

O Modo expositivo dos Museus de Natureza

Análise comparativa entre a exposição da coleção viva de
flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense
Emílio Goeldi e a representação da Região
Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro



Lilian Mariela Suescún Flórez

2015

O modo expositivo dos museus de natureza

*Análise comparativa entre a exposição da
coleção viva de flora do Parque Zoobotânico
do Museu Paraense Emílio Goeldi e a
representação da Região Amazônica do
Jardim Botânico do Rio de Janeiro*

por

Lilian Mariela Suescun Flórez

*Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Tese de Doutorado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Profa. Dra. Tereza Scheiner

UNIRIO/MAST - RJ, Julho de 2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

O modo expositivo dos museus de natureza

Análise comparativa entre a exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr. _____
Tereza Cristina Moletta Scheiner
Professor Orientador

Prof. Dr. _____
Priscila de Siqueira Kuperman
(PPG-PMUS)

Prof. Dr. _____
Maria Amélia Gomes de Souza Reis
(PPG-PMUS)

Prof. Dr. _____
Enrique Forero
Professor Externo Convidado
(Academia Colombiana de Ciências Exatas, Físicas e Naturais)

Prof. Dr. _____
Nelson Rodrigues Sanjad
(Professor Externo Convidado - MPEG)

Rio de Janeiro, 21 de julho de 2015

S 944 Suescun Florez, Lilian Mariela

O modo expositivo dos museus de natureza: análise comparativa entre a exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emilio Goeldi e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro/ Lilian Mariela Suescun Florez.--- Rio de Janeiro , 2015
xvi, 277f. : il.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner

Bibliografia: f. 260-274

Inclui anexos e CD-Rom

Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2015

1. Museu. 2. Museologia. 3. Exposição. 4. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. 5. Parque Zoobotânico Museu Paraense Emilio Goeldi. I. Scheiner, Tereza Cristina Moletta. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro IV. Museu de Astronomia e Ciências Afins. V. Título.

CDU: 069

*À flor mais bela do Jardim das Flórez,
Minha mãe*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer à profa. Tereza Scheiner, minha orientadora, pois estes 6 anos no Brasil junto a ela estão representados no meu crescimento acadêmico, agora refletido neste documento. Agradeço também por permitir desenvolver a pesquisa com meus olhos de *designer* e por ter acrescentado seu olhar de museóloga para o fechamento da tese.

Esta pesquisa-tese envolveu pessoas em diversas áreas de conhecimento às quais gostaria de agradecer esperando não esquecer ninguém, pois estas pessoas foram fundamentais no desenvolvimento deste trabalho. Do pessoal do Museu Paraense Emílio Goeldi agradeço especialmente ao Dr. Prof. Nelson Sanjad, pois a sua sugestão de pesquisar o Museu foi a oportunidade de conhecer não só outro jardim brasileiro, mas também parte da Região Norte do país. Também agradeço a ele abrir as portas do Museu para minha pesquisa. À coordenação de Museologia do Museu Goeldi, em especial Wanda Okanda, Helena Quadros, Hilma Guedes, Luiz Videira, Ana Claudia Silva, Horácio Higuchi por terem me recebido e explicado em detalhe o trabalho museológico desenvolvido pelo museu. A Amir Lima pelas informações sobre o manejo do Parque e pela troca de idéias sobre os jardins botânicos. Ao pessoal do Arquivo Guilherme de La Pena: Doralice, Mazildo e Pablo, obrigada pela ajuda na procura de documentos históricos que pudessem me auxiliar na argumentação das minhas idéias.

Do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, agradeço à Dra. Ariane Luna Peixoto pela ajuda na procura de material essencial para completar o quadro de espécies do Jardim, também pelas idéias que trocamos e as dicas importantes que me ajudaram a concluir os capítulos. À Profa. Luísa Maria Rocha e Renato Pizarro por disponibilizar parte do acervo fotográfico inédito do Jardim. À Dra. Alda Heizer, Dra. Ana Rosa de Oliveira e Dra. Tânia Sampaio Pereira pela indicação de textos essenciais para a pesquisa. Da Biblioteca Barbosa Rodrigues, a Maria da Penha pela disposição sempre que precisei.

A minha família: minha mãe, irmãos, incluindo sobrinhos e cunhados agradeço e sempre agradecerei por serem o meu apoio incondicional. Sem eles dificilmente eu tivesse começado e concluído os meus estudos. Agradeço a Jaime por ter aparecido no meu caminho, pois sua alegria, amor e companhia tem sido um dos presentes mais valiosos que tenho recebido. Ao Dr. Prof. Enrique Forero por ter acompanhado de perto com seus ensinamentos e conselhos estes últimos onze anos da minha vida profissional e acadêmica. Também por me incentivar a fazer pós-graduação no Brasil, que sem duvida tem sido uma grande experiência na minha vida. Agradeço também pela amizade, pois me sinto privilegiada.

O apoio emocional veio de diferentes pontos geográficos, às amigas brasileiras, a Margarida Melo, agradeço por ter me dado a confiança necessária na finalização da tese, sua sensibilidade e carinho com o trabalho dos alunos ficou evidente para mim. À turma samambaia pelos dias felizes que passamos quando nos conhecemos. A Aline e Hugo pelo carinho, a Eurípedes, Christina e Flávia agradeço a paciência com que sempre me ouviram e pelos conselhos recebidos. Às amigas no Brasil, Marta, Anna, Karen, Ana Paula agradeço porque os dias foram mais felizes na delas. Às amigas colombianas pelo apoio à distancia, Yamile, Gina, Vanessa, Luisa, Sandra Sierra e Sandra Obando. A Maria Teresa que está passando por um processo parecido no México, por compartilhar experiências como estrangeira e doutoranda.

Agradeço à Capes pelo financiamento da pesquisa e em geral ao Brasil, pois tornou-se meu segundo lar. Desde já sei que as saudades serão enormes.

RESUMO

SUESCUN FLOREZ, Lilian Mariela. **O Modo Expositivo dos Museus de Natureza:** análise comparativa entre a exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Orientador: Profa. Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner. UNIRIO/MAST. 2015. Tese.

A Tese aborda a singularidade do modo expositivo dos museus de natureza em particular dos jardins botânicos brasileiros. Apresenta três características únicas e particulares do modo de narrar a natureza nos jardins que se relacionam diretamente com a coleção viva e o com espaço físico: 1) Os jardins entendidos como palimpsestos apresentam camadas de projetos expositivos que permitem entender a relação do homem com a natureza, em diferentes períodos históricos. 2) O processo de musealização se dá de maneira diferenciada nos jardins, pois as coleções vivas precisam cuidados especiais que envolvem outros passos na sua introdução no museu. 3) O potencial comunicativo dos museus de natureza é determinado pelo caráter de permanência da coleção, que por sua vez é dinâmica e encontra-se em constante transformação. Para tanto analisa de maneira comparativa a exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro na atualidade, bem como narra-se a concepção de ambas exposições no início do século XX. Apresentam-se as diferenças entre ambas as exposições, que se baseiam nos contextos históricos nos quais surgem e a diferença temporal entre a concepção de cada uma. As semelhanças foram determinadas pelo caráter museal dos dois jardins botânicos, bem como por serem considerados jardins históricos. O trabalho inclui a comparação dos espaços e dos elementos *naturalia* e *artificialia* que configuram o espaço expositivo, assim como uma breve revisão da coleção viva, em especial de árvores-vestígio pertencentes à primeira camada expositiva e que se constituem em um patrimônio compartilhado de ambas instituições.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Exposição, Jardim Botânico do Rio de Janeiro, Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi.

ABSTRACT

SUESCUN FLOREZ, Lilian Mariela. **Exhibits in nature museums**: comparative analysis of the living plant collections of the Zoobotanical Park of the Museu Paraense Emílio Goeldi and the representation of the flora of the Amazon Region in the Rio de Janeiro Botanical Garden.

Advisor: Profa. Dra. Tereza Cristina Moletta Scheiner. UNIRIO/MAST. 2015. Dissertation.

The uniqueness of the exhibits in nature museums, in particular in Brazilian botanical gardens, is studied. Three unique and particular characteristics of the way botanical gardens narrate nature, that are directly related with the living collection and the physical space, are presented: 1) Botanical gardens understood as palimpsests show different layers of exhibition projects that allow for an understanding of the relationship of man with nature in different historical periods, 2) The musealization process occurs in a particular way, as the living collections require special attention having to do with additional steps needed to introduce them in the museum. 3) The potential for communication in nature museums is dictated by the fact that the collection is permanent, but at the same time is dynamic and in continuous transformation. With this in mind, the way the living collection of flora is exhibited in the Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi is compared with the current representation of the flora of the Amazon region in the Rio de Janeiro Botanical Garden. In addition, the conception of both exhibits at the beginning of the XXth Century is described. The differences between both exhibits, which are based on the historical context and the different time periods in which each one was established, are presented. Similarities were determined on the basis of the museal character of both botanical gardens as well as by their status as historical gardens. A comparison of the spaces and the *naturalia* and *artificialia* elements that constitute the space of the exhibitions is included, as well as a brief review of the living collections, in particular vestigial trees belonging to the first layer of exhibits that constitute shared heritage of both institutions.

Key words: Museum, Museology, Exposition, Rio de Janeiro Botanical Garden, Zoobotanical Park of the Museu Paraense Emílio Goeldi.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

BGCI - *Botanic Gardens Conservation International*

BGCS - *Botanic Gardens Conservation Secretariat*

CONAMA - Conselho Nacional do Meio Ambiente

IABG - *International Association of Botanic Gardens*

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

ICOFOM - *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

ICOFOM LAM - Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe

ICOMOS - Conselho Internacional de Sítios e Monumentos

ICOMOS/FLA - *International Scientific Committee on Cultural Landscapes* (Comitê Científico Internacional de Paisagem Cultural)

IPHAN - Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional

IPJBRJ - Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro

IUCN - *International Union for Conservation of Nature* (União Internacional para a Conservação da Natureza)

JBRJ - Jardim Botânico do Rio de Janeiro

MMA - Ministério do Meio Ambiente

MPEG - Museu Paraense Emílio Goeldi

RBJB - Rede Brasileira de Jardins Botânicos

PZBMPEG - Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi

SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional

WWF - *World Wildlife Fund for Nature* (Fundo mundial para a vida selvagem e natureza)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Chalé no Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi	23
Figura 2	–	Chafariz das Musas e Aléia Barbosa Rodrigues	24
Figura 3	–	Cômoro e Busto Frei Leandro	24
Figura 4	–	Plano dos Jardins e do Palácio de Versailles (Château de Versailles) projetados por Le Notrê	48
Figura 5	–	Projeto de Jardim Inglês por Bettini. Elementos do jardim anglo-chinês	48
Figura 6	–	Planta do Horto Botânico de Pádua, 1545	51
Figura 7	–	<i>Hortus Botanicus</i> de Leiden. Tuin Van Clusius Wouclanus, 1610	51
Figura 8	–	Jardim Botânico de Uppsala. Desenho de Rudbeck, 1675	52
Figura 9	–	Jardim Botânico de Edimburgo, 1670	52
Figura 10	–	Jardim Botânico de Montpellier (cerca de 1603)	53
Figura 11	–	Plano do <i>Jardin des plantes</i> depois dos trabalhos de aterramento de Abraham Bosse, 1641	53
Figura 12	–	Plano do <i>Jardin des plantes</i> em 1788. T. Drouet, 1808	57
Figura 13	–	<i>Scala Naturae</i> . Charles Bonnet. Obras da História natural e da filosofia, 1781	63
Figura 14	–	<i>Mutisia clematis</i> . Ilustração de Salvador Rizo Blanco	66
Figura 15	–	Caixote para conservar as plantas a bordo	67
Figura 16	–	Folheto distribuído por John Ellis para todos os coletores de plantas, 1770	67
Figura 17	–	Embalagens e caixotes para transporte, projetados por François Lebreton para aclimação de espécies provenientes da Índia. Manual de Botânica para o uso de amateurs e dos viajantes	67
Figura 18	–	Caixote para transporte de sementes em germinação e pequenas árvores. Instruções sobre o modo mais seguro e econômico de transportar plantas	67
Figura 19	–	<i>Terra Brasilis</i> . Atribuído a Lopo Homem-Reinéis, 1519	70
Figura 20	–	Mapa Topográfico do Orto Botânico de Vila Rica, 1799. Desenhado por Manuel Ribeiro Guimarães	78
Figura 21	–	Jardim Público ou Horto Botânico. Detalhe da planta da cidade de São Paulo em 1810, levantada pelo Capitão Engenheiro Rufino J. Felizardo e Costa.	79
Figura 22	–	O Jardim Botânico, em registro executado no período 1844-1847. Detalhe do Mapa da Cidade de São Paulo e seus Subúrbios, levantada pelo Engenheiro C.A. Bresser.	79
Figura 23	–	Planta cadastral da Fazenda Nacional e da Lagoa Rodrigo de Freitas. Levantada por P. Galnoux em 1844.	80
Figura 24	–	Fábrica de Pólvora, 1817- 1818. Aquarela de Thomas Ender	81
Figura 25	–	Cena que representa grupo de chineses cultivando o chá. Johann Moritz Rugendas, século XIX	83
Figura 26	–	Região Norte do Brasil encontra-se o Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi	99
Figura 27	–	Localização do Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi	100

Figura 28	– Pavilhão Domingo Soares Ferreira Pena – Rocinha	101
Figura 29	– Caixa d'água – Castelinho	102
Figura 30	– Busto Ferreira Pena	102
Figura 31	– Herma Von Martius e Von Spix	102
Figura 32	– Logotipo do Museu Paraense Emílio Goeldi	102
Figura 33	– Prédio da Rocinha com fachada e teto em vidro	106
Figura 34	– A casa dos macacos (<i>La Maison des Singes</i>) e visitantes. Cartão Postal do <i>Jardin des plantes</i> , 1900.	107
Figura 35	– Público visitante no Jardim Zoológico do MPEG. Cartão postal, 1908	107
Figura 36	– O grande aviário (<i>La grande Volière</i>) do <i>Jardin des plantes</i>	107
Figura 37	– Lago das aves aquáticas do Museu Paraense Emílio Goeldi	107
Figura 38	– Planta do Museu Paraense de História Natural e Etnografia, seus anexos (Horto Botânico e Jardim Zoológico) e dos terrenos vizinhos a desapropriar, 1896	110
Figura 39	– Viveiro dos animais carnívoros, raposas, dos quatis, das araras	111
Figura 40	– Viveiro dos grandes primatas	111
Figura 41	– Gaiolas francesas de ferro	112
Figura 42	– Viveiros das grandes aves de rapina	113
Figura 43	– Tabuleta esmaltada para identificação de plantas.	114
Figura 44	– Aquário projetado por Ernst Lohse	114
Figura 45	– Lago vitória-régia	115
Figura 46	– Caixa d'água e Lago vitória-régia	115
Figura 47	– Planta do Museu Paraense Emílio Goeldi (1901) Desenho de Gottfried Hagmann	118
Figura 48	– Vitória-régia musealizada	120
Figura 49	– Rascunho que parece corresponder à projeção dada por Jacques Huber à área do Horto do Museu Paraense Emílio Goeldi	121
Figura 50	– Rascunho com indicação de famílias botânicas dentro de cada canteiro. Provável organização do Horto seguindo uma ordem sistemática	121
Figura 51	– Área de forma retangular com desenhos de <i>parterres</i> .	121
Figura 52	– Desenho de canteiros ortogonais e circulares dentro da área retangular. Possível área correspondente ao Horto Botânico	121
Figura 53	– A árvore mais alta da imagem corresponde ao Guajará.	122
Figura 54	– Reprodução da Planta do Museu Paraense Emílio Goeldi de 1896	123
Figura 55	– Canteiro e alameda do Horto Botânico do Museu Paraense Emílio Goeldi	126

Figura 56	– Horto Botânico	128
Figura 57	– Horto Botânico	128
Figura 58	– Herma Von Martius e Von Spix	129
Figura 59	– Busto Ferreira Pena	129
Figura 60	– Campo de Piscicultura	132
Figura 61	– O Jardim Botânico do Rio de Janeiro na Região Sudeste do Brasil	136
Figura 62	– O Jardim Botânico do Rio de Janeiro faz parte da Zona Sul da Cidade	136
Figura 63	– Localização do traçado planejado do Jardim Botânico do Rio de Janeiro	139
Figura 64	– Lago Frei Leandro, 2011	140
Figura 65	– Mesa e Relógio do Imperador no cômodo Frei Leandro, 2011	140
Figura 66	– Cômodo Frei Leandro, 2011	141
Figura 67	– Busto Frei Leandro, 2011	141
Figura 68	– Mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 1863	142
Figura 69	– Aléia Barbosa Rodrigues, 2011	143
Figura 70	– Logotipo do Jardim Botânico do Rio de Janeiro	143
Figura 71	– Fonte Wallace, 2011	144
Figura 72	– Busto de Don João VI e palmeira-real-filha, 2011	145
Figura 73	– Chafariz das Musas, 2011	145
Figura 74	– Mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 1908. Desenho de Barbosa Rodrigues	146
Figura 75	– Redução da planta do JBRJ levantada em 1910 pelo engenheiro Thomaz C. De Gusmão. Intervenção gráfica da autora	150
Figura 76	– Terrenos do Jockey Club antes da sua construção	152
Figura 77	– Rua Jardim Botânico (à esquerda os terrenos do Jockey Club antes da sua construção, à direita o Jardim Botânico do Rio de Janeiro)	152
Figura 78	– Vista aérea do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Jockey Club, 1926	153
Figura 79	– A representação da Região Amazônica, 1932	157
Figura 80	– Inauguração da representação da Região Amazônica, 1932	157
Figura 81	– Representação da Região Amazônica antes da enchente de 1936	158
Figura 82	– Destruição da coleção de vitória-régia com a inundação de 1936	163
Figura 83	– Camada de lama nos canteiros depois da enchente de 1936	164
Figura 84	– Aléia Campos Porto (pau-mulato) depois da enchente de 1936	165
Figura 85	– Representação da Região Amazônica depois da restauração.	166
Figura 86	– A paisagem romântica da Representação da Região Amazônica	167

Figura 87	– Cartão postal comemorativo do 150 aniversário do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Ambiente Amazônico	167
Figura 88	– Mapa do Brasil com a localização regional do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi.	207
Figura 89	– O espaço físico do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi	209
Figura 90	– Planta da Fazenda na Lagoa Rodrigo de Freitas, 1844 (detalhe e intervenção gráfica)	211
Figura 91	– Mapa do traçado do Jardim Botânico do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1908 (intervenção gráfica)	211
Figura 92	– Mapa gráfico do Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi	212
Figura 93	– Mapa gráfico da intervenção paisagística do Programa de Revitalização, 2007-2008	213
Figura 94	– Composição cenográfica- Ilha, Casa do Seringueiro e escultura do Pescador	215
Figura 95	– Caixa d'água no início de século XX	216
Figura 96	– Visitantes no Castelinho, 2014	216
Figura 97	– Lago da vitória-régia na localização atual, 2014	217
Figura 98	– Castelinho, 2014	218
Figura 99	– Casa de seringueiro	219
Figura 100	– Casa do seringueiro Jardim Botânico do Rio de Janeiro	219
Figura 101	– Escultura do Pescador Jardim Botânico do Rio de Janeiro	221
Figura 102	– Herma Von Martius e Von Spix, início de século XX	224
Figura 103	– Herma Von Martius e Von Spix, 2012	224
Figura 104	– Herma Von Martius e Von Spix, 2012	224
Figura 105	– Busto Ferreira Pena, início de século XX	225
Figura 106	– Busto Ferreira Pena, 2012	225
Figura 107	– Busto Ferreira Pena, 2012	225
Figura 108	– Vista desde a torre do Castelinho (No Fundo a Herma Von Martius e Von Spix, a esquerda gaiola antiga e traçado curvo das aléias)	226
Figura 109	– Alamedas no núcleo da representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro	227
Figura 110	– Alamedas do Jardim Botânico do Museu Paraense Emílio Goeldi	227
Figura 111	– Aléia pau-mulato, 2015	228
Figura 112	– Aléia pau-mulato, 2015	228
Figura 113	– Adolpho Ducke	229
Figura 114	– Ilustração seringueira	235
Figura 115	– Ilustração cajuaçu	236

Figura 116	– Ilustração castanha-do-pará	236
Figura 117	– Ilustração rosa-da-montanha	236
Figura 118	– Ilustração pau-mulato	237
Figura 119	– Ilustração abricó-de-macaco	237
Figura 120	– Ilustração <i>Elizabetha princeps</i> Benth	237
Figura 121	– Ilustração jeniparana	238
Figura 122	– Ilustração chupo	238
Figura 123	– Ilustração tacazeiro	238
Figura 124	– Aléia Karl Glasl, JBRJ	239
Figura 125	– Cacau, JBRJ	239
Figura 126	– Guajará, PZB/MPEG	240
Figura 127	– Mogno localizado no canteiro 15A do JBRJ	240
Figura 128	– Samaumeira, JBRJ	241
Figura 129	– Samaumeira, PZB/MPEG	241
Figura 130	– Vitória-régia PZB/MPEG	242
Figura 131	– Açaí, JBRJ	242
Figura 132	– Miriti, JBRJ	242
Figura 133	– Única placa de identificação visível na exposição da Representação da Região Amazônica. Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015	245
Figura 134	– Placa de sinalização da representação da Região Amazônica. Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015	246
Figura 135	– Captura das informações da página eletrônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro	246
Figura 136	– Placa informativa do núcleo histórico: Aquário, 2014	247
Figura 137	– Menino de chapéu	247
Figura 138	– Placa informativa do menino de chapéu	247
Figura 139	– Mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Guia educativo Conhecendo nosso Jardim, 2010	248
Figura 140	– Placas interpretativas de texto e QR code, <i>Kew Gardens</i>	257
Figura 141	– Placa com imagens do trabalho de cultivo do nenúfar-de-santa-cruz, <i>Kew Gardens</i>	257
Figura 142	– <i>Kew's Rhizotron and Xstrata Treetop Walkway</i>	257
Figura 143	– Mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Área de visitação	276
Figura 144	– Mapa do Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi. Área de visitação	277

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	16
Cap. 1 A NATUREZA NOS JARDINS BOTÂNICOS	43
1.1 A NATUREZA ORGANIZADA: SURGIMENTO DOS JARDINS BOTÂNICOS E MUSEALIZAÇÃO DAS PLANTAS SEGUNDO CRITÉRIOS CIENTÍFICOS	45
1.1.1 – Quando as plantas se tornam objetos principais de estudo dos jardins: surgimento dos jardins botânicos	49
1.1.2 – A tradução da natureza para o sistema de classificação europeu: a taxonomia como linguagem das coisas da natureza e a sistemática como organização do mundo natural	62
1.2 NATUREZA NO BRASIL COLONIAL: A CRIAÇÃO DOS JARDINS BOTÂNICOS LUSO-BRASILEIROS	68
1.2.1 – Centros de aclimação de plantas uteis: organização dos primeiros jardins botânicos do Brasil	72
1.2.2 – A criação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro	80
1.3 A MUSEALIZAÇÃO DA NATUREZA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX NO BRASIL	86
1.3.1 – A exposição como ferramenta da “instrução do povo”: um traço em comum dos museus de História Natural	90
1.3.2 – A criação do Museu Paraense Emílio Goeldi: um museu provincial de história natural	92
Cap. 2 EXPOSIÇÃO COMO NARRATIVA DE NATUREZA: A CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO DA COLEÇÃO VIVA DE FLORA DO PARQUE ZOOBOTÂNICO DO MUSEU PARAENSE EMILIO GOELDI E DA REPRESENTAÇÃO DA REGIÃO AMAZÔNICA DO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO	95
2.1 O PARQUE ZOOBOTÂNICO MUSEU PARAENSE EMILIO GOELDI E SUA EXPOSIÇÃO DE FLORA AMAZÔNICA	99
2.1.1 – Os dois anexos do Museu e suas transformações durante as primeiras duas administrações	108
2.1.1.1 – A exposição da coleção viva do Jardim Zoológico: exibição com a qual o Museu ganhou a “simpatia do povo”	109
2.1.1.2 – O Horto Botânico e a desapropriação de terrenos: a dificuldade de propor uma exposição permanente	119
2.1.1.2.1 – Organização provisória do Horto – adaptação ao espaço disponível	124
2.1.1.2.2 – Desapropriação final de terrenos	130
2.1.1.2.3 – O Horto como laboratório de experimentação do belo e do útil, da ciência e do ensino	133

	2.2 O JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO E A EXPOSIÇÃO DA COLEÇÃO VIVA	136
	2.2.1 – A representação da Região Amazônica	146
	2.2.2 – A construção da representação da Região Amazônica: coleta, classificação, nomeação, aclimação e musealização	153
	2.2.3 – A paisagem romântica – restaurando a representação da Região Amazônica	165
Cap. 3	ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A EXPOSIÇÃO DA COLEÇÃO VIVA DE FLORA DO PARQUE ZOOBOTÂNICO DO MUSEU PARAENSE EMILIO GOELDI E A REPRESENTAÇÃO DA REGIÃO AMAZÔNICA DO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO	168
	3.1 A EXPOSIÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICA	176
	3.1.1 – A prática de escrever e o exercício de expor: as relações entre exposição museológica e a idéia da escritura em Roland Barthes	180
	3.1.2 – Exposição: a escritura do museu	187
	3.1.3 – Exposição, a poética do museu: uma proposta transversal	191
	3.2 - AS EXPOSIÇÕES DE COLEÇÕES VIVAS DO PARQUE ZOOBOTÂNICO DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI E DO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO: O CASO DA COLEÇÃO AMAZÔNICA	194
	3.2.1 – O espaço	206
	3.2.1.1 – Localização, tamanho e forma	206
	3.2.1.2 – Elementos compositivos estruturais das exposições	213
	3.2.2 – A coleção	229
	3.2.2.1– Um patrimônio verde compartilhado: Adolpho Ducke e as duas exposições	229
	3.2.2.2 – Árvores e espécimes da Amazônia das duas instituições	234
	3.2.3 – A ausência de uma interpretação nas duas exposições	244
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
	REFERENCIAS	259
	ANEXOS	275

Introdução



STERCULIA speciosa.

INTRODUÇÃO

A comunicação em museus e, especialmente, nas exposições vem constituindo nosso objeto de estudo desde a pesquisa acadêmica no Mestrado em Museologia e Patrimônio do PPG-PMUS¹, assim como na prática profissional, através da atuação em processos de concepção de exposições incluindo museus de arte, história e ciências naturais, em diferentes instituições.

Durante o Mestrado foi desenvolvida a pesquisa-dissertação “*Design da experiência nos jardins botânicos*”, projeto que teve por finalidade discutir, em bases gerais, a comunicação museológica e, em particular, as exposições e as experiências vivenciadas no espaço museográfico, relacionando-as diretamente com os dispositivos expositivos e, claro, com a coleção viva de espécimes científicos. Para tanto abordamos as articulações entre os campos da Museologia e do *Design*, buscando apresentar alguns exemplos de interface entre a linguagem museográfica (Museologia + *Design*) e a linguagem da Natureza. Realizamos uma análise semiótica de dois núcleos museológicos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro – JBRJ: o primeiro, o traçado racionalista no Trópico, representado pelo conjunto da aléia Barbosa Rodrigues, composto principalmente pelas palmeiras-imperiais, o Chafariz e o Portal da Academia de Belas Artes; e o segundo, a paisagem romântica, da qual o Lago Frei Leandro é o ícone mais significativo.

Desta busca por entender os espaços construídos das exposições e seu potencial comunicativo surgiram diversos questionamentos, não só sobre os jardins botânicos, mas também acerca da Museologia – perguntas relacionadas particularmente aos modos expositivos dos museus de natureza² com coleções vivas, tema desta pesquisa-tese.

Para analisar a linguagem comunicacional dos Museus de Natureza, consideramos essencial um estudo aprofundado do exercício de expor e do resultado desta atividade, a exposição. Como já mencionado na pesquisa-dissertação, a exposição e o exercício de expor são, por natureza, da ordem da práxis; portanto, uma produção humana subjetiva em todas as suas faces e fases, ou seja: desde a concepção até a

¹ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST.

² Denominamos aqui "Museus de natureza" as instituições que conservam, estudam e expõem coleções de espécimes vivos e/ou taxidermizados, assim como registros materiais arqueológicos e geológicos. Estas instituições podem ser jardins botânicos e zoológicos, aquários e vivários, assim como parques e reservas naturais - instituições e organizações que desenvolvem pesquisas sistemáticas e conjunturais relativas à identificação, documentação, formação de coleções, conservação, educação e difusão científica, relacionadas com o meio dito 'natural'. Na perspectiva da teoria museológica, jardins botânicos e zoológicos, aquários e vivários são museus tradicionais com coleções vivas, enquanto parques e reservas naturais são museus de território.

interpretação que o público faz do conteúdo apresentado. O exercício de expor é uma prática da experimentação, sendo o público entendido como protagonista; e o espaço museográfico, entendido como lugar de experiências, o qual permite enxergar o exercício de expor como constante procura pelo aperfeiçoamento da comunicação dos museus com seus públicos. Assim, a pesquisa tese desenvolvida, vincula-se à linha de pesquisa 01- Museu e Museologia e está situada no âmbito do projeto Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição.

Sabemos que existe um processo segundo o qual os museus interpretam o Real – através da elaboração de narrativas que se desdobram a partir de roteiros de exposições que constituem, em si mesmos, conjuntos sógnicos específicos, construídos pela soma de diversos elementos: espaço, forma, sistemas de informação e suportes (sinalização e painéis informativos); assim como, na esfera sensorial, a luz, as cores, os cheiros, os sons, as texturas e a coleção, aos quais se somam as interpretações e ações do público. O fundamento desta estrutura sógnica – a interpretação do Real feita pelo Museu - é a Museologia, e o resultado é da ordem da Linguagem Museológica. Esta Linguagem específica dos museus é entendida como um sistema intrincado de signos, dependentes uns de outros e operando num emaranhado de diferentes significados, que vão atuar simultaneamente sobre os receptores. Para alguns autores sua “matéria prima” essencial é o objeto, “A coisa real”³, através do qual se constroem todas as relações anteriormente citadas. Estes signos reunidos articulam-se funcionalmente, fornecendo à exposição diversas e ricas significações, como diferentes camadas que vão compondo e constituindo os objetos e os espaços da exibição. Nos museus de natureza isso se dá de uma forma diferenciada e muito especial como vamos a demonstrar ao longo deste documento.

Portanto, é sobre os dispositivos que configuram os modos narrativos dos museus de natureza, ou seja, as alternativas de interpretação que o Museu faz sobre este recorte do Real, que propomos desenvolver a presente tese. A discussão estará centrada nas articulações teóricas que levam à constituição do conceito da exposição - que fundamentará as escolhas sobre a disposição espacial, bem como as narrativas e estratégias usadas para a criação desse objeto discursivo; ou seja, é a partir do conceito

³ "The real thing" ou «vraies choses» - termo cunhado pelo teórico canadense Duncan Cameron, conforme texto publicado em 1968: "For convenience, we can use *artifact* to describe all of those three-dimensional, visible, *real things* of the museum; however, another term is required for the demonstrated phenomena, for significant relationship, which is so often the real thing in the science museum. For example, the Foucault Pendulum in its museum setting is not an artifact, nor a real thing in our sense; but the *motion* of the pendulum is a *real thing*. We present the motion of the pendulum and it is the motion of the pendulum which must be 'read' by the visitor if we are to communicate with him. The motion, we suggest, is a *kinetifact*". (CAMERON, 1968, p. 34-35)

que se constrói a especificidade da exposição como meio de comunicação; e é através dele que se define sua particularidade como linguagem. Identificamos duas principais qualidades que determinam o modo específico de narrar dos museus de natureza e, no caso específico, dos jardins botânicos: a coleção viva e o espaço físico. A partir desta afirmação, mencionamos **três questões** com as quais queremos demonstrar que os museus de coleções vivas apresentam as seguintes particularidades:

1. O modo como as coleções vivas são expostas permite entender a relação entre o humano e a natureza, em diferentes períodos históricos. Ou seja, a organização das exposições e o modo como são feitas reflete os interesses político-econômicos e ideológicos em diferentes períodos históricos. Desde esse ponto de vista, entendemos os jardins como documentos históricos que, como “palimpsestos”⁴, apresentam diversas camadas de paisagem que são testemunhas dos seus processos de transformação.

2. O processo de musealização⁵ se dá de maneira mais diferenciada nos jardins botânicos do que nos museus de história natural que também musealizam a natureza, mas no seu estado ‘seco’⁶.

3. O potencial comunicativo dos museus de natureza é determinado pelo caráter de permanência da coleção, que por sua vez é dinâmica e encontra-se em constante transformação.

Para abordar as características singulares dos museus de natureza como Tese de Doutorado, escolhemos analisar a concepção de duas exposições de coleções vivas no início do século XX, assim como o potencial comunicativo do Parque Zoobotânico (PZB) do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) na atualidade, enfatizando a coleção viva de flora; e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ). Estas duas instituições, emblemáticas no panorama da ciência e da museologia brasileiras, foram analisadas comparativamente, com ênfase nas particularidades e generalidades das exposições de coleções vivas e no seu significado simbólico.

⁴ Oliveira (2008, p. 79), acredita que a paisagem do Jardim Botânico do Rio de Janeiro “pode ser comparada a um palimpsesto, ou seja, foi conformada pela sobreposição de diferentes ‘escritas’, ‘projetos’ ou, mais especificamente, de leituras de jardim botânico adotadas por suas administrações ao longo de seus 200 anos”.

⁵ Do ponto de vista museológico, a musealização refere-se ao movimento de tirar física e conceitualmente alguma coisa do seu ambiente natural ou cultural original para transformá-lo em *musealimum* ou *musealia*: “objeto de museu”. O objeto ganha neste deslocamento um *status* museal. Stransky deixa bem claro que um objeto de museu não passa somente a ser um objeto no museu, na verdade, nesse deslocamento de contexto e no processo de seleção, classificação e de apresentação é que acontece a mudança do *status* do objeto. No museu, estes objetos extraídos adquirem uma realidade cultural específica determinada pela conceptualização outorgada ao objeto na musealização. O processo de musealização envolve a constituição de substitutos da realidade e como tal, não a realidade mesma. Como processo científico, compreendem necessariamente, as atividades do museu: documentação, preservação, pesquisa e comunicação. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, p. 251-252)

⁶ Com o termo ‘seco’ estamos nos referindo aos espécimes de animais taxidermizados e as exsiccatas de herbário.

O recorte proposto para análise, primeiramente, refere-se ao período no qual as duas exposições da coleção amazônica foram concebidas, mais especialmente ao momento no qual as duas instituições convergem em representar a natureza amazônica no início do século XX. Os dois espaços desenvolveram-se de maneira diferenciada, ficando impressas na paisagem as transformações sofridas ao longo da história de cada um. Alguns traços históricos ainda fazem parte da configuração atual e são assunto especial de nossa pesquisa. Este desenvolvimento foi determinado não só pelo contexto político-econômico de cada região, mas pelos objetivos de cada instituição, impostos pelo período histórico no qual surgiram. Esclarecemos que todo ordenamento tende a traduzir sobre o espaço, através dos diversos signos, os principais elementos do pensamento que os fundamentam. Isto nos permite afirmar que a paisagem não é uma realidade objetiva, mas uma representação simbólica de um campo disciplinar específico. Para Tanacs (2003, p. 20) a paisagem, “além de representar e mediar conceitos, valores e critérios diante dos membros de uma sociedade ou comunidade, tem o objetivo de reproduzir ou reforçar esses mesmos valores”. Podemos além destas afirmações, acrescentar que a versatilidade da paisagem dos jardins, ou mesmo seu dinamismo natural, permite uma constante transformação que acompanha, ao longo da sua existência, os interesses administrativos e políticos das diversas gestões.

O Jardim Botânico do Rio de Janeiro, fundado em 1808 como jardim de aclimação, por ordem do Príncipe Regente, destacou a adaptação de espécies exóticas (função do Jardim desde o período da Regência e posteriormente durante o período do Império) seguindo os objetivos econômicos da Coroa, que procurava diversificar a produção de espécies vegetais e, portanto, a comercialização de determinadas espécies úteis. Ainda hoje a coleção do Jardim resguarda espécimes de diferentes lugares do mundo, representando a característica enciclopédica com a qual foi se desenvolvendo. Mas também, durante as primeiras décadas do século XX, o foco de atenção da produção científica do Jardim foi a incorporação de coleções de flora nacional, sendo construídas as representações de ecossistemas brasileiros. A partir da década de 1920, o Jardim iniciou a coleta de exemplares vivos e material ‘seco’ da Amazônia para a constituição da coleção de herbário e a representação do ecossistema amazônico, sendo este último o foco da nossa análise.

Já o Museu Paraense Emílio Goeldi é diferente, pois desde sua fundação em 1866, em Belém do Pará, foi pensado como repositório da história natural e etnológica local. Seu fim era o estudo da natureza amazônica, principalmente do Estado do Pará. Esta visão foi reiterada no período republicano e refletida não só na coleção de objetos regionais, mas na apresentação das coleções nos terrenos que foram adquiridos em 1895. No espaço físico, tanto objetos ‘secos’ como ‘mortos’ ganharam um lugar. Estes

terrenos permitiram construir um Jardim Zoológico e um Horto botânico, onde a coleção viva ganhou protagonismo e audiência - espaço hoje, conhecido como o Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, objeto de nossa análise.

Entendemos que desde o ponto de vista histórico, a Instituição vem funcionando administrativamente sob essa lógica, ou seja, considerando o Parque como um “braço científico” e como espaço que integra o público com as atividades do museu. Por outro lado, historicamente para a população de Belém do Pará, o Parque é visto como sendo o próprio Museu, que por sua vez contém um prédio - uma Rocinha – considerado um museu dentro do Parque; isto em museologia é conhecido pelo termo *metamuseu*, definido como o museu que está para além de outro museu e que por sua vez discute temas relacionadas com o próprio museu que lhe serve de centro, ou seja, museu de si próprio.

