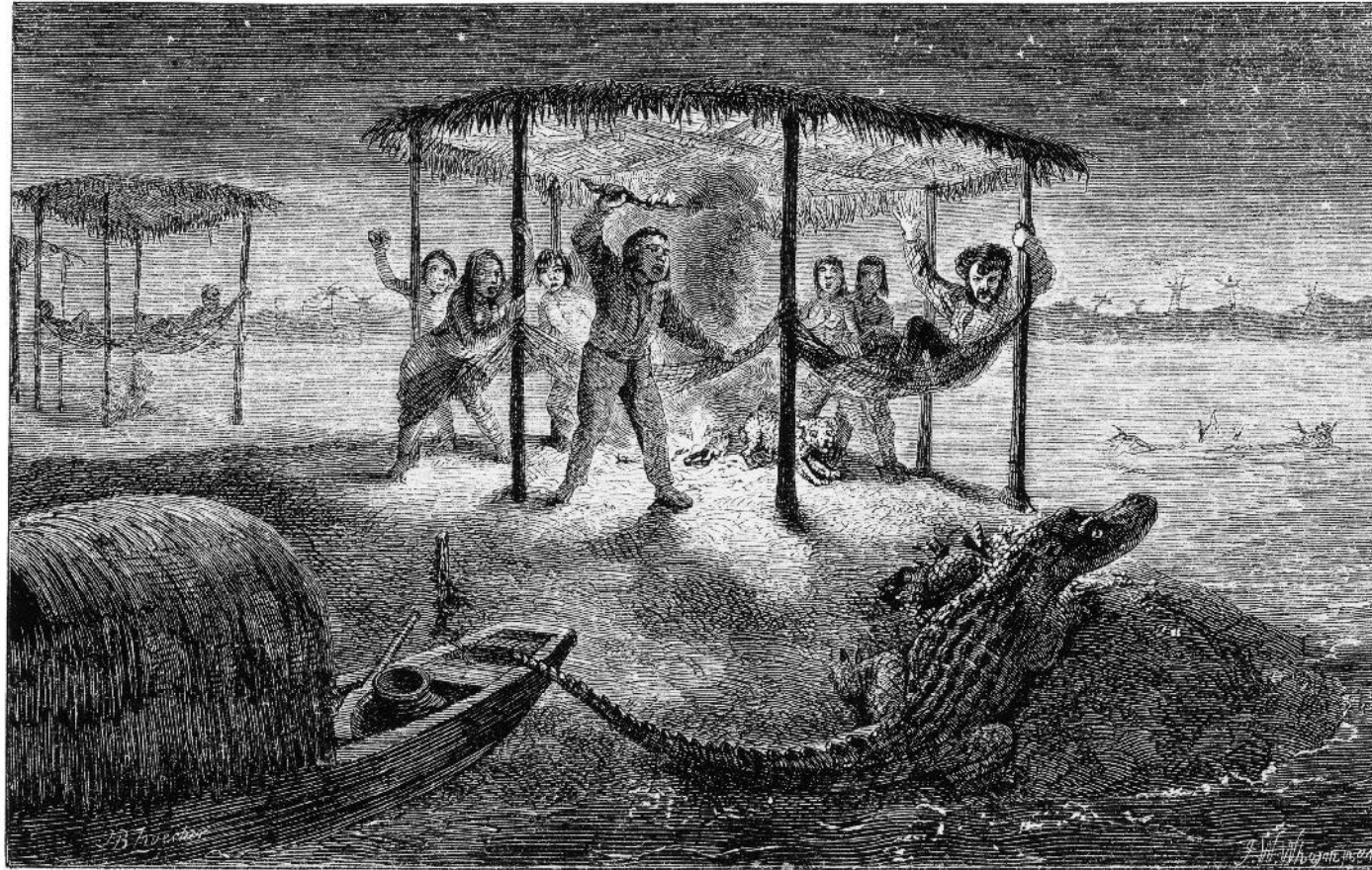


Figura 8
JOHANN BAPTIST ZWECKER
Aventura noturna com jacaré, 1864
Xilogravura
Fonte: BATES, Henry Walter. *The naturalist on the river Amazons. A record of adventures, habits of animals, sketches of Brazilian and indian life, and aspects of nature under the Equator, during eleven years of travel.* 2ª ed. Londres: John Murray. 1864.

Nesta cena, observamos o que Bates chama de “ranchos”, estruturas circulares formadas por troncos de madeira erguidos verticalmente e cobertas de folhagem, onde as redes eram penduradas e os viajantes podiam descansar, aconchegados próximos à fogueira que era acesa ao centro da estrutura e erguidos à uma distância segura dos perigos que rastejavam pelo chão. Erguidos com certa distância uns dos outros, os ranchos formavam um grande acampamento onde os viajantes descansavam à noite. Também podemos ver, no canto inferior esquerdo, uma embarcação atracada à margem, com remo, um balde e uma estrutura coberta por folhagem para proteger os navegantes da chuva. A atenção da cena, no entanto, é voltada para o grande jacaré que se aproxima do grupo, fazendo com que todos voltem sua atenção para a imensa criatura. Podemos identificar, na imagem, Bates e seu auxiliar, Cardozo, tentando afugentar seu algoz com galhos em chamas e movimentos, gritos e movimentos com as mãos. O pequeno cachorro recolhido com medo também pode ser identificado como Carlito, o *poodle* de estimação de Cardozo, sobre o qual Bates faz extenso relato. Os outros membros da equipe, não identificáveis a partir do relato textual, afastam-se, assustados, observando a proximidade do grande réptil. Nestes acampamentos próximos aos rios, a presença dos jacarés era uma constante em algumas regiões do Brasil. Segundo o relato de Bates, toda a estadia do grupo nesta área foi acompanhada por estes curiosos animais.

Cerca de meia dúzia de jacarés já adultos estavam à espera, próximos da praia, flutuando nas preguiçosas e lamacentas águas. [...] Muitos miúdos eram jogados no rio e isto, naturalmente, os atraía. Certo dia, me diverti tomando um cesto cheio de fragmentos de carne para além da linha dos ranchos e atraindo os jacarés para perto de mim com os alimentos. Eles se comportaram exatamente como os cães fazem quando são alimentados; agarrando os ossos que eu os jogava em suas imensas mandíbulas, aproximando-se e mostrando-se mais ansiosos com cada pedaço. Suas bocas enormes, revestidas em vermelho, com longas fileiras de dentes e seus brutos corpos formavam uma imagem de insuperável feiura. [...] A cada dia, estes visitantes tornavam-se mais ousados; alcançando uma imprudência que era bastante intolerável. Cardozo tinha um cachorro poodle chamado Carlito, que o havia sido enviado do Rio de Janeiro por algum viajante agradecido com o qual fizera amizade. Ele orgulhava-se muito de seu cachorro, mantendo-o bem tosado e preservando seu pelo tão branco quanto água e sabão poderiam torná-lo. [...] Bem, certa noite eu fui acordado por um grande alvoroço. Fora causado por Cardozo balançando gravetos em chama enquanto praguejava em voz alta em direção a um enorme jacaré-de-papo-amarelo que havia rastejado margem acima e passado por debaixo de minha rede (estando ela mais próxima da água) e em direção ao lugar onde Carlito se deitava. O cachorro havia nos alarmado a tempo; o réptil recuou e rolou margem abaixo, as faíscas dos gravetos em chama jogados contra ele voando de sua ossuda traseira. (BATES, 1864, p. 368, *tradução livre*).

Também é interessante notar que, enquanto nas imagens que analisamos anteriormente, é sempre possível perceber uma clara distinção entre a indumentária dos naturalistas, sempre bem apurados e com roupas que protegem grande parte de seus corpos, e aquela dos seus ajudantes. No caso de Bates, o percebemos trajando vestimentas bastante semelhantes à de seu ajudante Cardozo, mostrando que o naturalista estava mais integrado ao ambiente de seus companheiros.

Podemos notar nas imagens que analisamos até aqui, que o registro de cenas de acampamento, em meio à floresta e às margens dos rios eram um tema constante na iconografia viajante. Cenas intituladas “Parada na floresta” estão presentes em livros de diversos viajantes, como acontece, também, com o príncipe Maximilian, de Wied-Neuwied. Saindo da pequena Neuwied, na Alemanha, Maximilian veio para o Brasil em 1817 acompanhado de outros dois naturalistas conterrâneos: Georg Freyreiss e Friedrich Sellow. Durante os três anos em que esteve aqui, os naturalistas visitaram os estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia. Aqui, além das coletas de espécimes, Maximilian também registrou todo o seu trajeto em seu diário de viagem e em desenhos que posteriormente foram publicados na Europa. A minúcia e o detalhamento que deu às suas anotações o possibilitaram escrever três livros sobre a natureza brasileira: *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* (1820), *Beiträge zur Naturgeschichte Brasiliens* (1824) e *Brasilien, Nachträge, Berichtigungen, Zusätze* (1850). Seu contato com os índios botocudos e sua descrição de suas características, seus hábitos e costumes e sua linguagem foram os temas que deram maior destaque aos seus relatos de viagem.

De seu grande conjunto de imagens, podemos selecionar duas que representam diferentes tipos de acampamentos utilizados pelos viajantes. Em “Parada na floresta”, a imagem que temos é de um acampamento provisório, provavelmente levantado apenas para um breve momento de pausa enquanto os naturalistas descansavam e seus ajudantes coletavam espécimes próximos. Nesta imagem, observamos um dos ajudantes representado em primeiro plano, sentado à beira de um rio, segurando uma linha com uma das mãos, tentando pescar o que provavelmente seria a refeição do grupo. Ao fundo, vemos os naturalistas, novamente com indumentária distinta, incluindo até mesmo sobrecasacas, sentados enquanto fazem contato com um pequeno grupo indígena que se aproxima. Mais uma vez encontramos a densa floresta, com suas frondosas e gigantescas árvores