Como vimos, os contextos em que cada Museu surge são contrastantes, pois, se por um lado, a criação do JBRJ teve como iniciativa explícita a diversificação de espécies vegetais úteis e de valor comercial, por outro, o MPEG, representante da biodiversidade amazônica, surge sob idéias voltadas para a “instrução do povo” e o desenvolvimento da ciência na Região Norte, restrito na sua geografia e, portanto, nas coleções conquistadas.

Mas, tanto o Jardim quanto o Museu apresentam qualidades singulares de museus de natureza em território brasileiro. As características que nos interessam estabelecer estão relacionadas com as categorias de Jardim Botânico e de Jardim Histórico.

Sobre a primeira categoria, vemos que o Jardim do Rio de Janeiro ganhou seu título de Jardim Botânico desde 1818, quando foi denominando, pela primeira vez, Real Jardim Botânico⁷. Esta instituição é considerada hoje como o modelo de Jardim Botânico, pois o Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA) decidiu nomear em 2000 o Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (IPJBRJ) como intermediário para realizar a concessão de registros de jardins botânicos brasileiros. Já o Jardim do PZB foi certificado em Resolução 266 do CONAMA, de 3 de agosto de 2000 e teve que passar por avaliação do IPJBRJ para ser creditado como jardim botânico.

A segunda categoria aqui mencionada faz relação aos jardins históricos brasileiros. Os dois espaços foram tombados pelo Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) em períodos completamente diferentes; o JBRJ foi considerado patrimônio pelo Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN⁸)

⁷ Primeiro denominado, Horto Real (1808), depois Real Jardim Botânico (1818), Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas e finalmente Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1890).

⁸ Atual IPHAN

em 30 de maio de 1938⁹, enquanto o conjunto arquitetônico/paisagístico do PZB/MPEG foi registrado como patrimônio décadas depois, em 14 de julho de 1993¹⁰. Estas categorias nos permitem identificar funções, responsabilidades e atividades, ou seja parâmetros de atuação muito similares, pois além deles serem jardins botânicos e cumprirem com suas funções de pesquisa, documentação, conservação e exposição das coleções vivas, eles devem gerir a paisagem, por ser ela patrimônio histórico do Brasil.

Ainda hoje é possível ver através da diversidade de coleções de flora e fauna, presentes nos dois espaços, a riqueza natural do país - ainda que a maneira como a natureza foi construída dentro destes espaços tenha guardado regras estilísticas advindas da Europa. Este movimento de 'hibridação' não só atravessa o discurso ideológico-político brasileiro nos momentos de constituição das sucessivas etapas expositivas desses parques, mas também pode ser identificado nas estratégias de comunicação, paisagísticas e de *design* destas duas instituições.

Um exemplo desta hibridação no PZB/MPEG encontra-se em diversos relatórios ao longo da administração de Emílio Augusto Goeldi (1859-1917)¹¹, que descreveu as características estilísticas que deviam seguir a construção do Horto Botânico e a do Jardim Zoológico. A construção de prédios e gaiolas, jaulas, canteiros e lagos seguiu os padrões formais e conceituais dos zoológicos e jardins do século XIX da Europa. Como exemplo, o lago da vitória-régia foi concebido com a forma do Mar Negro, na Rússia; o lago das aves aquáticas, construído com a forma do Lago Maggiore na Itália, assim como viveiros de arame executados em Paris, com estilo e técnica franceses (GOELDI, 1897a, p. 9-10). Na figura 1 vemos um chalé construído no Parque Zoobotânico durante a administração de Goeldi.

⁹ Jardim Botânico do Rio de Janeiro, inclusive o Pórtico da Academia de Belas Artes, Portão da Antiga Fábrica de Pólvora e o Antigo Aqueduto da Levada - Inscrição nº 02/fls.02, datada, no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

¹⁰ Tombado pelo IPHAN em portaria nº. 235, de 14 de julho de 1993. Está inscrito no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Inscrição 110, de 3/1/1994) e no Livro Histórico (Inscrição 536, de 3/1/1994). O tombamento inclui a área delimitada pelo quarteirão formado à frente, pela Avenida Magalhães Barata, à direita, pela Travessa Nove de Janeiro, aos fundos, pela Avenida Gentil Bittencourt e à esquerda, pela Avenida Alcindo Cabela.

¹¹ Emílio Augusto Goeldi desenvolveu seus estudos e outras atividades acadêmicas nas universidades alemãs de Leipzig e de Jena, onde a teoria do evolucionismo estava em voga. Obteve o título de doutor na área da Zoologia da Universidade de Jena em 1883 e em 1884 foi convidado pelo Diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Ladislau Neto, para participar do quadro do Museu como subdiretor da seção zoológica, cargo que assumiu até 1890 quando o contrato com a instituição não foi renovado. Em 1893 Lauro Sodré (Governador do Pará nesse momento) fez a proposta a Goeldi para ficar à frente do Museu Paraense, finalmente em 1894, Goeldi e sua família embarcaram em direção a Região Norte do país. A biografia de Emílio Goeldi pode ser consultada em Sanjad (2009).



Figura 1 – Chalé no Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG

Todas estas mudanças ocorridas nos primeiros anos de administração de Goeldi causaram uma impressão positiva por parte da população, representada pela quantidade de pessoas que visitaram o museu, números que foram registrados nos relatórios da instituição entre 1894 e 1907¹².

Também no JBRJ podemos encontrar influências estéticas europeias em dois conjuntos paisagísticos, que denominamos: “o traçado racionalista no trópico” e “a paisagem romântica”. A primeira corresponde ao traçado pregnante do Jardim e a partir do qual se organizaram os canteiros e se expandiu a exposição. No traçado composto pelas aléias: Barbosa Rodrigues (eixo central e alameda mais comprida da paisagem, além de estar composta pela palmeira imperial do início ao fim); Custódio Serrão e Karl Glasl, nas quais encontra-se semelhança com o traçado do Jardim de Versalhes, em especial, pelo uso de grandes eixos retilíneos, mas também pelo uso de elementos cenográficos arquitetônicos e naturais, tais como esculturas e espécimes vegetais constituindo alamedas (LAMARÃO, 2008; OLIVEIRA, 2008). O segundo traçado é conformado pelo Lago Frei Leandro, o Cômoro Frei Leandro, a Mesa e Relógio do Imperador e a Gruta Karl Glasl. Caracteriza-se pelo uso de níveis, desníveis, colinas,

¹² Os números são como segue: 1894, 972; 1895, 48.000; 1896, 57.200; 1897, 75.671; 1898, 85.172; 1899, 79.167; 1900, 91.434; 1901, 88.008; 1902, 93.018; 1903, 80.189; 1904, 92.637, 1905, 94.224; 1906, 116.159; 1907, 124.670. Sanjad (2010, p. 192) reuniu em um quadro o número de visitantes registrado nos relatórios administrativos do Museu Paraense. Este quadro contém a quantidade de pessoas que visitaram o Museu mês a mês entre 1894 e 1907, excetuando os anos 1895, 1896, 1905 e 1906 nos quais não foram reportados o índice de visitação mensal.

inclinações, escadas, lago de forma orgânica e assimétrica, bem como o uso de curvas para trajetos, qualidades que nos permitem reconhecer as características dos jardins românticos ingleses adaptados às condições climáticas do trópico (SUESCUN, 2011, p. 162). Na figura 2 é possível ver a Aléia das Palmeiras e o Chafariz das Musas, as palmeiras usadas na paisagem como elemento simbólico da coroa portuguesa e o Chafariz de estilo inglês, conjunto paisagístico que representa o traçado racionalista no trópico. Na figura 3 vemos o Cômoro Frei Leandro, no qual identificamos as escadas irregulares e o uso de elementos vegetais que envolvem a estrutura arquitetônica e o busto, conjunto que representa a paisagem romântica do Jardim.

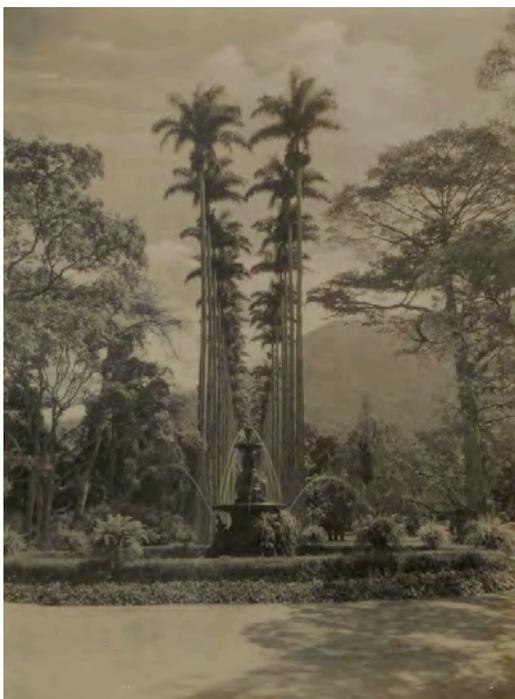


Figura 2 – Chafariz das Musas e Aléia Barbosa Rodrigues. Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente/JBRJ



Figura 3 – Cômoro e busto Frei Leandro. Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente/JBRJ

Os exemplos citados acima nos permitiram estabelecer a matriz estilística seguida pelas duas instituições. Estes traçados e elementos constitutivos inspirados em uma estética europeia foram adaptados às condições particulares de cada um destes espaços, portanto as coleções com as quais se construíram as duas exposições, ou seja, os objetos vegetais de cada uma destas instituições poderiam divergir. Como vimos, no MPEG a coleção limitou-se a representar a natureza local, enquanto o JBRJ objetivou inserir no seu espaço, inicialmente, as plantas “uteis” e exóticas orientais, assim como representar a riqueza natural nacional.

Como analisar duas exposições que não possuem relações quanto a sua coleção ou temática? Seria possível que estas duas instituições em algum momento histórico tenham convergido ao representar alguma coleção viva em comum? Ao enfrentar esta dificuldade, esta diferença não só da coleção, mas como comentado, os contrastes nos seus contextos históricos e regionais, nos ocupamos em procurar o que de ‘amazônico’ poderia possuir o JBRJ, pois a coleção do MPEG assim o exigia.

Depois da administração de João Barbosa Rodrigues (1842-1909)¹³ no JBRJ (Diretor entre 1890 e 1909), durante seis anos, vários diretores assumiram o cargo. Todas as gestões foram curtas e não poderíamos afirmar se deram continuidade aos projetos estabelecidos por Barbosa Rodrigues durante os 19 anos nos quais foi responsável pela instituição.

Em 1915, finalmente, com Antônio Pacheco Leão (1872-1931)¹⁴ se inicia um novo período igualmente longo (1915-1931) que trouxe à tona uma importante produção científica, refletida na criação de publicações do Jardim, como os Archivos do Jardim Botânico, assim como na contratação de naturalistas reconhecidos pelo seu conhecimento das diversas regiões do país e pela natureza que circundava essas paragens; também a paisagem do Arboreto passou por uma importante transformação.

Esta produção científica que se refletiu de diversas maneiras durante a gestão de Pacheco Leão teve como foco a flora nacional. Objetivou-se coletar um grande número de exemplares que pudessem vir a compor a coleção do Jardim e que permitissem mapear as diversas regiões do país. O Arboreto é hoje testemunho desse período, pois ainda resguarda na sua paisagem a representação de diversos biomas brasileiros - ressaltamos a construção de núcleos sobre a Região Amazônica, a Floresta Atlântica e a Restinga.

Nosso interesse nesta construção de representações de biomas brasileiros recai especialmente sobre a construção da Região Amazônica e, portanto, no responsável pela concepção deste espaço: o Entomólogo e Botânico Adolpho Ducke (1876-1959). Antes de ser chamado a participar do quadro de funcionários do JBRJ, em 1918,

¹³ João Barbosa Rodrigues foi chamado em 1883 pelo governo imperial para assumir a direção do Museu Botânico do Amazonas, instituição que acabava de ser fundada. Apesar dele não possuir uma formação científica, ele conseguiu ser um reconhecido pesquisador em Botânica. Para Sá esta fase contribuiu, sem dúvida, na consolidação da sua posição entre os naturalistas estudiosos da flora nacional. Com a proclamação da República ele foi nomeado diretor do JBRJ em 1890, plataforma científica que o ajudou a construir sua imagem de botânico, que hoje em dia é reconhecida. Sobre a trajetória científica de Barbosa Rodrigues como botânico antes de ser nomeado diretor do JBRJ ver: Sá (2001)

¹⁴ Bacharel em Letras e Doutor em Medicina. Antes de se formar, Antônio Pacheco Leão já lecionava em colégios várias disciplinas: História Natural, Matemática, Língua Francesa e Literatura. Assumiu cargos importantes na área da saúde pública. Trabalhou junto a Oswaldo Cruz na resolução de problemas médico-sanitárias relacionadas com a peste bubônica, a febre amarela e também no combate à malária. (MACHADO, 1946, p.133-134)

trabalhou no MPEG. No Museu Paraense ele foi contratado em 1899 como segundo preparador de zoologia, especificamente entomologia. Assumiu também a chefia da Seção Botânica em 1914, depois da morte de Jacques Huber (1867-1914) e a partir desse ano, por diversas vezes foi diretor interino. Ao longo de 14 anos, ele teve a oportunidade de conhecer a região amazônica e compartilhar com Jacques Huber os conhecimentos de botânica que o elevariam ao título de naturalista com maior quantidade de produção científica sobre espécies amazônicas. Acreditamos que este contato com o chefe de botânica do MPEG e também diretor da instituição foi fundamental para o desenvolvimento do seu trabalho no JBRJ.

Ducke, nesta pesquisa, vem a ser nosso *link* na construção das duas exposições. Lembremos que estas exposições surgem em anos diferentes. O PZB/MPEG foi concebido no final do século XIX e início do XX, enquanto a representação do ecossistema amazônico do JBRJ só foi construída na década de 1920, quando Ducke foi nomeado chefe da Seção de Botânica e Fisiologia Vegetal do JBRJ. Mesmo com estas diferenças, podemos contextualizar as exposições no período histórico da Primeira República no Brasil, fato que nos permite analisá-las não só na sistemática do processo de musealização das duas instituições ou nos traçados das suas paisagens e dos seus elementos vegetais, mas também na função que estas instituições cumpriam dentro da política do país. As duas instituições tomam força científica no período republicano, representando assim o panorama positivista do Brasil do momento, constituindo-se ao longo dos anos em lugares emblemáticos da memória, da ciência e de identidade da população.

A efervescência científica do final do século XIX ao início do século XX, representada na articulação entre pesquisa e educação dos museus, exigiu um tratamento especial nestas instituições, que passaram a desenvolver mais atividades voltadas para a sociedade em geral e diversificaram seu campo científico de ação. É possível reconhecer tanto o fortalecimento das funções dirigidas ao público quanto a especialização científica do JBRJ em 1890, através da sua reorganização registrada no Decreto nº 518 do mesmo ano. Nesta nova ordem, expõe-se de maneira clara a necessidade de organizar a coleção seguindo as concepções vigentes da ciência. As coleções vivas deviam ser catalogadas com o objetivo de elaborar um guia de visitantes, que foi publicado com o nome de *Hortus Fluminenses*. Foram criados o Museu Botânico e o herbário que teriam como anexos uma biblioteca, um laboratório para análises orgânicas e um observatório meteorológico (BRASIL, 1890, p. 1407). Rocha (2012, p. 64) considerou que o desejo de Barbosa Rodrigues com a criação do Museu Botânico tem a ver com a inserção da instituição no mundo “civilizado”, ou seja, com a reorganização do Jardim para além da especialização da ciência, dando assim à instrução pública um papel de destaque no seu projeto do JBRJ.

Também podemos reconhecer o fortalecimento do MPEG a partir da proclamação da República, pois o Museu passa a ser vinculado ao governo e portanto a inserir-se nas reformas políticas públicas de educação¹⁵. O Museu ressurgiu depois de uma lei de extinção e além disso ganha mais uma vez apoio governamental, refletido na contratação de Emílio Goeldi para assumir o cargo de Diretor e no apoio econômico para acrescentar o quadro de cientistas necessário para elevar a instituição ao patamar científico nacional e internacional; assim como obter a verba indispensável para a compra definitiva de um espaço físico que albergasse as coleções e permitisse executar os projetos voltados com a “reforma do povo” ou seja, a instrução das massas, no caso, em assuntos relacionados à ciência, em especial, ao estudo da natureza própria da Região Amazônica.

O nosso **objetivo principal** com a pesquisa é analisar as estratégias através das quais os museus de natureza interpretam suas coleções vivas e como as comunicam, tomando como estudo de caso a exposição da Região Amazônica do Arboreto do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e a exposição de Flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi. Queremos comparar as duas exposições como representações da Flora Amazônica, através do estudo da construção destes dois espaços no início do século XX, assim como sua configuração na atualidade, para assim identificar a singularidade do modo expositivo dos museus de natureza com coleções vivas. Interessa-nos também estudar o modo como a relação entre homem e natureza está refletida nas exposições de coleções vivas nesses museus.

Justificativa

Atrevemo-nos a comentar que o estudo das exposições de coleções vivas dos museus de natureza pode significar um importante aporte à área da Museologia, que observamos ser ainda muito pouco realizado, apesar de ser o campo de conhecimento que incluiu os jardins botânicos, zoológicos e vivários na categoria museu¹⁶. Em nosso entendimento isto justifica a realização desta pesquisa tese.

Iniciamos nosso trabalho com o levantamento de títulos e artigos científicos relacionados ao tema dos museus de natureza. Durante a busca nos deparamos com a relativa escassez de produções da museologia e da museografia dirigidas à

¹⁵ José Verissimo Dias de Matos (1857-1916) nomeado Diretor Geral de Instrução Pública em 1890, empreendeu uma reforma nas instituições educacionais, das quais fazia parte o MPEG. Sanjad (2011, p. 142) afirmou que a partir desta reforma o MPEG foi sendo “reconstituído pelos governos republicanos, sob um discurso cientificizante e “civilizatório”.

¹⁶ Desde 1946 os jardins botânicos foram considerados museus pelo ICOM, ao encontrar similitudes nas funções, objetivos, compromissos e responsabilidades com a sociedade em geral. “The Word ‘museum’ includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanic gardens, but excluding libraries, except in so far they maintain exhibition rooms”. Resolução do ICOM, 16- 20 de nov de 1946.

comunicação destes museus com coleções vivas. A maioria das produções científicas está baseada nos museus de história natural, mas ainda há poucos trabalhos sobre jardins botânicos e zoológicos, fato que nos permite apresentar esta proposta como uma contribuição importante tanto para o campo da Museologia quanto para áreas da Comunicação e do *Design*. Existem alguns textos que relacionam os jardins botânicos à idéia de Museu, mas quase todos de maneira tangencial, fazendo menção à definição, na qual o ICOM inclui os jardins botânicos, zoológicos e vivários na categoria de museus, mas, sem aprofundar as questões relacionadas a essa determinação¹⁷.

Nessa procura, encontramos algumas produções referentes ao tema, mas que não abordam diretamente os jardins como museus; baseiam-se na Museologia para falar dos processos museográficos dos jardins botânicos, tais como a documentação, conservação, exposição e pesquisa, mas de uma maneira mais técnica do que teórica, tal é o caso do livro *Curatorial Practices for Botanical Gardens* (Práticas curatoriais para Jardins Botânicos), publicado por Honh (2008), onde o autor faz constantes relações entre as práticas de museus (a museografia) e as práticas curatoriais dos jardins botânicos. O autor bebe da fonte da Museologia para ampliar a discussão técnica, levando-a ou complementando-a além do manejo e gestão dos jardins botânicos elaborado no *The Darwin Technical Manual for Botanic Gardens* (Manual técnico Darwin para Jardins Botânicos), publicado em 1998 pela *Botanic Gardens Conservation International* – BGCI (Associação Internacional de Jardins Botânicos para a Conservação). Apesar de Honh aproximar-se da comunicação da coleção com o público, e da exposição e interpretação das coleções vivas, ele o faz de maneira tímida.

Duas publicações foram inacessíveis ao longo da nossa pesquisa: a primeira, uma dissertação do Mestrado em Museologia, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pois encontra-se na biblioteca da Universidade, em versão impressa. A pesquisa de 2008 foi intitulada: Jardins Botânicos são instituições museológicas: contribuição para o estudo da conservação da natureza *ex-situ*. Infelizmente não achamos o contato da autora Gracieta Maria Ana Gonçalves Ramos. A segunda publicação é o artigo *Botanische Gärten aus der Sicht der Museologie* (O Jardim Botânico a partir da perspectiva da Museologia), escrito por Christian Müller-Straten e publicado na Revista *Museum Aktuell*. A dificuldade de

¹⁷ Como exemplo citamos o artigo: *Changing Mission of Botanic Gardens as Living Museums: Tangible and Intangible Aspects of Linking Natural and Cultural Heritage with Human Well-being*. Os autores discutem o caso de estudo do jardim botânico russo da Universidade de Irkutsk. As questões levantadas estão relacionadas com os recursos dos Jardins, que são divididos pelos autores em dois: tangíveis e intangíveis. Os tangíveis compõem-se da coleção viva, da paisagem, dos elementos arquitetônicos e os intangíveis referem-se aos projetos de educação, conservação e pesquisa realizada ao redor dos recursos tangíveis. Assuntos que consideramos fazer parte das práticas dos Jardins, ou seja, da atividade museográfica. (SIZYKH; KUZEVANOV, 2007)

acessar esta publicação e o desconhecimento da língua alemã, nos impediram de conhecer a profundidade seus conteúdos, mas sabemos que neste artigo Müller-Straten aborda os postulados sobre a Teoria Museológica proposta por Stránsky, usando a definição do ICOM, que inclui os jardins botânicos e zoológicos como museus. Através do olhar da teoria da Museologia aborda os jardins botânicos, articulando o entendimento tradicional destes espaços e seu ponto de vista sobre estes.

Destaca-se nas revistas especializadas da área de museus o artigo *Botanical Gardens in the decades ahead* (Jardins Botânicos nas próximas décadas), escrito por Howard Irwin e publicado na *Curator, the museum journal* em março de 1973. O autor expôs os desafios dos jardins botânicos para essa época, que não diferem do discurso atual, tomando como estudo de caso de *The New York Botanical Garden* (NYBG). O autor aponta a necessidade de aproximar a comunidade a estes espaços urbanos com projetos de inclusão social, mas ressalta a importância da pesquisa sistemática sobre plantas como sendo essencial para a compreensão ecológica. O texto coloca alguns exemplos de programas de comunicação e educação desenvolvidos nesse jardim botânico, fazendo relação com os desafios pelos quais os museus também estavam passando na década de 1970.

A produção acadêmica do Brasil com relação aos jardins botânicos como museus é também escassa, tendo-se encontrado o artigo: *A musealidade do arboreto*, escrito pela museóloga Luísa Maria Rocha (2009), publicado na Revista Musas (IPHAN). A autora faz uma análise do arboreto do JBRJ desde o ponto de vista da Museologia, identificando o caráter permanente e temporal da coleção viva. Nas dissertações produzidas no PPG-PMUS, existe a pesquisa *Design* da experiência nos Jardins botânicos, por nós desenvolvida no ano 2011. Como já explicamos, nosso interesse era analisar as exposições do Jardim Botânico do Rio de Janeiro na interface (Museologia + *Design*).

Existe uma produção considerável na área de educação em jardins. Nomeamos aqui algumas produções existentes: o livro *L'accueil des publics scolaires dans les muséums. Aquariums, jardins botaniques, parcs zoologiques* (A recepção do público escolar nos museus. Aquários, jardins botânicos, parques zoológicos) organizado por Yves Girault. No livro mistura-se o enfoque teórico com o prático sobre a educação nos museus de história natural, incluindo os projetos educativos em aquários, jardins botânicos, parques e zoológicos, assim como projetos voltados para recepção e acessibilidade. Também o BGCI disponibiliza a revista *Roots Education Review*¹⁸ desde 1990, periódico dedicado a assuntos educativos que vem reunindo artigos dedicados à

¹⁸ As 29 edições da Revista *Roots Education Review* estão disponíveis no site do BGCI: <<https://www.bgci.org/education/roots/>> Acesso em: 3 abr. 2015

formação dos professores, interpretação, investigação e educação para a sustentabilidade, a arte e a tecnologia, entre outros temas. No Brasil, a Rede Brasileira de Jardins Botânicos (RBJB) tem publicado os anais dos seus encontros. Além de tratar assuntos educativos¹⁹, a Rede tem discutido temas como ecoturismo²⁰, sustentabilidade²¹ e os jardins e as cidades²² entre outros assuntos de discussão atual dos jardins botânicos brasileiros. Achamos nas publicações da Rede um artigo intitulado: Interpretação e mediação nos jardins botânicos. Köptcke (2005, p. 115-128) apresenta no seu texto as relações entre museu, jardins botânicos, zoológicos tomando como ponto de partida a interpretação nos jardins e a exposição nos museus. A autora se compromete com a definição de interpretação estabelecendo algumas diretrizes de ação, ou melhor, sugere algumas estratégias para traçar programas de interpretação para os jardins. A diversidade de relatos de experiências de atividades educativas é ampla, pois cada jardim desenvolve seus próprios projetos²³.

Este panorama nos permite afirmar que se faz necessário um estudo teórico sobre os jardins vistos como museus, pois apesar de existirem trabalhos de pesquisa voltados para diversos assuntos, como a educação, a história, a biologia, a sustentabilidade e preservação do meio ambiente nos jardins, no que tange à Museologia ainda é preciso aprofundar. Acreditamos que a nossa pesquisa pode preencher algumas das lacunas nesse sentido, e permitir um melhor entendimento e conhecimento dos jardins botânicos como museus. Sendo assim, imaginamos estar contribuindo para o desenvolvimento e consolidação da área da Museologia, assim como do seu potencial de atuação nos jardins botânicos, podendo abrir caminho aos museólogos que desejem mergulhar nos estudos de museus de natureza com coleções vivas.

¹⁹ A RBJB publicou em português o livro: Diretrizes educacionais. Educação Ambiental em Jardins Botânicos. (WILLISON, 2003) Na última seção deste livro é possível encontrar experiências educativas no JBRJ. Também foi traduzido ao português o livro: *Education for Sustainable Development: Guidelines for Action in Botanic Gardens Conservation Internacional*. (WILLISON, 2006)

²⁰ Ver a publicação: Reunião da rede brasileira de jardins botânicos (2003)

²¹ Ver a publicação: Reunião da rede brasileira de jardins botânicos (2004)

²² Ver a publicação: Reunião da rede brasileira de jardins botânicos (2002)

²³ Por exemplo, uma iniciativa prática no JBRJ foi registrada no Congresso na 9ª Reunião da Rede para a popularização da Ciência e da Tecnologia na América Latina e Caribe. O trabalho intitulado: Exposição itinerante: "As plantas na cultura brasileira" reunia a experiência de uma exposição utilizando uma "abordagem anti-cientificista" onde combinaram-se diferentes modelos enfatizando nos recursos lúdicos e interativos, mais especialmente interessou com este projeto dar realce à valorização dos diferentes saberes e da experiência cotidiana. (LOUREIRO et al., 2005). No mesmo Congresso, apresentou-se o trabalho Jardim Sensorial: qual o limite de seus sentidos?. No projeto desenvolvido pelas áreas de Responsabilidade Socioambiental, Museologia e Coleções vivas do JBRJ, procurou-se reconceituar a importância de um jardim sensorial nos jardins botânicos. (ROCHA; BRITTO, 2009). No MPEG também desenvolveram-se diversos projetos educativos como a trilha das aromáticas, a trilha vermelha (fauna e flora ameaçadas de extinção), trilha seres encantados (uma viagem ao imaginário amazônico, trilha das palmeiras). (QUADROS, 2008)

O fato de nossa pesquisa usar a análise comparativa pode também aportar novas informações e discussões sobre as instituições museológicas e científicas brasileiras, pois coloca perguntas e assuntos que podem ser desenvolvidos por outros pesquisadores tanto da área da Museologia quanto de outras áreas das ciências sociais.

Fundamentação teórica e metodologia de trabalho

As idéias que fundamentam nossa discussão se apresentam nas interfaces de diversas áreas do conhecimento. Por existirem poucos autores da Museologia que tenham se ocupado do modo expositivo nos museus de natureza com coleções vivas foi necessário transitar nas fronteiras de outras áreas do conhecimento que nos permitissem a elaboração de nossa análise, pois como afirmou Riviére (1981, p 55) a Museologia é uma disciplina que permite o encontro de outras, mas no meio da interdisciplinaridade tenta se posicionar como um campo singular, com um único objeto de estudo. A Museologia, segundo o autor, oscila entre a Unidisciplinaridade e a interdisciplinaridade: “ são como os movimentos do coração, sístole e diástole. Ou seja, a função que cumprem é de se complementar simultânea e constantemente”. Scheiner (2009, p. 49) confirmou a afirmação : “sendo a Museologia uma disciplina (ou campo de conhecimento) articulada nas três últimas décadas do século vinte, constitui-se e opera na interseção entre saberes”. E é neste “cruzamento – na interface com outros campos disciplinares” que Scheiner (2009, p. 49) considera possível se estabelecer os limites da Museologia.

Tomamos como base teórica fundamental a Comunicação Museológica e a partir desta trabalhamos nossa discussão; mas como veremos ao longo do texto, foi necessário nos apoiar na produção teórica da História da Ciência, que serviu como auxílio para entender o processo de surgimento de jardins botânicos. Percorreremos ainda alguns autores da Arquitetura paisagística, que nos permitiram entender a síntese e representação da natureza nos jardins, ou seja, a organização formal e perceptual da natureza nos jardins botânicos.

O nosso interesse com esta pesquisa recaiu especialmente no estudo do modo como se expõe a natureza nos jardins botânicos, considerados como museus pelo Conselho Internacional de Museus (*International Council of Museums - ICOM*), desde 1946 ao encontrar similitudes nas funções, objetivos, compromissos e responsabilidades destes com a sociedade em geral. Para tanto baseamos nossa pesquisa na exposição como parte fundamental do processo comunicacional dos museus, focalizando no modo expositivo dos museus de natureza com coleções vivas, especificamente dos jardins botânicos.

O nosso ponto de partida são as estratégias retóricas usadas para descrever a exposição, tentando estabelecer relações entre a exposição, o exercício de expor, o objeto exposto e outras linguagens. Decidimos basear-nos na proposta de Bellaigue (1991) de estudar as exposições desde um enfoque poético. A autora defende que tal como as palavras na poesia, os objetos de museu - a *musealia*, sendo entendidos como artefatos polissêmicos, combinam diversas interpretações, ou seja, os objetos na exposição, compõem juntos diversos sentidos: os objetos de museu ecoam como as palavras na poesia. Como a articulação de palavras com diferentes sentidos na poesia, é possível ver também a combinação de diferentes objetos nas exposições, pertencendo estes a diferentes dimensões, ou como explicou Davallon (1999), o objeto exposto ganha significado na articulação de três mundos: o mundo real, o mundo sintético e o mundo utópico. O real corresponde àquele da sua procedência; o sintético ao plano em que ele aparece, ou seja, ao espaço expositivo, organizado pelos museólogos ou curadores, marcado pela razão dentro do museu; e o mundo utópico é aquele no qual o objeto se abre para diversas interpretações.

Estabelecemos, a partir dos postulados destes dois autores, mais uma relação, mais uma estratégia retórica ao redor da exposição e da prática de expor, que acreditamos servirá para observá-la de “maneira transversal” como sugere Perez (2007) quando defende a importância do processo criativo na configuração de exposições “subversivas”. Tanto a abordagem poética de Belliague que nos remete à criação escrita, ao exercício de escrever e compor, quanto o enfoque dos três mundos de Davallon, que nos confirmam a polissemia da *musealia*, nos aproximam da ideia de escritura proposta por Barthes (1987), dividida em três forças, falando especificamente da literatura, às quais foram assignadas conceitos gregos: *mathesis*²⁴, *mimesis*²⁵, *semiosis*²⁶.

Para entender esse modo expositivo fundamentamos nosso estudo na ideia da musealidade do arboreto, (ROCHA, 2009). Este conceito, segundo a museóloga, se refere à possibilidade de colocar em relação diversas dimensões presentes no arboreto de um Jardim Botânico – lazer, educação, pesquisa, comunicação e informação – estas associadas à coleção exposta. As dimensões abordadas pela museóloga no seu texto aparecem relatadas como diversas esferas presentes no arboreto; mas sendo cada uma independente da outra, pois apesar de falar da possibilidade de relacioná-las, isto não é evidenciado claramente e nos levou a pensar na coexistência destas dimensões, as quais aqui denominamos de narrativas – científica, estética e educativa, entendendo que a exposição é uma narrativa de natureza. Ressaltamos que na exposição a narrativa

²⁴ O saber. Se sabe algo da ciência, se usa a ciência na sua linguagem mas não se sabe de ciência.

²⁵ A representação.

²⁶ A semiose é qualquer forma de atividade ou processo que envolve signos.

científica é predominante e se constitui na coluna vertebral da qual dependem tanto a narrativa estética quanto a educativa. Em primeira instância ao nos referirmos à coexistência de narrativas queremos ressaltar o entrelaçamento das narrativas, a sobreposição de umas sobre outras, que mobiliza códigos ocultos nessa natureza construída e que associadas podem muito bem servir no desenvolvimento de projetos comunicativos e educativos, mas ainda, vale ressaltar que na prática dos museus estas dimensões podem ser conflituosas ao envolverem diferentes profissionais em diversas áreas de conhecimento que estabelecem suas próprias prioridades, disputam espaços e distribuição de recursos. Isto reflete a dificuldade das instituições de reconhecer claramente a existência destas dimensões e portanto de compatibiliza-las.

A palavra *museal*, de onde deriva *musealidade*, se apresenta sob dois aspectos: primeiro, como adjetivo, ela serve para considerar todo o concernente e relativo ao museu; segundo, como substantivo, no caso do arboreto, o conceito se refere a um âmbito onde se “desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição ‘museu’, mas também às reflexões sobre seus fundamentos e questões”(DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, p. 235). Este campo de referencia é caracterizado principalmente por sua especificidade na abordagem e pelo ponto de vista que se tem sobre a realidade. Assim questionam-se as coleções, as atividades e os processos do museu desde o ângulo museal. A proposta de Rocha, desde o olhar da Museologia, é uma aproximação teórica às características do arboreto entendido como Museu. Interessa-nos desta análise museal, especialmente, a idéia do arboreto como exposição.

Retomamos nesta pesquisa-tese a idéia de que o arboreto entendido como exposição apresenta duas características que constituem sua peculiaridade: “o seu caráter de permanência” (ROCHA, 2009) relacionado com a espacialidade, na medida em que o acervo arbóreo antigo é improvável de ser deslocado, o que determina sua imobilidade no transcurso de décadas e algumas vezes, dos séculos; e seu “caráter de intervenção dinâmica” (ROCHA, 2009) compreendendo a transitoriedade do acervo representado pela impermanência de processos naturais possíveis de perceber na constante transformação de forma, cor, textura e tamanho.

A metodologia de trabalho desenvolvida abrangeu as seguintes etapas:

a) Levantamento bibliográfico e iconográfico e análise de conteúdo de fontes.

Para desenvolver a nossa tese, foi necessário dividir o levantamento bibliográfico em dois grandes temas:

Primeiro, foi necessário procurar fontes que nos permitissem apresentar e discutir o uso dado à natureza nos jardins botânicos, pois é sobre a ordem dada e estabelecida à natureza que se construíram os jardins. Abordamos a história dos jardins botânicos e a idéia e ordem da natureza na Europa Renascentista através de autores da História da Ciência, tais como Cunningham (1996), Whitaker (1996), Kury e Camenietzki (1997). Sobre o Jardim das plantas e o Museu Nacional de História Natural, usamos os textos de Schäer (1993), Laissus (1995), Spary (2000) entre outros. Nos interessou abordar especificamente o surgimento dos jardins botânicos no Brasil; para tanto, usamos a Dissertação de Mestrado de Sanjad (2001) que representa uma referência na história da instauração destes estabelecimentos no país, assim como o texto de Segawa (1996). A relação da sociedade com a natureza no Brasil desde o período colonial até início do século XX foi baseada em Pádua (1987). Ainda fazemos menção da relação entre as ciências naturais e a agricultura e sua junção nos jardins em Domingues (1997) e, brevemente, fazemos menção à idéia de institucionalização das ciências de Figueirôa (1998). Para entender o contexto no qual surgiu o MPEG, usamos como fonte principal Sanjad (2005) pois sua Tese de Doutorado, muito bem fundamentada, nos permitiu entender o contexto da sua criação e os preceitos que levaram ao desenvolvimento do MPEG. Sobre o JBRJ, usamos os trabalhos de Rodrigues (1908), Lâvor (1935) Domingues (2001). O levantamento iconográfico foi feito através de fontes eletrônicas que permitiram ilustrar bem a síntese da natureza, seu uso nos espaços e a organização dada a ela dentro dos jardins botânicos, sua representação e as ferramentas criadas para seu transporte como parte do trabalho de identificação, aclimatação nos museus e jardins europeus.

O segundo levantamento fundamental para o desenvolvimento deste trabalho teve a ver com o conceito da exposição como meio de comunicação do Museu. Usamos, para tanto, os textos que no campo da Museologia têm sido produzidos, como os Cadernos de Estudos do ICOFOM – o Comitê Internacional de Museologia do ICOM, especialmente os **ICOFOM STUDY SERIES – ISS Nos. 19 e 20. *The Language of Exhibitions. Le langage de l'exposition.*** Vevey, Switzerland, October/octobre 1991. Esta bibliografia indicou fundamentos teóricos que nos permitiram discutir a exposição como meio preferencial de comunicação dos museus. Recorremos ainda à semiologia como área que auxiliou o desenvolvimento das relações estabelecidas entre exposição e escritura – já que falamos da exposição como estratégia retórica – que nos permitirá propor mais uma relação da exposição com outras linguagens.

b) Pesquisa de campo. Incluiu a coleta, análise e classificação dos relatórios históricos do MPEG e do JBRJ, como segue:

1. Levantamento bibliográfico e iconográfico sobre a implantação e transformação do Horto Botânico do Museu, incluindo relatórios administrativos em dois momentos da história do Museu Paraense. a) Administração de Emílio Goeldi (1894-1907) e Jacques Huber (1907-1914). Para o desenvolvimento da análise comparativa das exposições da Amazônia nas duas instituições, foi necessário usar como embasamento os relatórios institucionais. Nestes relatórios ficaram registradas as modificações, alterações e transformação da exposição de Flora e Fauna do Museu. Estes documentos foram essenciais para compreender como, porquê, quando e quem concebeu a exposição, assim como permitiu interpretar através de planos e mapas dos terrenos do Museu, como as transformações foram sendo feitas.