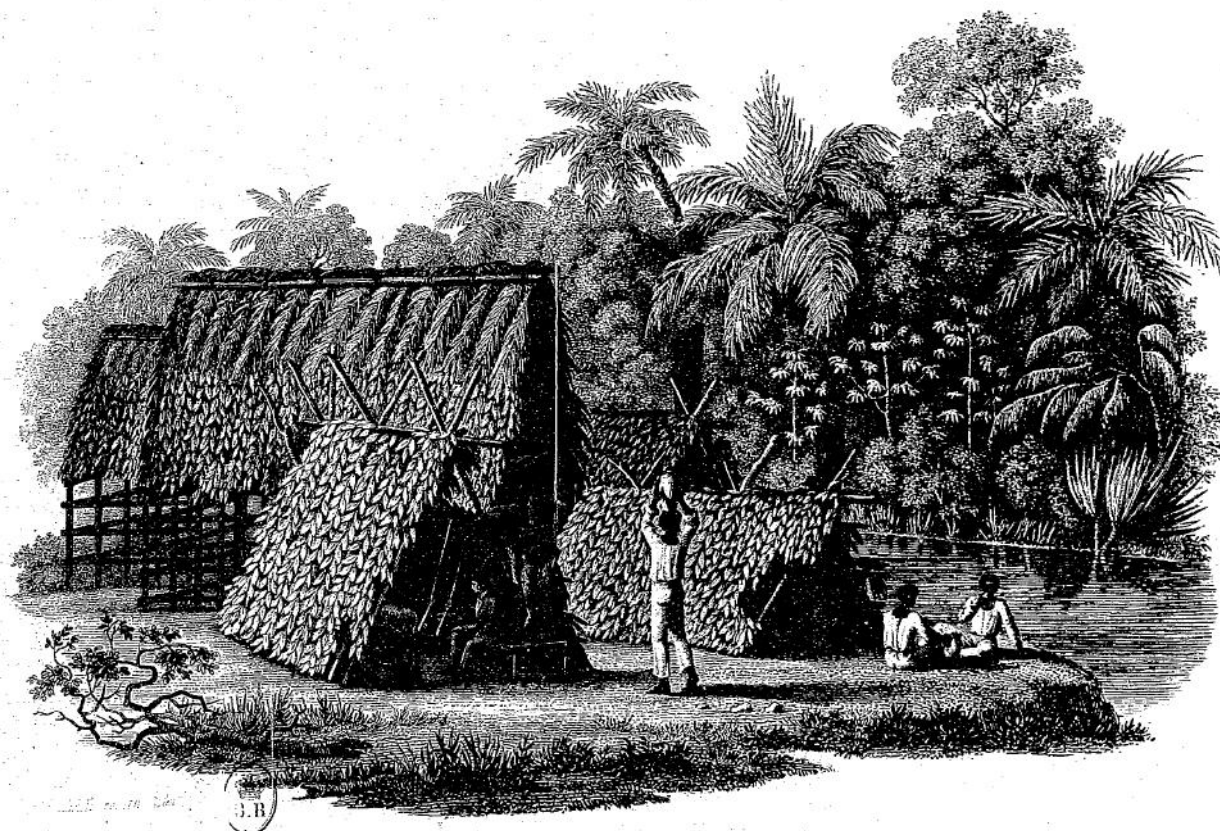
como o cenário da cena e alguns animais de transporte (neste caso, mulas em vez de cavalos) dividem a cena com os viajantes. O acampamento, mais uma vez, é rústico, simples e erguido com pedaços de madeira e folhas retirados das próprias redondezas. A impossibilidade de se carregar grandes barracas, lonas e outros equipamentos para montar acampamento fazia com que os viajantes europeus aprendessem com a população local os meios mais simples para montar um abrigo utilizando-se apenas daquilo que a natureza os oferecia. De forma semelhante, vemos em outra imagem, intitulada “Vista de nossas cabanas em Morro da Arara”, que mais uma vez os acampamentos são rústicos e formados a partir do que o grupo pode extrair da flora local. No entanto, diferentemente do acampamento da imagem anterior, este parece ser um local para uma estadia mais prolongada, a se julgar pela maior complexidade e magnitude das próprias cabanas, embora o estilo de construção seja basicamente o mesmo. Em duas cabanas mais distantes, vemos um estilo de construção que nos lembra aquele de uma cerca: toras verticais são fincadas no chão e presas umas às outras com o auxílio de toras horizontais, garantindo maior resistência e estabilidade à construção. Nas cabanas menores representadas em primeiro plano, vemos uma estrutura triangular, com toras dispostas de forma inclinada, sendo presas a uma única tora horizontal localizada no topo da construção. Em ambos os casos, as estruturas são cobertas com folhas, de forma a garantir cobertura contra o sol excessivo e a chuva. A proximidade com o rio novamente parece ser um imperativo na hora da escolha do local para se acampar, oferecendo ao grupo não só água fresca para beber, mas também local para se refrescar, banhar e coletar água para usos diversos. Localizado ao centro da composição, vemos um dos ajudantes caminhando rumo às cabanas com o que nos parece ser um jarro de água no alto de sua cabeça. Dois personagens indistintos sentam-se à beira do rio enquanto parecem conversar e se distrair, enquanto, dentro de uma das cabanas, podemos ver uma possível representação do príncipe Maximilian, sentado em um banco, talvez à espera da água que seu ajudante está trazendo.



Halte à la forêt.

Figura 9
MAXIMILIAN DE WIED-NEUWIED
Parada na floresta, 1815-1817
Litografia

Fonte: WIED-NEUWIED, Maximilian Alexander Philipp. *Voyage au Brésil dans les années 1815, 1816 et 1817. Atlas.*
Traduit d'allemand par J. B. B. Eyriès. Paris: Arthus Bèrtrand, 1822.



Vue de nos cabanes à Morro d'Arara.

Figura 10

MAXIMILIAN DE WIED-NEUWIED

Vista de nossas cabanas em Morro da Arara, 1815-1817

Litografia

Fonte: WIED-NEUWIED, Maximilian Alexander Philipp. *Voyage au Brésil dans les années 1815, 1816 et 1817. Atlas.*
 Traduit d'allemand par J. B. B. Eyriès. Paris: Arthus Bértrand, 1822.

Em todos os casos que observamos, os viajantes precisaram contar com algum grau de inventividade, essencial para conseguirem se adaptar às dificuldades apresentadas pelas diferentes regiões visitadas. Em muitos casos, os viajantes europeus podiam contar com a sabedoria popular dos habitantes locais, já acostumados a compartilhar suas vidas com o cenário natural que os rodeava. Este conhecimento local foi de grande ajuda aos naturalistas, em matérias científicas e, também, com relação à logística, estrutura e manutenção de suas companhias de viagem. O artista francês Jean-Baptiste Debret, que permaneceu no Brasil durante 15 anos, registrou em diversas pranchas de desenho cenas relacionadas aos hábitos e costumes da população local. Em uma dessas ilustrações, intitulada “Acampamento noturno dos viajantes”, Debret registra o que seria um acampamento típico dos viajantes brasileiros que precisavam cruzar as planícies no lombo de mulas. Em um ambiente diferente, afastado das grandes florestas por onde adentravam os naturalistas, os viajantes geralmente viam-se em meio a grandes clareiras, onde o recurso dos troncos e das folhagens não estava tão disponível. Para montarem seus acampamentos nessas situações, era preciso inventividade e é justamente isto o que Debret nos mostra em seu desenho.

O artista nos dá duas vistas do mesmo acampamento, sendo a primeira delas externa, nos dando uma noção de escala e de integração do acampamento ao cenário em que está inserido. Já na segunda vista, somos transportados para dentro do acampamento, podendo observar a sua estrutura interna. Embora Debret não tenha localizado geograficamente a cena que registrou, o que observamos na primeira imagem é um cenário formado por planaltos entremeados por vales. Ao fundo, observamos algumas montanhas em um cenário que se repete até onde os olhos podem alcançar. Separados por uma densa fileira de árvores, o vale ilustrado em primeiro plano é o local onde encontramos os viajantes. O foco de atenção nesta cena é o acampamento: uma estrutura de formato quadrado formada pelo enfileiramento de baús, de forma a prover os viajantes que descansarão em seu interior com alguma segurança contra quaisquer animais que possam estar por perto e representam alguma ameaça. Os dois cães representados junto ao acampamento também nos dão a ideia de vigilância, uma vez que o cão representado à direita certamente apresenta uma pose de alerta enquanto observa as mulas pastando a sua frente. É interessante notar que, enquanto o cão parece estar preso por uma coleira a um dos baús, os equinos pastam livremente pelo campo. Ao lado esquerdo

do acampamento, um homem levanta alguns gravetos em seu ombro, possivelmente preparando-se para levá-los para o seu companheiro representado em primeiro plano, sentado ao redor de uma fogueira. O homem com os gravetos no ombro nos parece ser um escravo, a julgar pela sua indumentária simples em relação ao seu companheiro viajante e por sua cor negra. Sobre a presença dos cachorros e dos negros no acampamento, Debret nos reconta, ao comentar este desenho, uma história que ouviu de um dos viajantes. O viajante relatou ao artista francês que: “Quando o tigre, por exemplo, ataca estes acampamentos entrincheirados, ele pratica a sua ferocidade primeiro contra os cães e, em seguida, contra os negros, antes de se atrever a saltar sobre os brancos” (DEBRET, 1835b, p. 85).

Rodeado por esta segurança, o viajante em primeiro plano senta em frente ao fogo, enquanto traja um longo chapéu semelhante a um *sombrero* mexicano e um poncho para cobrir grande parte de seu corpo. Devido ao relato de Debret, podemos identificar este personagem como sendo um sertanista paulista.

Na ilustração inferior, Debret nos dá alguns detalhes da cena que acabamos de observar. Vemos, em ambos os lados da imagem, diferentes maneiras de se carregar seus animais de transporte, ora carregando-os com malas, ora com grandes camadas de um tecido espesso, possivelmente algum tipo de lona. Ao centro, somos apresentados ao interior do acampamento, podendo observar melhor os baús que formam as paredes do abrigo. As lonas, como as que são carregadas pela mula representada a direita, são aqui utilizadas como cobertura, sendo afixadas por um lado ao topo dos baús e, pelo outro lado, ao chão. Embaixo deste pequeno refúgio, vemos novamente um viajante trajando a indumentária descrita acima. Com outra lona sendo utilizada como tapete, nosso viajante encontra-se protegido do céu e dos perigos ao seu redor, podendo descansar com alguma tranquilidade.

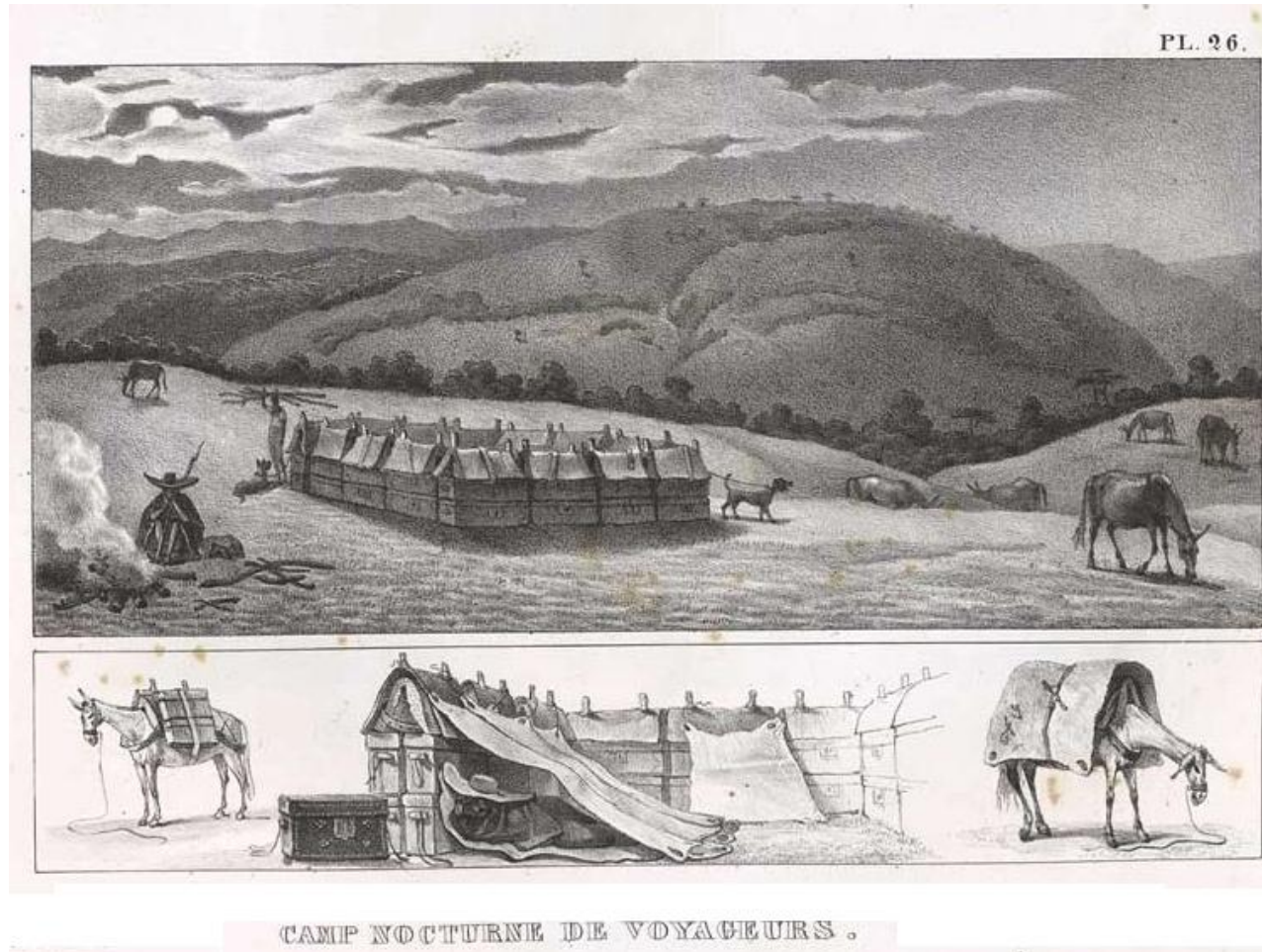


Figura 11
 JEAN-BAPTISTE DEBRET
 Acampamento noturno dos viajantes, 1835
 Litografia
 30 x 20 cm
 Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil. Tome deuxième*. Paris:

Firmin Didot Frères, 1835.