2. Observação *in loco* do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, onde realizamos levantamentos que permitiram uma análise dos fatores intrínsecos apresentados no equipamento de comunicação utilizado pela instituição: dispositivos expográficos, disposição e composição do espaço físico. Infelizmente durante as duas viagens realizadas a Belém do Pará (a primeira em outubro de 2012, a segunda em novembro de 2014), não conseguimos entrevistar a Vera Burlamaqui Bastos, responsável pelo manejo e conservação da flora do Parque. Isto dificultou nossa análise da organização do espaço físico atual do Parque. Soubemos nas nossas duas viagens que a paisagem do Parque sofreu uma importante transformação durante os anos 1980, quando se integraram na paisagem, já existente, espécimes à maneira de criar uma representação de floresta amazônica. Quem idealizou o projeto foi precisamente Vera Burlamaqui Bastos, idéia que ficou marcada na paisagem. Este impasse dificultou o nosso reconhecimento em campo da organização da coleção na atualidade, e mais ainda com a ausência de placas de identificação dos espécimes. Entretanto tivemos a ajuda de Amir Lima, responsável pela coleção de flora do Parque, que encaminhou o inventário da coleção viva assim como planos com sua localização.

Fomos atrás da iconografia necessária para ilustrar como se deu a construção desta exposição e como as idéias republicanas da “instrução do povo” foram materializadas. O MPEG possui uma rica coleção fotográfica correspondente ao Arquivo Guilherme de La Penha. Este acervo, sem dúvida, facilitou nosso entendimento de aspectos como forma, coleção e elementos que compunham e ainda compõem o Parque, assim como nos permitiu interpretar sua organização desde seus primórdios. Para completar o nosso levantamento iconográfico acrescentamos imagens disponíveis no Álbum de Belém em 1902 e um material inédito, correspondente a um diário de Jacques Huber. Este material faz parte do trabalho desenvolvido por Nelson Sanjad na

Suíça durante sua estância pós-doutoral. Estas imagens foram disponibilizadas pelo Dr. Sanjad para acrescentar nosso trabalho e ilustrar a nossa discussão. Também localizamos na publicação de Crispino, Bastos e Toledo (2006) várias fotografias correspondentes a coleções particulares que poderiam ter enriquecido mais ainda o repertório gráfico aqui exposto, mas infelizmente, nosso pedido para conhecer de perto estas coleções não foi atendido.

Importante ressaltar que parte das imagens e planos disponíveis nesta tese foram elaborados por nós para facilitar o entendimento das descrições e narrações. Buscamos ilustrar todas as informações possíveis pois consideramos que parte importante da concepção expositiva é predominantemente visual. Grande parte de imagens já existentes, como mapas ou planos antigos passaram por um tratamento gráfico que procuramos intervir conservando suas características essenciais. Com este trabalho deixamos registrada nossa interpretação dos processos e fatos. Esta metodologia nos auxiliou na redação do texto, em nossas considerações e para ilustrar o documento.

3. Levantamento bibliográfico e iconográfico sobre a implantação e transformação do espaço da Região Amazônica no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Usamos os relatórios do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio durante a gestão de Pacheco Leão (1915-1931) por serem os únicos localizados como documentos oficiais da instituição. Isto dificultou estabelecer a construção deste espaço, pois comparando com os relatórios do MPEG, onde se descreve em detalhe o processo de execução, no JBRJ não existe tal detalhe sobre a concepção do espaço da coleção viva. Esses relatórios, juntamente com os de Adolpho Ducke, são interessantes pelo relato sobre a aclimação de plantas, o que nos permitiu estabelecer a importância desta atividade como parte singular da musealização das coleções vivas. Os relatórios de viagem de Adolpho Ducke (1930) nos serviram para entender parte do processo de aclimação de plantas, bem como o registro de informações fitogeográficas das espécies coletadas. Ao ser um período pouco documentado, seguimos as referências mencionadas, bem como a publicação de lista de espécies introduzidas no Jardim mencionadas por Pacheco Leão (1930) e, posteriormente, atualizada por Campos Porto (1936). Ainda pesquisamos a Revista Rodriguesia a partir da sua primeira publicação, em 1935, na procura de informações relacionadas com a transformação da paisagem, em especial sobre a criação da representação da Região Amazônica.

Acessamos a Biblioteca Barbosa Rodrigues na procura de documentos inéditos, mas, infelizmente, o Jardim Botânico não possui um arquivo, o que não facilitou o encontro de documentos históricos. O acervo iconográfico que compõe este documento foi disponibilizado pelo Museu do Meio Ambiente, museu que pertence ao IPJBRJ. O acervo estava sendo digitalizado e tivemos a sorte de acessar as fotografias meses

depois da Instituição disponibilizá-lo para consulta, sendo uma parte ilustrada de imensa importância para esta pesquisa, permitindo-nos observar as mudanças ocorridas na exposição durante as primeiras décadas desde sua concepção.

4. Observação *in loco* da área de visitação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Analisamos como exposição a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Tal como aconteceu com o trabalho de campo realizado no PZB/MPEG, no Jardim Botânico tivemos dificuldades para compreender qual a organização atual da coleção da exposição analisada. Tentamos várias vezes conversar com o curador da coleção viva, o Dr. Claudio Nicoletti de Fraga, mas infelizmente não conseguimos encontrá-lo. Isto impediu conhecer com profundidade o acervo e os assuntos da área da botânica que desconhecemos. Acreditamos que percorrendo as áreas com ferramentas, tais como mapas e inventários, e levantando uma listagem das plantas e sua organização no espaço, poderíamos ter conseguido obter esse conhecimento. Mas, apesar desta dificuldade, foi possível realizar essa tarefa acessando os inventários da coleção viva que a instituição disponibiliza através do site e com a gentil ajuda da Dra. Ariane Luna Peixoto, que entregou para nós documentação de localização e inventário da seção Amazônica. Este inventário serviu para estabelecer a localização das plantas às quais fazemos menção no capítulo 3 desta tese.

Esta dificuldade para contatar os funcionários responsáveis pelas coleções vivas dos dois jardins não nos permitiu estabelecer uma análise da organização das coleções de maneira científica²⁷; portanto, decidimos focalizar a coleção do ponto de vista patrimonial, dando ênfase ao exemplares simbólicos da Região Amazônica que se constituem em um patrimônio vegetal compartilhado das duas instituições.

A falta de placas ao longo das duas exposições foi mais um obstáculo que tivemos que vencer, pois a falta de identificação da coleção silenciou em grande parte a importância da narrativa científica que é predominante nestes jardins.

c) Análise comparativa do material pesquisado

Nesta fase cruzamos os dados obtidos em nossa análise dos fatores intrínsecos e dos dispositivos expográficos com a bibliografia levantada, com o intuito de definir os códigos mobilizados nas duas instituições. Analisamos comparativamente as exposições, para posteriormente identificar a singularidade dos museus de natureza, as soluções aplicadas nos museus estudados assim como a ressonância simbólica destes espaços.

²⁷ Esta dificuldade pode ser reflexo das tensões que se dão na prática dos museus entre as diversas áreas de conhecimento envolvidas nos processos museográficos e possivelmente pelo não reconhecimento da existência das três narrativas que convivem nestes espaços ou pela dificuldade de convívio.

Para analisar as duas exposições foi necessário apoiar-nos nos guias de visitantes, nos catálogos de árvores da atualidade e do início de século XX, pois para o estudo de qualquer exposição, os guias de visitantes, mapas e demais materiais gráfico e informativo são essenciais para sua compreensão como espaço de visitação. Este material nos permitiu relacionar as coleções vivas de ambas as instituições e assim identificar a existência de um patrimônio vegetal compartilhado.

d) Elaboração da tese

Estrutura do trabalho

A partir do exposto, organizamos a Tese em três capítulos e um item de Considerações finais, estruturados procurando alcançar os objetivos propostos:

No primeiro capítulo, **“A natureza nos jardins botânicos”** interessou-nos compreender o uso dado à natureza nos jardins botânicos, em primeiro lugar, desde o surgimento destes estabelecimentos na Europa do século XVI, quando os vegetais tornaram-se objetos de estudo e não mais só elementos de deleite; assim como a tradução da natureza para um sistema de classificação europeu, ou seja, a ordem da natureza estabelecida pelos naturalistas do Velho continente e sua transposição como parte do processo de musealização dos jardins.

Em segundo lugar, a propagação dos jardins botânicos nas colônias européias distribuídas pelo globo terrestre, mas focando, especialmente, na criação dos jardins botânicos no Brasil e seu contexto de criação. Apresentamos como os padrões europeus de uso e exploração da natureza foram reproduzidos no Brasil, no contexto político-econômico de Portugal do século XVIII, que apostou na valorização da agricultura como atividade geradora de riqueza. Vemos que a instauração dos jardins demonstra a junção entre ciências aplicadas e agricultura, num processo que correspondeu ao projeto político imperial. A criação de uma rede de jardins botânicos foi uma estratégia para alcançar o objetivo da Coroa Portuguesa em diversificar a atividade agrícola com vistas a um crescimento econômico e concorrência com as grandes potências européias no controle comercial de especiarias. Neste contexto foi instalado o Horto Real, hoje Jardim Botânico do Rio de Janeiro, sendo nos seus primórdios criado com o propósito de aclimatar plantas de valor comercial que, na sua grande maioria, eram espécies advindas do Oriente.

Em um terceiro momento, para contextualizar o surgimento do Museu Paraense Emílio Goeldi, abordamos de maneira sucinta a criação dos Museus brasileiros de História Natural do final de século XIX ao início do XX, mostrando a importância dada à

exposição como ferramenta comunicativa para “instruir o povo”. Mostramos como desde a fundação do MPEG os objetivos traçados definem claramente a musealização da natureza Amazônica e sua exposição para o povo belenense como parte da estratégia política republicana.

No segundo capítulo: **“Exposição como narrativa de natureza”** abordamos a construção de duas exposições de coleções vivas de museus de natureza. Estas duas exposições correspondem a duas instituições científicas e museológicas brasileiras que possuem, dentro do seu acervo vivo, uma coleção de flora amazônica: O MPEG e o JBRJ. Decidimos escolher a coleção como ponto de partida para o levantamento de informações e para fundamentar nossa análise comparativa do capítulo 3.

Desenvolvemos este capítulo em duas partes:

Na primeira explicamos a construção do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi durante a administração de Emílio Goeldi (1894-1907) e a continuação do projeto, na gestão de Jacques Huber (1907-1914). Os relatórios destes dois naturalistas nos permitiram interpretar mapas e planos dos terrenos da época, tomando como base o plano desenhado por Goeldi no ano de 1895, mapa que serviu para ele explicar para a esfera política a necessidade de ampliar o espaço em prol do desenvolvimento da Instituição. Apresentamos os usos dados a este PZB, especialmente do Horto Botânico, tais como: um laboratório de experimentação de cultivos e em particular de extração da borracha da seringueira, espaço este adaptado não só para aclimatar plantas e organizá-las de maneira sistemática para sua apresentação, mas também usado para expor estas coleções ao público leigo. Tratamos assim, o MPEG como instrumento semiótico reforçador da idéia de nacionalidade, onde são fundadas também as bases ideológicas da instituição.

A segunda parte corresponde à concepção da representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Para tanto baseamos nosso estudo no período de administração do Jardim, durante o qual Pacheco Leão (1915-1931) impulsionou grande produção científica com publicação de trabalhos e excursões científicas pela Amazônia. Com coleta de material da Região Norte do país completou-se uma coleção tanto de exsicatas quanto de espécimes vivos, acervo que ocupa um espaço privilegiado no Arboreto do Jardim. Também, e de maneira especial, nos interessaram os relatos das três primeiras viagens de Adolpho Ducke, que foi o responsável pela coleta e introdução de espécies amazônicas no Jardim para serem aclimatadas e estudadas, com objetivo de algumas delas serem cultivadas em grande escala. Nestas descrições tivemos acesso a um material que permitiu entender parte do processo de musealização das plantas, que consideramos tenha sido aprendido por Ducke como parte dos seus estudos botânicos, mas também, na sua passagem pelo

MPEG e seus primeiros passos na botânica junto a Jacques Huber. Fazemos ainda um breve apanhado da importância de duas administrações anteriores à de Pacheco Leão, no que tange, especialmente, à configuração e traçado da paisagem do Jardim, considerado a coluna vertebral da paisagem: a primeira gestão considerada importante por ter contribuído com a construção de um traçado da paisagem ainda prevalecente, foi a de Frei Leandro (1824-1829). Através da reorganização das áreas, da introdução de novas espécies e da criação do atual Lago Frei Leandro, a paisagem foi tomando uma aparência além de estética, de caráter científico. E a segunda gestão, de Barbosa Rodrigues (1890-1909), foi considerada relevante pela reorganização do arboreto, a criação do Museu e Biblioteca, assim como do Herbário, mas também pela publicação *Hortus Flumineses*, o primeiro catálogo e inventário da coleção viva do Jardim.

No terceiro e último capítulo desta tese: **“Análise comparativa entre a exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro”** discutimos as relações, diferenças e contrastes entre as duas exposições permanentes de flora viva amazônica das duas instituições mencionadas no capítulo 2. Estudamos o Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, atentando especialmente para sua coleção de plantas vivas, e pesquisamos sobre a construção da representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. As duas exposições estão sendo comparadas nas suas características atuais, mas levando em conta as mudanças ocorridas durante os últimos anos do século XIX e a primeira década do XX, no caso do PZB/MPEG; e a década de 1920 e início da década de 1930 do século XX, no caso da representação amazônica do JBRJ – processo que deixou no espaço espécimes-vestígio e uma paisagem considerada como patrimônio histórico e natural, que ainda conserva traços indelévels do surgimento dessas duas exposições.

Ao longo da pesquisa, mas de forma relevante neste capítulo, apresentaram-se dificuldades para estabelecer critérios de análise comparativa. Primeiramente tínhamos duas instituições que surgiram em contextos históricos diferentes, se desenvolveram em pontos geográficos distantes e distintos, e são denominadas e, portanto, entendidas, uma como museu e outra como jardim. As exposições que estamos analisando de igual maneira não foram construídas concomitantemente, existiram diferenças temporais entre a construção do PZB/MPEG e a Representação da Região Amazônica do JBRJ. Portanto, foi necessário traçar uma ponte (ou um elo?) entre estas duas instituições que nos permitisse analisar as semelhanças entre as duas. Primeiramente estes dois espaços são considerados jardins botânicos e históricos, e conseqüentemente nós reiteramos e reforçamos a idéia de que esses espaços, por possuírem características de

museu, podem e devem ser estudados sob o olhar da Museologia. Foi necessário, ainda, estabelecer um ponto de contato entre estas duas exposições, que aparentemente só nos colocavam dificuldades de análise. Portanto, escolhemos a coleção viva representativa da Amazônia das duas exposições, o que nos permitiu pontuar a existência de um patrimônio vegetal compartilhado entre estes dois museus; e que, tendo tido a participação de Adolpho Ducke na configuração da exposição do JBRJ e igualmente no MPEG, pode nos indicar um trabalho sistemático de musealização muito semelhante.

Apresentamos, também, uma reflexão sobre o exercício de expor nos museus e, em especial, nos jardins botânicos, analisando a prática com a linguagem escrita. A exposição e o exercício de expor são por natureza do âmbito da *práxis*, sem a qual não existiria nenhuma produção humana visível, nenhuma representação nem interpretação do homem sobre o Real. Assim, entendemos que a exposição é subjetiva em todas as suas faces e fases, desde a concepção até a interpretação que o visitante faz do conteúdo apresentado. O objetivo desta seção é oferecer outras alternativas a serem pensadas teoricamente ao redor dessa prática. Associar a exposição com outras encenações e exibições, assim como a prática de expor com práticas de escritura, de processos criativos no *design*, na arte, na arquitetura e no teatro, são maneiras de explorar novas formas de se pensar as exposições. Lembramos nesta abordagem teórica que a prática de expor é um trabalho interdisciplinar, portanto impossibilitado de ser entendido por si mesmo. Isto permite que seja explicada e estudada através de outras áreas de conhecimento que, acreditamos, acrescentarão discussões relevantes à nossa teoria e *práxis* da exposição, tal como nos propusemos fazer nesta pesquisa-tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do modo expositivo das coleções vivas dos jardins botânicos nos permitiu demonstrar que os jardins são verdadeiramente museus e que precisam se apresentar claramente dessa maneira. Respondemos às três questões levantadas, demonstrando a singularidade do modo expositivo dos jardins botânicos e afirmamos que a organização das exposições das duas instituições analisadas reflete os interesses político-econômicos. Entretanto, ao serem os jardins entendidos como palimpsestos e compostos de diversas camadas de projetos expositivos, o que resta nas duas exposições são algumas árvores-vestígio, testemunhas da passagem do tempo e representantes de um momento histórico das instituições, assim como os traçados paisagísticos marcantes que caracterizam os dois espaços. Demostramos ainda como a musealização das coleções vivas se dá de maneira particular e diferenciada. Pois a

aclimação e cultivo dos espécimes é um processo único de introdução de espécies vivas nos museus, assim como as atividades de manutenção, controle e documentação envolve alguns passos a mais dos necessários ao lidar com objetos ou com a natureza “morta”. Ressaltamos que os conjuntos paisagísticos do JBRJ e do PZB/MPEG ao serem considerados patrimônio pelo IPHAN, apresentam mais desafios, pois devem cumprir com requerimentos além dos já impostos pela mesma coleção viva, e que estão relacionados à conservação dos jardins na sua configuração histórica, preservando traços e elementos que os caracterizam como tal. O potencial comunicativo destes espaços deve ser identificado na particularidade da coleção; assim, propomos explorar as possibilidades que a constante transformação das coleções vivas apresenta, entendendo que os museus são “laboratórios e teatros” ao mesmo tempo. Finalmente propomos um projeto expositivo interinstitucional entre o JBRJ e o MPEG onde se evidencie através da coleção de flora viva as trocas que existiram e ainda existem apresentando nitidamente que parte da coleção corresponde a um patrimônio verde compartilhado, testemunha da ciência e museologia no Brasil.

REFERÊNCIAS

ANEXOS

Capítulo 1

A natureza nos jardins botânicos



CALYCOPHYLLUM Spruceanum.

CAPÍTULO 1. A NATUREZA NOS JARDINS BOTÂNICOS

*Destarte a natureza é portentosa, mas incompleta.
É uma construção estupenda a que falta toda a decoração interior.*

(Euclides da Cunha)²⁸

O modo como os jardins botânicos expõem a natureza pode ser considerado um reflexo dos usos e significados dados a esta pelas sociedades ao longo da história, desde o surgimento destes espaços na Europa renascentista e, posteriormente, sua criação estratégica nas colônias européias distribuídas pelo globo terrestre. Assim, os jardins botânicos representam dentro da história da ciência um capítulo essencial da história natural: nestes espaços os vegetais ganharam papel principal não só como objetos decorativos, fontes de alimento ou remédios, mas também como objetos de estudo que através da coleta, representação visual, nomeação, classificação, aclimação, pesquisa e experimentação passam a ser musealizados; conservam neste processo uma terminologia científica que é transposta na exposição e disposição das plantas dentro do espaço.

O surgimento dos jardins botânicos no Brasil é demarcado no contexto histórico-político de Portugal no século XVIII, sendo eles construídos como parte de uma engrenagem política que privilegiou a agricultura como estratégia de desenvolvimento econômico dentro do modelo de produção que se perpetuou até o início do século XX e que incrementou o interesse pelo estudo dos recursos naturais, interesse representado na institucionalização das ciências naturais. O Jardim Botânico d'Ajuda criado em 1760 foi um exemplo da criação de instituições em Portugal voltadas para o aperfeiçoamento das técnicas agrícolas. O seu fim era coletar e classificar os produtos provenientes das colônias.

Durante a última década do século XVIII, mandou-se construir hortos botânicos em diversas províncias do Brasil. O primeiro jardim botânico luso-brasileiro foi instalado estrategicamente em Belém do Pará, lugar próximo da Guiana Francesa e de La Gabriele, horto que despertou interesse por parte dos portugueses, que viam nele a oportunidade de obter plantas exóticas advindas do Oriente e aprender as técnicas da sua aclimação. Também as provinciais de Maranhão, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e Goiás iniciaram o trabalho de estabelecer hortos botânicos, mas

²⁸ CUNHA, 1922, p. 7

não tiveram o sucesso do primeiro. O Real Jardim Botânico no Rio de Janeiro foi estabelecido por Dom João VI em 1808 no momento propício em que os portugueses tiveram acesso a La Gabriele e portanto às plantas de valor comercial tão desejadas por eles. Queremos apresentar a maneira como a natureza era vista nesse momento histórico, principalmente como sustento fundamental da economia representado no tipo de vegetais que foram cultivados, denominados de “plantas uteis” por terem um valor comercial significativo.

Interessa-nos, também, entender qual o significado outorgado à natureza ao longo deste processo, em especial, durante o período da primeira República no Brasil - quando surgem os museus regionais, entre eles o MPEG - atentando para os desdobramentos desses significados nos museus, em especial nos jardins botânicos. O que queremos ressaltar é a maneira como a natureza era vista nesse momento histórico, sob dois pontos de vista: perpetua-se o seu uso e exploração em prol de um crescimento econômico, mas agora relacionado a uma ideia de progresso; e como *representamen* de uma ideia de nação e de identidade brasileira. Este recorte histórico está baseado no estudo comparativo das exposições de coleções vivas dos dois museus de natureza, analisados nesta tese.

Antes de nos determos na criação dos jardins botânicos no Brasil, devemos explicar o surgimento destes jardins no mundo, o propósito, a funcionalidade, e o momento em que a natureza começa a ser classificada e nomeada numa ordem sistemática. Entender as noções básicas sobre sistemática botânica foi fundamental para compreender o processo de musealização da natureza nos jardins botânicos. É a partir desta classificação que os espaços se organizam refletindo, assim o pensamento científico, e claro, os postulados que estavam sendo desenvolvidos desde o século XVII.

1.1. A natureza organizada: surgimento dos jardins botânicos e musealização das plantas segundo critérios científicos

Os jardins ao longo dos séculos foram relacionados com a ideia do paraíso e com o Jardim do Éden, Criação de Deus, um lugar por princípio espiritual, de paz e harmonia. Este primeiro jardim foi mencionado no livro de Gênesis, contendo um rio e árvores agradáveis que serviriam como alimento, estando a natureza a serviço do homem (CUNNINGHAM, 1996, p.38).

As civilizações remotas como a mesopotâmica usavam estes espaços como oferendas para seus deuses, mas esta conotação trouxe consigo outras utilidades. Os jardins foram usados para cultivar e aclimatar espécies próprias e outras, trazidas como resultado de campanhas militares²⁹, demonstrando que a domesticação de espécies data do Neolítico, tal como a ciência comprovou. A importação de diferentes espécies botânicas em forma de semente ou de árvores enriqueceu o repertório botânico no Egito. (VAN ZUYLEN, 1994, p. 14; PANZINI, 2013, p. 118).

O sentido sacro do jardim foi dado pelos gregos que, diferenciando estes espaços do resto da natureza, por serem considerados mágicos, representaram o *locus amoenus*³⁰, lugar natural abençoado e amado pelos deuses e pelas virgens, e sempre agradável e frutífero, onde reina um espírito próprio conhecido como *genius loci*³¹.

Foram os romanos que misturaram tanto estética quanto agricultura nos seus jardins. Eles aplicaram a técnica *opus topiarium*³², arte conhecida como topiária, invenção de Plínio, o velho. Esta técnica específica reduzia o volume dos elementos vegetais a formas controladas, mas também consistia em embelezar e enfeitar a natureza. Esta arte conviveu com a ornamentação simples e rural relacionada com os conhecimentos em agricultura e horticultura do século I a.C. Este modelo foi a fonte de inspiração para a construção dos jardins botânicos do Renascimento (VAN ZUYLEN, 1994, p.19). Para Cunningham (1996, p. 42) este modelo Renascentista de jardim, às vezes, baseou-se nos princípios básicos da filosofia platônica, que pretendeu refletir a harmonia cosmológica na configuração adotada nestes espaços.

Não vamos nos deter na história dos jardins porque o estudo deste assunto principalmente tem um viés arquitetônico e estético³³, não sendo nosso foco principal de discussão nesta pesquisa-tese. Mas desejamos destacar o surgimento dos jardins e algumas características e elementos que são retomados na construção dos jardins botânicos. Tais características, como a ordem geométrica rígida, simétrica, perspectivas de fuga e concentração de linhas visuais através das quais se beneficiava a utilidade das plantas; também a inserção de estatuas clássicas representando alguma divindade

²⁹ Um exemplo disto foram os jardins públicos dos templos de Nimrud, cidade antiga do Império Sírio, localizada perto do rio Tigre, norte de Iraque e fundada pelo rei Salmanasar no século XIII a. C. (VAN ZUYLEN, Gabrielle, 1994, p. 13)

³⁰ **Locus amoenus** (do latim, significando "lugar de prazer") é um termo literário que geralmente se refere a um lugar idealizado, de segurança ou de conforto. Um **locus amoenus** é usualmente um terreno belo, sombreado, de bosque aberto, às vezes com conotações do Éden. In Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$locus-amoenus](http://www.infopedia.pt/$locus-amoenus)> Acesso em: 19 mar. 2015.

³¹ Na mitologia romana um **genius loci** é o espírito protetor de um lugar. (REIS-ALVES, 2004)

³² Alguns desses trabalhos tinham como nomes *viridia tonsa* ou *nemora tonsilia* e não se limitavam a obter da matéria vegetal tão só formas geométricas – como muralhas ou prismas, esferas, pirâmides ou cones – senão que com frequência eram obra de verdadeiros artistas e representavam habilmente as partes mais enfeitadas e mais visíveis do jardim. (PANZINI, 2013, p. 102)

³³ Ver o viés arquitectónico em: Fariello (2004), Rico (2004), Panzini (2013). Ver o vies estético em: Van Zuylen (1994)

grega e os chafarizes, jogos de água, grutas e pérgolas representativas dos jardins do período do Renascimento, são elementos possíveis de identificar também nos jardins botânicos da Europa e do Brasil.

Também as qualidades estéticas do jardim de estilo francês, assim como as propriedades compositivas dos jardins ingleses foram fonte de inspiração das paisagens dos jardins botânicos, como veremos ao longo deste capítulo, no capítulo 2, onde descrevemos a construção do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e no capítulo 3, onde analisamos os elementos compositivos das duas exposições.

Por um lado, a proposta simétrica e rígida dos jardins franceses valeu-se dos princípios das técnicas óticas e compositivas que distorciam a “realidade”, fazendo perceptivelmente espaços infinitos, através de componentes em grande escala. Seguiram-se regras geométricas de composição, definindo um ritmo compositivo dentro da paisagem e a rigidez ortogonal, a simetria axial e a perspectiva, assim como uso dos *parterres en broderie*³⁴ marcaram as paisagens dos jardins franceses, como é o caso do Jardim de Versalhes (ver estas características compositivas na figura 4); por outro lado as características dos jardins públicos, inspirados na configuração inglesa de jardim onde se aproveitaram as irregularidades do terreno, níveis, desníveis, montanhas, inclinações, jardins com templos construídos nas colinas, pontes e esculturas fazendo parte da composição simulando uma natureza intocada, selvagem e romântica (ver esta paisagem na figura 5) - são elementos possíveis de identificar nas paisagens dos jardins botânicos europeus e brasileiros.

³⁴ O termo “parterre” vem do verbo em latim *partior*. Nesse sentido geral significa espaço plano. Na terminologia do jardim Francês significa também espaço plano com decoração vegetal baixa e sem árvores. Em português, canteiro. (VAN ZUYLEN, 1994, p. 64)

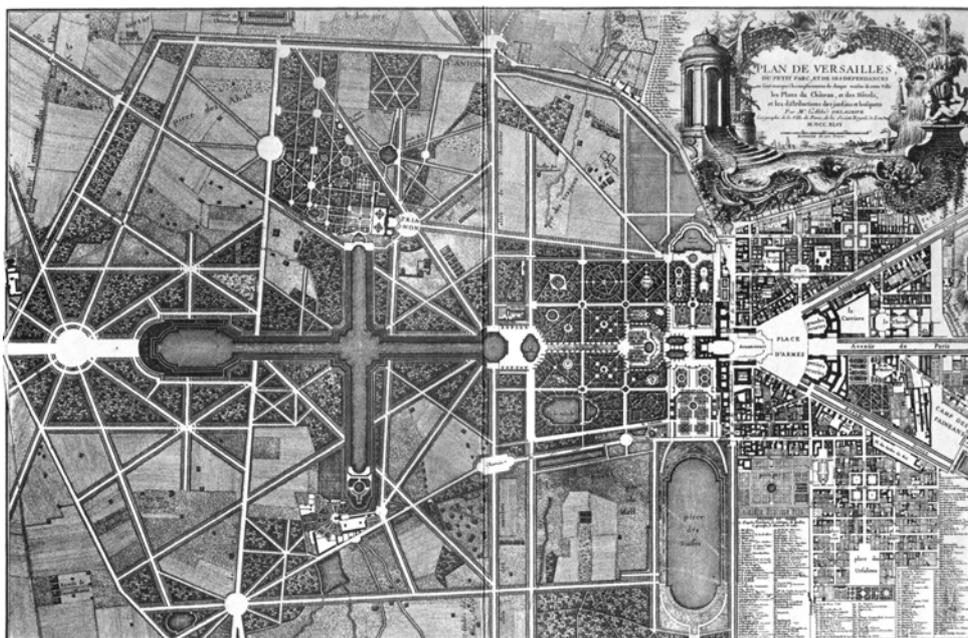


Figura 4 – Plano dos Jardins e do Palácio de Versailles (*Château de Versailles*), projetados por Le Notrê
 Fonte: Wikimedia commons, 2015³⁵



Figura 5 – Projeto de Jardim Inglês por Bettini. Elementos de jardim anglo-chinês.
 Fonte: SOMMER, 2007³⁶

³⁵ Figura disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_de_Versailles_-_Gesamtplan_von_Delagrife_1746.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2015.

³⁶ Disponível em: <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic27/sommer/4_2007.html> Acesso em: 7 maio 2015.

1.1.1. Quando as plantas se tornam objetos principais de estudo dos jardins: surgimento dos jardins botânicos

A tradição dos jardins botânicos remonta ao século XVI e a sua primeira função foi a de cultivar plantas medicinais. Na Idade Média já se classificavam as plantas, mas esta classificação era feita relacionando flores, sementes e folhas, e seguindo como referência os órgãos humanos - e deste jeito se estabeleciam curas tendo em conta as similitudes formais entre flor e órgão. Mas foi no Renascimento que os humanistas começaram a fazer um estudo detalhado da natureza, já não só das semelhanças morfológicas, mas também do crescimento, da variedade e origem geográfica de cada exemplar, em especial dos espécimes com qualidades medicinais e de possível uso farmacêutico.

Os séculos XVI e XVII foram marcados por uma importante revolução do espírito humano europeu baseado principalmente pela mudança do pensamento científico e filosófico. Acredita-se que a diferença entre o Renascimento, a Antiga e a Idade Média está no deslocamento "... da teoria a prática, da ciência contemplativa para a ciência ativa e operativa"(KOYRÉ, 2006, p.1) onde o homem passa de contemplar a natureza para dominá-la, subjugar-la e submetê-la (KOYRÉ, 2006, p. 1). É possível ver como a natureza nos jardins botânicos passa a ser colecionada e agrupada para ser mantida viva e adaptada com o objetivo de observar e estudar suas qualidades e propriedades intrínsecas. Como espaços utilizados para o estudo da medicina, os jardins botânicos tornaram-se lugares de experimentação onde se reuniram plantas de todos os cantos do planeta com o objetivo de observá-las e de estudá-las para experimentação e demonstração, substituindo em grande medida as viagens e as expedições e facilitando o trabalho do naturalista e de seus estudantes em laboratório (FINDLEN, 1996, p. 257). Este fato exigiu complexidade nos sistemas de classificação, porém simplicidade na organização espacial, configuração similar (ou inspirada?) à desenvolvida pelos romanos seis séculos antes.

As características acima mencionadas estabelecem uma clara diferença entre a idéia de jardim como 'Paraiso' e a idéia de Jardim Botânico. Por um lado a idéia de jardim de deleite permeou a criação dos jardins na Antiguidade e posteriormente na Idade Média, assim como também dos jardins aristocráticos, que privilegiaram a arquitetura da paisagem tendo em vista o embelezamento dos palácios e, posteriormente, das cidades. Contrariamente, a formulação dos jardins botânicos, como comenta Segawa (1996, p. 58): "recorre a um esforço racional, funcionalista, de coletar, ordenar, preservar e reproduzir espécies vegetais raras para o seu contexto fitogeográfico"; ou seja, nos hortos botânicos o trabalho sistemático levou a processos de

musealização das coleções de maneira especializada, voltada não só para embelezar os espaços, mas principalmente com um objetivo de estudo e classificação, inventário planetário da natureza, mais do que seu uso como paisagem e cenário complementar da arquitetura palaciana. Assim se criaram os primeiros “*Hortus medicus*” ou “*Hortus Simplicium*”, o primeiro estabelecido em Pisa (1543), seguido pelos jardins de Pádua (1545), de Florença (1550) e Bolonha (1567). A reunião da coleção de vegetais em uma configuração da paisagem de ordem geométrica permite enquadrá-los dentro do período Renascentista (CUNNINGHAM, 1996, p. 48). Ver na figura 6 a síntese geométrica da natureza do Horto Botânico de Pádua.

Como os jardins italianos foram anexados às universidades, em especial às faculdades de medicina, também os jardins em outras cidades européias passaram por esta anexação. Esta incorporação trouxe à tona a necessidade de modificar o curriculum da carreira de medicina, que produziu uma geração de médicos treinados para entender melhor as relações entre os espécimes vivos, as descrições textuais e as representações artísticas, integrando a história natural como parte da formação médica (FINDLEN, 1996, p.260).

Este modelo se propagou durante a segunda metade do século XVI até o século XVII: na Alemanha, em Leipzig (1580) e em Heidelberg (1593); na Inglaterra, em Oxford (1621); na Holanda, o *Hortus Botanicus* de Leiden (1590)³⁷ (Figura 7) e o Jardim de Amsterdam (1682); na Suécia, em Uppsala (1665) (Figura 8); na Escócia, criou-se o *Royal Botanic Garden Edinburgh* (cerca de 1670) (Figura 9); e na França o primeiro jardim foi de Montpellier (1593) (Figura 10), seguido pela fundação do Jardim Real das Plantas Medicinais em Paris (1635)³⁸ (Figura 11)

³⁷ Segundo Panzini (2013, p. 270-271) as plantas colecionadas eram agrupadas de acordo com suas características morfológicas, mais do que por sua utilidade. “O jardim, de forma quadrangular, era repartido em quadrantes por dois caminhos ortogonais em cujo cruzamento estava colocado um pequeno pavilhão de madeira. Os compartimentos assim delimitados eram, por sua vez, quadripartidos por aleias cruciformes, e cada um dos dezesseis quadrados resultantes, por seu turno, subdividia-se em lotes retangulares oblongos. Num dos lados do jardim quadrangular, erguia-se um edifício que abrigava a coleção naturalística de objetos de fauna e antropológicos.”