Para Debret, os viajantes eram personagens admiráveis, pela coragem com a qual enfrentavam as condições adversas que as viagens os ofereciam. E esta admiração se direcionava especialmente àqueles europeus que, como ele, abandonavam suas pátrias para aventurarem-se no Brasil. Em suas palavras:

Um estrangeiro que tenha se hospedado no Brasil reconhece aqui, sem surpresa, a consistência infatigável do *Paulista* ao perseguir incessantemente, através das planícies do deserto, o curso de suas especulações. Mas quantos não admiram ainda mais o *naturalista europeu*, levado pelo amor das descobertas a partilhar de todas as *calamidades do nômade*, abandonando voluntariamente os prazeres de um bem-estar atraente no centro da civilização para enriquecer um dia as imensas coleções dos museus de história natural e das bibliotecas das grandes potências europeias! E é aqui que devemos declarar, com o *Brasileiro* que o admira: que coragem heroica! Virtude de agora em diante inseparável dos nomes reverenciados de *Maximilien de Neuwied*, de *Auguste de Saint-Hilaire*, de *Spix*, de *Marcus*, de *Langdorf* e de *Frédéric Celaw*, que eu tive a vantagem de conhecer no *Brasil*. (DEBRET, 1835b, p. 85, tradução livre)

Muitos relatos dos viajantes - textuais e iconográficos - salientavam perigos e dificuldades enfrentadas durante as viagens de exploração, que eram certamente reais. Em vários casos, no entanto, com o propósito de valorizar a ação do autor, criticar o contexto local ou gerar interesse comercial em um público ávido por aventuras, notam-se exageros e distorções nestes relatos. Entre os viajantes que mais se destacaram no sensacionalismo, e em propagar cenas de riscos e de desalento no contato com a natureza do interior do país ou com a sociedade local, pode ser mencionado o francês François-Auguste Biard. Seu trabalho é aqui incluído como um exemplo, talvez mais destacado, entre aqueles de vários outros naturalistas, pintores ou viajantes do século XIX, que representa com suas imagens as dificuldades do homem na relação com a natureza local. Muitos deles contribuíram para a construção no exterior, mas também entre parte da elite local, de um imaginário, às vezes estereotipado, sobre o Brasil, sua natureza, suas mazelas e seus perigos.

Nascido em Lyon, Biard estudou artes plásticas na Escola de Belas Artes de Lyon, sob a direção do artista Pierre Henri Révoil. Uma vez concluídos os seus estudos, Biard iniciou uma série de viagens pelos quatro cantos do mundo, carregando sempre consigo pena e papel para registrar, em palavras e imagens, os momentos singulares de suas viagens. Sua chegada ao Brasil foi em 1858, no Rio de Janeiro, onde viveu por um ano. No ano seguinte, estendeu sua viagem a outras regiões do Brasil, passando pelos estados do Espírito Santo, Pará e Amazonas.

Durante este período, foi convidado a lecionar na Academia Imperial de Belas Artes, recusando o convite por preferir seguir seu curso pelo interior do país. Em 1859, Biard deixou o Brasil, passando pela América do Norte antes de retornar à Europa onde publicou, em 1862, um livro de viagens intitulado *Deux années au Brésil*, ilustrado com desenhos de Édouard Riou a partir dos croquis de Biard.

Na literatura sobre os viajantes que passaram pelo Brasil durante o século XIX, as menções a Biard são escassas e raras. Seu livro de viagens, se não despertou muita atenção no cenário científico pelo fato de não ter relevância neste domínio e possivelmente também pelo seu estilo sensacionalista, gerou muitas críticas em jornais brasileiros quando da sua publicação. Biard atingiu certa notoriedade como artista, realizando obras que se encontram expostas em diversos museus pelo mundo, inclusive no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro. Sobre o artista, a compilação *500 anos de Brasil na Biblioteca Nacional* relata a sua biografia da seguinte forma:

Pintor francês. Seu relato de viagem, ilustrado por ele, é extremamente irônico. Dá ênfase ao aspecto pitoresco dos costumes e às situações desagradáveis e ameaçadoras de sua aventura tropical, tais como a presença de animais ferozes e as instituições que julgava bárbaras, como a escravidão. (BIBLIOTECA NACIONAL, 2000, p. 25)

São nos jornais da época que encontramos algumas informações adicionais sobre a passagem de Biard pelo Brasil. No periódico *A Actualidade*, encontram-se duras críticas ao seu livro de viagem, incluindo a forma como o francês se aproveitava da hospitalidade daqueles que encontrava e floreava suas histórias. Em um destes comentários, podemos ler:

Tudo que narra desta viagem comica só tem relação á sua individualidade, muito pouco interessante. Nem uma palavra sobre geographia, ou qualquer sciencia natural. Não é ao menos um parisiense que viaja e se extasia, ou um turista inglez que a tudo faz máu focinho; é um porteiro de Paris bruscamente arrancado de sua loja para ser transportado a uma cabana no seio das florestas virgens. O typo creado por Mr. Biard no seu proprio livro é o de *porteiro-viajante*. Preferimos o porteiro estacionario; porque este se não é mais moral, é menos orgulhoso: não ousaria nunca mandar-se encadernar em marroquim encarnado e dourar nas margens. (*A Actualidade*, 9 de Março de 1863).

No *Diário do Rio de Janeiro* do mesmo ano, bem como na *Semana Ilustrada* de 6 de abril 1862, também encontramos críticas fortes aos comentários que Biard fez sobre o Brasil e seus habitantes em seu livro de viagens e a seu próprio comportamento e caráter. No *Diário do Rio de Janeiro*, de 23 de março de 1863, é um compatriota de Briard, A. Daux, que vai criticá-lo duramente, mencionando

diversas passagens do livro nas quais o autor teria usado livremente sua imaginação para mentir e ridicularizar situações e pessoas.

Para nossa análise, selecionamos um conjunto de cinco imagens, que melhor representam as cenas ameaçadoras descritas por Biard, com seu estilo exagerado, quase caricatural e satírico que tanto recebeu críticas. Optamos por analisar as cinco imagens em conjunto pois podemos uni-las em uma única série, que ilustra o longo relato de Biard sobre sua tentativa de realizar uma pintura em meio a floresta. Em seu livro de viagens, estas cinco imagens aparecem em sequência, entremeadas pelo texto no qual Biard relata a sua rotina de pintura durante o espaço de uma semana. A primeira ilustração, *Presságios de uma invasão de formigas*, mostra um Biard recluso e solitário em meio à densa floresta. Aqui, não vemos um acampamento, mas apenas o viajante francês sentado em um pequeno banco de madeira, com seu material de desenho em mãos, provavelmente esboçando alguma cena de paisagem, gênero pelo qual recebeu maior destaque durante sua carreira. Podemos identificar na sua indumentária uma camisa de mangas compridas e um chapéu de abas curtas. O cenário é composto por diversas árvores, algumas cobertas por videiras e diferentes tipos de plantas, compondo uma cena barroca, em que os olhos não conseguem encontrar um espaço vazio para descansar. Em primeiro plano, atrás do nosso viajante, vemos uma multidão de lagartos e aranhas, todos caminhando na mesma direção. Interpretando a imagem com o seu título, podemos entender que estes animais estão todos reunidos com um mesmo propósito: fugir do formigueiro que se aproxima e que ainda é desconhecido para o viajante, concentrado em seu desenho. Biard nos relata este dia da seguinte forma:

Enquanto trabalhava, vi insetos e lagartos passando perto de mim e dirigindo-se para o mesmo lado; ouvi, atrás de mim, os gritos de aves que se aproximavam gradualmente. [...] De repente, me vi envolto dos pés à cabeça por uma legião de formigas. Eu só tive tempo para me levantar, derrubando tudo o que havia em minha caixa de cores, e fugir a toda a velocidade, fazendo todos os esforços para me livrar dos meus inimigos. [...] ...uma miríade de formigas viajantes caminhava sem serem detidas por qualquer obstáculo, cruzando as vinhas, as plantas, as árvores mais altas. [...] Eu gostaria de ter meu fuzil, que eu havia esquecido em minha precipitação, mas foi impossível, pois por três horas eu não consegui encontrar um lugar para colocar meus pés. [...] Eu fui mordido diversas vezes, o que me exasperou o sistema nervoso, já fortemente irritado pelos combates na noite... (BIARD, 1862, p. 192 *tradução livre*)

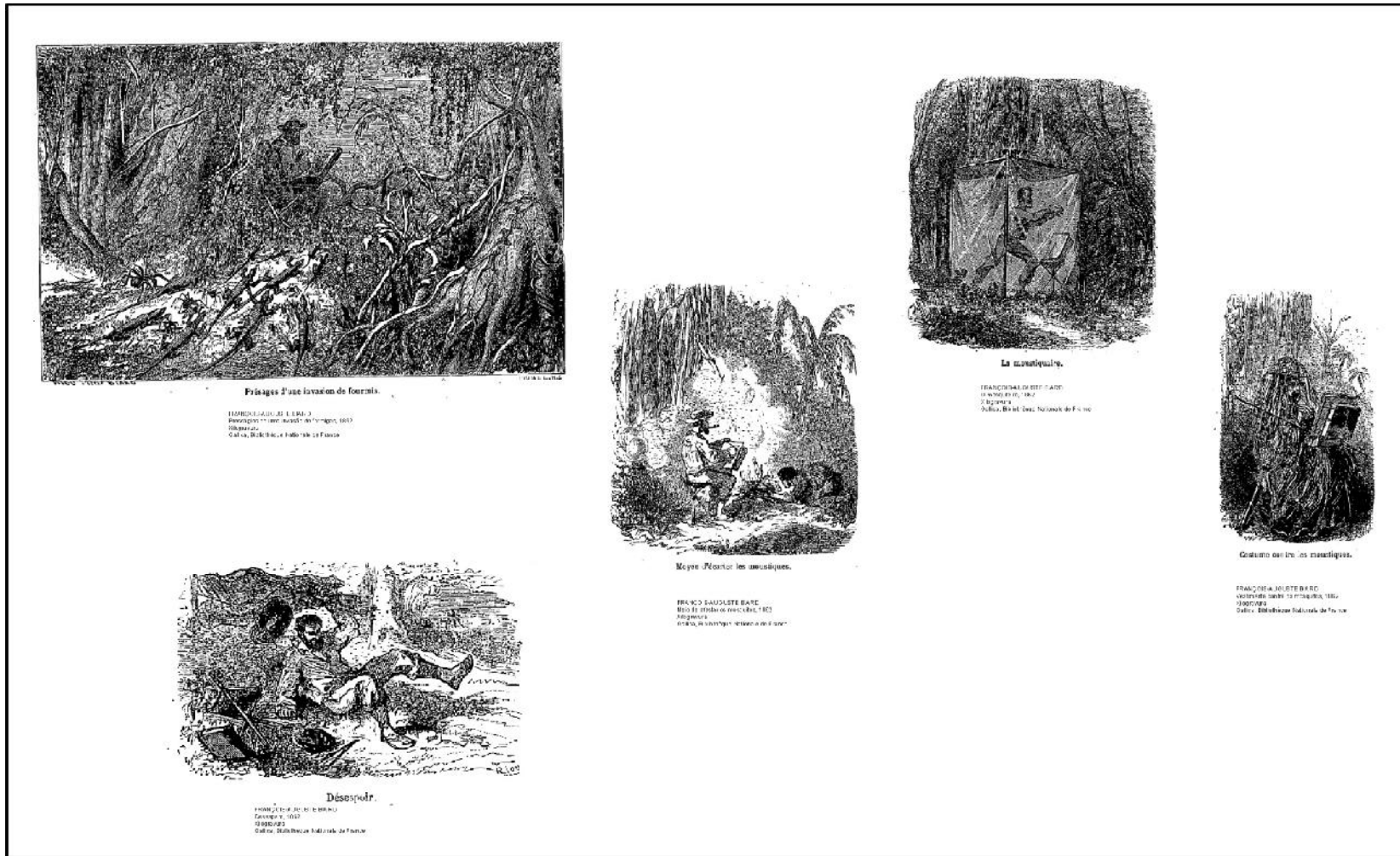


Figura 12
 Conjunto de ilustrações de M. Biard em *Deux années au Brésil*
 Fonte: BIARD, F. *Deux années au Brésil*. Paris: Imprimerie de Ch. Lahure et Cie. 1862.1

Enquanto as formigas eram uma calamidade passageira, os mosquitos representavam uma ameaça constante aos viajantes. Nos relatos de vários naturalistas, encontramos notas sobre o incomodo causado pela presença de mosquitos e os mais variados métodos para lidar com estes pequenos parasitas. Para Biard, os mosquitos foram um dos maiores obstáculos durante sua estadia no país e, por diversas páginas, o viajante detalha os métodos que utilizou para tentar se livrar dos insetos que o cercavam e o picavam enquanto tentava desenhar um de seus panoramas da natureza.