³⁸ Van Zuylen (1994) afirmou que teria sido fundado em 1626, enquanto Schäer (1993) disse que foi em 1633. No site de *Le Muséum national d'histoire naturelle* aparece registrada a data de 1635 e decidimos deixá-la como um dado oficial da instituição. Também Laissus (1995) confirmou que em maio de 1635 se constitui a verdadeira data de nascimento do Real Jardim das plantas medicinais. É importante ressaltar que o *Jardin des plantes* não foi anexado a nenhuma universidade, ele foi fundado como estabelecimento real. Laissus (1995, p. 13) também faz menção a uma segunda data em 1640, considerada como o momento da fundação da instituição, mas na verdade esta data coincide com o recebimento dos primeiros alunos e a abertura para o público. Guy de La Brosse, o médico do Rei Luis XIII, publicou em 1640 o primeiro guia e regulamento do Jardim, conhecida como: *L'ouverture du Jardin Royal de Paris, pour la démonstration des plantes Medecinales*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62366f/f1.image>>. Acesso em: 14 jan. 2015

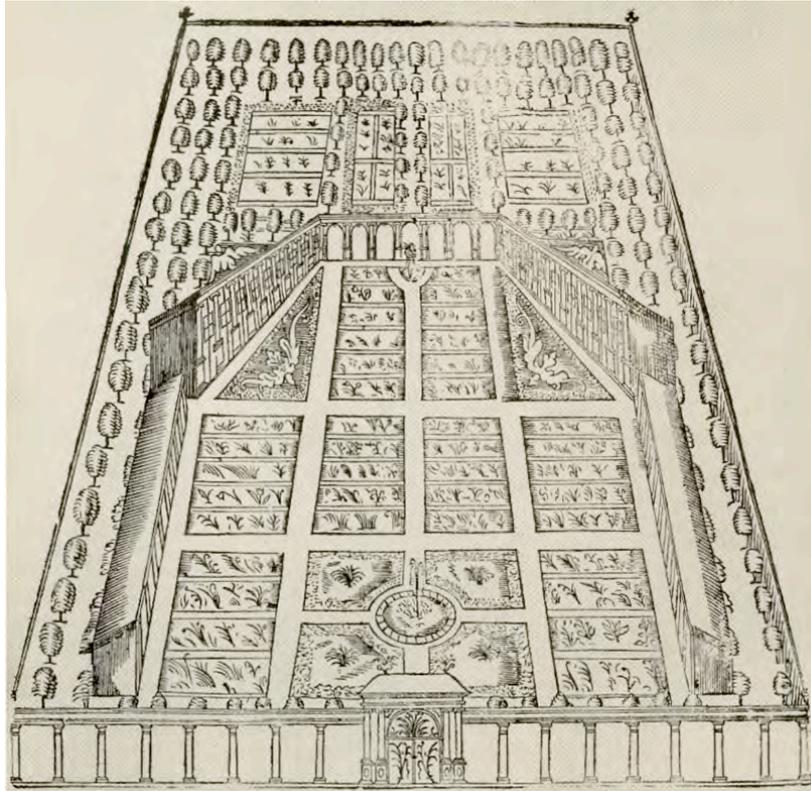


Figura 8 – Jardim Botânico de Uppsala. Desenho de Rudbeck, 1675
Fonte: Wikipedia⁴¹



Figura 9 – Jardim Botânico de Edimburgo, 1670
Fonte: página do Real Jardim Botânico de Edimburgo⁴²

⁴¹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Linnaean_Garden#/media/File:Rudbeck_Botanic_garden.jpg Acesso em: 10 fev. 2015

⁴² Primeiro terreno do Jardim inicialmente construído no parque de Holyrood. Disponível em: <http://www.rbge.org.uk/about-us/history> Acesso em: 10 fev. 2015

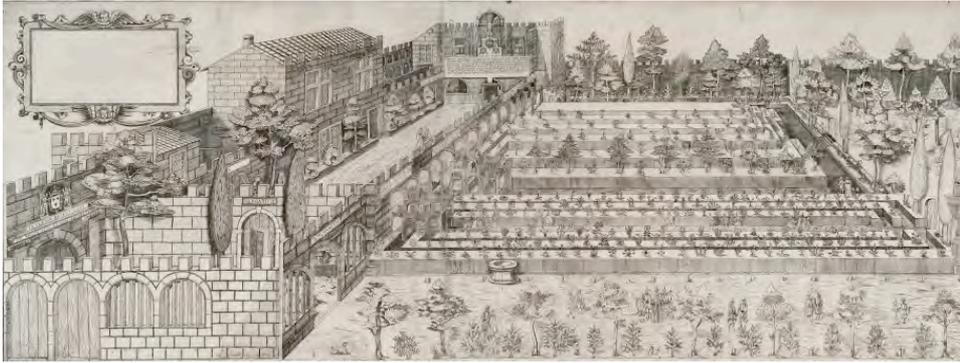


Figura 10 – Jardim Botânico de Montpellier (cerca de 1603)
 Fonte: Google + Le Jardin des Plantes de Montpellier⁴³



Figura 11– Plano do *Jardin des plantes* depois dos trabalhos de aterramento de Abraham Bosse, 1641
 Fonte: LA BROSSE, 1641⁴⁴

⁴³ Disponível em: <<https://plus.google.com/102008724086108996117/posts/CvCDjhh1jN3?pid=6016302273013346850&oid=102008724086108996117>> Acesso em: 10 fev. 2015

⁴⁴ Guy de La Brosse, *Catalogue des Plantes cultivées à present au Jardin Royal des Plantes Medecinales, Paris*, s.n.e. [Jacques Dugast], 1641. Disponível em: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/brosse.htm>> Acesso em: 27 jan. 2015

Neste período, junto à nova idéia de jardim, surgem também os gabinetes de curiosidades, que de maneira paralela funcionaram como espaços onde se concentrava arte e natureza com o objetivo de estudar as plantas, os minerais e os animais com fins medicinais e farmacêuticos, assim como quadros, esculturas e antiguidades (SCHÄER, 1993, p. 26). Apresentava-se o universo da *naturalia* e *artificialia* desde uma perspectiva da raridade, do maravilhoso e do espetacular. As narrativas e as exposições assim o confirmaram⁴⁵. Tanto *naturalia* quanto *artificialia* foram expostos juntos, conchas, pedras, medalhas, assim como animais de diferentes lugares do mundo tiveram um representante nestes gabinetes.

O objetivo destas exposições de maravilhas era representar o universo e apresentá-lo numa “estreita juxtaposição de coisas muito diferentes e amontoadas em um espaço confinado” (WHITAKER, 1996, p. 87). Esta disposição espacial não obedeceu a um critério sistemático de classificação, mas a um efeito desejado pelos colecionadores, que refletiu a visão que o homem tinha sobre a natureza - sendo esta vista como um todo indivisível num *continuum* onde as coisas que a conformavam estavam articuladas buscando representar a Criação.

Kury e Camenietzki (1997, p. 75) colocam como exemplo a disposição da coleção do Museu Jesuíta Kircheriano onde era possível identificar “a visão do mundo e de suas relações com o homem e com Deus” através do arranjo de coisas aparentemente caótico aos nossos olhos. Cada coisa era entendida como a expressão da totalidade da Criação onde “Deus está em todos e todos em Ele” e como testemunho da Obra Divina. Assim o ordenamento das coisas dependia exclusivamente das suas relações transcendentais, sendo o Criador o mediador desta organização.

As coleções foram expostas para provocar admiração no espectador, portanto as raridades e curiosidades foram colocadas de maneira a mostrar a variedade e os contrastes, representando assim um microcosmo, um *Theatrum Mundi*⁴⁶. Valorizava-se aquilo que se apresentava diferente, assim como também se exaltavam as coleções contrastantes, que brincavam com os objetos maravilhosos, colocando formas, espécimes e *naturalia/artificialia* juntos para serem comparados pelos colecionadores de curiosidades através das suas conversas e relatos fantásticos. Nestes gabinetes estes objetos ganharam um status de curiosidade, que no seu lugar de origem não teriam, e isto relacionado com a maneira como eram expostos, como narrados e compartilhados

⁴⁵ “*curious natural histories*”, funcionaram como descrições detalhadas destes objetos tentando para aquilo que não era considerado ordinário. Estes relatos junto à exposição destas coleções permitem entender como a natureza e o artifício foram organizados nos gabinetes de curiosidades, abertos ao público (a nobreza) que se concentrava nestes espaços para conversar ao redor daquilo que era considerado maravilha. (WHITAKER, 1996, p 87)

⁴⁶ Em 1565 Samuel Quiccheberg (1529-1567) escreveu o primeiro tratado sobre a maneira de organizar uma coleção, intitulado: “*Treatise Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*”.

pelos colecionadores ‘curiosos’ (WHITAKER, 1996, p. 87). Vale esclarecer que a coleção adquiria um status devido a suas raridades: em muitos dos gabinetes de curiosidades, o ordinário ganhou um lugar, os seus proprietários pretendiam estudar as plantas cultivadas nos seus jardins, exsicatas ou representações de vegetais. Este interesse por tudo o que constituísse o “mundo”, preanunciou os grandes desenvolvimentos da ciência natural no século XVIII (SCHÄER, 1993, p. 26). Não é de estranhar que os gabinetes durante três séculos tenham-se transformado e pouco a pouco se adaptado às novas questões que cada período trazia consigo, tanto no pensamento científico quanto no filosófico.

A *naturalia* e a *artificialia* ocuparam assim os gabinetes de curiosidades e os jardins botânicos. Nestes últimos foram inseridos elementos arquitetônicos e esculturas, prática comum dos jardins Renascentistas. Nestes espaços onde o natural prevalecia, também o artificial ganhou um lugar (SANJAD, 2001a, p. 22). O surgimento dos jardins e dos gabinetes onde as coisas da natureza e do artifício foram coletadas, colecionadas e exibidas em verdadeiros microcosmos retrata o pensamento científico e filosófico do período Renascentista. Estes dois espaços foram considerados ponto de partida da distinção que surgiu no século XVIII entre os museus de técnica e os museus de história natural e, portanto, da especialização das ciências e das artes⁴⁷.

Durante os séculos XVI ao século XVIII muitas foram as transformações que aconteceram nestes espaços, todas estreitamente ligadas à “concepção científica e às novas exigências metodologias das Ciências da Natureza” (KURY; CAMENIETZKI, 1997, p. 57). Para Foucault (2007, p. 145) esta nova ordem na idade clássica, determinou uma nova maneira de expor as coisas, passando estas de um “desfile circular ou mostruário” para a disposição em “quadro”, demonstrando um “novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso”. Podemos observar esta nova relação com a natureza através do estabelecimento e desenvolvimento do *Jardin des plantes* de Paris.

De jardim a museu: *Jardin des plantes*

Durante o século XVII e até início do século XVIII a predominância da medicina no *jardin des plantes* viu-se refletida na administração do estabelecimento. A direção foi assumida na sua grande maioria, por médicos: inicialmente pelo médico do rei, Guy de La Brosse (1586-1641), e posteriormente por seu filho Guy-Crescent Fagon (1638-1718). Esta segunda administração do jardim foi considerada importante, tanto pela equipe

⁴⁷ Na língua francesa especificamente existem dois termos usados para distinguir os museus de técnica, ou de arte, dos museus de história natural. Os primeiros são conhecidos pelo termo *musée* enquanto os segundos são chamados de *museum*.

conformada por Fagon - que descobriu Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), o pai da botânica francesa e mais tarde Sébastien Vaillant (1669-1722), que revelou a sexualidade das plantas, e Antoine de Jussieu (1666-1758), que estabeleceu os princípios que posteriormente serviram como base do sistema natural de classificação vegetal⁴⁸ - quanto pelo movimento científico do tempo, representado especialmente pelo incentivo às expedições (LAISSUS, 1995, p. 15). O objetivo destas viagens era favorecer a importação e aclimatação de plantas tropicais com uso medicinal, e estudar as doenças nesses países, assim como os remédios baseados em plantas. Um exemplo de espécie que revolucionou a medicina e que foi tema de disputas pelos países europeus pela descoberta das suas propriedades antimaláricas, foi a quina (*Cinchona officinalis*).⁴⁹

Com o Iluminismo, o período de diretores médicos terminou, abrindo-se o Jardim para outras áreas das ciências naturais. Mas a botânica continuou sendo uma área privilegiada dentro do Jardim e as viagens de expedição para coletar plantas e sementes de diferentes lugares do mundo (incluindo não só a Europa e as colônias francesas, mas também as portuguesas e espanholas) assim o refletem. O propósito das expedições foi a ampliação e adaptação de espécimes dentro do Jardim do Rei. No ano de 1739, com o Conde de Buffon⁵⁰ (1707-1788) à frente do Jardim e com as mudanças do nome da instituição, passando do *Jardin royal des plantes médicinales* para ser simplesmente o *Jardin du Roi*; e a separação do “*droguier*” em 1718, que passou a se intitular oficialmente Gabinete de História Natural, começou um novo período marcado por grandes transformações no só na estrutura administrativa e de ensino, voltado para as ciências naturais, mas também modificações nos terrenos do Jardim que passou por uma considerável ampliação entre 1771 e 1787, quando dobrou de tamanho. Ver Figura 12, onde além de se representar as formas dos canteiros de plantios de plantas exóticas e de árvores com diferentes propósitos, foram desenhados os prédios do Gabinete.

⁴⁸ A nova ordem e seu novo método de classificação foram publicados no seu livro *Genera plantarum* em 1789 que no início do século XIX foi entendido como sendo um reflexo da “ordem natural” depois do extenso debate dos naturalistas do século XVIII sobre o valor relativo dos sistemas de classificação e da possibilidade de captura das relações naturais dos seres vivos (SPARY, 2000, p 4).

⁴⁹ *Cinchona officinalis* foi descoberta no Peru. Foi descrita por Linneu e publicada em *Species Plantarum* em 1753. Algumas histórias do descobrimento que ajudaram a despertar a curiosidade sobre a quina e suas propriedades, assim como os trabalhos dos botânicos na disputa sobre a classificação das espécies de quina e as análises químicas da quina realizadas na “*Real Botica*” de Madri para classificá-la como de primeira, segunda, terceira classe e a destinada para o uso do Rei ver: Nieto (2000).

⁵⁰ George Louis Leclerc

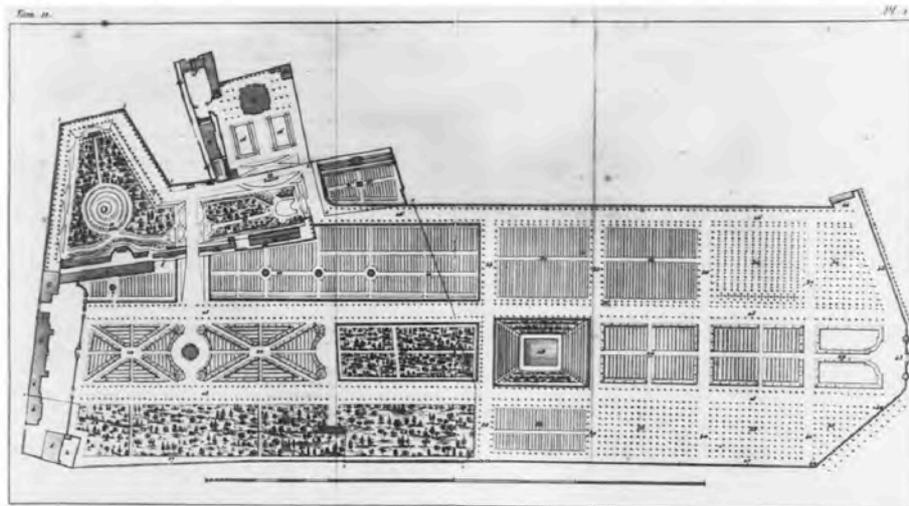


Figura 12 – Plano do *Jardin des plantes* em 1788. T. Drouet, 1808.
Fonte: SPARY, 2000, p. 136-137.

O interesse pelas viagens e expedições do século XVIII perdurou e se fortaleceu até a primeira metade do século XIX com o termo da Europa napoleônica em 1815 e, portanto, com a liberdade na navegação, assim como pelo surgimento do movimento romântico (LAISSUS, 1995, p. 47). O propósito dos jardins do século XVIII centrou-se na rede de intercâmbios de espécies vegetais. Este interesse por controlar a natureza das colônias tinha o objetivo principal de dominação sobre as terras colonizadas e os produtos e riquezas que delas era possível explorar. Para cumprir com esta finalidade, foram criados diversos jardins botânicos espalhados pelo mundo, os quais serviram como pontos para o trabalho de classificação e publicação dos naturalistas e expedicionários (SANJAD, 2001a, p. 29).

Posteriormente, com a revolução francesa, viu-se uma transformação nas estruturas da ciência e do ensino das ciências; e assim, em 1793, tanto o Jardim quanto o Gabinete foram organizados numa única instituição, denominada finalmente como Museu Nacional de História Natural. Assim, para o século XVIII, o estudo da natureza passou pelo colecionamento em grande escala para ser comparada, classificada e arranjada (SCHÄER, 1993, p. 40) segundo a “ordem que se atribui à Natureza” (KURY; CAMENIETZKI, 1997, p. 58).

A criação do Museu marcou um momento importante da valorização de outras áreas das ciências naturais aplicadas, vindo a ser um espaço onde as ciências úteis como a agricultura e o comércio foram temas de estudo e experimentação. Assim no Museu, na presidência de Louis Jean Marie Daubeton (1716-1799), havia a divisão do ensino em doze cátedras: mineralogia proferida pelo diretor, química geral, artes

químicas, duas cadeiras de botânica, uma no Museu e a outra em campo, da qual Jussieu era responsável; a de agricultura e cultura dos jardins ficava a cargo de André Thouin (1747-1824); mais duas de história natural, uma de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) e a outra de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829); anatomia humana e anatomia animal, geologia e uma última cadeira de iconografia natural (LAISSUS, 1995, p. 20). Cada um destes professores estabeleceu uma classificação e regras de ordenamento das coleções, assim como a exposição destas, que permitiram entender, segundo as características intrínsecas de cada coleção, qual a ordem atribuída à natureza. Ou seja, como comentam Podgorny e Lopes (2008, p. 22): “as exposições públicas refletiam, de qualquer maneira, as práticas realizadas nos espaços enclausurados ao olhar do visitante”

Desta lista de professores responsáveis pelas diversas cadeiras, gostaríamos de dar ênfase ao trabalho desenvolvido por André Thouin, que sendo o jardineiro durante a administração de Buffon, em 1778, adiantou a ampliação do espaço do jardim, assim como foi responsável pela rede de contatos entre instituições que impulsionou o crescimento das trocas de mudas e sementes, atividade pela qual conseguiu introduzir novas espécies com o objetivo de aprimorar a prática da agricultura (SPARY, 2000, p. 63). Esta crescente troca e aumento de espécimes transportados e oferecidos ao Jardim do Rei obrigou a Thouin a estabelecer um “manual” que indicava a lista de espécies e instruções de como etiquetar, embalar e cuidar das plantas. Esta atividade foi necessária para classificar os exemplares que eram aptos a serem introduzidos (SPARY, 2000, p. 79). Estes trabalhos nos indicam uma importante atuação do jardineiro no processo de musealização das plantas introduzidas no *Jardin des plantes*. Tanto o modo de coleta, a maneira de transporte, quanto a informação outorgada ao espécime era de vital importância para a classificação do material que valesse a pena ser inserido neste espaço.

Posteriormente, Thouin, quando foi nomeado professor da cadeira agricultura e cultura dos jardins, defendeu a característica pública do estabelecimento e ressaltou a importância de aproximação do público leigo à ciência. Assim empreendeu um programa de sinalização das plantas para alcançar seu objetivo. Ele propôs que as plantas do jardim fossem identificadas com etiquetas contendo informações relacionadas, seguindo a ordem metódica na qual foram dispostos os exemplares, com seu nome em francês, sendo considerada por ele a língua da Nação, mas também explicita a importância destas placas conterem os nomes em latim, segundo a nomenclatura de Lineu; mas especificando que isto seria feito não por um requerimento da história natural e sim para que o público visitante estrangeiro tivesse acesso às informações (KURY; CAMENIETZKI, 1997, p. 64). É importante esclarecer que esta visão de jardim aberto

para o público leigo e com o objetivo de usar a coleção em prol de um ensino ao público em geral não era compartilhado por todos os naturalistas da época. Para Thouin, tal como comentou Thouin (1802) citado por Kury e Camenietzki (1997, p. 65): “o *Muséum* podia instruir o público, no sentido de mostrar-lhe a utilidade das plantas e dos animais e ensinar-lhe o poderio da Ciência, capaz de conhecer e dominar a Natureza europeia e exótica”. Assim, enquanto para Thouin uma linguagem erudita só significava um movimento de exclusão das massas dos processos científicos que se adiantavam dentro da instituição, para outros naturalistas, como Lamarck, a prioridade centrava-se na coleção com um objetivo científico e não informativo ou pedagógico, ou seja, a serviço da pesquisa e não da exposição.

A criação dos jardins vem assim a ser considerada um reflexo do incremento do poder do homem europeu, que além de ter conquistado grande parte do globo terrestre, também promulgou a descoberta das leis físicas que regem o universo (NIETO, 2000, p. 287). A ciência foi fundamental dentro do sistema político-econômico das grandes potências: os interesses expansionistas voltados para um crescimento do comércio fizeram necessário um conhecimento científico que permitisse explorar as colônias de maneira a gerar riqueza para os impérios. Existiu, portanto, uma relação muito estreita entre a ciência, o poder político e a economia no projeto de inventariar o mundo, sendo impossível separar o conhecimento da natureza de uma ordem social (NIETO, 2000, p. 13; DOMINGUES, 2001, p. 28). Seria uma contradição afirmar que a apropriação da natureza e sua inserção em um modelo de classificação específico é independente dos interesses políticos e econômicos.

A ilustração francesa e as instituições científicas, como o *Jardin des plantes*, tornaram-se o modelo a ser seguido por outros países europeus. É a partir deste jardim que podemos estabelecer os parâmetros de construção dos jardins portugueses e espanhóis e, portanto, a sua adaptação nas colônias americanas. O Jardim das plantas também foi uma das instituições promotoras da criação de jardins botânicos nas colônias francesas, onde foram feitas importantes experiências agrícolas. O estabelecimento de espaços aptos para aclimação de vegetais nas colônias foi necessário visando os interesses de expansão comercial dos países europeus. Vemos como o objetivo do projeto dos jardins do século XVIII e XIX foi reunir todas as espécies vegetais do mundo, sendo este o propósito que norteou as expedições e os naturalistas da época.

Este jardim foi o modelo de instituição científica que claramente serviu de inspiração para os outros países europeus como a Espanha e Portugal, que além de implantar jardins botânicos dentro da península ibérica, como o *Real Jardín Botánico de Madrid* (1755) e o Real Jardim Botânico d’Ajuda em Lisboa (1768), também se propuseram a propagá-las nas suas colônias, como parte das novas políticas econômicas implantadas nos dois países ibéricos.

Na segunda metade do século XVIII, na Espanha, o rei Carlos III beneficiou as expedições de cunho científico. Assim ocorreram diferentes viagens com diversos objetivos, mas todas com um propósito em comum, centrado basicamente na descoberta e estudo da natureza de uma maneira sistemática, e na exploração do ponto de vista da História natural e da medicina: um projeto de apropriação da terra em grande escala.⁵¹

Queremos mencionar, em especial, as Reais Expedições botânicas, pois é durante e a partir delas que se fundam os primeiros jardins botânicos na América espanhola. O exemplo melhor documentado é o Real Jardim Botânico da Cidade do México (1788) que foi organizado durante a Real expedição à Nova Espanha (México) (1787-1800). Nele existiu o ensino da botânica com o propósito de prover às colônias de naturalistas capazes de dar continuidade ao projeto liderado por Casimiro Gomez Ortega (1741-1818), diretor do Jardim Botânico de Madri (ZAMUDIO, 2002, p. 23). Mas também durante a Real Expedição botânica do Novo Reino de Granada (1783-1808) foi fundado um jardim botânico na cidade de Mariquita no departamento de Tolima, na atual Colômbia. Este jardim funcionou no centro de operações de José Celestino Mutis (1732-1808), o responsável pela expedição e quem também criou a escola de ilustração voltada para a produção de lâminas botânicas.

Os portugueses, motivados com as propostas fisiocratas e o modelo de jardim proposto pela França, viram um exemplo a seguir na construção dos jardins tanto em Portugal quanto nas suas coloniais. Os interesses econômicos e a crença que na agricultura estava o crescimento dos impérios incentivaram a aclimação de plantas nativas e exóticas, sendo necessária a construção de jardins que permitissem a adaptação de plantas para sua posterior comercialização. As condições geográficas do Brasil permitiram desenvolver esses objetivos; e assim, a partir da década de 1760 o governo português começou a estruturar uma rede para o cultivo das espécies vegetais, com a criação do Jardim Botânico da Ajuda – que tinha a finalidade de coletar e classificar os produtos naturais provenientes das colônias.

Sobre os jardins luso-brasileiros vamos nos deter para entender qual o objetivo da criação da mesma atentando principalmente para as questões sobre o uso dado à natureza segundo a idéia que sobre ela se tinha em Portugal.

Antes disso, gostaríamos de descrever o sistema de classificação da natureza, seguindo a lógica da taxonomia proposta por Carlos Lineu (1707-1778). O entendimento deste sistema é essencial para compreender a organização dos jardins botânicos e a

⁵¹ Uma expedição anterior foi a de Francisco Hernandez à Nova Espanha (1571-1577). Já no século XVIII, *La Condamine*, expedição ao Equador organizada pelos franceses para medir a forma da terra; a expedição ao Orinoco, norte de América do Sul, comandada por Loeffling, discípulo de Linneu e a outra Real Expedição para o Perú e o Chile, também organizada por Casimiro Gomez Ortega, iniciada em 1777. (NIETO, 2000, 41-48)

exposição da natureza nos museus europeus, consolidando-se “[...]a submissão dos sistemas de arranjo dos objetos às novas normas da nova taxinomia” (LOPES, 1998, p. 122), ordem que atravessou continentes e que com o entusiasmo pelo conhecimento enciclopédico do século das Luzes foi implementada nos museus na América. É importante salientar que a organização sistemática das plantas está presente ainda em alguns jardins botânicos e herbários, não só como maneira de classificar, documentar e organizar as coleções, mas também como modo de disposição e exibição nestes espaços. Como veremos no capítulo 2, onde descrevemos a construção do PZB/MPEG e do JBRJ, esta organização foi predominante, sendo possível ainda observá-la, por exemplo nas categorias de organização das coleções vivas taxonômicas – Araceae, Bromeliaceae, Cactacea, Orchidaceae, Palmae e Pteridophyta - que segundo Pereira e Costa (2004, p. 85) são comuns a mais de um jardim botânico brasileiro.

A sistemática de Lineu foi adotada tanto para a nomeação e classificação das plantas quanto para a organização nos gabinetes de história natural e nos jardins botânicos. Não poderíamos ignorar e também não podemos deixar de discutir a importância desta linguagem para a história natural, mas também os significados ocultos que não se desvelam facilmente para o leigo. No capítulo 3 desta tese, através da análise, descrevemos a existência predominante da narrativa científica nos jardins botânicos, assim como os seus sentidos encobertos por trás da beleza da natureza e como isto pode significar num distanciamento do visitante com a coleção científica.

Fica claro, portanto, que esta distribuição das coleções vivas nos jardins botânicos seguia um interesse meramente científico; a linguagem especializada assim o demonstra. A ideia da exposição museológica tal como a conhecemos, aberta a um público leigo com um enfoque pedagógico só será possível de identificar nos museus do final de século XIX, início do século XX, onde o público ganha um papel essencial na legitimação destas instituições. Os jardins e museus deste período acham um lugar dentro das cidades e participam da configuração urbana das mesmas, assim como das transformações na paisagem e das dinâmicas culturais das metrópoles. Tema que fica mais claro no capítulo 2, pois através da descrição da construção das duas exposições de coleção viva, o público tomou um lugar preponderante nas intervenções que sobre a paisagem deviam ser feitas.

1.1.2 A tradução da natureza para o sistema de classificação europeu: a taxonomia como linguagem das coisas da natureza e a sistemática como organização do mundo natural

Durante o Iluminismo, a idéia de “inteligibilidade da natureza” permeou o pensamento cientificista que permitiu a especialização das ciências naturais e a criação de museus de história natural, primeiramente na Europa e posteriormente na América. A natureza classificada e nomeada com base na observação empírica e racional do mundo natural nos permite compreender os processos de coleta, classificação, aclimação, estudo, documentação e exposição que foram se transformando segundo os padrões e exigências que a ciência impunha na segunda metade do século XVIII.

Portanto, a especialização das ciências trouxe novas questões relacionadas principalmente com qual seria a ordem da natureza e quais seriam as regras segundo as quais esta era regida, assunto de importante debate que marcou o panorama intelectual europeu durante o final do século XVIII e início do XIX (KURY; CAMENIETZKI, 1997, p. 63). Estandartizar sistemas, regras e, claro, a linguagem a ser usada para nomear a natureza foi essencial na hora de musealizar a natureza.

Para entender quais as regras de representação e organização das coleções de vegetais é necessário observar através do “filtro” com o qual se estudava a natureza (NIETO, 2000, p. 110). A ordem da natureza estabelecida no século XVIII está representada por uma longa corrente ou escada. Na *Scala Naturae* de Charles Bonnet (1720-1793) podemos ver a idéia de continuidade onde “a natureza não dá saltos”⁵². A figura 13 nos permite ver a passagem gradual de um grupo de seres para outros, dispostos de maneira hierárquica em uma escada, colocando os seres do mundo com características das mais simples às mais complexas. Nesta representação Bonnet exclui os seres de transição entre o homem e Deus, que em gravuras do período Medieval foram muito comuns⁵³.

⁵² A ideia de continuidade da natureza é um conceito que vem da Antiguidade. Sobre a *scala naturae* em Aristóteles ver: Ariza e Martins (2010, p. 21-34)

⁵³ Como exemplo dos gravados do período Medieval: *Rhetorica Christiana*. Desenho da Grande cadeia do ser de Didacus Valades, 1579 e “A grande cadeia do ser” de Robert Fludd, 1617



Figura 13– *Scala Naturae*. Charles Bonnet. Obras da História natural e da filosofia, 1781
Fonte: Museu de Nantes, França⁵⁴

Esta idéia da ordem da natureza foi defendida por Lineu através da sua proposta de fragmentar a natureza sob um sistema taxonômico de classificação, a teoria botânica que prevaleceu e foi divulgada em 1758. Este sistema, baseado na morfologia das plantas, em especial, nos órgãos reprodutores, foi chamado de “sistema sexual”. Lineu agrupou gênero e espécie considerando-os a “unidade própria da natureza”. Assim, gênero e espécie tornam-se a base da filosofia lineana que regeu a nomeação e o agrupamento de plantas.

Em 1694, Joseph Pitton de Tournefort propôs os primeiros parâmetros para descrever gêneros. O naturalista afirmava que os parâmetros que definiam um gênero deveriam ser visíveis à simples vista (sem precisar do auxílio de lupas ou microscópios) e se baseavam na observação das flores e dos frutos. Já Lineu se concentrou nos gêneros e suas descrições eram mais completas do que as feitas por Tournefort. Lineu dizia que os gêneros eram grupos que já existiam, ou seja, que o escalão de gênero fazia parte da ordem da natureza, que ele considerou como pertencente a uma ordem preestabelecida pelo Criador⁵⁵. Inclusive, afirmou que os gêneros existiam na natureza sem importar os caracteres que se usavam para defini-los⁵⁶ (JUDD et al. 1999, pág. 39).

A espécie é então definida como a unidade básica de classificação, já que pode se definir claramente. Uma espécie é constituída por um conjunto de indivíduos que compartilham características comuns. Existe uma ‘definição biológica’ que inclui elementos tais como: os indivíduos de uma espécie se reproduzem entre si, mas não

⁵⁴ Disponível em: <<http://pladelafont.blogspot.com.br/2014/12/encefalocentrismo-del-alma.html>> acesso em: 9 de fevereiro de 2015

⁵⁵ Lineu classificou as samambaias, os fungos, as algas e as briófitas em uma classe diferente, denominada Cryptogamia: plantas sem flores.

⁵⁶ Os caracteres não constituem os gêneros, os gêneros já os possuem.

com os de outras espécies, ou seja, as espécies estão isoladas reprodutivamente das outras. Um gênero, por sua vez, é um grupo de espécies que tem semelhanças entre si. É claro que um gênero inclui, geralmente, um número maior de indivíduos que qualquer das espécies que o compõem. Portanto, quanto menor seja o escalão da unidade taxonômica (o escalão da espécie é menor que o do gênero, na hierarquia taxonômica) menos serão os membros e estes terão mais em comum entre si. O contrário também é verdade: quanto mais alto o escalão da unidade taxonômica, maior será o número de membros e menor o número de caracteres comuns (Um gênero pode ter mais de uma espécie, ou seja, mais indivíduos, mas estes terão menos caracteres comuns)⁵⁷.

Para estandarizar a terminologia relacionada com as partes das plantas foi adotado o latim, que em meados de século XVIII tinha sido o vocabulário usado por Tournefort e John Ray (1627-1705); mas é com Lineu que esta se torna a nomenclatura universal para denominar qualquer planta. Lembremos que o latim simboliza as práticas de poder, tais como a diplomacia, as leis, a religião (NIETO, 2000, p. 119).

Segundo a metodologia de Lineu as plantas são organizadas de acordo com suas características comuns como classe e não por suas particularidades. O sucesso da identificação de um novo espécime depende mais da verificação de similaridades familiares que podem ser reconhecidas no novo espécime e não precisamente na sua observação detalhada como indivíduo único. Quem adotava este modelo tinha a “[...] capacidade de transformar uma vegetação estranha em algo familiar”(NIETO, 2000, p. 119) uma maneira de “conquistar o alheio” através da nomeação (NIETO, 2000, p. 119). O que significava reduzir e desintegrar a natureza, estabelecendo relações que a simples vista, o olho não conseguia identificar, pois se acham escondidas nas coisas da natureza (PODGORNY; LOPES, 2008, p. 22).

Cada nova espécie é definida com base em um único “espécime tipo”, que nem sempre é o mais representativo, mas simplesmente o primeiro a ter sido descoberto e nomeado. Por esta razão os jardins, herbários e museus através da musealização dos objetos naturais, conseguem a legitimação das descobertas. Nieto (2000) ressalta que o

⁵⁷ Cada espécie precisa de um nome e cada espécie nova deve ser encaixada num gênero, mesmo parecendo única. O nome científico da espécie está formado por dois elementos: o nome do gênero ao qual pertence (nome genérico) e o epíteto específico. Atribui-se a Lineu o estabelecimento do sistema binomial, ainda que alguns autores afirmem que não foi uma nomenclatura intencionalmente instaurada. Na obra *Species Plantarum* (1753) Lineu dava o nome gênero e uma diagnose (os polinômios diagnósticos que se usavam anteriormente) e na borda colocava o epíteto específico, mas para ele esta era uma maneira conveniente de se referir à planta, ainda que ele achasse que o nome verdadeiro era composto pelo polinômio diagnóstico. (DAVIS; HEYWOOD, 1963, p. 16-17). Entretanto, foi o primeiro naturalista em usar o binômio de maneira consistente. Este se constitui o ponto de partida da nomenclatura moderna das plantas. Um exemplo da nomenclatura polinomial: *bulbosus 1. RANUNCULUS foliis ovatis serratis, scapo nudo unifloro*. Enquanto a nomenclatura binomial está composta pelo nome gênero e o epíteto. Os dois podem ser descritivos, mas por vezes são usados para homenagear os reis, nobres, políticos ou botânicos. (Exemplos: *Linnaea*, gênero dedicado a Lineu; *Hevea brasiliensis*, a borracha, epíteto específico descritivo de lugar, no caso Brasil; *Betula alba*, planta com flores brancas).

uso deste sistema deixa claro o interesse de consolidar um único sistema que permitisse catalogar e acumular todos os objetos da natureza e se apropriar de todas as espécies, independente de sua origem.

A taxonomia de Lineu e de seus predecessores foi o “filtro” que possibilitou ao homem europeu a apropriação da natureza. O Novo Mundo apresentava uma natureza ainda não descoberta que devia ser classificada e nomeada, mas especialmente construída e traduzida aos padrões europeus estabelecidos pelos naturalistas do velho continente. Assim o “sistema sexual” das plantas de Lineu se torna uma das formas de controle europeu sobre suas colônias, no caso, sobre as coisas da natureza que foram encaixadas em uma estrutura e classificação botânica.

A observação em detalhe das plantas tornou-se possível graças ao desenvolvimento das lentes de aumento, como lupas e microscópios. Assim, tudo aquilo que parecia invisível se apresentou de maneira a causar grande curiosidade para os naturalistas, que viram na estrutura e forma da flor motivo de estudo, já que se reconheceu a função reprodutiva das partes internas da flor. Estas descobertas antecederam a proposta de Lineu e, portanto, são consideradas fundamento para seu sistema de classificação⁵⁸.

⁵⁸ Barroso (1978, p. 6-15) apresenta um histórico dos sistemas de classificação de plantas, que dividiu em quatro períodos importantes: o primeiro, das classificações baseadas no “habitus” das plantas, corresponde à observação, nomeação e classificação das plantas antes do sistema lineano. A autora faz menção à obra de Theophrastus (370 a.C) que classificou os vegetais na base das árvores, arbustos, subarbustos e ervas, e nos tipos de inflorescências. Escreveu *Historia Plantarum*, onde classificou e descreveu aproximadamente 500 plantas, assim como informou sobre as aplicações medicinais. Albertus Magnus (1193-1280) considerado o primeiro a reconhecer a diferença entre dicotiledôneas e monocotiledôneas. Otto Brunfels (1464-1534) interessado especialmente nas propriedades medicinais das plantas, contribuiu para a difusão da fase descritiva da sistemática vegetal. Andrea Caesalpino (1519-1603) considerado o primeiro taxonomista vegetal pelos por sua obra *De Plantis*. Jean Bauin (1541-1631), na sua obra *Historia Plantarum Universalis*, já era usada a nomenclatura binária, ou seja, 100 anos antes da proposta de Lineu, portanto deve ser lembrado como o primeiro botânico a distinguir categorias de gênero e espécie. John Ray (1628-1705) Seu sistema de classificação é baseado na forma externa das estruturas. Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) Foi o primeiro a descrever os nomes genéricos e de dar ao gênero um *status* diferente a das espécies. O segundo período ao qual a autora se refere, é dos sistemas artificiais baseados em caracteres numéricos, do qual o sistema lineano representa. O terceiro período, o sistema, esteve baseado na forma de relações entre as plantas, onde foram enquadrados os estudos de Adanson, Lamarck, Jussieu, De Candolle, Endlicher, Brongniart, Lindley, Bentham e Hooker. Na segunda metade do século XVIII o retorno de naturalistas europeus para seus países de origem que junto a sua bagagem levavam grande número de plantas vivas, sementes e coleções herborizadas, trouxe novas descobertas de espécies e portanto, a necessidade de estabelecer novos sistemas de classificação foram indispensáveis, isto antes de ser aplicadas as teóricas da evolução. Um último e quarto período mencionado pela autora corresponde aos sistemas baseados em filogenia, baseados nas teorias de Darwin.

Os nomes e as representações de plantas através de ilustrações permitiram aos europeus se apropriarem da natureza sem necessidade do transporte do espécime⁶⁰. (Ver na figura 14 uma das ilustrações produzidas durante a *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*). Mas quando era necessário juntar os vegetais para conformar coleções vivas e completar o inventário dos jardins botânicos foi indispensável desenvolver técnicas de embalagem para seu deslocamento intercontinental e para sua prévia aclimação. Podemos ver o manual feito por Casimiro Gomez Ortega em 1779, baseado no trabalho do inglês John Ellis de 1770, onde se descrevem as técnicas a serem implementadas para o transporte de espécimes. Ver na figura 15, a “*Instrucción sobre el método más seguro y económico de transportar plantas vivas*”, onde apresentam-se as embalagens em modo progressivo de montagem, tal como figura 16, o folheto de John Ellis que serviu de exemplo para a proposta de Gómez. Na figura 17 mais um exemplo deste tipo de embalagem desenvolvido pelos europeus, desta vez, um manual francês. Ver nesta figura a semelhança das imagens assinaladas como 4 e 5 com a proposta inglesa e espanhola. Na figura 17 podemos ver dois caixotes muito similares com os das imagens assinaladas com os número 2 e 3 da figura 18.



Figura 14 – *Mutisia clematis*.
Ilustração de Salvador Rizo Blanco
Fonte: página do Real Jardim Botânico de Madri⁵⁹

⁵⁹ *Mutisia clematis* foi uma espécie que Lineu dedicou a Mutis depois deste último ter enviado para Lineu uns exemplares herborizados, que permitiram identificar uma nova espécie, batizada com o nome do idealizador da *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Esta ilustração foi elaborada por Rizo, um dos desenhistas mais reconhecido da escola de pintores da Expedição. Nela aparece este belo exemplar da família das compostas criando uma anagrama de duas letras entrelaçadas M e C. Fernandez (2008, p. 101) acredita que se refere ao nome da espécie ou talvez ao nome do seu descobridor: Celestino Mutis.. Figura disponível em: <<http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/laminadibujo.php?lamina=2019>> Acesso em: 27 maio 2015

⁶⁰ Um exemplo desta representação gráfica da natureza com um objetivo científico foram os 7100 desenhos feitos durante a “*Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*” (1783-1816) elaborados na escola de desenho botânico fundada em Santafé de Bogotá, onde trinta e oito pintores participaram da expedição através de seu trabalho artístico. Só até 1954 os governos da Colômbia e a Espanha decidiram se juntar para fazer a publicação completa das ilustrações, que ficaram registradas em 52 volumes. Desde 2008 o *Real Jardín Botánico de Madrid* iniciou o projeto de digitalização da totalidade dos desenhos do “*Fondo Mutis*” pertencente ao arquivo do Jardim. As ilustrações estão disponíveis no site do REAL JARDÍN BOTÁNICO: <http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/index.php>. Acesso em: 26 maio 2015



Figura 15 – Caixaote para conservar as plantas a bordo. Fonte: GÓMEZ, 1779, p 13.



Figura 16 – Folheto distribuído por John Ellis para todos os coletores de plantas, 1770. Fonte: DESMOND, 2007, p. 121.

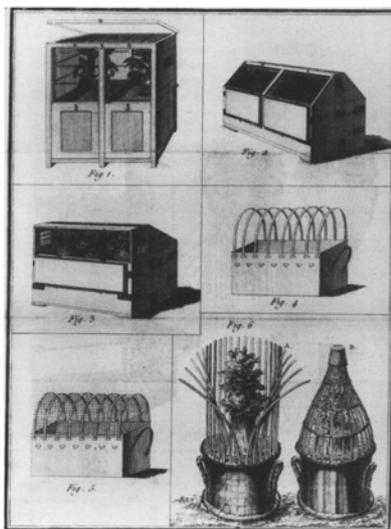


Figura 17 – Embalagens e caixaotes para transporte, projetados por François Lebreton para aclimação de espécies provenientes da Índia. Manual de Botânica para o uso de amateurs e dos viajantes. Fonte: SPARY, 2000, p. 121.

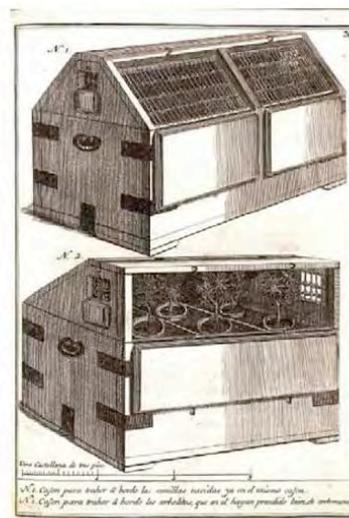


Figura 18 – Caixaote para transporte de sementes em germinação e pequenas árvores. Instruções sobre o modo mais seguro e econômico de transportar plantas. Fonte: GÓMEZ, 1779, p. 37.

1.2 Natureza no Brasil colonial: a criação dos jardins botânicos luso-brasileiros

A relação entre a natureza e a sociedade brasileira data do período da colônia, quando as crônicas de viajantes sobre a exuberância, abundância e exotismo do Novo mundo foram transmitidas para a Europa. Esta “retórica louvatória em relação à natureza” (PÁDUA, 1987, p. 15) perpetuou-se até o século XIX, e o romantismo brasileiro assim o confirmou.

Para Pádua (1987, p. 24-25), a exaltação à natureza percorreu os tempos e na literatura do romantismo do século XIX encontrou novo lugar para ser representada como elemento não só diferenciado, mas também como elemento de nacionalidade. Ele afirma que o romantismo brasileiro neste sentido não foi rebelde como aquele movimento que surgiu na Europa. Primeiramente porque não se colocou de maneira crítica, nem desafiadora tal como aconteceu nos países europeus, onde “manteve o seu caráter de rebeldia contra a sociedade instituída. Sua ida à natureza era pois um estímulo à auto reflexão libertadora” (PÁDUA, 1987, p. 24). O autor também afirma que: “dificilmente podemos encontrar nos românticos brasileiros, apesar de sua preocupação nacionalista e seu louvor ao natural, uma reflexão mais crítica e profunda sobre a relação entre natureza e política no Brasil” (PÁDUA, 1987, p. 24-25)

É importante esclarecer que muitas descrições feitas pelos cronistas do período da colônia apresentaram relatos sobre a relação do nativo e a natureza, assim como o uso dado por estas sociedades⁶¹. Ainda assim, interessa-nos entender o uso dado à natureza pelos colonizadores, já que é a partir do pensamento europeu que se desdobram as interpretações dadas à natureza e, em sequência, a criação dos jardins botânicos no Brasil.

Com as descrições dos cronistas pretendeu-se chamar a atenção dos europeus com o objetivo de fornecer informações relacionadas com o potencial de uso da natureza e, portanto, à sua exploração, tendo em vista o progresso da civilização ocidental. Pádua (1987, p. 15) afirma que se tratou de “inventá-la conceitualmente, de criar os rótulos que demarcassem sua significação nos quadros de uma realidade histórico-cultural específica”. Assim, foram enquadradas as ‘coisas’ da natureza num contexto fisiocrático por excelência, do qual o modelo político-econômico português se valeu para desenvolver uma agricultura mais especializada, baseada inicialmente no cultivo de plantas exóticas oriundas do oriente e de grande consumo para os países europeus.

Por um lado podemos ver um olhar contemplativo e fascinado pela estranheza e pelo exotismo que a natureza do Novo Mundo apresentava; mas por outro existia, sem dúvida, um objetivo comercial que tinha em vista a expansão do mercado, explorando as novas riquezas naturais que se apresentavam em abundância.

⁶¹ Este dado serve para lembrar que a relação homem e natureza em território brasileiro é anterior ao período da colônia, e assim vale esclarecer que a ocupação humana anterior à portuguesa já tinha modificado a paisagem considerada pelos colonizadores como selvagem e intocada, fato que segundo Corrêa (2006, p. 66), foi omitido “nessa memória já consolidada na historiografia brasileira”.

De alguma maneira este olhar contemplativo estava relacionado com o imaginário mítico que o homem europeu tinha sobre as novas terras descobertas⁶². A natureza se apresentou aos olhos dos conquistadores como o paraíso perdido que, para ser o jardim do Éden, precisava ser “europeizado”, ou seja, enquadrado em padrões sistemáticos da ciência e da técnica, onde o selvagem que corresponde ao ‘novo’ deveria ser inserido em uma classificação que permitisse a apropriação de bens naturais para dominá-los, explorá-los e destruí-los, ações que constituíram a ordem colonial (SILVA, 1992, p. 22-23). Silva (1992, p. 19) comentou que esta perda do paraíso levou os colonizadores a se lançar “à reprodução da cenografia europeia na América” renunciando a uma possível construção de novas relações entre as coisas, negando-se a observar o novo “preferindo ver apenas o seu reflexo no espelho da história”.

Um exemplo destas afirmações está no nome outorgado ao país: Brasil, que confirma esta visão dupla da natureza; aparentemente representa as riquezas naturais do país, mas revela um significado mais complexo que Frei Vicente (1627, p. 4) acreditou estar acompanhado dessa idéia mercantilista de exploração predatória da terra que representava, como afirmou Silva (1992, p. 22), a incapacidade do colonizador de se identificar com essa “nova” natureza. Para Frei Vicente o nome do país veio precisamente do pau-brasil, espécie explorada de maneira descontrolada naquele século⁶³. Este significado dado ao ato fundador “foi um projeto de exploração predatória da natureza” que a partir desse ponto deixou explícita a idéia que sobre ela se tinha.

Deste modo, a natureza, entendida menos como expressão de deleite e exotismo e mais como fonte de recursos, torna-se “objeto merecedor de cuidados especiais” que não significam especificamente a preservação da mesma, mas uma observação detalhada desde a botânica na procura de seu uso medicinal e farmacêutico, assim como sua variedade para a produção agrícola (SEGAWA, 1996, p. 56). Vale esclarecer que esta mudança de nome foi posterior à exploração mineira de ouro e seu declínio, assim como à valorização da agricultura como atividade fundamental para a geração de riqueza⁶⁴(JOBIM, 1986, p. 67). A figura 19 representa a exploração do pau-brasil no século XVI, assim como a presença do homem europeu através da imagem das caravelas que assinala a dominação da civilização sobre a natureza.

⁶² Na obra *Visão do paraíso*, Holanda (2000) procura entender a transposição do imaginário medieval europeu do Paraíso terrestre no processo de constituição da América e em especial do Brasil.

⁶³ O Pau – Brasil (*Caesalpinia echinata*) foi considerada uma das espécies ameaçadas de extinção. (BRASIL, 2014, p. 110)

⁶⁴ A exploração de metais foi a primeira e maior atividade desenvolvida na América para custear a guerra tanto de Portugal quanto da Espanha.

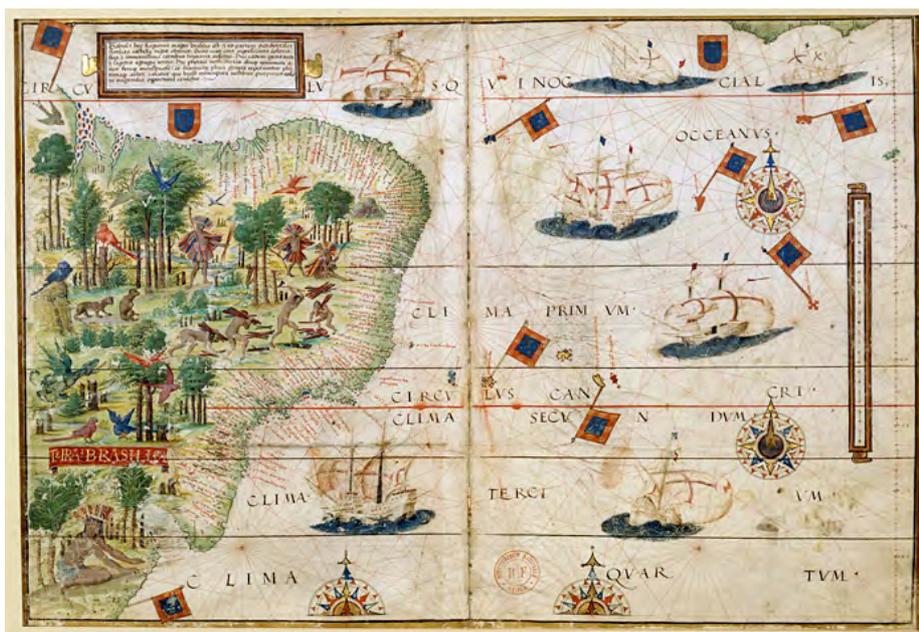


Figura 19 – *Terra Brasilis*. Atribuído a Lopo Homem-Reinéis, 1519.
 Fonte: Biblioteca Nacional da França⁶⁵

É importante explicar que o anteriormente citado corresponde a um contexto político-econômico baseado no conhecimento da agricultura portuguesa e que se desenvolveu com agilidade administrativa, seguindo como exemplo as doutrinas dos fisiocratas franceses e as políticas de mercantilismo inglês. O governo Português apostou nestas técnicas adaptando-as a sua realidade para administrar a natureza das colônias procurando superar em poderio os países que no momento tinham o controle comercial, industrial e ideológico, supondo que o progresso dependia em especial da ciência e dos desenvolvimentos tecnológicos.

Através das reformas socioeconômicas portuguesas fundamentadas nos princípios da ilustração e nas políticas fomentistas instauradas no período pombalino, se incrementou o interesse pelo estudo dos recursos brasileiros e portanto uma valorização das ciências naturais (FIGUEIRÔA, 1998, p. 112). Entendido assim o Brasil como um território de exploração, o conhecimento da agricultura e a produção agrícola foram fundamentais para entender o porquê da criação dos jardins botânicos e sua função específica no sistema econômico do país. A relevância dada à agricultura como atividade geradora de riqueza foi a base para a implementação do projeto agrícola, que propunha a diversificação da produção e a introdução de novas espécies de flora. Para alcançar o objetivo foi importante “viabilizar, paralelamente a institucionalização das ciências naturais” (DOMINGUES, 1997, p. 121). Várias instituições com o perfil de ciência

⁶⁵ Representa a costa brasileira desde o Maranhão até o Rio da Prata. Mostram-se os indígenas envolvidos na exploração do pau-brasil. Disponível em: <http://www.historymuseum.ca/virtual-museum-of-new-france/files/2011/12/New-France_2_3_3_Map-of-Atlantic-Ocean-Sud-West-and-Brazil.jpg> Acesso em: 3 dez. 2014

aplicada surgem no período colonial, como é o caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o Museu Nacional, o Imperial Instituto Fluminense e o Ministério de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, que foi a instituição responsável por administrar as anteriormente citadas. As relações entre ciências naturais e agricultura se fortalecem com o estabelecimento destas instituições que funcionaram a serviço das pesquisas voltadas para a produção agrícola de produtos orientais que deviam ser aclimatados para sua posterior comercialização (DOMINGUES, 1997, p. 123).

Este antecedente à criação dos jardins botânicos permite compreender a função destes nos seus primórdios. Este ponto indica que houve uma “coexistência do trabalho agrícola e do aperfeiçoamento tecnológico”. Domingues acredita que essa convivência entre agricultura e ciências naturais foi um projeto político do Império que procurava aprimorar as técnicas agrícolas através do conhecimento das ciências aplicadas. A autora ainda assinala que estabelecer esta relação permitiu “a compreensão da dimensão que os conhecimentos adquiriram na exploração do meio ambiente” (DOMINGUES, 1997, p. 126). É importante anotar que a criação dos jardins nas colônias não foi uma novidade, Sanjad (2001a, p 52) comentou que antes da Ordem Régia de 1796, já existiam alguns estabelecimentos instaurados nas colônias. Isto nos permite demonstrar que as atividades relacionadas com as ciências naturais e com a agricultura, tais como a coleta de plantas nativas e a aclimação de exóticas foram anteriores à instauração dos jardins luso-brasileiros. Tal foi o caso da Academia Fluminense Médica, Cirúrgica, Botânica e Farmacêutica (1772)⁶⁶ que manteve um horto por aproximadamente sete anos; e da Casa da História Natural do Rio de Janeiro (1784)⁶⁷, de onde se providenciava os objetos para a Metrópole em Portugal. (LOPES, 2009, p. 25).

A instalação dos jardins esteve relacionada com a idéia de diversificar a produção e, portanto, da comercialização de determinadas espécies úteis, implementando uma rede de jardins e centros de pesquisa botânica aplicada em diferentes pontos do país (JOBIM, 1986, p. 69). Mas esta valorização da agricultura se deu através da institucionalização da ciência, quando fundada a Academia de Ciências de Portugal, que teve como propósito promover a pesquisa científica como motor de progresso. O surgimento dos jardins botânicos com um objetivo agrícola e mercantil pode demonstrar como estas instituições participaram das políticas agrárias da colônia em fins de século XVIII e início do XIX (JOBIM, 1986, p. 95). A introdução de espécies provenientes de outras culturas só veio a tomar força a partir do momento em que se criam os jardins botânicos; o mesmo ocorre com a valorização da agricultura através da ciência. Na

⁶⁶ Melhor conhecida como a Academia Científica do Rio de Janeiro

⁶⁷ Mais conhecida como a “Casa dos passaros” (LOPES, 1998, p 125). A Casa “Foi extinta em 1813, logo após o falecimento de Francisco Xavier Cardoso Caldeira (responsável pela organização), e suas coleções enviadas à Academia Real Militar”. (ALMEIDA, 2012, p 73)

Memória sobre a utilidade dos jardins botânicos a respeito da agricultura, principalmente da cultura das charnecas, Domenico Agostino Vandelli (1735-1816), diretor do Jardim Botânico d'Ajuda de Lisboa, exaltou a utilidade dos jardins botânicos enfatizando a sua importância no desenvolvimento agrícola do país:

Quão grande seja a utilidade de hum Jardim Botanico (além do gosto de ver juntas as plantas de todas as partes do mundo, e do proveito que dellas recebem, a Medicina, as Artes, o Comércio [...]) para a Agricultura, só o ignora aquelle, que não sabe quantas plantas de regioens remotas por meio dos Jardins são hoje commuas , e ordinarias na Europa , e cujo numero se vai cada dia aumentando ; de que he prova evidente França , Suecia , e Alemanha. (VANDELLI, 1788, p. 295)

No discurso de Vandelli é possível ver que o propósito lucrativo era de enorme importância e que os jardins jogavam um papel importante: “[...] tem os Inglezes , e Francezes examinado, e reconhecido a maior parte das plantas que nascem nas suas conquistas da America , e tem tirado immensa utilidade , e cada vez poderão tirar maior lucro.”(VANDELLI, 1788, p. 296). Podemos reparar, nos discursos, a importância da rentabilidade e a utilidade que a natureza representava e portanto o potencial econômico das novas terras, ainda tão inexploradas para esse século. Exportações

A instauração dos jardins tem sido considerada um instrumento para manter o sistema colonial, sendo estes usados como espaços de experimentação e intercâmbio entre o Reino, o Brasil e outras colônias. Os jardins botânicos funcionaram como campos de experimentação em prol de um desenvolvimento da economia agrícola. A instauração destes estabelecimentos representou uma “[...]das maiores iniciativas do governo português para a institucionalização da ciência botânica e agrônoma em seus domínios [...]”. (SANJAD, 2001a, p. 62)

Poderíamos dizer que esta iniciativa constituiu também uma experiência de musealização da natureza nas colônias portuguesas; e, portanto, uma inserção de técnicas e processos não só relacionados com a aclimação, mas também a uma sistemática do trabalho de coleta, pesquisa, documentação, conservação e exposição, ou seja, todas as atividades que perpassam as atividades de museu.

1.2.1 Centros de aclimação de plantas uteis: organização dos primeiros jardins botânicos do Brasil

A descoberta do Novo Mundo e da Ásia incentivou a troca de sementes e de especiarias, de modo que no século XVIII a classificação sistemática colocaria em questão a criação de jardins botânicos que pudessem abrigar e aclimatar todo tipo de espécimes, com o intuito de comercializá-los. Assim como mencionado anteriormente, o

propósito da instauração de jardins botânicos no Brasil teve um caráter científico, e principalmente, econômico. Para aclimatar espécies úteis com valor comercial foi essencial a organização de um horto com localização estratégica.

Para os portugueses esse lugar devia estar perto das colônias Francesas limítrofes com o Brasil, próximo de Caiena, na Guiana Francesa, onde tinha se instaurado *Le Habitation Royale des Épicerres - La Gabrielle*, Horto botânico que foi referência pela especialização na aclimação de espécies orientais com qualidade semelhante, em terras americanas. O local apresentava condições ambientais parecidas às das colônias brasileiras na Amazônia, mais uma razão que os portugueses levaram em conta para a instalação dos seus próprios centros de aclimação.

A melhor oportunidade para ter acesso aos segredos técnicos de *La Gabriele* foi a desestabilização da França com o enfraquecimento do Império que implicou na desproteção das colônias e na revolta dos escravos em Caiena (SANJAD, 2001a). D. Rodrigo de Sousa Coutinho, o Conde de Linhares (1745-1812), aproveitou este momento para mandar construir jardins espalhados pelo Brasil. Através da Carta Regia de 1796 dirigida especialmente ao governador do Pará, onde se oficializava a implantação de jardins botânicos na colônia portuguesa, fica clara a estratégia dos portugueses de aproximar-se ao máximo possível do jardim de *La Gabrielle* em Caiena, assim como também com o propósito de explorar a Amazônia, que representava um potencial de enorme riqueza vegetal, lembrando que já se apresentava o esgotamento dos metais nas minas do sul do país.

Para Sanjad (2001a, p. 55) os fatores citados foram determinantes para o rápido desenvolvimento do Jardim Botânico do Grão Pará, que também permitem entender porque os outros jardins que foram mandados construir em Carta Regia de 19 de novembro de 1798, seguindo o modelo do Jardim no Pará, nas capitanias de Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e São Paulo, não tiveram o mesmo sucesso na sua execução. Como veremos mais adiante, estes últimos jardins não conseguiram ser implementados na sua totalidade, a iniciativa não se completou; mas a partir da consolidação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro veremos como a experiência serviu para levar adiante a construção de jardins no século XIX.

A instalação efetiva do Jardim Botânico do Grão Pará só foi possível dois anos depois da Carta Régia de 1796. Não era de estranhar que o primeiro organizador deste jardim fosse um francês nativo de Caiena, chamado Michel de Grenouillier, que servia aos interesses da Coroa portuguesa favorecendo-a com informações sobre os cultivos de *La Gabrielle*. Sendo considerado um espião, foi exilado em 1795. Supunha-se que conhecia muito bem as técnicas de aclimação e agrícolas relacionadas com as plantas uteis que tanto eram desejadas por D. Rodrigo. Depois da morte repentina do jardineiro,

mais outro francês vindo de Caiena, Jacques Sahut, que administrava os cultivos da fazenda Val-de-Cans, assumiu o comando do Jardim mas, como o primeiro, a sua inesperada morte exigiu a presença de alguém que estivesse familiarizado com a implantação do estabelecimento; e assim os trabalhos ficaram a cargo do capitão de regimento da cidade, Marcelino José Cordeiro, que, segundo D. Francisco, foi o personagem que de fato organizou o jardim. (REIS, 1946, p. 6)

Sobre a organização do Jardim Botânico do Grão Pará, destaca-se a pesquisa desenvolvida por Sanjad. Na sua dissertação, o autor ressalta a particularidade deste jardim: a característica mais importante deste estabelecimento e que fez com que se tornasse modelo a seguir, foi a coexistência da aclimatação de plantas exóticas asiáticas, ordem expressa vindo da metrópole, junto à plantação de espécies nativas, como o cacau, a borracha e, em especial, de espécies fornecedoras de madeira. Este modelo foi sugerido pelo governador do Estado do Pará, D. Francisco de Souza Coutinho, irmão do responsável pela instauração da rede de jardins luso-brasileiros. D. Rodrigo de Souza Coutinho, otimista com a idéia, aceitou a proposta e ordenou seguir o exemplo da organização do Jardim Paraense na execução dos outros jardins. É importante notar que esta iniciativa combinava com a política fomentista portuguesa, que priorizou o desenvolvimento da agricultura e, portanto, da diversificação de cultivos. Entretanto é importante lembrar que esta diversificação inicialmente estava baseada em poucas espécies que representavam bom preço se comercializadas na Europa; enquanto as plantas indígenas, por serem exploradas recentemente, não tinham um valor monetário significativo, ou pelo menos não tanto quanto as espécies asiáticas.

Os primeiros anos de funcionamento do Jardim paraense permitem entender que o recinto cumpria as expectativas da Coroa portuguesa, dobrando seu tamanho em 1799 entre espécies nativas e exóticas provenientes do contrabando e de atividades de espionagem, que antes da vinda da Corte Portuguesa, foram a maneira de obter espécimes asiáticos sem ter que se deslocar por grandes distâncias através de navios e correr o risco de perdas, acontecidas frequentemente no transporte de mudas e sementes. Através da pesquisa de correspondência do período, levantada por Reis (1946), pode se afirmar que efetivamente o Jardim era considerado de enorme importância e que cumpria com as exigências e desejos da Coroa. Entretanto no século XIX, para Baena, o Jardim Botânico tinha cessado “de ser o objeto de proveito e diversão pública”, tendo ele percebido que:

Faltam-lhe a extensão e arranjo competente; e carece de muitas plantas úteis e interessantes, e mesmo algumas das mencionadas por Aubelet na sua História das Plantas da Guiana: em suma ele não tem uma piscina ou alverca para as plantas aquáticas, nem uma opulência verdadeiramente médico-botânica. Ele chegou a ter dentro do seu recinto 2362 plantas em número de 82 espécies diversas, e fora do

recinto e perto a ele 441 em número de 51 espécies diferentes entre si e as do interno do recinto: a maioria de todas constava de algumas das indígenas e das já cultivadas em Caiena, de onde vieram, e de outras triviais das matas da Província e de facílimos cultivos pela proximidade do clima, em que nasceram. (BAENA, 1839, p 199)

Ao parecer o funcionamento regular do Jardim botânico de Belém se deu até as primeiras décadas do século XIX. Em 1820 tanto o Jardim Botânico quanto o Jardim das caneleiras⁶⁸ encontravam-se em estado decadente. Para Reis (1946, p. 12) este processo de decadência das instituições deu-se a partir da Independência, pois a província foi golpeada com lutas partidárias que deram início à Cabanagem e que afetaram todos os setores político-administrativos e sociais da província.

Quando em 1809 o príncipe regente, Dom João VI e a Corte portuguesa arribaram ao Brasil decidiu-se invadir Caiena. Esta oportunidade permitiu aos portugueses conhecer as técnicas agrícolas, métodos de aclimação de plantas, importar jardineiros e adquirir espécies com alto grau de utilidade para ser introduzidas e propagadas pelo Brasil, ou seja, se apropriar do “patrimônio vegetal” (SANJAD, 2001a, p. 88) da França, uma razão a mais para a construção dos jardins botânicos. Mas do que isto, na Caiena, os franceses tinham instaurado várias instituições voltadas para atividades agrícolas⁶⁹, o que atraiu as atenções dos vizinhos lusitanos.

Foi o momento em que as relações entre o Jardim Botânico de *La Gabrielle* e o Jardim Botânico do Grão Pará ficaram mais estreitas, e onde troca de espécies e conhecimentos se deu de uma maneira mais efetiva. Assim, também os outros jardins botânicos luso-brasileiros viram-se beneficiados da aquisição deste jardim francês. Como exemplo citamos o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que em 1810, dois anos depois de sua fundação, recebeu as primeiras mudas provenientes tanto de Caiena quanto do Jardim botânico de Belém. Encomendaram-se aquelas que D. Francisco havia obtido e aclimatado no Pará, além da árvore de noz-moscada (tão desejada dez anos antes, quando foi impossível obtê-la nesse período). Também o Jardim de Olinda, fundado em 1811, teve um papel importante nesta rede: foi o “principal entreposto para remessas” destinadas à sede da corte (SANJAD, 2001a, p. 56). Este esquema de trocas incentivou o cultivo de diversas espécies de valor comercial nos diferentes jardins botânicos que tinham sido fundados entre século XVIII e o início do século XIX.

⁶⁸ O jardim das caneleiras foi conhecido como o passeio público de Belém no início do século XIX. Atribui-se a obra ao governador D. Marcos de Noronha e Brito, o Conde dos Arcos. Sua administração na capitania data de 1803 e 1806. Sobre este jardim, assim como sobre os passeios públicos de Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, ver: Segawa (1996)

⁶⁹ Além da *Habitation Royale des Épiceries* – La Gabriele, também construíram a sementeiras e viveiros de Mont-Baduel, a Habitation Tilsit e a fábrica de madeiras de Nancibo. (SANJAD, 2001a, p. 92)

Apesar da ordem de Dom João VI de invadir a Caiena, e desta decisão ter trazido imensos benefícios para a diversificação de plantas em terreno português, vemos que o Jardim Botânico de Belém perdeu importância como centro de aclimação e de operações de troca de mudas e sementes, passando o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, instaurado pelo príncipe regente em 1808, a assumir na sua totalidade o controle das trocas, remessas e aclimação de diversos espécimes de origem oriental.

Os outros jardins botânicos que foram mandados estabelecer sob ordem Régia de 1798 não tiveram o sucesso inicial do Jardim Botânico de Belém, ainda que muitos projetos tivessem sido começados. Este foi o caso do Jardim Botânico de Salvador. D. Fernando José de Portugal (1752-1817), governador da Bahia, nomeou um responsável para executar a petição em Salvador. Ignácio Ferreira da Câmara teve como tarefa encaminhar plantas vivas e exsicatas para Lisboa e também procurar terrenos aptos para a instalação do Horto. Apesar da dificuldade de arranjar um lugar adequado para tal fim, os terrenos foram adquiridos, mas Segawa (1996, p. 121) comentou que não se sabe os motivos da não-implantação do Horto nessas terras⁷⁰.

Por outro lado, em Olinda, Pernambuco, o Jardim Botânico só veio a ser fundado em 1811. Nomeou-se a Manuel Arruda da Câmara⁷¹ para assumir o cargo de diretor, mas sua morte repentina obrigou a trocar de planos. As mudanças da administração da capitania dificultaram a execução do projeto e, portanto, durante o final do século XVIII os planos ficaram no vazio. Para configurar o jardim, contou-se com parte do acervo de La Gabrielle que foi transferido para Olinda assim como também seu primeiro diretor, um francês nascido na Guiana E-Paul Germain que ficou responsável pelo Jardim. Plantas de Ásia cultivadas em La Gabrielle foram transferidas sob as ordens do intendente João Severiano Maciel da Costa, o Marquês de Queluz (1769-1833) (RODRIGUES, 1908).

O problema para a execução dos jardins botânicos não foi exclusivo em Pernambuco: apesar desta iniciativa da Coroa Portuguesa, os governos enfrentaram problemas em todas as instâncias, tanto administrativos quanto econômicos, o que pode explicar em parte a não-implantação, de fato, destes estabelecimentos. Podemos ver o caso do Jardim em Goiás (1801) que parece não ter prosperado, e dos jardins de São Paulo, Ouro Preto, São Luís e Salvador, que foram efetivados depois da Independência (JOBIM, 1986, p. 86). Sobre a instauração dos jardins depois da Independência, Câmara

⁷⁰ D. Marcos de Noronha e Brito, o Conde dos Arcos, mais uma vez participou das decisões urbanísticas, e aproveitando a área destinada ao Jardim Botânico, construiu um passeio público em 1803, repetindo sua experiência de Belém. (SEGAWA, 1996, p. 121)

⁷¹ Manuel Arruda da Câmara foi um personagem importante nos projetos fomentistas de Portugal, ele se formou em Medicina pela Universidade de Montpellier e pertenceu à Academia de Ciências de Montpellier, assim como da Sociedade de Agricultura de Paris e Academia Real de Ciência de Lisboa. Por seu perfil, ele foi escolhido por D. Rodrigo de Sousa e Coutinho para assumir o controle do Jardim Botânico de Olinda. A sua obra: Discurso sobre a utilidade da instituição de jardins nas principais províncias do Brasil, é de enorme importância no incentivo na construção dos jardins botânicos do século XIX. (SEGAWA, 1996, p.127)

(1982, p. 197) no *Discurso sobre utilidade da instituição de jardins nas principais províncias do Brasil*, fez a proposta da instituição de hortos nas principais Capitânicas, assim como também estabeleceu as regras do fazer e do manter estes estabelecimentos e acrescentou no seu discurso uma lista de vegetais considerados por ele, de utilidade e em concordância com o objetivo primordial da Coroa Portuguesa de diversificar os cultivos e aprimorar as técnicas agrícolas. O autor salienta que para desenvolver, acrescentar as plantações e transplantações de vegetais o meio “capaz de preencher este tão importante objeto” deveria ser a instituição de hortos o jardins. Que aliás precisavam ser administrados por homens com conhecimento em agricultura e que os espaços destinados para tal fim tiveram “ em viveiros e reservatórios, tanto as plantas indígenas, como as exóticas” (CÂMARA, 1982, p. 202)

Em Minas Gerais, o processo de construção do Jardim Botânico deu-se, mas foi em 1825 que se conseguiu executar a ordem Regia de 1798. Ao receber a ordem Regia, o governador da Província de Minas Gerais, o Capitão-general Bernardo José de Lorena e Silveira (1756-1818) imediatamente colocou em andamento o projeto. Mas como nos casos anteriormente citados, a execução dos planos e das instruções para a sua construção, demorou mais do que o esperado. Assim o Jardim Botânico de Ouro Preto só foi fundado 27 anos depois, em 2 de setembro de 1825. O encarregado da missão nesta capitania, foi o padre Joaquim Veloso de Miranda (1736-1817), que assim como Arruda Câmara, apresentava um curriculum afim às atividades relevantes para a Coroa Portuguesa⁷².

Na figura 20, podemos ver o Mapa Topográfico do Horto Botânico de Vila Rica (Ouro Preto), assinado por Manuel Ribeiro Guimaraes em 1799. Para Segawa (1996, p. 129) não existe documentação que permita afirmar que este plano foi a base de construção do jardim desenvolvido pelo padre Joaquim Veloso de Miranda, já que o jardim não foi executado durante o governo de Lorena.

⁷² O Padre Joaquim Veloso de Miranda formou-se em filosofia pela Universidade de Coimbra, teve contato com Domingos Vandelli, que como sabemos, foi um personagem importante na criação da política de criação de jardins botânicos nas colônia na América portuguesa.

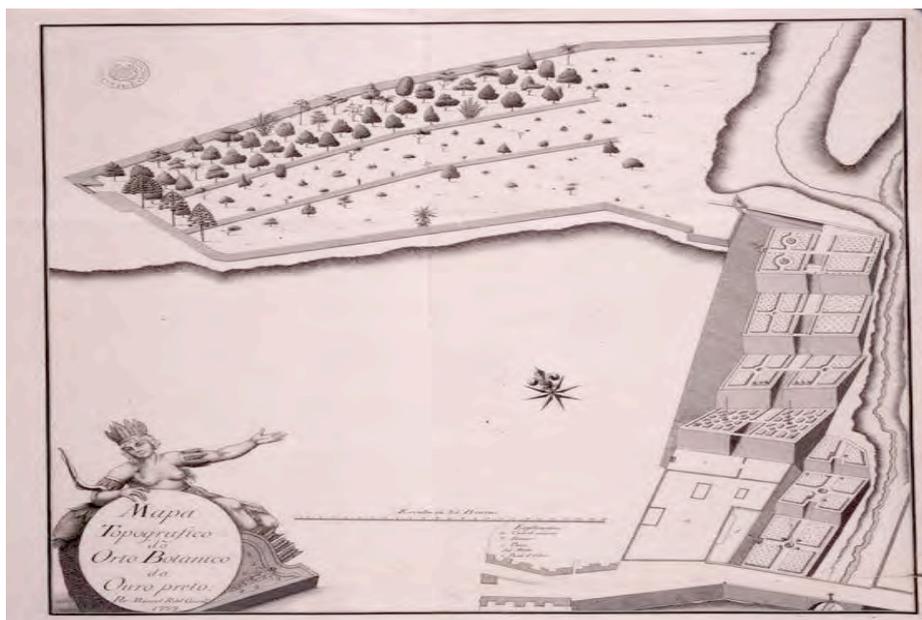


Figura 20 – Mapa Topográfico do Orto Botânico de Vila Rica, 1799.
Desenhado por Manuel Ribeiro Guimarães.
Fonte: Arquivo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto⁷³

O projeto do Jardim Botânico de São Paulo teve como lugar o mesmo local onde Antônio Manoel de Melo Castro e Mendonça tinha mandado construir o quartel do Corpo de Artilharia de Voluntários Reais em 1797. O lugar escolhido foi próximo ao convento da Luz. Com a ordem Régia, além de se construir o jardim foi pensado erigir o Hospital Militar e a Casa do Trem. Ao parecer, tal como aconteceu com o Jardim Botânico de Ouro Preto, o jardim só veio a ser fundado no século seguinte à ordem régia, em 1825. (SEGAWA, 1996, p. 132)

A única diferença com o jardim mineiro, é que o jardim paulistano foi executado pouco depois da Ordem Régia, mas pelo que descreve Segawa (1996), em 1800, Castro e Mendonça anuncia a D. Rodrigo sobre as atividades desenvolvidas nesse espaço⁷⁴. O que percebemos aqui é que o jardim botânico até início de século XIX funcionou mais como lugar de encontro do que um verdadeiro local que beneficiasse a aclimação de plantas.

Por aproximadamente uma década, o jardim botânico conservou seu nome, até que em 1838, a Assembléia Legislativa Provincial decidiu denominá-lo jardim público, ao observar a pouca atividade botânica (SEGAWA, 1996, p. 134). Em 1860, o governo provincial decidiu doar à Companhia Inglesa 40 m da frente do terreno do jardim para que ali fosse construída a atual Estação da Luz, o que para Simões Junior (2004, p. 41) implicou na descaracterização da simetria e paisagismo do local.

⁷³ Disponível em: <http://www.valedoscontos.com.br/historia>. Acesso: 25 de fev de 2015

⁷⁴ Castro e Mendonça conta da organização de um mercado público na frente do Jardim Botânico e da Praça da Luz.

Este jardim sobreviveu e cresceu em beleza e importância depois da proclamação da República. A cultura do café permitiu a esta região do país seu rápido desenvolvimento, as áreas urbanas tiveram grande investimento que se viu refletido, neste caso, nas várias reformas feitas na área do Jardim da Luz, com o intuito de oferecer à população, lugares de encontro, tão parecidos com os europeus⁷⁵.

Na figura 21 podemos ver o projeto do jardim botânico em 1810. Organizou-se o espaço em canteiros quadrados, de maneira sintética e esteticamente muito parecida com os jardins renascentistas. Mas na figura 22, podemos ver que, entre 1844 e 1847, o projeto do jardim mudou profundamente: aparecem na imagem, uma organização mais parecida com as propostas do século XVIII dos jardins europeus. Vemos canteiros mais amplos com formas arredondadas que se misturam com formas ortogonais, no estilo francês de jardim.