Em *Meio de afastar os mosquitos*, observamos o viajante francês, novamente representado sentado em um pequeno banco de madeira, com seu material de desenho em mãos. Mais uma vez, o personagem traça uma camisa de mangas compridas e um chapéu de abas curtas, estando desta vez com um grande charuto em sua boca. É interessante notar que, nesta imagem, podemos vê-lo representado descalço, uma imagem que não encontramos em nenhuma das outras representações de viajantes que observamos até aqui. À sua frente, uma fogueira está acesa e um de seus ajudantes, Manoel, está ajoelhado cuidando do fogo e da fumaça que se dissipa por toda a região central da imagem. O cenário, mais uma vez, é formado por densa vegetação. Segundo o relato de Biard, sua batalha contra os mosquitos havia começado no dia anterior. Escolhido o local para servir de inspiração para seu desenho, o artista sentou-se e tentou começar seu esboço. No entanto, a presença e a quantidade de mosquitos presentes tornaram impossível realizar qualquer coisa em sua primeira incursão. Esta imagem nos ilustra o segundo dia de trabalho, quando Biard voltou com Manoel para tentar espantar os mosquitos. O fogo e a fumaça, no entanto, apenas os afastavam momentaneamente e os fazia voltar ainda mais agitados e raivosos. Em seu livro de viagens, o viajante relata que “... apesar de tudo o que Manoel fazia para afugentá-los, eu os tinha nos olhos, no nariz, enfim, por todos os lugares” (BIARD, 1862, p. 259 *tradução livre*).

Tendo sua segunda tentativa frustrada, Biard voltou para casa e começou a planejar sua estratégia para o dia seguinte e seu novo enfrentamento contra os mosquitos. A ilustração seguinte é intitulada *O mosquiteiro* e retrata uma cena que é relatada por Biard em seu livro de viagens. Observamos o viajante em pé, com a perna esquerda posta à sua frente, joelho levemente flexionado, enquanto sua perna direita encontra-se esticada para trás. Seus braços estão estendidos à sua frente, suas palmas juntas, em uma pose que nos dá uma ideia da tensão e da agitação

relatadas pelo viajante. Em volta de Biard, vemos um mosquiteiro simples de formato quadrangular, montado a partir de gravetos dispostos verticalmente nos quatro ângulos, segurando as telas que servem como paredes. Acima, gravetos dispostos horizontalmente fornecem maior apoio e estabilidade à construção, além de servirem de apoio para a tela que atuava como teto. Dentro deste abrigo, apenas o viajante, seu banquinho e seu material de pintura, exatamente como já os vimos nas imagens anteriores. Segundo Biard, a construção era sólida e garantia sua segurança, mostrando apenas um inconveniente: a tela do mosquiteiro era da cor verde, assim como todos os seus arredores, o que dificultava a sua observação da natureza para transposição em sua pintura. Apesar disso, o abrigo mostrou-se eficiente, pelo menos por algum tempo. O viajante então relata que:

Eu trabalhei com a coragem que lhe dá a certeza da segurança, quando senti meu rosto ser picado. A luta foi longa, mas, enfim, eu esmaguei o inseto entre minhas duas mãos, uma vez que não podia batê-lo contra minha parede, e retornei para minha paleta. Outra picada, outra luta e, me agitando, fiz uma brecha em meu abrigo. O inimigo se precipitou em massa. Eram muitos: deixei cair tudo, caixa, estudo, mosquiteiro. Quis puxar meus cabelos, mas eram tão curtos! Se Manoel estivesse ali, ter-lhe-ia batido. Rasguei meu mosquiteiro e quebrei os paus de suporte. (BIARD, 1862, p. 261, *tradução livre*).

Na ilustração seguinte, Biard nos dá uma imagem do seu desespero. A batalha constante contra os mosquitos, as picadas e a frustração causada pela impossibilidade de conseguir realizar a sua pintura com a tranquilidade que necessitava afetavam-lhe os nervos e era Manoel quem, em algumas ocasiões, tornava-se a vítima de sua fúria. A raiva lhe impossibilitava pensar com clareza e, apenas após três dias de fracassos, Biard teve uma nova ideia.

O relato de Biard segue da seguinte forma:

De volta para casa, vendo que toda a raiva não leva a nada, tentei outros procedimentos. Pensei em usar uma máscara de esgrima e tive vontade de fazer uma com fios de arame, mas não tive sucesso até que, enfim, me detive ao que me parecia melhor: em meu grande chapéu de fazendeiro, afixei um pedaço de meu mosquiteiro, de forma semelhante a um véu de noiva. Ele caía sobre meus ombros, que estavam resguardados sob minha veste por um caderno de papel. Assim, meu pescoço estava protegido pela frente e por trás. Eu tive que fazer dois buracos no lugar dos olhos, utilizando um pedaço de fio para segurar meus óculos. Adicionei a este equipamento duas velhas saias que desciam muito abaixo de meus pés e que eu podia dobrar. (BIARD, 1862, p. 262, *tradução livre*).

A inventividade de Biard lhe resultou em uma vestimenta protetora digna de um filme de ficção científica. Graças à ilustração, podemos ver o resultado da bricolagem praticada pelo viajante francês. Vestido exatamente da forma como

descreveu, o artista encontra-se, mais uma vez, sentado em seu banco de madeira, com seu material de desenho em mãos. Podemos apenas imaginar o que os moradores locais ou mesmo o seu ajudante, Manoel, devem ter pensado ao verem o estrangeiro vestido desta forma e embrenhando-se na mata para pintar o panorama que estava decidido a completar. A continuação do relato nos conta como transcorreu o quarto dia de batalha contra os mosquitos:

A jornada do dia seguinte foi proveitosa e eu parti satisfeito. Este último procedimento mostrou ser um completo sucesso logo de princípio. Desta vez, eu podia ficar à vontade para pintar, desafiando meus inimigos. De súbito, meus óculos saltaram no ar, pois eu os havia dado uma pancada que, felizmente, não os havia quebrado. Um maruim aproveitou para se meter entre meus óculos e meu olho esquerdo! Estava definitivamente derrotado. Abanei os braços defensivamente e aceitei o martírio. Ai de mim! Sem esperanças de ser canonizado, suportei por três semanas os sofrimentos dos quais me renuncio a falar mais, certo de que não serei compreendido. Ao fim deste tempo, eu enxergava com dificuldades, mas, como nas vizinhanças do Polo Norte, entre os ursos brancos, acabara o meu panorama. (BIARD, 1862, p. 263, *tradução livre*)

Como em uma novela cômica, mais uma vez as técnicas de defesa de nosso viajante mostraram-se frustradas e os infatigáveis mosquitos venciam mais uma batalha. Mas, apesar das dificuldades, Biard manteve-se firme até completar a sua obra, que ele próprio descreveu posteriormente como sendo sua obra-prima.

Como contraponto a tais imagens e descrições, recordemos uma passagem ácida do crítico do jornal *A Actualidade*, em 9 de março de 1863, sobre outras supostas motivações de Biard:

Chegando à floresta M. Biard teve saudades dos casebres do paço imperial. As aventuras e jornadas fatigosas não eram já para a sua idade. Seu despeito custou-lhe caro. Não tardou em arrepender-se de haver tentado uma excursão nas matas virgens. Seu gracioso abdômen, que tão bonita figura fazia no paço, tornou-se-lhe um companheiro insuportável. Não ousando acusar o obstáculo que lhe opunha arrastando consigo este respeitável monumento, enraiveceu-se com tudo o que o rodeava... entregou-se com furor à caça das formigas e dos sapos. (*A Actualidade*, 9 de março de 1863).

Até agora, vimos os viajantes representados quase sempre em meio à densa vegetação das florestas que visitavam pelos quatro cantos do Brasil. No entanto, como se hospedavam também nas cidades, como o Rio de Janeiro, Belém ou Manaus, diversas imagens dos naturalistas em ação se referem a suas residências ou atividades em cidades e seus arredores. Muitas vezes, eram hóspedes de seus conterrâneos ou de amigos que se interessavam pelo seu trabalho. Outras vezes, alugavam pequenas casas nas cidades pelas quais passavam.

Os naturalistas Alfred Russel Wallace e Henry Walter Bates, então na faixa dos vinte anos cada um, chegaram a Belém do Pará vindos da Inglaterra, em 1848, a bordo do navio *Mischief*. Os dois viajantes trabalharam juntos por dois anos, antes de se separarem em Manaus, quando Wallace se dirigiu ao Rio Negro e Bates rumou pelo Rio Solimões. Mello-Leitão (1941) resume o roteiro de viagem da dupla de ingleses:

Sobem juntos Wallace e Bates o Tocantins até às suas primeiras cachoeiras: de volta a Belém, Wallace e um irmão, recentemente chegado de Inglaterra (com Spruce) exploram parte de Marajó, o rio Capim, Monte Alegre e Santarém, chegando a Manaus três semanas antes de Bates. Este sobe o Solimões até Ega, demorando-se aí um ano, para voltar a Belém em 1851. Passa seis meses em Santarém e em junho de 1852 sobe o Tapajós até Aveiro, "o quartel General da formiga de fogo"; explora também o Cuparí, tornando a Santarém em outubro desse mesmo ano. Mais dois anos nessa localidade paraense e três anos e meio em Ega completam a expedição de Bates na Amazônia, embarcando em Belém a 2 de junho de 1859 para Nova York por ser "o roteiro dos Estados Unidos o caminho mais curto e mais agradável para alcançar a Inglaterra. (MELLO-LEITÃO, 1941, p. 271).

Após passar quatro anos explorando a região amazônica, Wallace retornou à Inglaterra, tendo o azar de ter o navio que carregava boa parte da coleção que havia formado no Rio Negro, se incendiado. Bates, por sua vez, teve uma estada mais duradoura no Brasil, partindo apenas após onze anos de viagens, relatadas em seu livro *Um Naturalista no Rio Amazonas*, de 1863. É importante destacar que, das centenas de viajantes estrangeiros que cruzaram o Brasil durante o século XIX, Wallace e Bates certamente merecem destaque. O périplo destes dois viajantes pelas terras brasileiras foi das viagens científicas mais frutíferas, mesmo com a perda da coleção formada por Wallace. A partir de sua experiência e suas observações no Brasil, Wallace se tornou um naturalista excepcional; aqui ele obteve as primeiras evidências sobre a distribuição geográfica de animais e plantas que o levariam, alguns anos depois (1858), a propor, concomitantemente com Charles Darwin, a teoria da origem das espécies pelo mecanismo da seleção natural. Bates, por sua vez, foi responsável pela identificação e explicação, pela seleção natural, de um tipo de mimetismo entre os insetos que carrega o seu nome até os dias de hoje. Após seu retorno, Bates entregou ao Museu Britânico uma vasta coleção de animais da fauna brasileira, incluindo centenas de milhares de insetos, muitos dos quais eram desconhecidos naquela época.

Sobre a estadia da dupla de viajantes ingleses pelo Brasil, podemos encontrar no livro de viagens de Wallace, *Viagens pelos Rios Amazonas e Negro*, de 1889, uma passagem relatando sobre a casa que alugaram nos arredores de Belém em uma

praça, em frente à capela de Nazaré e a cerca de 3 km do centro de cidade na época. Hoje ali se situa a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, que é o ponto fulcral da famosa festa religiosa que leva seu nome. Ao invés dos acampamentos em meio à floresta que observamos anteriormente, temos no relato de Wallace a oportunidade de conhecer uma situação diversa. A casa, então na borda da floresta, era a base e o ponto de partida de várias expedições de coletas que fizeram nos arredores de Belém ou para locais mais distantes. Ela tinha quatro quartos, uma extensa varanda que a circundava e foi alugada por vinte mil réis de seu proprietário, o português Joaquim Francisco Danin.

No desenho do livro de Wallace, *Capela em Nazaré, próximo ao Pará*, observamos, ao fundo, a capela que dá nome à ilustração. Nesta capela já se organizava, desde 1793, a maior festa religiosa da região, o Círio de Nazaré, que ocorre no segundo domingo de outubro. Além da capela, podemos observar duas fileiras de casas, todas de um andar. Do lado esquerdo, vemos uma fileira formada por sete casas aparentemente construídas de tijolos, enquanto do lado direito, observamos duas casas de pau a pique. Ao fundo, podemos ver uma vegetação formada por altas árvores de variados tipos. Wallace relata em seu livro sobre a viagem: “Logo atrás dela [da casa] começava a floresta, oferecendo excelentes locais para a coleta de pássaros, insetos e plantas.” (WALLACE, 1979, p. 27). Bates, que também descreve a casa em que residiram por vários meses, relata que era rodeada de florestas por três lados e que não muito longe dela ficava a casa em que Spix e Martius residiram em 1819 (BATES, 1979).

Em primeiro plano, vemos a representação de três personagens, o que nos leva a supor que poderiam ser o próprio Wallace, seu companheiro Bates e o também naturalista Richard Spruce, que se juntou à dupla em Belém, em julho de 1849. Outra possibilidade é que um deles seja também o irmão caçula de Wallace, Herbert, que viera no mesmo barco que Spruce, para trabalhar com ele. Os três personagens apresentam dois tipos de indumentária distinta. Um deles, representado em pé e de costas para o espectador, traça um chapéu redondo de abas largas e um longo casaco que desce até próximo aos seus joelhos, e calças brancas. Os outros dois viajantes parecem vestir roupas mais simples e, talvez, tradicionais da região. O chapéu redondo também figura na indumentária do homem representado de pé e de frente. Além do chapéu, traça uma camisa de mangas compridas e calças também compridas. Já o personagem representado sentado traça indumentária semelhante ao seu amigo que aparece em pé, mas substitui o chapéu redondo por um boné. Além disso, fuma um grande cachimbo, que segura em sua mão direita.

O esboço do desenho deve ter sido feito por Wallace, que possuía grande habilidade como desenhista, entre julho - quando Spruce e Herbert ali chegaram - e agosto de 1849, quando deixaram Belém para subir o Amazonas. No livro, W. Lawrence assina a autoria do desenho que possivelmente foi feito a partir do esboço inicial e sob a supervisão de Wallace. Pelas sombras projetadas, os três devem estar reunidos descansando da labuta diária e conversando sobre suas observações e planos. Em seu livro, Bates relata a rotina do trabalho naturalista e cotidiano que realizavam; jantavam pelas quatro da tarde e tomavam chá pelas sete da noite; usavam este período para descansar e organizar à noite as coleções recolhidas e fazer anotações.

Esta imagem tem um significado histórico adicional e importante por reunir, talvez, três dos maiores naturalistas do século XIX e por ser possivelmente a primeira que retrata a capela original de Nossa Senhora de Nazaré em Belém.

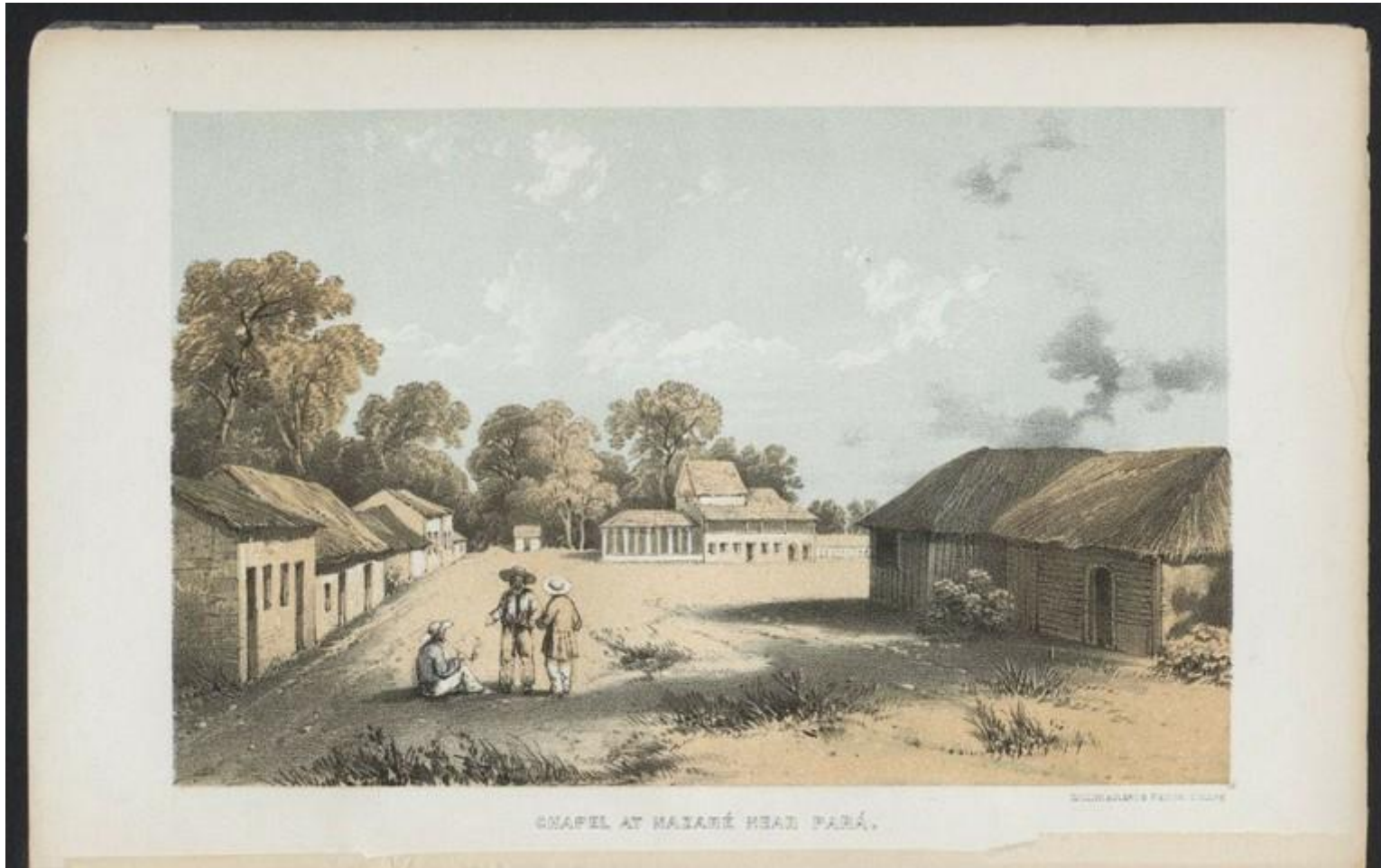


Figura 13
ALFRED WALLACE
Capela em Nazaré, próximo ao Pará, 1853
Litografia colorizada

Fonte: WALLACE, Alfred R. *A narrative of travels on the Amazon and Rio Negro, with an account of the native tribes, and observations on the climate, geology, and natural history of the Amazon valley*. Londres: Reeve and Co. 1853.

Além dos cenários já mencionados, podemos encontrar ilustrações que representam os naturalistas em ainda outro contexto, diferente dos que observamos até o momento. As expedições que percorriam rotas fluviais também foram muito importantes e o artista Johann Moritz Rugendas, que fez duas grandes viagens ao Brasil, nos mostra uma interessante cena de caçada no Rio Inhomirim. Este rio, que nasce na Serra do Mar em Petrópolis, após se encontrar com o Rio Saracuruna, deságua na Baía de Guanabara já com o nome de Rio Estrela, entre o município de Duque de Caxias e o de Magé. Neste rio, havia o Porto Estrela, um ponto de grande importância comercial desde o século XVIII e até a metade do século XIX, pois permitia o comércio entre a capital e o interior, além de servir de rota para a região de Minas Gerais. No século XIX, os rios que desembocam no fundo da Baía de Guanabara eram também procurados por habitantes locais, viajantes e naturalistas como território de caça.

Nesta imagem, vemos uma pequena embarcação de madeira, onde encontramos cinco personagens distintos. Ao fundo da embarcação, vemos uma pessoa segurando um longo cabo de madeira, possivelmente funcionando como leme e determinando a direção do barco, enquanto, à sua frente, dois remadores impulsionam o grupo para frente. É possível observar grandes semelhanças entre estes três personagens, pois todos são homens morenos, vestindo calças e longas camisas que descem até os seus joelhos, variando apenas nas cores. Dois deles também portam grandes chapéus redondos. À frente do grupo, observamos dois naturalistas e/ou caçadores, trajando calças marrons, camisas e coletes brancos, chapéus redondos e cada um empunhando um longo rifle, estando o primeiro caçador com a arma em posição de tiro enquanto aponta para um animal que nada no rio à sua frente, talvez visando uma futura adição a uma coleção.

Mais ao fundo, vemos outra embarcação, esta aparentemente de maior porte, contando com uma vela e sendo parcialmente coberta por um teto branco que oferece alguma proteção aos seus navegadores. Ao redor do rio, tudo o que podemos observar é uma densa e variada vegetação, ricamente colorida em tons de verde. Apenas uma casa se destaca ao fundo, com suas paredes brancas, suas fileiras de janelas e teto vermelho, distinguindo-a do verde ao seu redor. Sobre a vegetação, Rugendas tece o seguinte comentário:

As florestas nativas formam a parte mais interessante das paisagens do Brasil, mas são também a parte menos suscetível de descrições. Em vão o

artista procura um ponto de vista entre estas florestas, onde os olhos mal penetram para além de alguns passos. As leis de sua arte não lhe permitem reproduzir com inteira fidelidade as variedades incontáveis de formas e de cores da vegetação que o cercam. (RUGENDAS, 1835, p. 15 *tradução livre*)

Mais ao fundo, uma cadeia de montanhas, na direção de Petrópolis, ergue a nossa visão, estendendo-se até o céu azul e cheio de nuvens.

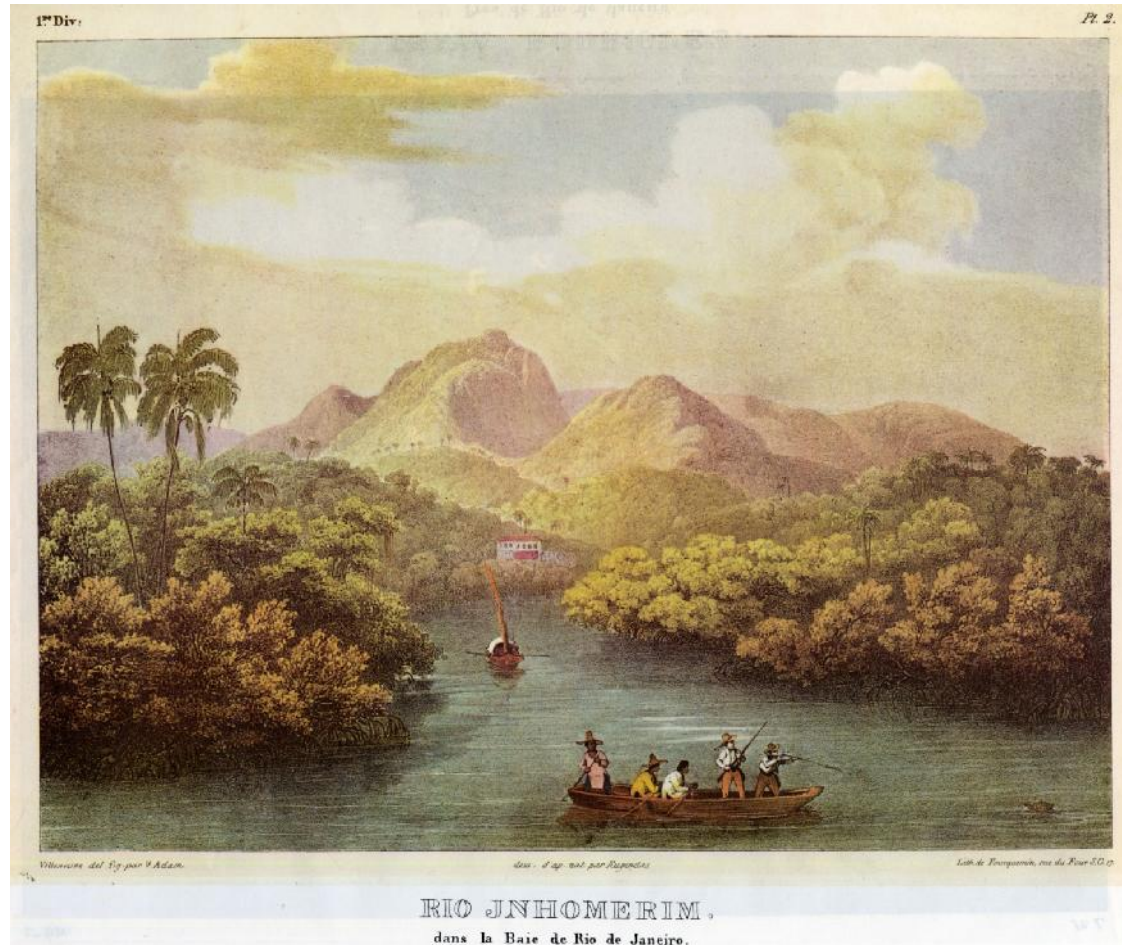


Figura 14
 JOHANN MORITZ RUGENDAS
 Rio Inhomirim na Baía do Rio de Janeiro, 1835
 Litografia colorizada
 Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. *Malerische Reise in Brasilien*. Paris: Engelmann & Cie,
 1835.