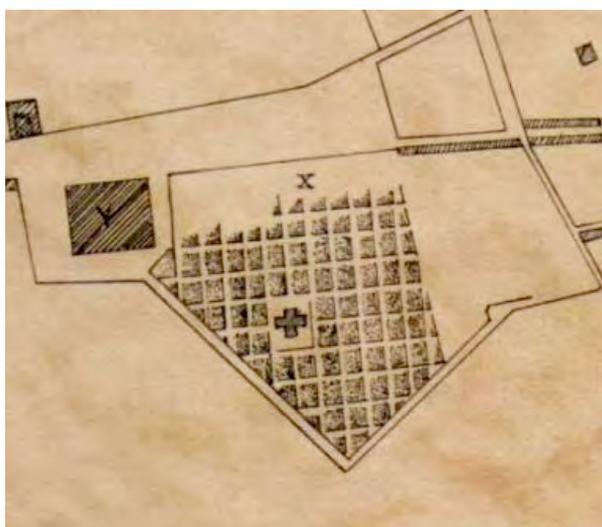


Figura 21– Jardim Público ou Horto Botânico. Detalhe da Cidade de São Paulo em 1810, levantada pelo Capitão Engenheiro Rufino J. Felizardo e Costa. Fonte: página da Prefeitura de São Paulo⁷⁶



Figura 22 – O Jardim Botânico, em registro executado no período 1844-1847. Detalhe do Mapa da Cidade de São Paulo e seus Subúrbios, levantada pelo engenheiro C. A. Bresser. Fonte: página da Prefeitura de São Paulo⁷⁷

⁷⁵ Tal como comentou Segawa (1996, p. 137): “O secular Jardim da Luz diluía-se na preocupação de dotar cidade de espaços ajardinados condizentes com os padrões europeus de salubridade, avaliados pelas áreas ajardinadas disponíveis para a população”

⁷⁶ Prefeitura do Município de São Paulo. **São Paulo Antigo: Plantas da Cidade**. São Paulo: Comissão do IV Centenário. Disponível em: <<http://www.arquiamicos.org.br/info/info04/>>. Acesso em: 29 de mar de 2015

⁷⁷ Prefeitura do Município de São Paulo. **São Paulo Antigo: Plantas da Cidade**. São Paulo: Comissão do IV Centenário. Disponível em: <<http://www.arquiamicos.org.br/info/info04/>>. Acesso em: 25 de fev de 2015

1.2.2. A criação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro

Na década de 1810 o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que tinha sido fundado em 1808 nos terrenos da fabrica de pólvora, com o objetivo primordial de ser um centro de aclimação de plantas exóticas (RODRIGUES, 1894, p. III), passou por um momento fundamental para sua consolidação. Segawa (1996, p. 139) considerou que a partir de então se instaurou uma nova tentativa de criar uma rede de jardins botânicos em diferentes partes do país, onde o Jardim Botânico do Rio de Janeiro passaria a ser um dos centros de inter-relações de trocas botânicas do Brasil “acompanhando o movimento centralizante do Estado” (DOMINGUES, 2001, p. 32). Para Rodrigues (1908, p. 12), as plantas cultivadas no Real Jardim Botânico, ao se desenvolverem satisfatoriamente, foram espalhadas pelos jardins filiais e daí pelo país inteiro. Fica explícito que o centro de operações botânicas e de experiências agrícolas se deslocou da Região Norte para a capital do Império.

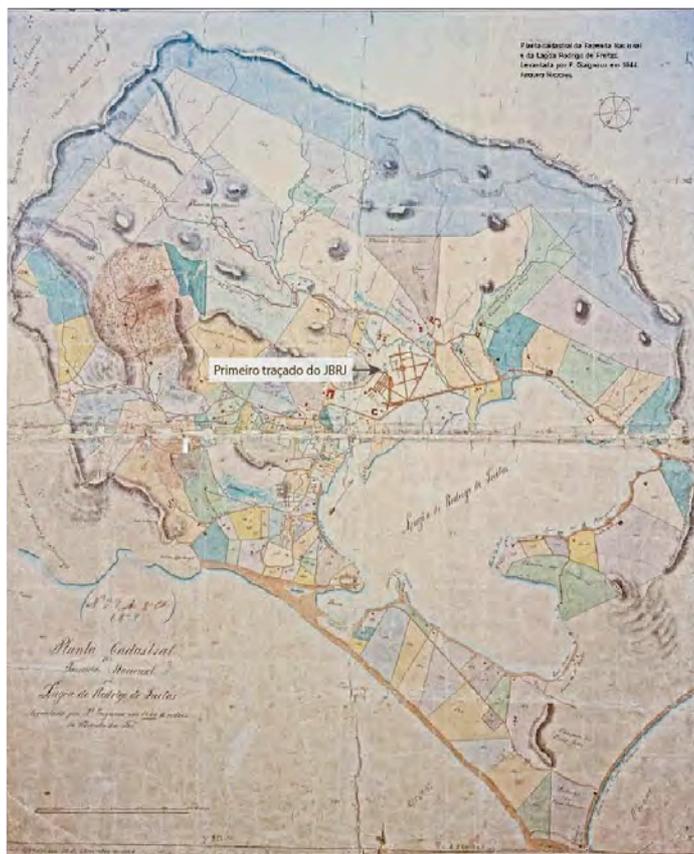


Figura 23 – Planta cadastral da Fazenda Nacional e da Lagoa Rodrigo de Freitas. Levantada por P. Galnoux em 1844. Fonte: Arquivo Nacional⁷⁸

⁷⁸ Esta planta cadastral está disponível em: Gaspar (2011, p. 17)

O Horto Real⁷⁹ foi construído por ordem de D. João VI em 1808 em terras que circundavam a Lagoa de Socopenopã (atual Rodrigo de Freitas)⁸⁰. (ver figura 23, onde aparece o primeiro traçado do JBRJ e a localização na microbacia da Lagoa Rodrigo de Freitas). Inicialmente, ordenou-se em 1800 a construção de uma edificação que abrigou a Casa dos Pilões, usada para prover carvão à Fabrica de pólvora. Na imagem 24 podemos ver a paisagem que circunscrevia a Fabrica de Pólvora em 1817.



Figura 24 – Fábrica de Pólvora, 1817-1818. Aquarela de Thomas Ender
Fonte: Gabinete de gravuras da Academia de Belas- Artes de Viena⁸¹

Posteriormente, estas mesmas terras foram aproveitadas como espaço de aclimação de espécies vegetais exóticas da cultura das Índias Orientais, mais especialmente espécies consideradas úteis (RODRIGUES, 1908, p. III). Desde 1808, o Jardim recebia espécies provenientes dos jardins de Belém e Caiena, tornando-se aos poucos no centro de aclimação mais importante do país, que teve de

[...] primeiramente, aperfeiçoar o transporte das mudas e sementes, muitas vezes trazidas de outros continentes e viagens que duravam meses; depois, construir viveiros para semeá-las; e, finalmente, transplantar os vegetais para o solo em diferentes áreas e observar a

⁷⁹ O atual Jardim Botânico do Rio de Janeiro

⁸⁰ Estas terras passaram por diferentes mãos em diferentes períodos antes da Coroa tomar posse. Primeiramente foram administradas pelo Governador do Rio de Janeiro, Antônio Salema (1574-1577). Foi ele quem plantou e estendeu o cultivo de cana. A Lagoa passou a ser chamada de Amorim Soares, pelo vereador dono da maior parte de terras ao entorno da lagoa em 1596. Foi ele que batizou a propriedade de Engenho Nossa Senhora da Conceição da Lagoa. Entretanto, por ser expulso da cidade, tratou de vender suas terras ao genro Sebastião Fagundes Varela, quem foi tomando posse do resto dos terrenos da região até o Leblon. Cinquenta anos depois, em 1660, vende as terras a Rodrigo de Freitas Mello e Castro. A Lagoa será chamada de Rodrigo de Freitas e os terrenos ficaram para D. Maria Leonor, sua herdeira e finalmente o engenho, quanto as terras da Lagoa são adquiridas pela Coroa portuguesa por decreto de 1808. Por ser um local de abundante água, fornecida pelas vertentes dos rios dos Macacos, Cachoeira, Rainha, Algodão, Lagoinha, Igrejas, Branco e Cabeça, que descem do Maciço da Tijuca e deságuam na Lagoa, foi escolhido para instalar a Fábrica de Pólvora. (RODRIGUES, 1908, p. 7)

⁸¹ Fábrica de Pólvora. Disponível em: <<http://historia.jbrj.gov.br/fotos/imagens.htm>> Acesso em: 12 dez. 2014

necessidade de incidência de sol, sombra, água etc. De cada um deles. Uma vez que tais experiências eram baseadas na literatura produzida sobre todo na Europa, era preciso realizar pesquisas sobre a adaptação das plantas ao clima e solo brasileiros. (BEDIAGA et al., 2008, p. 33)

As primeiras plantas exóticas introduzidas foram produto de uma fragata naufragada nas Ilhas Maurício em 1809, colônias francesas, onde existia um valioso inventário de plantas asiáticas de estimado valor comercial. O capitão da fragata, Luiz de Abreu Vieira e Silva, aproveitou a oportunidade para levar consigo um considerável número de mudas e sementes entre as quais veio a famosa Palma Mater (*Roystonea oleracea* (Jacq.) O. F. Cook), ao parecer as primeiras introduzidas no Jardim e no Brasil e, portanto, ascendente de todas as palmeiras imperiais.

Os projetos do Jardim estavam voltados “para o cultivo de alimentos de vários tipos de cana e de chá chinês, de amoreiras para a criação do bicho-da-seda e de uma cultura de palmeiras próprias para o fabrico de chapéus” (NEPOMUCENO, 2007, p. 28), comercializou-se ainda “a pólvora estocada no armazém, mudas de plantas econômicas, frutíferas e ornamentais, legumes frescos e folhas de chá” (NEPOMUCENO, 2007, p.28). Três anos depois de Luiz de Abreu Vieira ter entregue ao JBRJ as primeiras mudas de plantas exóticas, outro refém português, Raphael Bottado de Almeida, enviou as primeiras sementes de chá - *Camellia sinensis*, denominada anteriormente *Tea viridis*.⁸²

Como é bem sabido, o príncipe regente incentivou o cultivo de espécies exóticas advindas do Oriente, premiando com recompensas e privilégios a quem trabalhasse a terra com esse objetivo. Isto nos permite reconhecer que o movimento político de fomento à agricultura e a produção científica estavam estreitamente relacionados naquela época (DOMINGUES, 2001, p. 34). Os espécimes de chá eram muito cobiçados pelos países europeus mais poderosos e o sucesso da aclimação implicava para a Coroa Portuguesa num crescimento econômico. O interesse na aclimação de espécies exóticas esteve relacionado com a descoberta do Novo Mundo e da Ásia e por conseguinte existia um potencial comercial na troca intercontinental de sementes e especiarias.

O desejo de aclimatar chá levou o Príncipe a trazer para o Brasil uma colônia chinesa que pudesse ensinar as técnicas necessárias e processo de preparação do produto (RODRIGUES, 1908, p. IV). Nepomuceno comenta que o pintor Johann Moritz Rugendas, representou a ação de cultivo (ver figura 25):

[...]se expandiu da lateral da casa-grande (atual aléia Custodio Serrão) até a beira da lagoa, estendendo-se em direção à gávea - embora o terreno acidentado e úmido tenha dificultado o plantio. Arranchavam-se na subida da floresta, ponto que ficou conhecido como “Vista China”. (NEPOMUCENO, 2007, p. 30-31).

⁸² REAL HORTO. Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Na página de internet da Casa Oswaldo Cruz / Fiocruz. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/index.php>> Acesso em: 4 mar. 2015



Figura 25- Cena que representa grupo de chineses cultivando o chá.
Johann Moritz Rugendas Século XIX.
Fonte: página Portal Ciência e Vida⁸³

Posteriormente, no ano 1817, quando Maciel da Costa deixou o governo da Guiana Francesa (1809-1817) levou consigo para o Rio vários outros espécimes valiosos pelo seu valor comercial entre eles a cana-de-açúcar, conhecida como a cana-caiena, introduzindo mais uma vez, vegetais provenientes de La Gabrielle (RODRIGUES, 1908, p. 11).

Sendo D. João VI coroado Rei de Portugal e do Brasil, decide aumentar o número de espécies raras, acrescentando do mesmo modo o Real Horto, que no ano de 1819 mudou seu nome para Real Jardim Botânico (anexando-o administrativamente ao Museu Real), tornando-se espaço aberto à visitação pública - ainda que sem normas específicas de cuidado e manuseio de plantas e uso dos espaços⁸⁴.

Com o retorno do Rei para Portugal, o Jardim é separado do Museu Real, para ser regido pelo Ministério do interior e mais tarde pelo Ministério do Império. Decisão tomada no período do primeiro império, quando D. Pedro I assume o controle do Brasil. Apesar do seu caráter 'aberto' ao público, era necessária autorização do diretor para percorre-lo (LAVÒR, 1979, p. 277). Em 1824, Frei Leandro do Santíssimo Sacramento (1778-1829)(o primeiro botânico a exercer a administração) é nomeado diretor do

⁸³ Imigração chinesa. Chineses no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/17/imprime125466.asp>> Acesso em: 29 de mar de 2015

⁸⁴ O acesso ao Arboreto se fez possível desde 1819 e só foi fechado durante aproximadamente dois anos. De 1936 até 1938 quando começaram as obras de restauração programadas depois da enchente que danificou grande parte da coleção viva da Amazônia, assim como caramanchões e aleias próximas ao Rio dos Macacos.

Jardim⁸⁵. A partir deste novo período o estabelecimento constitui-se num jardim reconhecido não só pelos seus trabalhos de estudo e experimentação, mas pela transformação da paisagem.

Domingues (2001, p.33) afirma que Frei Leandro praticou no Jardim a classificação botânica de Lineu e de Jussieu, que ficou consignada na sua obra “Memória do Chá”, assim como iniciou atividades de aclimação e troca de espécies exóticas, demonstrando seus conhecimentos sobre as diferentes espécies e seu interesse em constituir uma verdadeira instituição científica. Foi também na sua gestão que se traçaram as primeiras aléias e se identificaram os espécimes existentes, posteriormente organizados de acordo com a sistemática científica (COELHO, 2008, p. 25). Rodrigues exalta os avanços e contribuições do Frei:

Augmentou elle consideravelmente a área cultivada; aterrou vários pontos baixos; delineou uma cascata; cavou o lago que até hoje faz o encanto dos visitantes; traçou diversas áreas que mandou plantar de Mangueiras, Nogueiras, Longanas, Pitomban, Pão de Jangada e Cravo da Índia; construiu um comoro de terra artificial no qual edificou a “casa dos cedros” ou “Castello” tendo ao centro mesa de granito, conhecida até hoje por “mesa do Imperador”, em consequência da predileção que D. Pedro I e II mostravam por collações naquelle lugar. Ahi ainda estabeleceu Frei Leandro um quadrante solar, reconstruído pela actual administração. (RODRIGUES, 1908, p X)

Muitos vestígios da obra de Frei Leandro estão marcados na paisagem do Jardim. Ainda hoje lá estão os mais representativos - o Lago que recebeu seu nome - e o cômodo, em homenagem a sua gestão frutífera e que beneficiou a coleção. Importante ressaltar que na sua administração se deu início às primeiras permutas de plantas e à forma mais apropriada para expô-las, de modo que não se perdesse seu sentido científico, assim como muitas plantas foram distribuídas, segundo Rodrigues, aos jardins do Pará, Pernambuco e Bahia. Demonstrava-se assim a sua atuação como estabelecimento central e provedor de espécies para os recentes jardins botânicos criados na segunda década do século XIX.

Além dos aspectos mencionados, cabe ainda ressaltar o caráter político da criação do jardim botânico, como comentaram Peixoto e Bruni:

⁸⁵ Doutor em Ciências Naturais pela Universidade de Coimbra e professor de Botânica da Academia Medico-Cirúrgica do Rio de Janeiro. Verbete Jardim Botânico do Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Acesso em: 16 abril. 2015. Na página de internet da Casa Oswaldo Cruz / Fiocruz. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/index.php>>. Os anteriores diretores, Maciel da Costa e Gomes da Silveira Mendonça, ao ocuparem seus cargos como conselheiros, cederam o lugar para o Frei Leandro. (RODRIGUES, 1908, p. 15)

O jardim botânico foi território político, pois sua implantação adveio da visão estratégica de Estado por D. João VI. Está intimamente associado à história da cidade do Rio de Janeiro, pois sua localização geográfica acompanhou lentamente a expansão da cidade e o modo de passear das pessoas em seus parques. (PEIXOTO; BRUNI, 2010, p. 32)

Como podemos ver, durante quase a totalidade do século XIX e, especialmente, durante o período Imperial, as atividades do Jardim Botânico estiveram voltadas para dois aspectos: o primeiro, o conhecimento botânico na aclimação de plantas com o objetivo de comercialização e o segundo esteve relacionado diretamente com um interesse agrícola⁸⁶. Nos dois casos o caráter útil das plantas prevaleceu em prol de um desenvolvimento da agricultura no país. (DOMINGUES, 2001, p. 31)

Depois de Frei Custódio Alves Serrão (1799-1873) se demitir do cargo de diretor do Jardim em 1861, começa uma nova fase marcada pelo Instituto Fluminense de Agricultura. Neste período tinha-se como objetivo fundar no Jardim Botânico uma escola prática agrícola, denominada Asilo Agrícola da Fazenda Normal; uma década depois se criou um laboratório para análises químicas agrícolas, viveiros de plantas, cultura do bicho-da-seda e a fábrica de chapéus de palha⁸⁷. Segundo Rodrigues (1908, p. 23), este foi um desvio nos objetivos traçados para a instituição, mas como podemos ver, o contexto sob o qual surge este jardim é caracterizado pela consolidação da rede de jardins botânicos que tinham como objetivo servir como centros de aclimação de plantas orientais e também nativas de interesse comercial, assim como para o aprimoramento de técnicas agrícolas. Portanto, para alguns, quem “desviou o curso da instituição que deveria ser aquele que privilegia os estudos de Agronomia” foi precisamente Barbosa Rodrigues (HEIZER, 2012, p. 92).

João Barbosa Rodrigues (1842-1909) considerou que o período durante o qual o Jardim foi submetido ao Instituto Fluminense de Agricultura foi obscuro não só pela pouca produção científica, mas também pelo descuido e abandono da instituição, que se via refletido no estado no qual ele o achou. A causa da destruição de canteiros foram as visitas descontroladas por parte da população, a quem era permitido o acesso ao Jardim sem ter uma norma ou regra que limitasse suas ações destruidoras das coleções científicas. Devido a esta situação, Rodrigues considerou necessário restabelecer as atividades científicas durante sua administração (1890-1909) e colocar em marcha o legado de Frei Leandro, fazendo melhorias na paisagem e na organização científica da

⁸⁶ Importante comentar que no ano de 1861 o Jardim Botânico é desvinculado do Ministério do Império e subordinado ao Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas.

⁸⁷ Verbetes “Jardim Botânico” do Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Disponível em <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/jbotrj.htm>> Acesso em: 16 de abril de 2015

coleção viva. Também construiu a biblioteca, o herbário, o Museu Botânico⁸⁸ e a estufa de orquídeas; foram erigidos dois bustos, o monumento a D. João IV foi colocado junto à *Palmeira Mater* e o cômodo Frei Leandro foi levantado para exaltar a importância do Padre na constituição do Jardim como um lugar de ciência.

Importante também mencionar que a partir dos primeiros anos de século XX, a todas as alamedas que compunham naquele período o traçado da paisagem, foi outorgado um nome que homenageia os diretores que passaram pelo Jardim. Além das contribuições citadas anteriormente, foi estabelecido um regulamento que era considerado fundamental para a organização do Jardim.

1.3 A musealização da natureza no final do século XIX e início do século XX no Brasil

Como já é bem sabido e documentado, durante o século XIX surgiram no Brasil três museus de grande importância nacional e regional e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. No sudeste e capital do país o Jardim Botânico (1808) e o Museu Nacional (1818); em São Paulo o Museu Paulista (1893) e na Região Norte do país o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866). Estes três museus e o Jardim Botânico representam o pensamento iluminista importado e adaptado em terras americanas, mas cada um desenvolveu-se seguindo características e preocupações locais bem singulares “inerentes aos seus contextos regionais” (CONSIDERA, 2011, p. 1). Diferenças determinadas por fatores políticos, econômicos e sociais de cada um destes pontos geográficos, como veremos a seguir.

Apesar das particularidades de cada uma destas instituições e das diferenças nos propósitos demarcados por cada uma, desde sua fundação, cria-se no final do século XIX e início do XX uma importante rede de conhecimento entre os museus, onde não só trocavam-se coleções ou objetos e o produto das pesquisas que sobre estes acervos eram feitas, mas também se compartilhavam os modelos de processos museológicos europeus, adaptados aos contextos nacionais e regionais (CONSIDERA, 2011, p. 1).

O que caracterizou, em geral, os museus desse período, foi o fato de que: “...as coleções que formavam, assim como as atividades cotidianas dos museus relacionavam-se com a organização, catalogação e exposição das coleções” (SANJAD, 2001b, p. 127). Este anseio de conformar coleções com o objetivo de estudá-las, assim como a predominância da criação de museus públicos voltados para a História Natural e vinculados ao Estado, esteve demarcado por um contexto “civilizatório” que norteou os valores republicanos aplicados nos museus, como foi, por exemplo, a importância dada à

⁸⁸ Sobre a construção e transformação do Museu Botânico ver: Rocha (2012, p. 60-71)

instrução do povo (ALMEIDA, 2012, p. 73). Durante as últimas décadas do século XIX, os museus articularam a pesquisa e a educação, estabelecendo uma dupla função, consequentemente contraditória e que provocou uma separação das coleções para seu uso: por um lado, os objetos destinados às pesquisas dos cientistas, e por outro, coleções que deveriam ser expostas ao público leigo. (LOPES; MURRIELLO, 2005, p. 21)

O período da Primeira República se caracteriza pela efervescência científica, representada pela criação de instituições criadas pelo governo central e por alguns governos regionais. Por outro lado instituições criadas no período Imperial receberam um tratamento especial, ganhando espaços físicos para abrigar suas coleções, assim como incentivos para reformar, ampliar e melhorar a infraestrutura foram também, foram premiadas com a admissão de cientistas especializados em diversas áreas das ciências naturais. Em alguns casos, foram repensados os seus eixos de atuação. (SANJAD, 2010, p. 17)

Tal foi o caso na (então) Capital Federal, do Museu Nacional, que foi transferido para o Palácio da Boa Vista, ganhando não só espaço físico para acomodar seu acervo, mas também uma posição simbólica e política no governo republicano; e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro que, vindo a ser dirigido por João Barbosa Rodrigues, sofreu a reorganização das suas coleções vivas e exsicatas de herbário seguindo as diretrizes científicas da época. Também O diretor publicou ainda uma lista consistente das espécies plantadas no arboreto do Jardim, trabalho que não tinha sido levado à frente em administrações anteriores, intitulado: *Hortus Fluminenses*.

O Museu Real⁸⁹ havia sido fundado ainda sendo o Brasil uma colônia portuguesa e reforçado com idéias ilustradas que foram incentivadas com a vinda da Coroa Portuguesa, em 1808⁹⁰. Com as reformas pombalinas instauraram-se no Brasil as instituições de instrução, e o Jardim Botânico e o Museu Nacional emergiram como parte do projeto de modernização da ciência, no âmbito de tentativas de representar o Brasil através de um elo com a tradição europeia⁹¹(SANTOS, 2000, p. 274) .

Ainda no início do século XX, centralizaram-se as atividades de constituição e conformação de coleções seguindo um modelo de museu de caráter metropolitano e universal europeu, mantendo sua complexidade e seu caráter global particularmente

⁸⁹ Museu Real fundado o 6 de junho de 1818, mudou seu nome para Museu Imperial e depois para Museu Nacional.

⁹⁰ Diferentemente foi o contexto em que surgiram os museus na América espanhola, o qual está relacionado com os processos de independência e portanto de rupturas do sistema colonial para a construção das Repúblicas. Os museus construídos ao longo do século XIX forjaram através dos seus discursos de independência, uma ideia de identidade nacional que toma força e irradia a contextos regionais no início do século XX. (LOPES, 1998, p.126)

⁹¹ Como é sabido, o Museu Nacional nos seus primórdios resguardou coleções “exóticas”, onde múmias e objetos de países distantes se apresentavam seguindo o discurso universalista dos museus europeus. (SANTOS, 2000, p. 282) Ainda hoje algumas destas coleções estão expostas no Museu.

parisiense.(LOPES, 2009, p. 248). Neste contexto o Museu Real buscou ser um “um símbolo do urbano e da civilização”, que apesar de se voltar quase que definitivamente ao estudo da história natural, perpetuou seu discurso universalista. Podemos constatar através da elaboração da “Instrução para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e remeter os objetos de História Natural” como se objetivou criar uma rede de museus regionais que pudessem servir como pontos estratégicos de coleta de material que serviriam ao Museu Real para acrescentar as suas coleções de história natural (LOPES, 1998, p. 140), assim como representa segundo Lopes (2009, p. 44) o ideal do funcionamento do Museu em seus primeiros vinte cinco anos de existência. Aos poucos - e já no Brasil republicano - esta visão enciclopédica foi mudando e as coleções nacionais e um viés nacional foi tomando lugar no discurso da Instituição. (LOPES, 2009, p. 248)

Ao contrário dos outros dois museus, tanto o Paulista quanto o Paraense, que concentraram suas atividades de coleta e configuração de coleções valorizando as riquezas naturais regionais, o Museu Nacional dedicou-se a estudar os três reinos da natureza, de maneira a coletar o “nacional”, mas sem esquecer seu propósito de relacionar “o que era brasileiro ao que existia em outras partes do mundo”. (SANTOS, 2000, p. 283)

Seguindo como exemplo a configuração e sistemática das atividades de museu europeu, os museus brasileiros criaram um discurso científico para representar a riqueza nas suas coleções. Mas, segundo Santos (2000, p. 289) não tiveram participação nas disputas teóricas em torno da história natural que vinham se desenvolvendo na Europa nem mesmo competiram com as regras de classificação e ordenação das espécies nativas. Entretanto para Sanjad (2001b, p. 130), as disputas científicas com naturalistas estrangeiros pela descrição de espécies, efetivamente existiram, assim como também as lutas entre instituições congêneres, como foi o caso do Museu Nacional do Rio e o de Buenos Aires. Assim “os museus brasileiros se constituíram de forma a propiciar o acesso de estrangeiros à flora e fauna brasileiras”, mas isto significou conflitos contínuos entre as descobertas e o compartilhamento das mesmas.

Como comentado, o caso do Museu Paulista e do Museu Paraense Emílio Goeldi tiveram diferentes rumos, relacionados com suas condições regionais e políticas, apresentando cada um deles, características particulares. Fica claro que existiu “uma desconcentração científica com a criação ou fortalecimento de instituições localizadas fora da capital do país” (SANJAD, 2010, p. 19). O que significou uma ruptura entre a idéia de museu metropolitano e enciclopédico do qual o Museu Nacional era exemplo e no modelo dos museus provinciais que representaram a contraposição a este modelo do museu do Império. (LOPES, 2009, p. 325).

O Museu Paulista, por exemplo, dedicou-se por completo à história de São Paulo, enquanto suas coleções de história natural passaram para o Museu de Zoologia e ao Museu de Arqueologia e Etnografia. Como afirma Almeida (2012, p. 73), as causas desta separação e da consolidação de um museu de História local, poderiam ser a “a crescente valorização como território simbólico de construção do papel de São Paulo no contexto da História Nacional”. O contexto republicano sobre o qual se consolidam estes ‘espaços’ corresponde a um novo projeto político onde os interesses estavam voltados para a valorização do próprio, do regional, em prol de uma educação para a sociedade. Os museus foram considerados peça chave do processo de aprimoramento do ensino público. (ALMEIDA, 2012, p. 76).

O processo de consolidação do MPEG foi diferente do acontecido em São Paulo, pois durante a última década do século XIX e a primeira do século XX o Museu dedicou-se de maneira exitosa à criação e configuração de coleções regionais, assim como à construção de espaços abertos à população da cidade.

Também consideramos que, como museu fundado num período de importância dada à instrução pública, ele veio a fazer parte de um complexo de instituições que pretendiam ampliar os discursos e as atividades educativas para um maior número de pessoas; portanto, não foi só como espaço de ciência que ele teve seu sucesso, mas também como estabelecimento legitimado como próprio da cidade e da população que tem a acolhida do povo ainda nos dias de hoje. Como poderemos ver nos seguintes capítulos, o Museu Goeldi, ao resguardar coleções próprias da Amazônia, veio a funcionar como instituição matriz na configuração de coleções amazônicas e de espaços de representação da Região Norte do Brasil.

Antes de nos determos no contexto de criação do MPEG, que será apresentado de maneira sucinta, mas com o qual queremos firmar a base que estruturou a proposta do Museu e que norteou a sua consolidação no período republicano, gostaríamos de ressaltar a importância dada à exposição como prática comunicativa nos museus, que serviu como ferramenta essencial para instruir o povo. O interesse dos museus na instrução pública dirigida a uma maior quantidade de população obrigou as instituições a considerar relevante a maneira com que as coleções eram expostas, pois através das temáticas, das narrativas e da acomodação dos objetos, seria possível uma “lição das coisas”.

1.3.1 A exposição como ferramenta da “instrução do povo”: um traço em comum dos museus de História Natural

As exposições são importantes nos museus desde final do século XVIII, mas é ao final do XIX devido à popularização dos meios de comunicação que a exposição passa a ser uma ferramenta muito importante nos museus. Mas a exposição de objetos classificados segundo critérios científicos é própria do século XIX e inícios do XX, correspondendo à fase positivista da ciência e o interesse taxonômico de organização da natureza que se refletiu no modo expositivo sistemáticos dos museus de História Natural. (GARCÍA, 1999, p. 38).

Na época em questão, em que a educação das populações urbanas foi colocada como eixo central de discussão nos museus, a exposição também cumpriu um papel principal, pois foi através da exibição dos objetos que o museu pretendeu “civilizar” o público leigo, como comentam Lopes e Murriello: “assim, as exposições dos museus ampliam seu público, consolidam um papel educativo substancial ao permitirem a confrontação direta do público com os objetos”. A percepção visual tomou um lugar relevante na discussão sobre aprendizagem nos museus, pois se acreditava que a organização dos objetos e as informações que eram outorgadas a eles em etiquetas, poderiam aproximar as massas iletradas dos conteúdos científicos dos museus de história natural (LOPES; MURRIELLO, 2005, p. 24). Considerou-se que os objetos tinham um potencial comunicativo e portanto este “deveria ser um critério a se priorizar” tanto na sua seleção, como na sua disposição no espaço, que “deveria realizar-se de forma a poderem ser apreciados pelo público”.(LOPES; MURRIELLO, p 25)

A organização das exposições como parte do processo museológico, nos museus brasileiros e em geral nos museus de América Latina, como vimos, teve como modelos das suas narrativas e arranjos das coleções, ou seja, os seus planos museográficos, os quadros referências internacionais (LOPES; MURRIELLO, p. 17), mas não faltou a adequação à realidade local de cada museu. Um exemplo destas influencias quanto à comunicação com o público através da exposição e que tentou ser implementado no Museu de La Plata, mas que facilmente poderíamos localizar no projeto de construção do MPEG, mas aplicado especialmente ao Parque Zoobotânico, é o texto escrito por William Henry Flower (1831-1899), intitulado: *Los Museos de Historia Natural*, traduzido e publicado na *Revista del Museo de La Plata*, pelo então diretor Francisco Pascacio Moreno (1852-1919).

O texto de Flower permite nos aproximar da sistemática dos museus de história natural quanto a sua organização, ou seja, às práticas necessárias para transformar o museu em um espaço ideal tanto para os naturalistas e pessoas com conhecimento especializados quanto para o público em geral - que devia ser instruído sobre os

avanços da ciência. Este interessante texto pode ser considerado um manual de museografia dos museus de história natural de final de século XIX, pois suas recomendações e propostas se referem ao modo como as coleções deveriam ser expostas.

Flower afirmou que desenvolver uma exposição que possa dar conta desses dois públicos, não cumpriria com objetivos nem de pesquisa, nem de instrução. Portanto considerou importante traçar uma diferença entre as duas e insistiu na necessidade de que isto fosse feito, de preferência, nos museus de história natural. Nesta diferenciação do uso das coleções, propôs dois espaços: uma sala destinada a pesquisa, onde os objetos estariam organizados em estantes e com iluminação adequada para a consulta, assim como mesas para estudo seriam necessárias para receber estudantes ou naturalistas familiarizados com os assuntos da biologia e um outro espaço destinado à instrução pública e com parâmetros diferentes de organização dos objetos, arranjo que em número de objetos seria menor do que a sala de pesquisa, delimitado pelo espaço disponível para a exposição. Nesta segunda sala,

Não se deverá colocar nenhum, nem muito alto, nem muito baixo para a facilidade da observação. Não se deverá amontoar os objetos um atrás do outro: cada um deverá ficar bem à vista, com um espaço livre ao seu ao redor... **Se um objeto merece ser exposto, é necessário que possa ser visto**⁹². (FLOWER, 1890, p. 15 grifo e tradução nossos)

Além das recomendações no planejamento expositivo das peças, Flower considerou importante a fixação de etiquetas na série de objetos, os quais deviam indicar claramente o nome e “a estrutura, classificação, distribuição geográfica, os costumes ou a evolução...” (FLOWER, 1890, p. 15).

Para Flower, (1890, p. 15) um museu que organizasse suas exposições dessa maneira poderia ser definido como um “Museu de educação”, ou, como o define Moreno (1890, p. 31), seguindo como referência a proposta de Flower (1890): um “museu de exposição” devia ser ao mesmo tempo um “estabelecimento de estudo”. Estas duas definições, primeiro, nos permitem afirmar que os processos museológicos internacionais foram um marco de referência importante para a configuração das coleções e o modo como elas deveriam ser apresentadas; segundo, deixa explícito o objetivo de “instruir” e de apresentar para um público iletrado - que não possuía prévios conhecimentos científicos - as “coisas da natureza” com uma organização e disposição - nas salas franqueadas aos visitantes - diferente daquela ordem das coleções destinadas aos naturalistas. Tal como defendem Lopes e Murriello (2005, p. 25), expor nos museus

⁹² “No deberá colocarse ninguno, ni muy alto, ni muy bajo para la facilidad del examen. No se deberán amontonar los objetos uno detrás de otro: cada uno deberá estar bien á la vista, con un espacio libre á su alrededor,.. **Si un objeto, merece ser espuesto, es necessário que se le pueda ver**”. FLOWER, 1890, p. 15) grifo nosso)

nesse período foi uma atividade fundamental, pois o modo como eram organizadas as exposições permitia que o museu se tornasse um poderoso instrumento facilitador da instrução desse público – que se esperava fosse cada vez maior.

1.3.2 A criação do Museu Paraense Emílio Goeldi: um museu provincial de história natural

Nesta seção queremos dar uma breve descrição do movimento que levou à criação do Museu, querendo contextualizar o seu surgimento e as premissas que resultaram no seu nascimento e que marcaram seu desenvolvimento.

A criação do Museu Paraense Emílio Goeldi⁹³ data de 1866, quando por iniciativa da Associação filomática, em especial de Domingo Soares Ferreira Penna (1818-1888), se estabeleceu como um museu de história natural⁹⁴. Mas é essencial mencionar que a força política da província foi fundamental para a solidificação da idéia. Por isso, graças à proteção de Justo Leite Chermont (1857-1926), naquele momento vice-presidente da província, foi possível levar para dentro do Palácio de Governo a Sociedade Filomática e juntar adeptos com poder político dentro da Assembléia legislativa, para apoiar a causa. As diretrizes iniciais do Museu foram traçadas colocando a instrução pública como a coluna vertebral da instituição. Sua tarefa além de apresentar produtos naturais e indígenas, seria oferecer lições de geografia, hidrografia, etnografia, história do Brasil e do Pará, com ênfase na história natural. (SANJAD, 2010, p. 54).

Apesar das dificuldades para sustentar o Museu em vários momentos da década de 1860, problemas manifestados pelos próprios Presidentes de província, como é o caso de Pedro Leão Vellozo (1828-1902), colocaram como assunto relevante a ajuda necessária para a manutenção do museu.

⁹³ A instituição desde sua fundação até a década de 30 do século XX foi denominada de diversas maneiras. Foi fundada com o nome de Museu Paraense, mas com a restauração iniciada em 1894 recebeu o nome de Museu Paraense de História Natural. Em homenagem ao Diretor, passou a ser chamada de Museu Goeldi. O nome atual, Museu Paraense Emílio Goeldi foi outorgado em 1931.

⁹⁴ Sanjad (2010, p. 123) comentou que antes da iniciativa da Associação Filomática de criar um Museu, outras tentativas foram registradas, como por exemplo, em 1840, quando se pensava na instauração de um museu como parte complementar dos projetos da província voltados para a instrução pública. O museu proposto devia expor produtos naturais amazônicos que servissem como amostras das riquezas naturais da Amazônia. A idéia de museu no Pará, durante todo o Império, como afirmou o autor, estava relacionada com a exposição de coisas. Portanto a proposta não abrangia uma visão mais ampla de instituição museológica, onde a exposição seria só uma parte do processo museográfico.

... é o primeiro monumento de um povo civilizado; a capital do Pará merece um estabelecimento dessa ordem, não só para servir de centro à instrução superior, mas também para reunir em seu seio amostras e exemplares de tantos e tão variados objetos preciosos, atualmente disseminados por todo o vale do Amazonas que pertencentes à história natural, quer às raças extintas ou ainda subsistentes dos povos indígenas. (VELLOZO, 1867, p. 32-33)

Vellozo coloca manifesto seu apoio incondicional com a criação do Museu, justificando sua existência, como o estabelecimento onde se poderia dar a conhecer, o próprio, “o que temos em casa”. Portanto o governo se comprometeu a contribuir com o projeto de fundação de um museu público, proposto pela Associação Filomática. (VELLOZO, 1867, p. 33). Assim em 1867, o museu ganhou uma casa alugada para tal fim, mas a intermitente ajuda do governo impediu o desenvolvimento e crescimento do museu, mesmo tendo uma sede física própria. A destituição de Ferreira Penna, foi também um dos fatores que impediram ao museu progredir e se consolidar e, portanto, a Associação Filomática não conseguiu manter a instituição em pé, desde o seu afastamento.