As montanhas e colinas do Rio de Janeiro também foram motivo de investigação para os naturalistas e figuram em diversos relatos de viagens, assim como em muitas ilustrações. Charles Landseer foi um desenhista inglês, formado pela Academia Real, que viajou por diversas partes do mundo, em missões diplomáticas, como a liderada por Sir Charles Stuart de Rothesay, e também em missões científicas. No Brasil, o artista chegou em julho de 1825, com Sir Charles Stuart, permanecendo no Rio de Janeiro até novembro deste ano. Após percorrer várias regiões brasileiras esteve novamente no Rio de Janeiro, por um mês, em abril/maio de 1826, quando retornou para a Inglaterra, onde teve oportunidade de expor a grande quantidade de desenhos que fez de cenas brasileiras na British Institution. Landseer não se mostrou muito interessado em desenhar edifícios públicos, praças, igrejas e monumentos ou a elite local brasileira. Tocado pela questão da escravidão e pela grande presença de escravos no Rio de Janeiro, preferiu retratá-los em suas tarefas e em seu cotidiano. Ele teve influência artística de Debret, que residia no Rio quando Landseer aqui esteve.

Em *Vista do Pão de Açúcar tomada da Estrada do Silvestre*, podemos observar, em primeiro plano, um grupo de escravos negros, alguns dos quais podem até serem indivíduos negros libertos. É possível fazer uma distinção clara entre duas classes de indivíduos: o negro representado mais à frente, trajando apenas uma bermuda branca, com a tarefa de carregar, sobre a cabeça, um conjunto de gravetos de madeira enrolados com um pano vermelho e, em contraste, o grupo representado mais atrás, onde três destes indivíduos estão com melhores vestimentas, trajando calças e camisas compridas e grandes chapéus de abas redondas que eram usados também para se espetar insetos. Dois destes indivíduos carregam pequenas caixas de formato retangular, utilizadas para armazenar insetos, em seus ombros e todos têm em suas mãos redes entomológicas para captura de borboletas e outros insetos. Pelo que podemos inferir a partir de suas indumentárias, instrumentos e poses, são indivíduos que ou eram libertos e tinham como profissão caçar e coletar animais (em geral contratados por viajantes) ou eram escravos e estavam encarregados de coletar espécimes de insetos para seus donos, que eventualmente poderiam ser viajantes ou naturalistas.

Quem melhor teceu comentários sobre os chamados “negros naturalistas” foi Debret que, em seu livro de viagens, se refere a esta verdadeira classe profissional de indivíduos então existente no Rio de Janeiro. Ele faz o seguinte comentário:

É fácil reconhecer o negro naturalista, tanto pelo seu modo de carregar uma serpente viva como pelo enorme chapéu de palha eriçado de borboletas e insetos espetados em compridos alfinetes. Anda sempre armado de fuzil e com sua caixa de insetos a tiracolo. (DEBRET *apud* MOREIRA, 2002, p. 47)

Entre os escravos havia a possibilidade, muitas vezes interessante, de se tornar escravo de um naturalista. O próprio Debret comenta que um bom escravo de naturalista era um generoso companheiro de viagem. Um dos motivos para que os escravos também almejassem participar em excursões com naturalistas era que, em muitos casos, após terminado o serviço de caça e coleta, havia a possibilidade de que seus amos os libertassem antes de embarcarem de volta para a Europa.

O missionário norte-americano Daniel P. Kidder escreveu sobre seu retorno de um passeio ao Corcovado, entre 1837 e 1840, no qual descreveu também os negros naturalistas:

De regresso, seguimos o traçado dessa obra notável [o aqueduto] tendo atingido a cidade pelos arcos que liga o Morro de Santa Teresa ao de Santo Antônio... . Por todos os lados veem-se negros munidos de redes de filó, apanhando borboletas multicolores e outros insetos que se encontram esvoaçando pelo caminho, pousando na folhagem e nas flores das margens. (KIDDER, 1980, p. 118)

Na cena de Landseer podemos observar este grupo de negros naturalistas em meio à sua excursão para coleta de insetos, o que podemos afirmar pela posição em que se encontra um dos escravos, com sua rede em mãos e em posição de captura. O cenário onde se encontram é, como sabemos através do título da ilustração, a Estrada do Silvestre, no alto de Santa Teresa. Este caminho acompanhava o aqueduto que se iniciava próximo ao Corcovado e desembocava na Carioca. De forma semelhante à gravura de Rugendas, o aspecto que mais nos chama a atenção na paisagem representada é a vegetação, que domina a maior parte da composição. É possível observar árvores e plantas de diversos tamanhos e formatos, compondo um retrato da riqueza da flora que tanto causava admiração nos viajantes. No vale, ao fundo, podemos observar alguns sítios ou chácaras, com suas plantações, na região dos atuais bairros do Cosme Velho e Laranjeiras. Mais ao fundo, as montanhas cariocas também retornam a compor a paisagem, podendo ser observado o morro do Pão de Açúcar, que intitula a obra. Em sua composição, Landseer também nos permite observar alguns trechos da Baía de Guanabara, completando a sua composição.

Pode-se observar que esta imagem, apesar de ser uma ilustração de um momento de uma expedição de coleta, cujos resultados poderiam posteriormente ter

uso científico, é realizada pelos colaboradores do trabalho naturalista contratados para isto e/ou por escravos encarregados da tarefa. Assim, esta imagem ressalta a importância destes personagens que trabalhavam em diversas atividades, como a coleta de espécimes, para a empreitada naturalista, e isto mesmo quando os naturalistas não estavam presentes porque muitas vezes estes não tinham experiência para coletar animais nas matas e nem para se guiar dentro delas.

É interessante notar, também, as semelhanças desta imagem com aquela produzida por Rugendas e outras em que observamos anteriormente. É comum notarmos uma estrutura compositiva onde a cena principal, que acontece em primeiro plano, é às vezes até mesmo sobrepujada pelo cenário que é composto ao fundo por meio da representação de densas florestas, altas montanhas e caudalosos rios.



Figura 15
CHARLES LANDSEER
Vista do Pão de Açúcar tomada da Estrada do Silvestre, 1827
Óleo sobre tela

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Landseer_-_Vista_do_P%C3%A3o_de_A%C3%A7%C3%BAcar_tomada_da_estrada_do_Silvestre.jpg>. Acesso em: 25 nov. 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após observarmos o conjunto de 15 imagens que compuseram o *corpus* de nosso estudo, podemos remetê-las à imagem de Reis Carvalho que estamos analisando e traçar comparações, descobrindo quais são suas semelhanças e, também, suas diferenças. Muitas das imagens escolhidas para esta análise compartilham de um mesmo tema, isto é, a representação de acampamentos dos viajantes. Reparamos imediatamente que os meios que os viajantes utilizavam para se adequarem ao ambiente natural ao seu redor eram muito variados. Uma constante, porém, parece se manter: a inspiração nos meios de sobrevivência adquiridos pela população local ao longo dos anos e que eram transmitidos aos viajantes durante o seu contato com seus ajudantes. Notamos, também, que são, em geral, os ajudantes os encarregados da preparação do acampamento, do cuidado com os animais que estão sendo usados como transporte, da segurança, da alimentação e, muitas vezes, como observamos na aquarela de Reis Carvalho e nas imagens de Rugendas e Landseer, até mesmo da coleta de espécimes para estudos.

O viajante europeu, em muitos casos, se destaca nestes retratos por parecer um tanto deslocado em meio à natureza. Na imagem de Reis Carvalho, notamos os naturalistas sentados em caixotes trajando vestimentas que provavelmente eram quentes demais para um dia de caminhada pela mata. Nas duas imagens do príncipe Maximilian, percebemos novamente esta característica. Os naturalistas, pomposamente vestidos, sentam-se e conversam ou observam seus arredores, enquanto seus ajudantes, trajando uma indumentária que nos deixa perceber seu *status* social inferior, realizam os serviços de manutenção do acampamento. Na gravura de Martius, também encontramos uma composição semelhante, onde os naturalistas facilmente destacam-se da população ao seu redor por sua indumentária e pela divisão de tarefas. Nas ilustrações de Keller, embora a indumentária do engenheiro não seja semelhante às outras observadas e este não tenha decidido por suntuosas vestes, a forma na qual se autorretrata compartilha das mesmas diretrizes que vemos em Reis Carvalho e no príncipe Maximilian: o viajante é representado sentado de forma a mostrar a distinção de sua posição social (basta reparar na maneira como Maximilian cruza as pernas ou como os naturalistas da Comissão do Império sentam para desfrutar de um bom cachimbo), sempre ocupados com tarefas intelectuais como o planejamento da viagem, as observações sobre o ambiente ao redor ou as medições científicas necessárias. Na

ilustração retirada do livro de Wallace, podemos notar mais uma vez a representação do grupo de naturalistas em meio a suas conversas, com um dos personagens aparecendo sentado e com um cachimbo. No caso desta imagem não aparecem auxiliares dos naturalistas, já que eles estão em um momento de descanso próximo da casa em que residiam. Já quanto a indumentária, podemos notar que suas vestes também não são particularmente suntuosas, mas semelhantes às utilizadas pelos portugueses e estrangeiros que viviam na região.

Biard, por sua vez, embora tenha optado por uma indumentária mais comum para as regiões que estava visitando e semelhante ao que observamos nos personagens da ilustração de Wallace, mantém uma estrutura compositiva semelhante àquela já observada. Basta olhar para a imagem *Meio de afastar os mosquitos* para identificar, imediatamente, quem é o naturalista. Uma pose que podemos observar em muitas das amostras selecionadas para nossa análise, é a que representa o sentado, trabalhando, afastado dos trabalhos manuais mais fatigantes, se repete. É Manoel, seu ajudante, quem cuida da fogueira e tenta, em vão, afugentar os mosquitos que atrapalham o trabalho de artista francês.

Em Bates, podemos notar que o naturalista porta uma indumentária semelhante a de seu colega português, com uma camisa xadrez de mangas compridas, possivelmente para se proteger dos mosquitos. Se não conhecêssemos o rosto do viajante inglês e não tivéssemos acesso ao seu relato sobre a cena, seria difícil conseguir identificá-lo, uma vez que não apenas a sua indumentária, mas também a sua posição e as suas ações estão perfeitamente em harmonia com as de seu colega, diferenciando-se apenas dos indígenas representados ao fundo. Segundo seu próprio relato de viagem: “Eu já havia aprendido que a única maneira de alcançar os objetivos que me tinham trazido ao país era acostumar-me ao modo de vida das classes mais humildes do lugar.” (BATES *apud* MOREIRA, 2002, p. 43).

Também podemos observar uma situação diferente na gravura de Rugendas, em que a cena representada nos mostra os viajantes em meio à caçada, com suas armas em punho. A indumentária destes personagens não difere muito daquela que já observamos em alguns dos naturalistas anteriores, sendo muito parecida com aquela utilizada pelos dois personagens à esquerda da ilustração de Wallace. Mas a representação dos viajantes em meio à coleta de espécimes se apresenta, em nosso conjunto de imagens, como uma característica singular. Landseer, por sua vez, também produziu uma imagem que se destaca dentro do nosso grupo de

ilustrações, por representar uma situação oposta àquela que nos é mostrada por Rugendas. Em *Vista do Pão de Açúcar tomada da Estrada do Silvestre*, sequer vemos os viajantes. Onde eles estavam naquele momento e o que estariam fazendo são questões deixadas para a imaginação. Na situação retratada, quem faz a coleta dos espécimes são os escravos ou negros livres. A questão da indumentária aqui se apresenta de forma interessante, uma vez que é possível fazer uma distinção entre a vestimenta utilizada pelos negros naturalistas, encarregados da coleta de espécimes, e o possível escravo representado carregando gravetos. Observamos que os negros dos naturalistas se vestiam de forma diferente, o que, certamente, indicava seu *status* também diferente dos escravos encarregados de outros serviços.

As semelhanças nas representações não se limitam a forma de representar os viajantes, mas estendem-se a figuração de seus ajudantes. Em todos os casos observados, os diversos auxiliares que compunham as expedições científicas são retratados em meio a atividades que são essenciais para a continuação e manutenção da viagem. Eles eram encarregados de tarefas variadas, de diferentes complexidades. Moreira (2002) menciona alguns dos serviços prestados pelos habitantes locais aos viajantes estrangeiros:

... o previsível apoio logístico e de infraestrutura, fornecimento de alimentos, meios de transporte e outros recursos materiais; presença como guias, carregadores, intérpretes e companhia pessoal; e auxílio nos contatos com grupos indígenas e no aprendizado de línguas nativas. [...] identificação, localização, coleta e nomenclatura de animais e plantas; preparação e preservação de espécimes; descobertas de “novas” espécies; análise de hábitos e usos de animais e plantas; conhecimentos geográficos, meteorológicos e de distribuição de animais e plantas; relatos antropológicos; indicação de locais mais favoráveis para pesquisa; domesticação de animais; e fabricação de instrumentos (inclusive para captura e preservação de animais). (MOREIRA, 2002, p. 42).

Nas imagens que observamos, notamos diversos casos em que os auxiliares são representados cuidando da alimentação do grupo. Nas imagens do príncipe Maximilian, são eles os responsáveis pela pesca e pelo suprimento de água, que carregam em grandes jarros sobre suas cabeças até a tenda do príncipe naturalista. Como vimos, é Manoel, ajudante de Biard, quem cuida da fogueira responsável pela fumaça que espanta os insetos de perto do viajante. Tanto em Keller como em Reis Carvalho, também observamos ajudantes ajoelhados frente a fogueiras, cozinhando uma refeição. Em Martius, também observamos em meio ao grande grupo de ajudantes e escravos representados que alguns se ocupam da manutenção do fogo

e da comida que está sendo preparada em grandes panelas. E em Reis Carvalho, observamos o cuidado com os animais de transporte, que envolvem desde a alimentação do mesmo, até sua segurança nas proximidades do grupo e o cuidado com as ferraduras e selas necessárias para a montaria, assim como a coleta de um espécime de ave, que possivelmente passou a integrar a coleção formada pela Seção Zoológica da Comissão Científica do Império. Os ajudantes eram responsáveis, também, pelo transporte marítimo do grupo, o que podemos observar nas imagens de Keller e de Rugendas. Debret, por sua vez, nos mostra como a sobrevivência nos diversos ambientes naturais brasileiros, as longas viagens e as tarefas de manutenção de um acampamento eram atividades comuns para os habitantes locais. Em sua representação do acampamento noturno de um grupo de paulistas viajantes, podemos observar que os cuidados com os animais de transporte e com a manutenção de uma fogueira se repetem de forma semelhante ao que vimos nas outras imagens analisadas.

Em matéria de acampamentos, também podemos notar algumas semelhanças. Como se tratavam de locais de ocupação provisórios para o grupo, onde poderiam descansar um pouco ou passar uma noite antes de prosseguir durante o próximo dia, as construções que observamos são simples, rústicas e, em muitos casos, construídas a partir do aproveitamento de material encontrado na região. No caso do acampamento da Comissão do Império, podemos perceber que não existem barracas ou tendas, apenas alguns caixotes utilizados para se sentar e uma rede estendida ao fundo, onde algum dos naturalistas poderia dormir um pouco, caso quisesse e conseguisse. Em *Parada sob um gigante da floresta primordial*, Keller também nos dá a vista de um acampamento provisório composto apenas por alguns lugares para se sentar, nada mais. Esta configuração, no entanto, não parece ser a mais comum nas imagens retratadas pelos viajantes. Os acampamentos de Reis Carvalho e Keller possivelmente foram montados apenas para paradas mais breves, talvez um intervalo para o almoço, pela representação de homens cozinhando em ambas as cenas. Podemos fazer a mesma suposição sobre o acampamento de Maximilian na gravura *Parada na floresta*, onde também vemos um acampamento mais simples, se comparado com aquele representado pelo mesmo viajante na imagem seguinte, e um homem pescando. Na maioria das imagens, o que observamos é algum tipo de tenda. Keller, em *Nossa tenda sob as palmeiras, preparações para tomar a altitude do Sol (Madeira)*, nos revela uma tenda

de lona, de aparência bastante segura e confortável. Já o príncipe Maximilian, em seu acampamento no Morro da Arara nos mostra dois tipos de tendas: uma de grande porte e outra de pequeno porte, em que se encontra sentado. Em ambos os casos, a estrutura da construção é a mesma e muito semelhante à da tenda de lona de Keller. Uma estrutura triangular, erguida por alguns gravetos, com cobertura por cima para proteger dos excessos de sol e de chuva. O grupo de Maximilian atingiu esta proteção com a utilização de folhagens provavelmente recolhidas ao redor do acampamento. O acampamento de Martius, por sua vez, também nos mostra uma tenda de grandes proporções forrada aparentemente forrada com lona, enquanto Bates nos descreve o que chama de “ranchos”, construções circulares formadas por troncos de madeira dispostos verticalmente para servirem de apoio para um telhado formado por folhagens.

Embora os métodos de construção e os materiais disponíveis variassem, os acampamentos dos viajantes costumavam ser constituídos por construções simples, de modo a oferecer apenas alguma proteção contra os elementos e os animais que pudessem se aproximar. Algum local para se deitarem e descansarem um pouco, se alimentarem e se prepararem para o próximo dia de exploração. A boa alimentação e o descanso eram fundamentais para que fossem capazes de continuar em viagem, uma vez que os locais que visitavam apresentavam os seus obstáculos naturais. Em nosso grupo de imagens, podemos ressaltar apenas uma exceção aos acampamentos em meio à floresta. Na imagem retirada do livro de Wallace, podemos observar uma fileira de casas, dentre as quais estava a casa alugada pelo grupo de viajantes para sua estadia no Pará.

O ambiente que serve de cenário para as cenas dos viajantes que escolhemos também apresentam algumas semelhanças notáveis. Naturalmente, por se tratarem de expedições científicas que adentravam nos locais ainda inexplorados do interior do Brasil para realizarem as suas investigações, o ambiente que observamos é composto por uma natureza não só abundante, mas diversificada, o que retrata a grande riqueza da flora brasileira aqui encontrada pelos viajantes europeus. Podemos notar, em diversas dessas cenas, a presença de uma árvore especialmente maior que as outras, com grosso tronco e frondosa folhagem. O “gigante da floresta primordial”, que dá título a uma das gravuras de Keller, também pode ser observado na imagem de Reis Carvalho, em *Parada na floresta*, do príncipe Maximilian e na ilustração de Martius. A representação destas árvores nos

passa a ideia de grandiosidade e coloca em proporção homem e natureza, transmitindo ao espectador um pouco da admiração que arrebatava os viajantes e que eles nos relatam em seus livros de viagem. Ademais, as cenas são compostas por grande variedade de flora, o que é capaz de permitir aos botânicos um interessante estudo sobre como se conformava a vegetação destes locais no século XIX. A preocupação dos viajantes com o desenho e com a verossimilhança da representação permite a identificação de diversos dos espécimes representados.

Além da vegetação, outro elemento que se apresenta em muitas composições de viajantes são as montanhas, que aparecem sempre ao fundo, desenhando a linha do horizonte com a curvatura de seus cumes. Na imagem do livro de viagens de Keller, observamos uma cadeia de montanhas enfileiradas formando uma linha sinuosa ao fundo da composição, separando céu e terra. Debret, por sua vez, aproxima as montanhas ao representar os viajantes de passagem por uma espécie de vale ou planície. A montanha coberta de vegetação aparenta quase tocar o céu na imagem do artista francês. Rugendas monta a sua paisagem com a complementaridade entre as densas florestas de árvores gigantes e as montanhas ainda maiores que aparecem ao fundo e que representam as serras de Magé e Petrópolis. Mas é Landseer quem dá maior destaque as montanhas que figuram em sua composição. O Pão de Açúcar, por seus diversos encantos, foi um tema recorrente nas composições e relatos textuais de diversos viajantes que passaram pelo Rio de Janeiro. Aqui, o Pão de Açúcar serve de cenário para a cena que observamos em primeiro plano, com os negros naturalistas.

Além da flora, muitas imagens destacam indivíduos da fauna local. Na imagem de Reis Carvalho, além dos animais utilizados como transporte, é possível identificar, ainda, um peixe, que serviria de alimento para o grupo e uma ave. Animais utilizados para o transporte também foram representados por Maximilian e por Debret em sua ilustração do acampamento paulista. Na gravura de Bates, o animal representado é um grande jacaré, fera digna não apenas de representação, mas de um extenso relato realizado pelo mesmo viajante. Biard nos retrata uma legião de aranhas e lagartos, uma vez que as formigas que o atacaram provavelmente eram pequenas demais para aparecerem na imagem. Na imagem de Martius, é possível identificar um macaco e, devido ao título da composição, sabemos que os viajantes estavam ali devido aos ovos de tartaruga enterrados na areia. Animais de estimação também estão presentes, como Carlito, o cachorro que

acompanhou a turma de Bates, além dos cães utilizados para a proteção do grupo de paulistas e de um cão malhado representado por Maximilian em *Parada na floresta*.

As considerações feitas a partir de nossa análise comparativa nos permitem inferir que José dos Reis Carvalho não apenas retratou uma cena típica da expedição científica da qual participou, mas uma cena bastante comum entre os naturalistas e artistas viajantes de seu tempo. É possível notar, também, algumas tendências que estiveram presentes na *schemata* destes viajantes e considerar o quanto de suas representações se baseava ou se inspirava em outras imagens de viajantes que já haviam visto. O modo de representar o naturalista em cenas de acampamento, geralmente sentado e conformando um ponto focal dentro da composição se repete em diversas imagens. A presença dos ajudantes que acompanhavam as expedições também é uma constante e estes personagens, às vezes identificados por nome nos livros de viagem, mas frequentemente mantidos no anonimato, são representados realizando as diversas tarefas pelas quais eram responsáveis durante uma viagem científica. A partir do grupo de imagens que analisamos, podemos concluir que a presença destes auxiliares era de absoluta importância dentro de uma comissão de exploração. Segundo Moreira (2002):

Os naturalistas que, no século 19, percorreram diferentes regiões do planeta ampliaram muito o conhecimento científico da época. Sem diminuir a importância do seu trabalho, é preciso lembrar que o sucesso das expedições deveu-se, em boa parte, à colaboração e aos conhecimentos recebidos das comunidades locais, nativas ou residentes. Os próprios naturalistas reconhecem esse auxílio em seus escritos, mas em geral ele é desconsiderado pelos historiadores da ciência. (MOREIRA, 2002, p. 40)

A partir de nossa análise de imagens, podemos confirmar esta hipótese de que a presença e a atuação destes auxiliares dos naturalistas constituíram-se em uma parte fundamental de suas expedições pelo país. A partir do método de análise proposto, fomos capazes de nos imergir no universo dos naturalistas do século XIX e observar comparativamente uma série de seus registros iconográficos, descobrindo neles semelhanças e diferenças que muito nos dizem sobre a atividade científica daquela época. A partir de nossa análise da obra de José dos Reis Carvalho, foi possível revelar aspectos da trajetória deste artista brasileiro que, embora não tenha conseguido grande sucesso em sua carreira, contribuiu de forma importante para a Comissão Científica do Império. A coleção de aquarelas que realizou durante a sua viagem com o grupo – e que se encontram, hoje, em sua

maioria no Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro – nos permitem identificar características comuns não apenas àquela expedição em particular, mas à ciência viajante Oitocentista como um todo.