Entretanto, um ano depois, um movimento do mesmo Ferreira Penna, de vincular o Museu e a Biblioteca ao Liceu, garantiu de certa maneira, a permanência da instituição museológica, em 1871, oficializada como repartição pública, adequada dentro do prédio do Liceu (SANJAD, 2010, p. 64) . Anexado então ao instituto de ensino que recebia os melhores recursos e salários durante todo o século XIX, o Museu pode gozar de uma estabilidade que até então tinha sido impossível de construir. Para Sanjad (2010, p. 121): “a característica institucional do Museu Paraense durante o império foi o papel central atribuído à instrução publica (e não propriamente à pesquisa)”. Assim, a missão pedagógica do Museu foi o argumento usado para convencer à Assembléia, como também “o próprio eixo a partir do qual a identidade do museu foi construída”.

Mas, o mesmo sistema político que uma vez ajudou na manutenção do Museu e que o converteu numa instituição governamental, foi também o que frustrou o projeto de Ferreira Penna: “a oficialização do museu garantiu, por um lado, o afluxo de recursos públicos para sua instalação e manutenção, mas por outro lado abriu a possibilidade de ingerência política na sua administração” (SANJAD, 2010, p. 69). Esta nova condição do Museu junto à rotatividade do cargo de Presidente da província colocou o futuro do museu em constante perigo de desaparecimento, até que finalmente em 1888, a Assembléia deliberou pela extinção do museu. Mas com a mudança do regime Imperial, para a República, esperanças para sua restituição foram dadas⁹⁵.

⁹⁵ Sobre a construção institucional do Museu Paraense Emilio Goeldi e sua transformação entre o período do Império e a República é importante ressaltar a tese de doutorado de Nelson Sanjad, pesquisa desenvolvida

Para o Museu Paraense foi decisiva a passagem do Governo Imperial para o Republicano, pois foi novamente vinculado ao governo, no contexto “civilizatório” que implicavam as reformas das políticas públicas de educação do novo estado. “Pode-se considerar que a ruptura política de novembro de 1889 ‘salvou’ a instituição de um fim definitivo” (SANJAD, 2010, p. 154) O ressurgir do Museu se dá, com sua reorganização em 2 de setembro de 1890, revertendo a lei que pretendia extingui-lo. Além do contexto político, que deu autonomia regional, a situação econômica do Norte, em auge, pela extração da borracha permitiu ao Estado do Pará o investimento em “civilizar” a sociedade. Para Verissimo, o Museu deveria ser representante da importância de Belém como centro comercial e extrativo da borracha, isto como “um dever de sua civilização” (VERISSIMO, 1894, p. 6), assunto considerado necessário, entre outros, pelo Governador do Pará, Lauro Sodré, seguidor das idéias positivistas. Ele se interessou em prosseguir os ideais de Ferreira Penna, dando apoio ao Museu, como instituição principalmente voltada para assuntos locais, ou seja, amazônicos, “marcando uma noção forte no início da República, que era o conceito de identidade baseada no território”. (ALMEIDA, 2012, p. 76)

Assim começa uma nova fase do MPEG, marcada pela contratação de Emilio Goeldi e de outros naturalistas estrangeiros que elevaram o Museu a um patamar científico reconhecido nacional e internacionalmente:

o Museu Paraense cresceu institucional e cientificamente porque foi parte de um projeto político, que tinha na instrução pública, no cultivo das ciências e das artes algumas de suas prioridades. Sob essa perspectiva, os políticos que assumiram a administração do estado do Pará após proclamação da República foram fundamentais para a requalificação do Museu Paraense nos anos de 1890 (SANJAD, 2010, p. 374)

Esse ressurgir da instituição, depois do seu intrincado desenvolvimento e posterior extinção durante o período Imperial, assim como períodos posteriores de glória e decadência levaram a estabelecer os marcos fundadores da historiografia da instituição como comenta Sanjad (2001b, p. 114) citando Cunha (1959): “a história do Museu Paraense pode ser contada como uma sucessão de fases, alternando-se esplendor e decadência, vigília e sono”. A esse movimento do Museu, que em crise era retardado, mas que sempre foi direcionado para o esplendor, Sanjad (2001b, p. 114), denominou da “marcha demiúrgica”.

Nosso ponto de partida é a contratação de Emilio Goeldi e a concepção das exposições de fauna e flora, a construção do atual Parque Zoobotânico, ou seja quando o projeto do Museu recomeça com a contratação e implementação de um novo projeto vinculado aos interesses políticos próprios do Estado do Pará no final de século XIX.

no Programa de Pós-graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa Oswaldo Cruz. Foi Intitulada: A Coruja de Minerva: O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907).

Capítulo 2
A exposição como
narrativa de natureza



PAULLINIA Cupana.

CAPITULO 2. Exposição como narrativa de natureza: a construção da exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emilio Goeldi e da representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro

...a paisagem é um “monumento natural de caráter artístico”; a floresta, uma “galeria de quadros naturais, um museu verde”

(Anne Cauquelin)⁹⁶

Para abordar as exposições de coleções vivas dos museus de natureza, decidimos analisar o processo de construção de duas representações da flora da Região Amazônica em dois jardins botânicos históricos brasileiros. As duas instituições que estão sendo aqui analisadas e que resguardam coleções vivas representativas da Amazônia são: o MPEG e o JBRJ. Estas duas instituições consideradas emblemas da história da ciência e da museologia no Brasil expõem nos seus arboretos a flora nacional disponibilizando hectares de terrenos para apresentar o amazônico.

Tanto o PZB do MPEG onde construiu-se o jardim botânico, como a representação da Amazônia no arboreto do JBRJ desenvolveram-se de maneira diferenciada pois a concepção das duas instituições e das exposições em questão se deu em momentos e em contextos geográficos diferentes que somados aos interesses político-econômicos e objetivos das instituições, determinaram as transformações sofridas na paisagem ao longo da história de cada um.

Por um lado, o Jardim Botânico destacou a adaptação de espécies exóticas no período do Império e, até hoje, a coleção resguarda espécimes de diferentes lugares do mundo; mas também, na segunda década do século XX, o foco de atenção da produção científica do Jardim foi a incorporação de coleções de flora nacional, sendo construídas as representações sobre os ecossistemas brasileiros, como vimos no capítulo 1.

O JBRJ surge como uma instituição voltada para a experimentação agrícola. Privilegiou-se a ciência botânica aplicada à agricultura vindo a constituir-se no centro destas atividades de aclimação e cultivo de vegetais orientais quando da sua fundação e da decadência e final desaparecimento do Jardim Botânico do Grão Pará. A introdução de espécies exóticas orientais ficou marcada na paisagem, mas já não mais como nos seus primórdios quando tentava-se aclimatar espécies alheias à flora local a maneira de cultivo, agora existe uma representação simbólica desse período do Jardim, como por exemplo o espécime histórico de fruta-pão (*Artocarpus altilis*), representativo porque

⁹⁶ CAUQUELIN, 2007, p.41

suas mudas e sementes foram oferecidas por Luiz de Abreu e foram produto das primeiras remessas a serem introduzidas no Jardim. A Canela (*Cinnamomum verum* J. Presl), a cânfora (*Cinnamomum camphora* T. Nees et Eberm), o chá (*Camellia sinensis* Kuntze) e a Jaqueira (*Artocarpus heterophyllus* Lam) são outros dos exemplos que deixaram marcas prestantes na paisagem. Alamedas estão constituídas por espécies consideradas exóticas, tal é o caso da Aléia Frei Leandro conhecida com o nome de Aléia dos craveiros-da-índia, por ser constituída por essa espécie (*Syzygium aromaticum* (L) Merril et Perry) originaria das ilhas Molucas. A incorporação de flora nacional no início de século XX está representada pelas coleções baseadas em ecossistemas brasileiros - Amazônia, Mata Atlântica e Restinga que ainda compõem o Jardim⁹⁷.

No Parque Zoobotânico Museu Emilio Goeldi, desde sua fundação, deu-se relevância à coleção de espécimes locais da flora amazônica brasileira. Esta idéia foi apresentada no regulamento do relatório de 1894 (GOELDI, 1894c, p.22) do Museu, onde foi registrado que a finalidade era o estudo, o desenvolvimento e a popularização da História Natural e Etnológica, principalmente do Estado de Pará. A mesma afirmação foi reiterada em relatórios posteriores⁹⁸. O Jardim Botânico do PZB resguarda uma coleção representativa regional, “importante desde o ponto de vista econômico” (CAVALCANTE, 2006, p. 13). No PZB é possível observar variedade de palmeiras - Açaí (*Euterpe oleracea*), Bacaba (*Oenocarpus bacaba* Mart., *Oenocarpus minor* Mart. e *Oenocarpus mapora* H. Karst.), Miriti (*Mauritia flexuosa* L. F.), Inajá (*Maximiliana maripa* (Correa) Drude), Jarina (*Phytelephas macrocarpa* Ruiz & Pav), Paxiúba (*Socratea exorrhiza* (Mart.) H. Wendl.) e Ubuçu (*Manicaria saccifera* Gaerth) - a vitória-régia ícone amazônico sempre esplendorosa e bem adaptada no museu e claro, a seringueira (*Hevea brasiliensis* Müll. Arg), espécie para a qual foi especialmente disponibilizado um campo para sua experimentação dentro do Parque. Atualmente não existe mais este espaço e só restam os exemplares desta árvore espalhados pelo PZB. Árvores antigas tais como o Guajará (*Chrysophyllum excelsum* Huber) anterior a aquisição dos primeiros terrenos e a Samaumeira (*Ceiba pentandra* (L.) Gaertn.) plantada por J. Huber em 1896, possuem um valor patrimonial por serem testemunho da criação deste espaço⁹⁹. No PZB varias camadas de exposições dos diversos períodos administrativos fazem parte da paisagem atual, alguns traços perduraram e se constituem na memória da instituição, mas outros, como por exemplo, do campo experimental ao qual fizemos menção

⁹⁷ Usamos as informações atuais disponibilizadas pelo JBRJ tanto no guia de visitantes “Trilha Histórica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro”, quanto da página oficial do Jardim que possui um mapa do arboreto com a localização dos pontos mais relevantes para a instituição, disponível em: <<http://www.jbrj.gov.br/visitacao/mapajardim>>. Acesso em: 28 maio 2015

⁹⁸ Reiterou-se a idéia nos seguintes relatórios: (GOELDI, 1895, p. 220; GOELDI, 1897, p.10; GOELDI, 1902, p. 481)

⁹⁹ Estas informações da coleção do PZB do MPEG estão baseadas em: (CAVALCANTE, 2006)

anteriormente não ficou rastro identificável nos dias de hoje, assim como também não dos tanques construídos nos anos 30 para a criação de peixes, dos quais não ficou (aparentemente) nenhuma marca.

Nas duas exposições podemos identificar a idéia de brasilidade, representada na diversidade de coleções de flora e fauna presentes nos dois espaços, ou seja a riqueza natural do país - mas apresentada de maneira particular, pois o modo em que esta natureza local foi construída, guardou e guarda ainda parâmetros estilísticos europeus. A transposição de referentes paisagísticos do velho continente a uma natureza exótica veio acompanhada da idéia do progresso e da necessidade de civilizar o povo brasileiro, construindo para tanto cenários estilísticos importados seguindo de igual maneira o paradigma científico daquele momento para organizar as coleções científicas nestes dois espaços.

Este movimento de 'hibridação' não só atravessa o discurso ideológico-político brasileiro nos momentos de constituição das sucessivas etapas expositivas desses jardins, mas também pode ser identificado nas estratégias de comunicação, paisagísticas e de *design* destas duas instituições. Neste capítulo apresentamos exemplos dessa hibridação (Flora nacional + cenografia europeia), assim como a concepção dos dois espaços, da maneira que foram feitos, que pessoas conceberam e em que momento histórico do Brasil, centramos a análise em descrever detalhadamente a construção. Usamos como base teórica os relatórios de ambas instituições para demonstrar as particularidades da construção de cada uma das exposições. As descrições feitas pelos atores envolvidos na concepção destes espaços, as quais tivemos acesso, nos permitiram entender a singularidade de cada uma e também suas as similaridades.

Apresentamos a seguir uma descrição tanto escrita quanto gráfica da configuração do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emilio Goeldi para explicar como se deu a compra, desapropriação de terrenos e o aproveitamento do espaço ainda no final do século XIX e início do século XX (entre os anos de 1895 e 1910). Os relatórios de Emilio Goeldi e de Huber nos permitiram interpretar mapas e planos dos terrenos da época, tomando como base o plano desenhado por Goeldi no ano de 1895, mapa que serviu para ele explicar para a esfera política a necessidade de ampliar o espaço em prol do desenvolvimento da instituição.

Posteriormente, descrevemos a construção da área da Região Amazônica no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, lembrando que no período de administração de Pacheco Leão (1915-1931) e em geral no período republicano existem lacunas na historiografia do Jardim, sendo esta uma das mais significativas segundo Cassazza (2011, p. 12). A autora ainda menciona que o JBRJ não tem merecido uma atenção sistemática especialmente nesse

período, portanto os trabalhos são escassos.¹⁰⁰ (CASSAZZA, 2011, p. 13). Seguimos principalmente os relatórios de viagem de Ducke, que, sendo chamado em 1918 para trabalhar no Jardim, se desvincula como funcionário do MPEG para vir configurar não só o espaço amazônico mas também o herbário do JBRJ. Através das suas descrições tivemos a oportunidade de conhecer a coleção que foi introduzida, as dificuldades no transporte de mudas e sementes, assim como os experimentos de aclimatação de plantas no JBRJ. Para poder entender a configuração do espaço na atualidade, acreditamos importante mencionar, brevemente, a enchente que aconteceu em 1936 e que prejudicou a coleção e a paisagem, assim como também as atividades de restauração do ecossistema, durante a administração de Campos Porto (1934-1938).

2.1. O Parque Zoológico Museu Paraense Emílio Goeldi e sua exposição de flora amazônica

Na Região Norte do Brasil, no centro da cidade de Belém do Pará, entre as Avenidas Magalhães Barata, Gentil Bittencourt, Alcindo Cancela e a Travessa Nove de Janeiro, encontra-se um terreno de 5,2 hectares conhecido popularmente como o Museu da cidade: o Parque Zoológico Museu Paraense Emílio Goeldi (ver figura 26 e 27).



Figura 26 – Na Região Norte do Brasil encontra-se o Parque Zoológico Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: elaborado pela autora

¹⁰⁰ Sobre o período administrativo de Pacheco Leão no JBRJ tem a pesquisa-dissertação de Ingrid Cassazza. A autora aborda a gestão do médico nas suas características marcantes, como a diversificação das atividades, assim como a importância dada a o nacional, como é a incorporação de técnicas científicas e sua aplicação na agricultura, bem como o interesse no conhecimento da região amazônica. Também faz menção à criação do periódico *Archivos do Jardim Botânico*, publicação que serviu como fundamento para entender a construção da representação da Região Amazônica no JBRJ. A diversificação de práticas científicas revela a especialização da instituição, assim como o caráter multifacetado das pesquisas realizadas durante essa administração. (CASSAZZA, 2011)

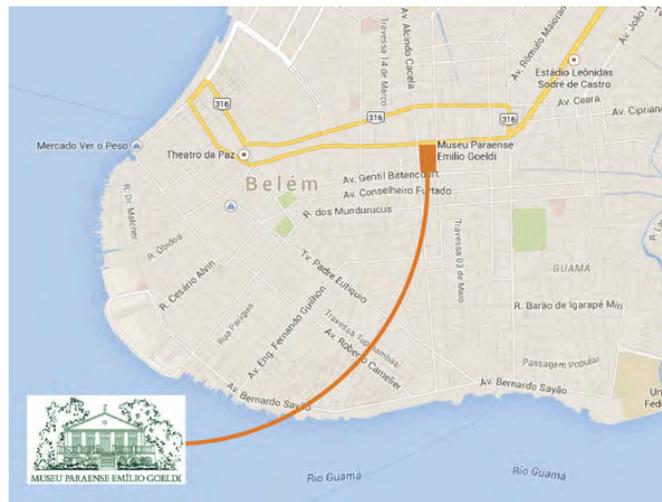


Figura 27 – Localização do Parque Zoológico Museu Paraense Emílio Goeldi na cidade de Belém do Pará¹⁰¹
 Fonte: Google maps. Intervenção gráfica da autora

O Parque Zoológico faz parte do Museu Paraense Emílio Goeldi. O Parque foi construído por Goeldi em 1895 e nomeado como anexo do Museu. A função desde sua fundação foi albergar uma coleção viva de espécimes de flora e fauna representativos da Região Amazônica. Foi também espaço aproveitado para a construção de prédios úteis que serviram de reservas técnicas e de espaços expositivos das coleções, assim como também para moradia dos funcionários. Entendemos que historicamente a instituição vem funcionando administrativamente sob essa lógica, ou seja, considerando o Parque como um “braço científico” e como espaço que integra o público com as atividades do museu. Estas características nos permitem definir o MPEG como um *metamuseu*. Por outro lado, historicamente para a população de Belém do Pará, o Parque é observado como sendo o próprio Museu, que por sua vez contém um prédio – uma Rocinha – considerada um museu dentro do Parque.

Este paradoxo quanto à percepção sobre o espaço está intimamente relacionado com o que foi priorizado por Goeldi para ser exposto e sobre a importância que ele deu ao Jardim Zoológico em especial – e que repercutiu no Horto Botânico – como espaço de visitação: de que maneira isto se reflete na constante e alta visitação ao PZBMPEG até os dias de hoje?

Muitas reformas e intervenções no espaço, feitas durante a administração de Emílio Goeldi, ainda estão presentes e são emblemas do MPEG, tais como o Pavilhão Domingo Soares Ferreira Pena, prédio conhecido também como a Rocinha (Figura 28), atualmente usado para exposições; a caixa d’água, conhecida como o castelinho (Figura

¹⁰¹ O Museu está limitado pelas Avenidas Magalhães Barata, Gentil Bittencourt, Alcindo Cancela e a Travessa Nove de Janeiro.

29); o busto de Domingo Soares Ferreira Pena (Figura 30), o monumento a Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich von Martius e os canteiros a sua volta (Figura 31), assim como árvores plantadas no final do século XIX e começo do século XX¹⁰².

Neste capítulo apresentamos a concepção da exposição de flora do Parque, assim como sua evolução nas duas primeiras administrações - Emílio Goeldi (1894-1907) e Jacques Huber (1907-1914) , para identificar os espaços a partir dos quais o Parque foi tomando a sua forma atual. Centramos nosso estudo no conceito e construção iniciais, assim como na coleção introduzida e nos elementos expográficos ainda presentes, que servem para entender a o modo expositivo dos museus da natureza no Brasil no começo de século XX, bem como no potencial comunicativo que o espaço apresenta na atualidade.



Figura 28 – Pavilhão Domingo Soares Ferreira Pena – Rocinha.
Fonte: foto da autora, 2012

¹⁰² Alguns outros prédios, como o Aquário, passaram por várias reformas ao longo do século XX; estas mudanças foram radicais e descaracterizaram por completo as formas *art-nouveau* da fachada, assim como os espaços interiores. Relata-se uma completa remodelação no Aquário que ao que parece só abrangeu modificações internas necessárias para a adequação do espaço para receber maior número de espécies de peixes, mas por não acharmos as fotografias sobre esta remodelação não poderíamos afirmar se foi um dos momentos pelos quais o Aquário passou por uma das transformações da sua fachada. PIRÁ, Gunná. Relatório de 1939/1940. Apresentado ao Ilustre Sr. Dr. Secretario Geral de Estado. Instituto Nacional de Pesquisas Amazônicas. Museu Paraense Emilio Goeldi. Belém do Pará, abril 1940. No ano em que lá estivemos (2012), o prédio passava por uma reforma que pretendia resgatar alguns traços da fachada antiga, assim como beneficiar a moradia de varias espécies. A reforma do aquário corresponde ao Programa de Revitalização empreendido pela instituição em 2006 com o qual procura-se a modernização da infra-estrutura do Parque no todo, levando em conta não só as necessidades de adequação para funcionamento, mas levando em conta também as demandas do público visitante. Para ver mais sobre o Programa de revitalização: (SANJAD, 2008). Mais detalhes do programa de Revitalização disponível em: http://marte.museu-goeldi.br/revitalizacaopzb/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=7. Acesso em: 29 maio 2015



Figura 29 – Caixa d'água – Castelinho.
Fonte: foto da autora, 2012



Figura 30 – Busto Ferreira Pena
Fonte: foto da autora, 2012



Figura 31 – Herma Von Martius e Von Spix
Fonte: foto da autora, 2012

Na Avenida Magalhaes Barata localiza-se a porta principal do Parque, onde é possível visualizar o Pavilhão Domingo Soares Ferreira Pena, também conhecido como a Rocinha; prédio símbolo do Museu e de grande recordação, por ser ícone e identidade visual da instituição (Figura 32). Em 1895, a Rocinha foi escolhida para abrigar o Museu. A compra deste prédio, assim como dos terrenos ao redor, permitiu a criação de um museu em Belém do Pará que ganhou a “simpatia” do povo paraense.



Figura 32 – Logotipo do Museu Paraense Emílio Goeldi
Fonte: página Portal Brasil¹⁰³

¹⁰³ Logotipo disponível em: http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/sobre/ciencia-e-tecnologia/unidades-de-pesquisa/museu-paraense-emilio-goeldi-mpeg-1/view. 12 out. 2014

Começamos esta pesquisa no momento em que o Museu – idealizado anteriormente por Ferreira Pena¹⁰⁴ – com a compra do prédio e do terreno da Rocinha, tornou-se uma realidade tangível projetada por Emilio Goeldi, chamado para assumir o cargo de Diretor do Museu, em 1894, pelo então Governador do Pará, Lauro Sodré. É importante lembrar que o Museu antes da vinda do Dr. Goeldi, passou por períodos críticos desde sua fundação e que se fortaleceu com o processo de proclamação da República e como o novo contexto político do país.

Embora tenha sido Goeldi o gestor deste projeto científico e educativo, apoiado pelo Governador, cabe ressaltar que o conceito do Museu vinha sendo desenvolvido desde a sua fundação e foi amadurecendo com o transcurso dos anos, das vicissitudes e com o pensamento positivista europeu, trazido para o Brasil no final do século XIX. O discurso de José Verissimo por ocasião da inauguração do Museu, em 1891, ilustra o projeto civilizatório que foi o norte ideológico do Museu¹⁰⁵, mas também descreve as funções representativas dos museus do século XIX no ocidente. Na seguinte afirmação é possível identificar a preocupação por classificação e documentação das coleções:

Para que um museu, porém, possa a todos estes fins satisfazer, é indispensavel que não seja méra accumulacão de raridades, mais ou menos curiosas, com mais ou menos gosto arranjadas, sinão uma collecção e um repositório, systematicamente disposto e scientificamente classificado (VERISSIMO, 1894, p. 7)

De igual maneira, podemos observar que o Museu já era projetado como um “elemento de instrução pública” e entendido como uma instituição que trabalhava com uma linguagem pedagógica:

Como elemento de instrucção popular, **um Museu é uma eloquente, instructiva e interessante, para falar a linguagem pedagógica, lição de coisas.** Para que realmente o seja, não se dispensa tambem o arranjo systematico das collecções, a classificação rigorosa dos objetos, dando aos visitantes ao mesmo tempo uma noção exacta, clara e precisa de cada coisa exposta e da classe a que pertence, o seu nome, a sua utilidade, a sua origem ou qualquer outro elemento necessario ao seu conhecimento.(VERISSIMO, 1894, p. 7 grifo nosso)

Acreditamos que ressaltar estes dois pontos seja essencial para compreender a estrutura do Museu, seu trabalho científico, educativo e museológico. Através deste discurso, podemos identificar duas características que nascem com o Museu, e com as quais a instituição começou seu projeto de restauração. É importante também notar que

¹⁰⁴ Como foi comentado no capítulo 1, em 1866, em Belém do Pará, Ferreira Penna idealizou a criação de uma instituição com o intuito de exaltar a ciência e o progresso brasileiros assim como a pesquisa local, o atual Museu Paraense Emílio Goeldi.

¹⁰⁵ Sobre a aplicação pedagógica de José Verissimo no Estado de Pará e a relação com a restauração do Museu Paraense Emilio Goeldi, ver: Sanjad (2010)

estas duas concepções atravessam a história do Museu e que é ao redor delas que o Museu se consagra como o lugar que despertou a simpatia do povo paraense.

O primeiro relatório, apresentado no ano de 1894 pelo Diretor do Museu, expressa claramente o objetivo da instituição em contribuir com o desenvolvimento das Ciências Naturais e da Etnologia da Região (GOELDI, 1894a, p. II). Goeldi interpretou os desejos do Governo Estadual com a criação do Museu, declarando quer seria “um INSTITUTO PARA A HISTORIA NATURAL DO AMAZONAS, UM ESTABELECIMENTO QUE SE PROPÕE **OBSERVAR, COLLECCIONAR, DETERMINAR E TORNAR CONHECIDOS OS OBJECTOS DA NATUREZA INDIGENA**” (GOELDI, 1894b, p. 9 grifo nosso)

Em regulamento do mesmo ano, o cientista propôs a divisão nas seguintes seções científicas e a construção de um Jardim Zoológico e Horto Botânico como anexos do Museu:

Art. 2º - O Museu Paraense compreenderá quatro secções:

1ª - Zoologia e sciencias annexas (anatomia e embryologia comparadas)

2ª - Botanica e ramos annexos.

3ª - Geologia, paleontologia e minerologia.

4ª - Ethnologia, archeologia e anthropologia.

Art. 3º - Poderá ter o Museu, como annexos, **um Jardim Zoologico, um Horto Botanico** e uma ou mais Estações Biologicas no rio Amazonas e na Costa do Atlantico. (SODRÉ, 1894, p. 23 grifo nosso)

O objetivo com a construção do anexo do Jardim Zoológico e do Horto Botânico era apresentar as espécies nativas da Amazônia, não imitar grandes zoológicos que possuem nas suas coleções animais e plantas do mundo inteiro e sim criar desta maneira uma escola de instrução pública que permitisse à população o livre acesso ao conhecimento da flora e da fauna locais. Para Emílio Goeldi a Amazônia tinha suficiente material para ser exposto. Em palavras de Goeldi:

Queremos crear uma attrahente escola de intuição das obras da natureza amazonica para o publico e pretendemos facilitar o acesso, abrindo os ditos annexos, logo que for possível, diariamente. Repetimos sempre e sempre que não é nosso intuito querer emitir os grandes jardins e hortos de além-mar, para onde o orbe inteiro tem que mandar sua contribuição em produções notáveis do reino animal e vegetal. Não almejamos nem o elephante da India, nem a girafa do continente negro. **Queremos o que é nosso, o amazonico, o paraense** e não será preciso que eu (que não nasci n'esta terra e que hoje me vejo aqui por nenhum motivo senão o amor e a sciencia e a vontade de crear aqui na Amazonia um sólido reducto para ella) tenha de mostrar ao povo paraense, que a natureza, que nos cerca, tem material de sobra, para encher condignamente tanto um Jardim Zoologico como um Horto Botanico.(GOELDI, 1895, p. 220 grifo nosso)

As necessidades para desenvolver o projeto dos dois anexos são muito bem descritas pelo Diretor. Ele prevê todo um plano que poderíamos chamar, na atualidade, de ‘museográfico’, ao levar em conta várias atividades que caracterizam a práxis de um

museu. Dentro destes requerimentos, achamos interessante a preocupação, não só pelo acondicionamento dos espécimes zoológicos em jaulas, viveiros e tanques, mas também a importância destes serem sinalizados por meio de letreiros. Ressaltamos a observação que Goeldi faz neste último ponto: ele indica que estes letreiros terão uma variação frequente. Isto indica uma preocupação com a manutenção e com a constante mudança das coleções, levando em conta seu caráter dinâmico¹⁰⁶. Mencionar este aspecto do Museu é fundamental para entender que os anexos foram pensados como amostra pública das atividades científicas que estava desenvolvendo a instituição. Tanto flora como fauna viva foram expostas com o intuito de apresentar uma natureza local para o belenense. Para tanto era necessário o uso de alguma estratégia comunicativa dentro do espaço. Foi assim necessário cuidar dos detalhes de apresentação com o uso de placas informativas, constando o nome da espécie, sua respectiva família e nome científico. Tudo com o intuito de apresentar para o público uma coleção organizada com critérios científicos, mas também estéticos. Goeldi comentou:

[...]vê o visitante hoje os objectos, tanto novos como antigos, perfeitamente classificados e providos cada um com o seu letreiro, indicando nome scientifico e vulgar, parentesco e filiação systematicas, proveniencia e distribuição geographica, agradando tanto pelo lado da esthetica como pelo lado da applicação de severas regras scientificas. (GOELDI, 1897a, p. 17)

Esta afirmação nos indica as regras de classificação e exposição das coleções tanto taxidermizadas, quanto vivas. É visível a inquietação com a cientificidade do acervo, assim como pela importância estética na hora de expor a coleção para o público. A partir daqui podemos pensar que na atualidade o Horto Botânico conserva estas características sistemáticas na sua exposição.

Para a execução deste projeto, foi necessária a aquisição de um prédio que pudesse não só albergar as coleções, mas que também tivesse suficiente espaço para a implementação do Jardim Zoológico e Horto botânico; para tanto, procurou-se na cidade de Belém um lugar que permitisse a instalação das seções científicas propostas. Uma rocinha¹⁰⁷ foi o lugar escolhido, pois apesar de ficar distante do centro da cidade, apresentava as características físicas – dimensões, estrutura forte, conservada e esteticamente agradável, assim como também, permitia expansão arquitetônica – procuradas pelo Diretor do Museu. (GOELDI, 1895, p. 218) (Figura 33).

¹⁰⁶ Esta organização foi também implementada nas coleções taxidermizadas e nas exsicatas.

¹⁰⁷ A rocinha escolhida foi do Sr. Coronel Silva Santos, à estrada da Independência



Figura 33 – Prédio da Rocinha com fachada e teto em vidro.
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG

A partir de 1895, com a transferência do Museu para a nova sede, começaram as reformas no local. Durante oito anos foram feitas mudanças não só da exposição, mas também do Jardim Zoológico, do Horto e das moradias dos funcionários (SANJAD, 2010, p. 186). O modo como estes espaços foram concebidos está relacionado, primeiramente, com o intuito de ressaltar a cientificidade e, em segundo, com a idéia de apresentar um espaço “belo”, seguindo os critérios estéticos da Europa daquele momento. Sanjad (2010, p. 188) comentou que foi feita uma “europeização da paisagem”, claramente identificada nos traços arquitetônicos, viveiros e recantos. **“Ali, apenas vegetais e animais eram amazônicos; o restante, Europa transplantada”** (SANJAD, 2010, p. 188 grifo nosso).

Podemos ver um exemplo muito claro desta cenografia europeia e da estética gráfica nos cartões postais do *Jardin des plantes* de Paris (Figura 34) e do MPEG (Figura 35) de início de século XX. Nas imagens é possível ver que no PZB tentou-se não só seguir a estética e estrutura das gaiolas francesas, mas também que os cartões postais do Museu Goeldi remetem a um padrão de representação iconográfica. Ao longo deste capítulo é possível encontrar outras imagens que permitem observar as semelhanças entre os padrões gráficos do Museu e o *Jardin des plantes*.



Figura 34 - A casa dos macacos (*La Maison des Singes*) apresentando grande número de público visitante. Cartão Postal do *Jardin des plantes*, 1900
 Fonte: página *Les Rues de Paris*¹⁰⁸

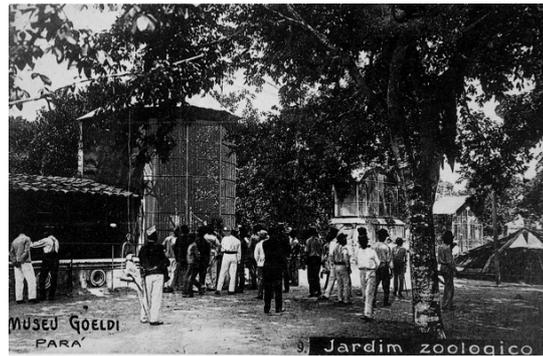


Figura 35 – Público visitante no Jardim Zoológico do MPEG. Cartão postal, 1908
 Fonte: coleção particular Sérgio Eduardo Sakall

Nas figuras 36 e 37, dois lagos para aves, do lado esquerdo o Grande aviário do *Jardin des plantes* e do lado esquerdo o Lago das aves aquáticas. Grandes estruturas de arame compõem as paisagens, assim os elementos vegetais em volta das formas orgânicas dos lagos.



Figura 36 – O grande aviário (*La grande Volière*) do *Jardin des plantes*
 Fonte: <http://www.delcampe.net/page/item/id,297254483,var,PARIS-JARDIN-DES-PLANTES-LA-GRANDE-VOLIERE-CPA-CIRCULEE,language,F.html>



Figura 37 – Lago das aves aquáticas do Museu Paraense Emílio Goeldi
 Fonte: Coleção fotográfica/
 Arquivo Guilherme de La Penha/ MPEG

Embora este acontecimento tenha sido de enorme importância para o crescimento do Museu, o espaço disponível para as coleções, para o Jardim Zoológico e Horto eram insuficientes. Para melhorar a condição do Museu, Goeldi propôs a aquisição de terras adjacentes. Uma expansão necessária, levando em conta o futuro promissor da instituição¹⁰⁹. (GOELDI, 1897a, p. 7)

¹⁰⁸ Disponível em: <http://www.parisrues.com/rues05/paris-avant-05-jardin-des-plantes.html>. Acesso em: 30 maio. 2015

¹⁰⁹ “[...]arredondando-se a propriedade com o resto do quarteirão até a esquina da rua 9 de janeiro” (GOELDI, 1897a, p.7)

Destas múltiplas reformas, ocorridas entre 1895 e 1909, nos interessa aprofundar o tema da desapropriação de terras, sua ocupação e a transformação do espaço através da introdução da coleção “viva”, assim como a construção de elementos arquitetônicos necessários para a adaptação dos espécimes¹¹⁰. Nosso foco e objetivo é estudar a exposição da coleção viva de flora – o Horto Botânico, embora seja impossível abordá-lo sem fazer menção ao Jardim Zoológico. Os dois espaços foram estrategicamente concebidos como uma unidade e, portanto, ao longo do texto nos referiremos a eles – tal como Goeldi os chamou – como os **dois anexos**.

2.1.1 Os dois anexos do Museu e suas transformações durante as primeiras duas administrações

Para Goeldi, a construção dos anexos foi um trabalho árduo e de imensas dificuldades, sendo a principal a falta de pessoal capacitado. Mas os materiais e o clima da Região também não ajudaram na execução do projeto, tal como comentou Hagmann:

Em verdade, o que determina [a forma e a qualidade] das nossas instalações e construções são as condições econômicas do Pará. Mesmo com recursos financeiros maiores, não conseguiríamos realizar aqui, neste momento, o que se pode fazer na Europa com recursos menores. Faltam, principalmente, trabalhadores [especializados]. Cada construção ou simples montagem de viveiros já prontos apresenta toda sorte de dificuldades, superadas apenas com muito esforço e persistência. Faltam arquitetos preparados, com o gosto e os conhecimentos necessários às nossas necessidades, e também operários manuais que sejam capazes de realizar, de forma autônoma, um trabalho limpo e sem erros. Assim, muitas vezes só nos resta, ao pessoal do Zoológico e do Museu, assumirmos nós mesmos a execução das obras, com grande sacrifício de tempo. (HAGMANN apud SANJAD et al., 2012, p. 228)

Goeldi também comentou a quantidade de trabalho que foi preciso executar no Jardim zoológico e como isto o esgotou mental e fisicamente:

Mas para conseguir isso que o senhor aí está vendo, não imagina que trabalho árduo e incessante me foi necessário. Durante os cinco primeiros anos de minha estadia aqui [1894-1899], eu nunca consegui poder dormir antes de uma hora da manhã, para estar de pé às cinco. Trabalhava de 16 a 18 horas por dia, com intervalo de meia hora, no máximo, para cada refeição. A minha mulher e filhas, muitas vezes, queixavam-se de que eu já não tirava um momento para pertencer à família. E, na verdade, assim era. (GOELDI apud SANJAD et al., 2012, p. 198)

Erigir estes dois anexos demorou quinze anos: os primeiros oito foram de expansão, enquanto nos seguintes sete ressalta-se a conservação e manutenção tanto das coleções quanto dos terrenos e prédios construídos. O maior número de jaulas e prédios para albergar os animais foi construído em 1897. Neste ano foram concluídas a jaula dos carnívoros e o reptilário, assim como a grande casa para as aves de rapina, o cercado das antas e um tanque cimentado;

¹¹⁰ As reformas incluíram a construção de prédios que serviram de moradia e laboratório de trabalhos, mas sobre estes elementos arquitetônicos não iremos focalizar.

propôs-se ainda a substituição dos letreiros de identificação da coleção. O assistente da Seção Zoológica do Museu, Meerwarth, destacou que para aquele ano a maioria das jaulas e acomodação para animais estava quase pronta e as dificuldades com os materiais e mão de obra da construção tinham sido superadas. (MEERWARTH apud SANJAD et al., 2012, p. 204)

O Jardim Zoológico foi desenvolvido antes do Horto, sendo priorizados os trabalhos de construção de moradias para a grande doação de animais feita pelos paraenses, que enriqueceu a coleção viva. A construção do Zoológico fez com que este rapidamente se tornasse o centro de atração do Museu, conquistando numerosos visitantes, que queriam ver os mamíferos selvagens, assim como diferentes espécimes exóticos da Região.

Mas o desenvolvimento tardio do Horto esteve relacionado, em especial, com a falta de espaço para seu crescimento. A desapropriação progressiva de terrenos durante as duas primeiras administrações do Museu não permitiu estabelecer uma exposição permanente da coleção, sendo necessário readaptar as plantas segundo as condições espaciais disponíveis a cada ano.

O Horto Botânico veio a tomar forma e visibilidade em 1900, em especial, com a adaptação da vitória-régia; mas o trabalho de experimentação e construção do Horto começou com a contratação em junho de 1895, do Doutor Jacques Huber chefe da Seção Botânica. Mesmo com as dificuldades de espaço e a demora com a desapropriação de terrenos, foram introduzidas algumas espécies, assim como conservadas outras tantas que já pertenciam ao lugar.

A seguir apresentamos a construção dos dois anexos, o Jardim Zoológico e o Horto botânico nas duas primeiras administrações do Museu. Para tanto tomaremos a transformação e expansão do espaço, assim como a coleção introduzida e os elementos que ainda hoje são presentes e representam a história da instituição e refletem o uso da natureza nos museus do Brasil.