Dado o vasto universo formado pelos registros – textuais e iconográficos – deixados pelos naturalistas e artistas viajantes do período Oitocentista, podemos afirmar que este material oferece possibilidades quase infinitas de análise. Embora as viagens científicas do século XIX tenham se tornado um tema de pesquisa mais comum, já com vasta bibliografia publicada, as imagens deixadas pelos viajantes ainda permanecem pouco estudadas. Pretendemos mostrar aqui que é possível analisar estes registros imagéticos, bastando para isso a aplicação de uma metodologia de análise. Em nosso caso, optamos por um método histórico e comparativo, que nos permitiu olhar a obra de José dos Reis Carvalho em harmonia com os registros deixados por seus contemporâneos. É possível notar, assim, que as imagens também falam e, se encontramos pontos comuns nos livros e diários de viagens destes viajantes, o mesmo pode ser encontrado nos registros imagéticos por eles realizados. Para a História da Ciência, estas imagens se configuram como mais um campo para pesquisas, um campo ainda pouco explorado, mas com muito a revelar.

REFERÊNCIAS

1. ____ *A ACTUALIDADE*, Rio de Janeiro, p. 9, 9 mar. 1836.
2. ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
3. ALVES, Cláudio José. Aspectos históricos da produção iconográfica do pintor José dos Reis Carvalho e sua participação na Comissão Científica de Exploração (1859-1861). São Paulo: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. n. 15. 2011.
4. ANTUNES, Anderson. *Entre museus e ciência: o desenvolvimento da ciência viajante no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Unirio, 2011. 75 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), 2011.
5. ANTUNES, Anderson Pereira; WILKE, Valéria Cristina Lopes. Imagens da ciência brasileira: a produção iconográfica do artista viajante Oitocentista. *Revista Brasileira de História da Ciência*, v.5, n.1, jan-jun 2012. P. 194-209. Disponível em: <http://www.sbh.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=674> Acesso em: 25 nov. 2012.
6. ASSIS JÚNIOR, Heitor de. *A iconografia de José dos Reis Carvalho durante a Comissão Científica de Exploração*. Campinas: UNICAMP, 2011. 256 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências, Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
7. ASSIS JÚNIOR, Heitor de. José dos Reis Carvalho: obras naturalísticas, etnográficas e naturezas mortas. *II Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP*. 2006. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20ASSIS%20JUNIOR,%20Heitor%20-%20II-EHA.pdf>>. Acesso em: 23 ago 2012.
8. ASSIS JÚNIOR, Heitor de. Ciência e arte nas pinturas de José dos Reis Carvalho. *I Simpósio de pesquisa em ensino e história das ciências da Terra. III Simpósio nacional sobre ensino de geologia no Brasil*. UNICAMP, 2007. Disponível em: <<http://www.ige.unicamp.br/simposioensino/simposioensino2007/artigos/023.pdf>> Acesso em 23 ago 2012.
9. BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
10. BARTHES, Roland. *Rhetoric of the Image*. 1964. Disponível em <<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-Image.pdf>> Acesso em: 18 out 2012.
11. BATES, Henry Walter. *The naturalist on the river Amazons. A record of adventures, habits of animals, sketches of Brazilian and indian life, and aspects of nature under the Equator, during eleven years of travel*. 2ª ed. Londres: John Murray. 1864.

12. BATES, Henry Walter. *Um naturalista no Rio Amazonas*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1979.
13. BELLUZZO, Ana Maria. A propósito do Brasil dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo: USP. n. 8-9. 1996.
14. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. 2ª ed. São Paulo: Metalivros. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
15. BIARD, François-Auguste. *Deux années au Brésil*. Paris: Imprimerie de Ch. Lahure et Cie. 1862. 685 p.
16. BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). *500 anos de Brasil na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2000.
17. BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/>> Acesso em: 19 jan 2013.
18. BRAGA, Marco; GUERRA, Andreia; REIS, José Claudio. *Breve história da ciência moderna: a belle-epoque da ciência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
19. BURKE, Peter. O testemunho das imagens. In: *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
20. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX*. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944). Relatório final para solicitação de renovação de bolsa de fixação de pesquisador – FAPERJ. 2003. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=docente:anacanti:pinturadepaisagemmodernidadeeomeioar.pdf>>. Acesso em 25 ago 2012.
21. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Jornal da Expedição Langsdorff*. Material educativo da exposição Langsdorff. Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro. 3 de Agosto a 26 de setembro. 2010.
22. CENTRO DE ESTUDOS ORNITOLÓGICOS. *Manoel Ferreira Lagos*. Disponível em: <<http://www.ceo.org.br/historia/manoel.htm>> Acesso em: 24 ago 2012
23. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Estratégias de construção da nação: a materialização da história pelo Sphan*. IN: Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Editora UFRJ, p. 43-91, 2009.
24. COELHO, Mário César. Artistas viajantes e acadêmicos. *Revista Esboços*, v. 11, n. 12. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. 2004.

25. COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo: SENAC, 2005.
26. CORRÊA, Margarida Maria da Silva. *Da construção do olhar europeu sobre o Novo Mundo ao (re)descobrimento do reino tropical*. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1997, 300 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado em História das Sociedades Agrárias – Universidade Federal de Goiás, 1997.
27. CUNHA E MENEZES, Pedro. *O Rio de Janeiro na rota dos mares do sul: iconografia do Rio de Janeiro na Austrália*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2004.
28. DANTES, Maria Amélia M. As ciências na história brasileira. *Ciência e Cultura*. São Paulo, vol. 57, n° 1. jan. – mar. 2005.
29. DEBRET, Jean-Baptiste. Abaixo-assinado de José de Cristo Moreira e outros ao Ministro dos Negócios do Império [o 1°] e ao Imperador [o 2°], pedindo atender às pretensões... [Manuscrito]. 1835a. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1245251_56/mss1245251_56.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.
30. DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil. Tome deuxième*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835b.
31. DIENER, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. São Paulo: *Revista USP*. n. 30. 1996.
32. DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2006.
33. FERREIRA, Rubens da Silva. Henry Walter Bates: Um viajante naturalista na Amazônia e o processo de transferência da informação. *Integração*. Ano XII, n° 46. p. 231-240. 2006.
34. FILGUEIRAS, Carlos A. L. Origens da ciência no Brasil. *Química Nova*, n° 13(3), p. 222-229, 1990.
35. 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.
36. FORCINETTI, Carla Maria. *Livros / Diários de Arte: a sua expressão no mundo*. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2008, 77 p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Artes Visuais, Faculdade Santa Marcelina, 2008.

37. GRANATO, Marcus; LOURENÇO, Marta C. Reflexões sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia na Atualidade. *Revista Memória em Rede*. Pelotas, v. 2, n. 4, dez. 2010 – mar. 2011.
38. 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.
39. JACOBI, Daniel. *La communication scientifique: discours, figures, modeles*. Saint-Martin-d'Hères (Isère): PUG, 1999.
40. JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2004.
41. KELLER, Susanne B. A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX. Porto Alegre: *Revista Porto Arte*, v. 15, n. 25. 2008.
42. KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do sul do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1980.
43. KURY, Lorelai. Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar. *Intellectus*. Ano 2, n. 1. 2003. Disponível em: <<http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano2n1/Texto%20de%20%20Lorelai%20Kury.pdf>>. Acesso em: 14 jun 2012.
44. KURY, Lorelai. *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), p. 863-880, 2001.
45. KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero; LIMA, Nísia Trindade. *A ciência dos viajantes: natureza, populações e saúde em 500 anos de interpretações do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, 2000.
46. KURY, Lorelai. *Explorar o Brasil: o império, as ciências e a nação*. IN: KURY, Lorelai (org). Comissão científica do Império. 1859 – 1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial Ltda. 2009.
47. LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 13-33. Disponível em: < <http://eugematil.vilabol.uol.com.br/laplantine.htm>>. Acesso em: 8 ago 2012
48. LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Livros de viagem (1803-1900)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
49. LOPES, Maria Margaret. A Comissão Científica de Exploração. Uma “expansão para dentro”. In: KURY, Lorelai (org). *Comissão científica do Império*. 1859 – 1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial Ltda, 2009.

50. LUTTEMBARCK, Cecília. . Ciência e Arte: os viajantes estrangeiros do século XIX. In: XV Encontro Regional de História da Anpuh-MG, 2006, São João del Rei. Anais Eletrônicos do XV Encontro Regional de História. São João del Rei : Seção de Minas Gerais da Associação Nacional de História., 2006. v. Único.
51. MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
52. MARTINS, Carlos (org.) *Revelando um acervo. Coleção Brasileira. Fundação Rank-Packard. Fundação Estudar*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
53. MATTOS, Claudia Valladão de. *Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte*. III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. São Paulo: UNICAMP. 2007.
54. MELLO-LEITÃO, Cândido de. *História das Expedições Científicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941.
55. MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
56. MOREIRA, Ildeu de Castro. O escravo do naturalista. *Ciência hoje*, v. 31, n. 184, jul. 2002.
57. MOTTA, Edson. *Iniciação à pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 216 p.
58. NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
59. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed. 1979. 444 p.
60. PÊSSOA, Alexandre Neiva. Trabalho de análise de uma obra de arte do Museu D. João VI, 2010. [Apostila da disciplina Museologia e Arte Brasileira II do Curso de Museologia – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio].
61. PENN, Gemma. Análise semiótica das imagens paradas. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 319-342.
62. PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. *Revista de História e Estudos Culturais*. Ano VII, vol. 7, n. 3. 2010.

63. PITORESCO, José dos Reis Carvalho. Disponível em:
<http://www.pitoresco.com.br/laudelino/reis_carv.htm>. Acesso em: 23 ago 2011.
64. PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *150 anos depois: na ronda do tempo*. In: KURY, Lorelai (org). Comissão Científica do Império 1859-1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial Ltda. 2009.
65. RIBEIRO, Monike Garcia. A Missão Diplomática Inglesa e o pintor *Charles Landseer*. Disponível em:
<www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/missao_inglesa.doc>. Acesso em: 10 jun 2012.
66. RIBEIRO, Monike Garcia. Diferença e alteridade através da representação do pintores viajantes - Um estudo de caso: Nicolas Antoine Taunay. *XI Encontro Regional de História*. 2004. Disponível em: <
<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2004/Simposios%20Tematicos/Monike%20Garcia%20Ribeiro.doc>>. Acesso em: 9 jun 2012.
67. RUGENDAS, Johann Moritz. *Malerische Reise in Brasilien*. Paris: Engelmann & Cie, 1835.
68. SÁ, Magali Romero. *A zoologia da Comissão Científica de Exploração*. IN: KURY, Lorelai (org). Comissão científica do Império. 1859 – 1861. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial Ltda. 2009.
69. SALLAS, Ana Luisa Fayet. Imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX. *Revista Chilena de Antropologia Visual*. nº 7. jun. 2006a. p. 31-59.
70. SALLAS, Ana Luisa Fayet. Ciência e Arte nas Imagens Etnográficas de Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX. *25ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Campinas: Unicamp. 2006b.
71. SARAVÍ, Fernando D. *O culto às imagens*. Disponível em:
<<http://pt.scribd.com/doc/30535133/O-CULTO-AS-IMAGENS>>. Acesso em: 20 ago 2012
72. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
73. SEMEDO, Alice. Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Patrimônio*. Portugal: Universidade do Porto, I série vol. III. p. 129-136. 2004.
74. SILVA, Lucas Eduardo da. *Nacionalismo, neofolclorismo, neoclassicismo em Villa-Lobos*. Uma estética dos conceitos. Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado em Música – Universidade de São Paulo, 2011.

75. SOUSA, Cristiano Oliveira de. A utilização da imagem como representação cultural passível de uma análise histórica: uma abordagem culturalista. // *Encontro Memorial*. Universidade Federal de Ouro Preto. 2009. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab/h1_2.pdf>. Acesso em: 9 jun 2012.
76. SOUSA, Cristiano Oliveira de. A utilização de imagens na construção historiográfica: um estudo de caso. *Anais do I Colóquio do Laboratório de Histórica Econômica e Social*. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2005.
77. WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelos Rios Amazonas e Negro*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1979.
78. WROEBEL, Ronaldo. *Nossas festas: celebrações judaicas*. São Paulo: Francis, 2007.