2.1.1.1 A exposição da coleção viva do Jardim Zoológico: exibição com a qual o Museu ganhou a “simpatia do povo”

As primeiras obras deste anexo datam do ano 1895 e ocupavam a metade ocidental do Parque (com relação a Rocinha), assim como a maior parte dos fundos da Rocinha em direção à Rua da Constituição (Na Figura 38 ver do lado direito a área adquirida assinalada em cor rosa). Os trabalhos começaram pela restauração de um viveiro que apresentava boas condições para ser reaproveitado e posteriormente a aquisição de um exemplar de onça-preta do Marajó, que obrigou a urgente construção de uma jaula, que foi projetada levando em conta a diversidade de organismos que ali seriam instalados¹¹¹.

¹¹¹ “Pretendemos formar d’esta casa de feras a peça central de uma série de edificações menores, symetricamente coordenadas nas duas alas, fechando-as uma torre de cada lado, sendo uma para macacos e a outra para aves de rapina.” (GOELDI, 1897a, p. 8)

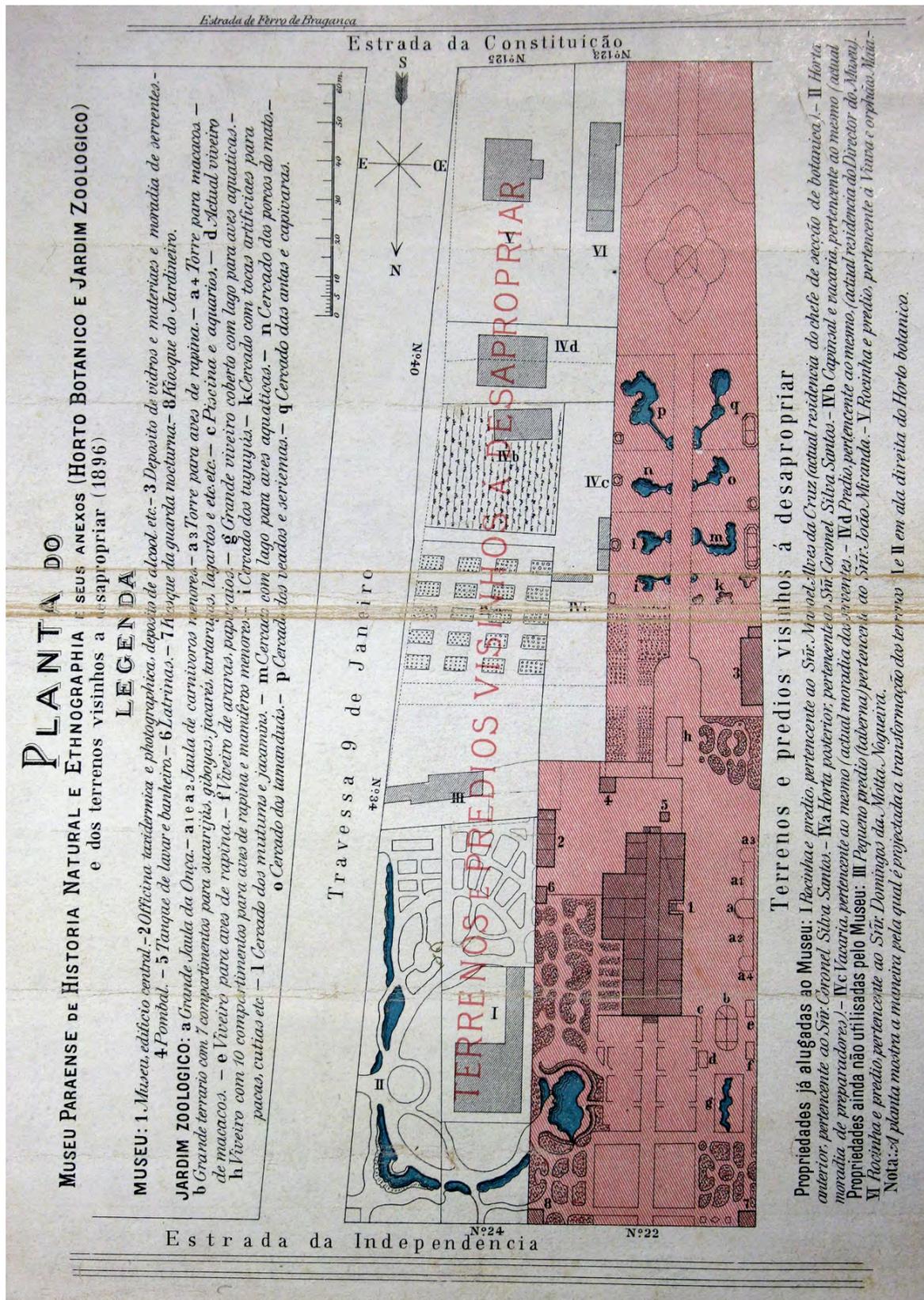


Figura 38. Planta do Museu Paraense de História Natural e Etnografia e seus anexos (Horto Botânico e Jardim Zoológico) e dos terrenos vizinhos a desapropriar (1896).
 Fonte: GOELDI, 1897b (digitalizado no MPEG)

O edifício dos animais carnívoros ou, como conhecemos na atualidade, a jaula das onças, foi desde o começo o grande projeto do Jardim Zoológico. Foi pensado para abrigar onças e outros carnívoros menores, mas também como moradia de símios, araras e onças. Para tanto, pensou-se numa estrutura com uma jaula central (para as onças) e duas torres laterais (símios de um lado e araras do outro) e entre estas duas formas, duas alas que abrigariam carnívoros menores (Figura 39 e 40). A idéia de construir um edifício que albergasse diferentes espécies tem a ver com o espaço reduzido e a quantidade de espécimes que começaram a ocupar o lugar dos anexos. A idéia desta construção era otimizar os espaços, mas sempre seguindo os padrões formais, estruturais e conceituais dos zoológicos e jardins do século XIX da Europa. (GOELDI, 1900, p. 7)



Figura 39 – Viveiro dos animais carnívoros, das raposas, dos quatis, das araras (na lateral mais alta à frente)
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG.



Figura 40 – Viveiro dos grandes primatas (na lateral mais alta à frente).
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG.

A coleção zoológica viva determinou as condições sob as quais deveria ser exposta. As aves aquáticas, por exemplo, são organismos que não se reproduzem em cativeiro, portanto achou-se conveniente a construção de um lago artificial que pudesse albergar estes espécimes e lhes permitisse habitarem livremente. Para sua execução, Goeldi inspirou-se na forma do Lago Maggiore na Itália, demonstrando desta maneira sua preocupação em manter uma estética europeia nas formas e estruturas a serem construídas no Museu. (GOELDI, 1897a, p. 9-10)

Percebemos que sempre existiu esta referência à paisagem natural e construída na Europa, com certas regras, materiais e execução; no final do século XIX, esta era uma maneira de erigir zoológicos na Europa, mas na América do Sul implicava um desafio pelos vários fatores que o mesmo Goeldi nomeou em diversas ocasiões em seus relatórios, tais como a falta de experiência da mão de obra, os materiais e o clima. Por essa razão, a

fabricação de algumas jaulas e cobertas era impossível de ser realizada em Belém¹¹². Decidiu-se então encomendar sua fabricação em Paris, de onde foram chegando as enormes estruturas de arame para ocupar e embelezar a parte da frente do Museu; logo em seguida, mamíferos e aves foram enviados para começar a fazer parte da exibição e onde gozaram de lugar privilegiado – na parte frontal do Museu (Figura 41)



Figura 41 – Gaiolas francesas de ferro (estruturas em segundo plano da fotografia)
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG.

Para as aves de rapina também foi erigido um espaço de acordo com as necessidades da coleção, levando em conta os requerimentos que uma coleção viva exige (Figura 42). Foi projetado um viveiro que pudesse não só favorecer as aves, mas também a exposição das mesmas para o público. Deu-se relevância ao agrupamento de indivíduos num espaço maior, deixando de lado os pequenos viveiros, o que requereu a construção de um pavilhão alto com boa visibilidade para os visitantes¹¹³.

¹¹² Arame igual ao do *Parc de St Germain* foi encomendado por Goeldi, como cobertura das jaulas na parte da frente do Museu. (GOELDI, 1897a, p. 9)

¹¹³ “Resolveu-se construir um pavilhão alto e espaçoso, de circunferencia em fôrma de polygono regular e tecto abobadado, com feição de cúpula. E’ obra ligeira, com engrandamento de acapú e téla de arame pelos lados, cobertura de zinco e alicerce de pedra e tijollo. Vantajosamente se apresenta o aspecto deste novíssimo accrescimo do Jardim Zoologico e optimos serviços vae desde já prestando, visto que as condições do espaço permitem reunir maior numero de rapineiros, dos quaes antes cada um exigia acondicionamento isolado em pequeno viveiro separado”.(GOELDI, 1900, p.8)



Figura 42 – Viveiros das grandes aves de rapina (à esquerda). O homem sentado no banco é Adolpho Ducke pouco tempo depois de chegar a Belém.

Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilhermede La Penha/MPEG

As renovações não abarcaram só os prédios e moradias dos animais, nem foram as únicas preocupações; muitos detalhes foram incluídos no projeto, como os letreiros de identificação dos animais. Foi necessário não apenas o embelezamento do Jardim mas também a otimização de tempo: pensou-se assim na troca completa dos letreiros feitos à mão e solicitou-se o trabalho a uma fábrica que os manufacturasse como “taboetas esmaltadas com inscrições pretas sobre campo branco” (GOELDI, 1900, p. 11). Em 1898, os letreiros de zinco foram substituídos pelas placas de ferro fabricadas na Alemanha (HUBER, 1901, p. 103). O cuidado com os detalhes foi registrado nos relatórios, deixando muito claro o propósito de inventariar, mas também de expor a coleção para o público visitante. Ver na figura 43 uma das placas de identificação da coleção de flora mencionadas Huber.

Depois do ano de 1901, o interesse neste anexo esteve voltado para a conservação e aquisição, reprodução e cuidado dos espécimes doados, comprados e coletados nas viagens dos cientistas do Museu (a única grande modificação depois desta época foi a construção do aquário, reforma proposta na administração de Huber e desenvolvida por Ernst Lohse¹¹⁴. (Ver na figura 44 a fachada estilo *art-nouveau*).

¹¹⁴ Desenhista e litógrafo contratado por Emílio Goeldi o 27 de julho de 1897



Figura 43 – Tabuleta esmaltada.

Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG



Figura 44 – Aquário projetado por Ernst Lohse

Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG

Naquele ano podemos destacar a acomodação das corujas na caixa d'água que serviu para o abastecimento de água do Lago vitória-régia (Figura 45). Aproveitou-se as condições de penumbra na parte inferior deste espaço para construir duas gaiolas para abrigar animais noturnos. Com as formas *art nouveau* deste espaço, junto ao Lago, deu-se uma das paisagens mais representativas do Museu, espaço este ainda presente e

conhecido na atualidade com o nome do Castelinho (Figura 46). Na atualidade, o lago não existe mais no mesmo lugar¹¹⁵ e a Caixa d'água não tem a mesma função de abastecimento; agora este espaço serve como um lugar de lazer que as pessoas percorrem e onde observam a parte oriental do Jardim desde um ponto privilegiado. Este é agora um lugar simbólico ao qual, sendo um documento histórico do Parque, vale a pena fazer menção, como o conjunto paisagístico antigo e preservado até os dias de hoje.



Figura 45 – Lago vitória-régia. O homem sentado no banco é Adolpho Ducke pouco tempo depois de chegar a Belém
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG



Figura 46 – Caixa d'água e Lago vitória-régia
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilhermede La Penha/MPEG

¹¹⁵ O lago vitória-régia foi aterrado provavelmente na década de 1980 do século XX. Dentro do projeto consciência ecológica aconteceram mudanças significativas no espaço do Parque Zoológico.

Também foi aproveitado o Lago vitória-régia para introduzir o peixe-boi, e outros peixes de interesse científico por sua raridade, tal como o pirarucú.(HUBER, 1909, p. 11) Tanto a vitória-régia quanto o peixe-boi foram dois espécimes da coleção viva que atraíram a visita para o lugar¹¹⁶.

A coleção do Jardim Zoológico, doações, coleta, morte, reprodução e a substituição de indivíduos e sua relação com o público visitante

A alta frequência do Jardim Zoológico no ano 1895 incentivou o seu desenvolvimento. Assim é que as obras para receber novas espécies não pararam, muito pelo contrário; a adequação de espaços para a coleção viva de fauna continuou sendo uma prioridade entre os anos de 1896 e 1900, quando foi registrado o maior número de construções para moradia da coleção. O crescimento da coleção que de 1895 para 1896 triplicou¹¹⁷ o número de indivíduos e já em 1897 duplicou essa soma, exigiu a construção rápida de espaços correspondentes às necessidades dos espécimes, mas que permitissem ser admirados pelo público que se acumulava para assistir à mostra de novas espécies exóticas da sua região.

Todas estas mudanças, ocorridas nos primeiros anos de administração de Goeldi, causaram uma impressão positiva por parte da população, representada pela quantidade de pessoas que visitaram e que visitam ainda hoje o Museu. Na atualidade como Van Velthem comentou:

[...] a cidade de Belém tem no Parque Zoobotânico do Museu Goeldi a principal, mais antiga e tradicional área de lazer e ponto turístico do município (...) é a única instituição científica brasileira que conta com imediata identificação, reconhecimento e carinho da comunidade onde está instalada. (VAN VELTHEM, 2006, p. 11)

Também Sanjad ressaltou que há mais de 100 anos a população da cidade de Belém participa de maneira diversificada das atividades que se desenvolvem no Museu, ou seja, tem sido um lugar que despertou a “simpatia do público”, que se reflete na quantidade de visitantes que já passaram por ali. Sanjad comentou que

A intensa visita, que somou 48 mil pessoas em 1895, 91 mil em 1900 e 124 mil em 1907, foi mantida ao longo do tempo em parte pela contínua renovação e diversificação do plantel, com animais e plantas trazidos do interior pelos coletores do Museu e doados por diversos moradores. (SANJAD et al., 2012, p. 200)

¹¹⁶ Mais tarde o peixe-boi foi trasladado para um novo lago, mas por falta de condição para manter um animal deste porte, o Museu esperou a entrega do Aquário para finalmente reintroduzir um dos animais da coleção mais representativa do Parque.

¹¹⁷ Ver número de indivíduos vertebrados existentes no ano 1895 em Goeldi (1897a, p. 9)

A coleção aumentou graças às doações e coleta dos funcionários da instituição¹¹⁸, o que também trouxe um crescimento no número de visitantes, que desde 1895 já era registrado como alto, tendo sido comparado com a frequência, naquela época, em instituições de renome, como o Museu Nacional.

O Jardim Zoológico conservou-se como a grande atração do Museu, sendo o lugar mais visitado nos dias franqueados, tanto por curiosos quanto por pessoas interessadas nos exemplares expostos no Museu.

Mesmo com as dificuldades de epidemias que representaram perdas de alguns animais (em especial das onças¹¹⁹), a reprodução espontânea substituiu muito bem, (em alguns casos) fato que foi considerado um sucesso pelos cientistas, mas também para quem na época visitava o Zoológico, que não perdeu interesse em visitar o Parque. A doação e aquisição de outras espécies raras ou exóticas demonstra o interesse de população em participar da construção de um lugar que representava a natureza amazônica. (HUBER, 1908, p. 28)

Os carnívoros maiores foram sempre as atrações do Parque, e nos dias de hoje podemos observar neste diferencial do Museu¹²⁰. Na atualidade ainda existe a jaula das feras, conhecida como a jaula das onças, disposta no mesmo lugar onde foi concebida e abrigando na atualidade três exemplares de onça pintada, acomodados em três compartimentos que mesmo sendo modificados ao longo do tempo, nos lembram as formas e estruturas de jardins de século XIX, deixando explícita a ideia de palimpsesto, na qual vários traços e marcas de escritura se misturam, mas muitas conservam elementos que nos permitem fazer referências ao passado.

Todos os projetos arquitetônicos nomeados nos relatórios foram idealizados por Goeldi com ajuda de engenheiros (GOELDI, 1897b, p. 263). Embora não tenhamos um registro de planos técnicos que possam demonstrar como foram desenhados, podemos entender de uma maneira mais gráfica tanto as formas, como as técnicas de fabricação dos prédios e gaiolas, assim como o cuidado com a coleção viva e sua aquisição, graças ao relato do Dr. Gottfried Hagmann, ajudante da Seção Zoológica, que além de fazer a lista dos animais mantidos no Jardim fez uma descrição detalhada dos outros aspectos do Zoológico¹²¹.

¹¹⁸ A procedência da maior parte da coleção, foi o Marajó, o que Hagmann descreve como a construção dentro do Zoológico de um “Marajó em escala menor” (HAGMANN apud SANJAD et al., 2012, p. 220)

¹¹⁹ Registra-se em vários momentos deste período a morte das onças e outros mamíferos, perdas relacionadas a irregularidades do distribuidor da carne, que além de cobrar um preço alto, vendia ossos junto com a carne de má qualidade e estragada. Este fato repetiu-se varias vezes, situação que Huber (1909, p. 11) comentou: “se d’esta maneira não fomos muito felizes com os animaes maiores, as colleções de animaes menores mantiveram-se em estado muito satisfactorio”

¹²⁰ Um fato inédito na história do Museu está relacionado com a doação de um chimpanzé, espécie africana que veio parar no Brasil e foi entregue à Dra. Emília Snethelge. Este indivíduo chamou a atenção do público e causou sensação entre o povo que teve interesse em conhecer espécies advindas de outros continentes.

¹²¹ Este texto contém detalhes sobre as estruturas e formas das gaiolas, mas também da maneira como se adquiriam os espécimes para fazer parte da coleção. Além de uma descrição detalhada da higiene e uma lista

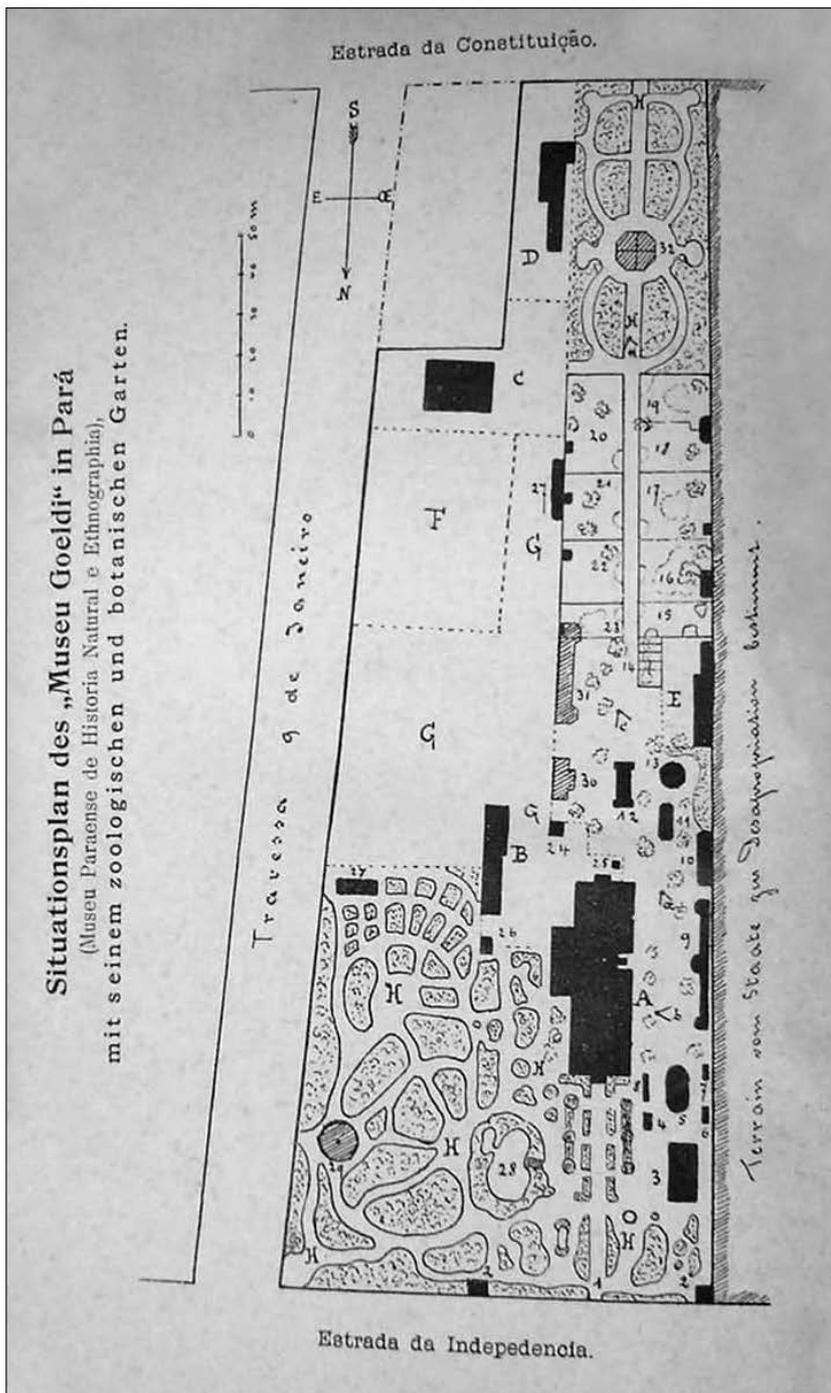


Figura 47 – Planta do Museu Paraense Emílio Goeldi (1901). Desenho de Gottfried Hagmann.
 Fonte: SANJAD et al., 2012, p. 248

Figura 7. Plano Geral do Museu Goeldi no Pará (1901). Legenda: A. Prédio do Museu; B. Oficinas dos preparadores zoológicos e botânicos, câmara escura para fotografia, oficina dos marceneiros e serralheiros; C. Residência do Diretor; D. Residência do pessoal científico do museu; E. Pátio do jardim zoológico, com cozinha para preparação de rações e residência dos tratadores; F. Horta; G. Viveiro de plantas do jardim botânico; H. Jardim Botânico; 1. Entrada; 2. Quiosque do jardim (guarda noturno); 3. Viveiro de pernilhas; 4 e 6. Viveiros de papagaios e tucanos; 5. Viveiro de cobras e jacarés; 7. Viveiro de granívoros; 8. Tanque de peixes; 9. Viveiro de animais de rapina; 10. Viveiro de patos; 11. Viveiro de roedores; 12. Viveiro de pequenos mamíferos e aves; 13. Viveiro de aves de rapina; 14. Cercado das tartarugas; 15. Cercado das cutias; 16. Mirajó em *militaire*; 17. Cercado de veados; 18. Cercado de porcos; 19. Cercado de antas; 20. Cercado de emas; 21. Cercado de porcos; 22. Viveiro de galináceos; 23. Cercado do tuiú; 24. Antigo pombal; 25. Sala de banho; 26. Sanitário; 27. Residência do jardim; 28. Lago para vitóla-mégia e peixe-boi; 29. Tanque de jacarés; 30. Viveiro de corujas, planejado; 31. Criadouro de aves, planejado; 32. Lago para vitóla-mégia e peixe-boi; 33. Lago para vitóla-mégia e peixe-boi; 34. Tanque de jacarés; 35. Posição da câmera para tomada da fotografia da Figura 4 [NS]; há um erro na legenda, pois a letra 'b' é a posição da câmera para tomada da fotografia da Figura 5]; c. Posição da câmera para tomada da fotografia da Figura 5 [NS]; há um erro na legenda, pois a letra 'c' é a posição da câmera para tomada da fotografia da Figura 4]; d. Posição da câmera para tomada da fotografia da Figura 6.

completa dos animais mantidos vivos podemos entender as dinâmicas do processo de construção e manutenção do Jardim Zoológico. Nesta lista observamos que as espécies sobreviveram às novas condições oferecidas no jardim zoológico assim como a capacidade de reprodução e substituição, apresentando aquilo que de fauna amazônica foi priorizado para conservação. Também descreveram os requerimentos do clima em Belém e como esta condição determinou a maneira de construir gaiolas e jaulas, portanto foram consideradas as fortes chuvas e as altas temperaturas na hora de projetar o zoológico. Com esta detalhada descrição do Jardim Zoológico podemos observar como, com que materiais, e de que pessoal se dispunha para a execução de cada um dos espaços do Zoológico. Para ver o relato traduzido ao português: (HAGMANN apud SANJAD et al., 2012, p. 210-258)

Além da descrição, Hagmann acrescentou, como ajuda gráfica, um plano do Museu para o ano de 1901, assim como fotografias que apresentam as formas descritas. Comparando este documento com o plano de 1896, apresentado por Goeldi, é possível entender a transformação dos anexos. A expansão se deu segundo a ordem de desapropriação de terrenos. Podemos ver que no ano de 1896 o Museu já possuía os terrenos da parte ocidental da Rocinha e que estes chegavam até os fundos, até a Rua Constituição e, posteriormente, em 1901, já alcançava a parte oriental da frente da Rocinha, podendo-se desta maneira, construir a atual exposição permanente de flora do Parque Zoobotânico Emilio Goeldi. Também vemos que se definem os canteiros do Jardim Botânico tanto do lado oriental do Parque, quanto a parte ocidental no fundo, próximo da Rua Constituição. (Ver figura 47)

2.1.1.2 O Horto Botânico e a desapropriação de terrenos: a dificuldade de propor uma exposição permanente

Enquanto o Jardim Zoológico era construído, o Horto Botânico só veio a ser projetado com a contratação do Doutor Jacques Huber, nomeado chefe da Seção Botânica - ainda que o lago artificial aterrado sobre o nível do Museu para introduzir a vitória-régia¹²², já tivesse sido delineado por Goeldi e estivesse em processo de construção à chegada de Huber. Este lago, como quase todas as construções dos anexos, teve como inspiração uma paisagem europeia, neste caso o Mar Negro, da Rússia, forma que ofereceria largura e espaço suficiente (GOELDI, 1897a, p. 10) ou seja, as condições necessárias para aclimatação deste elemento de impacto que completaria a Amazônia em menor escala, proposta por Goeldi. (ver figura 48)

¹²² A adaptação da vitória-régia virou um desafio para o Chefe da Seção e em várias ocasiões os esforços não tiveram o resultado esperado; mas no ano de 1900 um exemplar deu flor e, posteriormente em 1902, com o conserto do lago e a nova caixa d'água foi possível que dois espécimes floresceram. A partir deste ano a adaptação da planta foi um sucesso, acontecimento que trouxe grande número de visitantes, que já não iam só no Museu para contemplar os animais, mas também a contemplar as plantas amazônicas. (GOELDI, 1906, p. 482)



Figura 48 – vitória-régia musealizada.
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilhermede La Penha/MPEG

A adaptação da vitória-régia virou um desafio para o Chefe da Seção e em várias ocasiões os esforços não tiveram o resultado esperado; mas no ano de 1900 um exemplar deu flor e, posteriormente em 1902, com o conserto do lago e a nova caixa d'água foi possível que dois espécimes floresceram. A partir deste ano a adaptação da planta foi um sucesso, acontecimento que trouxe grande número de visitantes - em julho de 1902 ficaram registrados 8331 e em agosto 10.009, dois meses do ano com alta audiência - que acreditamos já não iam só no Museu para contemplar os animais, mas também a contemplar as plantas amazônicas, no caso, a vitória-régia que possuindo uma conotação simbólica e uma beleza morfológica sempre atraiu o olhar e a curiosidade, “muitas vezes até altas horas da noite” (GOELDI, 1906, p. 482), e que finalmente encontrava-se musealizada e ao alcance de um maior número de pessoas.

Sanjad¹²³ durante sua estância pós-doutoral na Suíça achou no Arquivo do Estado da cidade de Basileia alguns diários de propriedade de Jacques Huber. Em um dos diários datado de 1895 é possível ver alguns rascunhos que acreditamos tenham servido como base da execução do Horto do Museu, quando foi possível desapropriar as terras entre a Travessa 9 de Janeiro e a Estrada da Independência e quiçá também para a área junto à Estrada da Constituição possível de ver no plano desenhado por Gottfried Hagmann em 1901 (figura 47). As figuras 49, 50, 51 e 52 correspondem aos rascunhos em questão. Estes desenhos comprovam que a concepção do Horto obedecia a uma ordem taxonômica.

¹²³ Agradeço ao Doutor Nelson Sanjad por disponibilizar generosamente as imagens achadas durante sua estância pós-doutoral.



Figura 53 – A árvore mais alta da imagem corresponde ao Guajará. (à esquerda o Viveiro dos animais carnívoros)
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG

Para entender como o Horto foi construído, apresentamos uma descrição do crescimento da coleção, assim como a localização desta no espaço, ao longo dos primeiros quinze anos. Isto nos permitiu entender que aspectos da exposição permanente estão presentes até hoje e se configuram como documento vivo da história da instituição. Inicialmente o espaço onde foi projetado o Horto – a parte oriental dos terrenos da Rocinha – já possuía algumas espécies de árvores pertencentes à família das *sapotáceas*, plantadas pelo

anterior proprietário da Rocinha (HUBER, 1900, p. 54). Destas espécies, Huber descreveu duas frutíferas: o cutitiribá-grande e o guajará (*Chrysophyllum excelsum* Huber), esta última registrada como a árvore viva mais antiga do Museu (ver figura 53).

Mas a adaptação de plantas começou com a coleta de algumas mudas ornamentais e outras medicinais da flora indígena, vegetais que Huber considerava importantes para fazer parte da coleção da flora amazônica do Museu e recomendou “á mesma benévola sympathia do publico, de que gosa o annexo-irmão” (GOELDI, 1897a, p. 11). As primeiras plantas a serem experimentadas no espaço provinham da Guiana Brasileira (atual Região do Amapá), ao redor de 220 vegetais foram coletados por Huber e muitos segundo Goeldi, representaram novidades para a botânica¹²⁴ (GOELDI, 1897a, p. 19).

¹²⁴ “Só da recente expedição ao extremo Norte do Brazil trouxe o dr. J. Huber perto de 220 vegetaes, entre os quaes já uma prévia orientação deixou entrever a presença de interessantes novidades para a sciencia botânica” (GOELDI, 1897, p. 19)

PLANTA DO

Museu Paraense de História Natural e Etnografia (Atual Museu Paraense Emílio Goeldi) e seus anexos (Horto Botânico e Jardim Zoológico) e dos terrenos vizinhos desapropriados (1899)

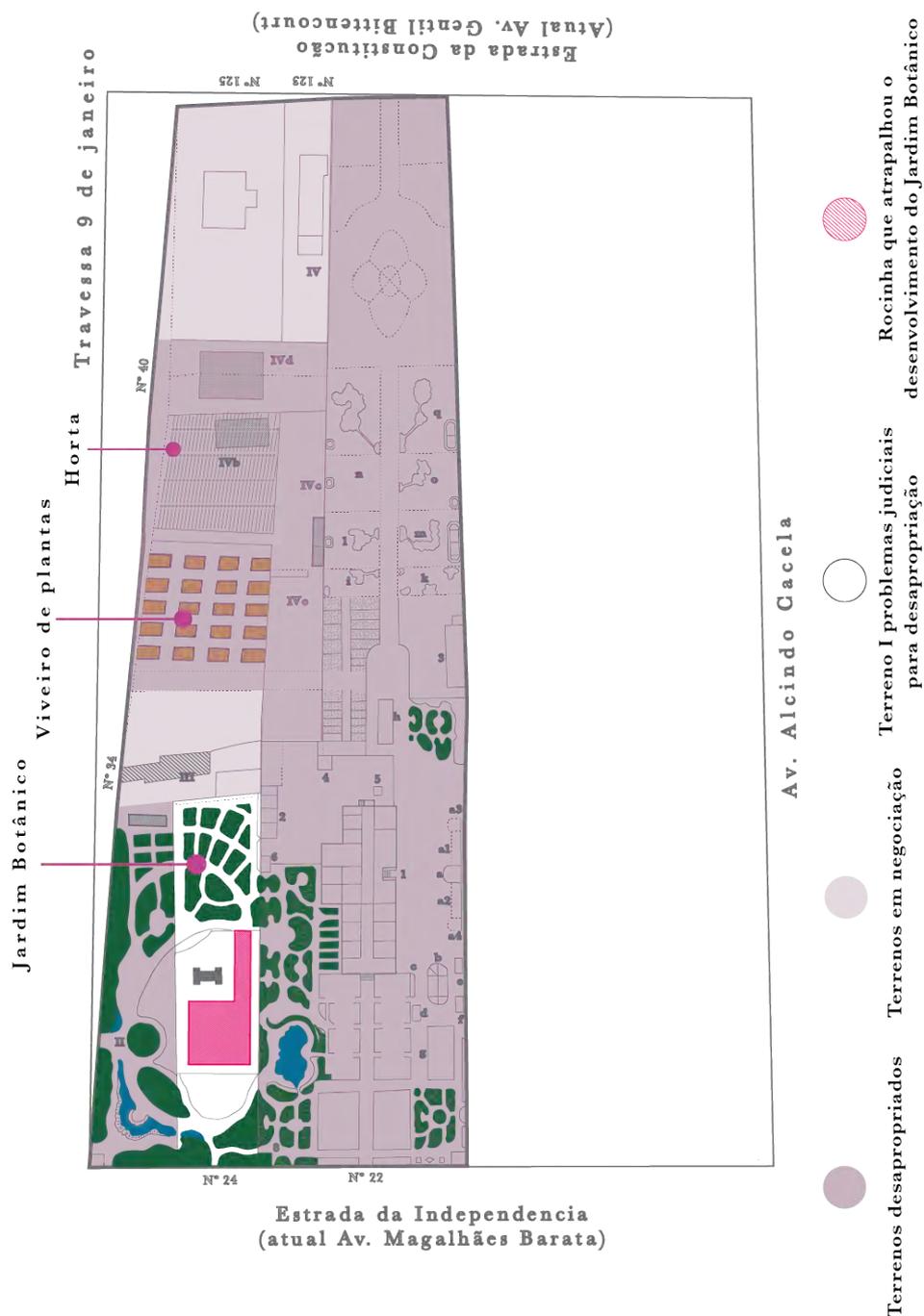


Figura 54¹²⁵ – Reprodução da Planta do Museu Paraense Emílio Goeldi de 1896
 Fonte: planta elaborada pela autora tomando como base o desenho de Goeldi, 1897

¹²⁵ Esta planta foi desenvolvida por nós tomando como base o desenho de Emílio Goeldi de 1896 onde ele propunha o projeto de desapropriação dos terrenos do lado oriental à Rocinha. Deixamos em branco a área que ainda não tinha sido contemplada e que corresponde na atualidade à área completa do PZB. É possível ver os terrenos desapropriados e o prédio sinalizado com a cor rosa que atrapalhou o desenvolvimento do Jardim Botânico até 1900. Fizemos uma transposição da planta de Goeldi sobre a área atual para ilustrar a totalidade do quarteirão e o espaço ocupado pelo Museu. (As proporções na imagem são aproximadas, sendo que não estamos trabalhando com escalas neste gráfico)

Entre os anos de 1895 e 1900, o Horto permaneceu acanhado, apesar do Governador ter comprado em 1899 as terras do Senhor Coronel Silva Santos (II e IV), terrenos que permitiram a construção da horta e do jardim de experiência; sua ampliação na parte oriental foi paralizada, principalmente, pela dificuldade de adquirir o terreno e a rocinha (ver figura 54) que atrapalhavam o desenvolvimento deste anexo; um prédio antigo impedia o crescimento e a disposição da coleção, portanto, estabelecer uma exposição permanente não foi possível para aquele momento. Só em 1901 foi possível a aquisição desses terrenos, depois de anos de lutas judiciais que atrasaram a adequação do espaço para o anexo.

Este segundo anexo, o Horto Botânico, foi dividido em jardim de experiências e em horta, os quais, em vários momentos dos primeiros quinze anos, foram deslocados, seja pela expansão em direção aos terrenos adquiridos, seja pelas necessidades de uso do espaço, conforme fossem aparecendo espécimes de diversas famílias. (ver figura 54)

2.1.1.2.1 Organização provisória do Horto – adaptação ao espaço disponível

Com a construção do Horto, os requerimentos de espaço fizeram-se necessários e sobre isto não só Goeldi se pronunciou, mas também Huber, quem queria plantar uma coleção de palmeiras amazônicas; mas o espaço disponível para o anexo era insuficiente para tal fim.

Sem a desapropriação das terras adjacentes à Rocinha (ver figura 54), não foi possível propor um plano sobre a disposição das famílias por canteiros; mas isto não foi impedimento para que Huber encontrasse uma solução adequada no espaço disponível, uma organização sistemática temporária do espaço: “...encontrou-se um agrupamento provisório abarcando famílias ou classes já representadas por um número maior de espécies, tais como Fetos, Scitamineas, Liliíneas, Aráceas, Piperáceas, Melastomataceas, Myrtáceas, Rubiaceas, etc” (GOELDI, 1897b, p. 268). Alcançou-se no ano de 1895 a disposição de mais de cem espécimes classificados e identificados com placas, feita pelo mesmo Diretor da Seção de Botânica (GOELDI, 1897b, 269). Já em 1897, a coleção cresceu para 531 plantas, que foram listadas e inventariadas (GOELDI, 1900, p. 14-34) sendo esta descrição o primeiro inventário de espécimes de flora existente no Parque; entretanto desta distribuição de plantas listadas não foi encontrado registro, sendo difícil estabelecer a posição das famílias por canteiros.

Os avanços mais visíveis para o Horto se deram a partir do ano 1900, quando finalmente se expandiu em direção às terras desapropriadas e se estabeleceu uma ordem de disposição das plantas claramente descrita por Huber. Para o Diretor da Seção de Botânica, o ano de 1900 foi muito produtivo para o Horto, devido à ajuda do inspetor o senhor André Goeldi, assim como à aquisição de terrenos (para 1900 só faltava desapropriar a rocinha marcada com o nº VI da planta desenhada por Goeldi,¹²⁶) o que representou na melhoria das condições das coleções e dos funcionários, ainda que tenha sido mais uma vez reiterada a urgente ampliação do Horto. Goeldi insistiu em que a área compreendida entre o Museu e a Travessa 22 de junho (atual Av. Alcindo Cacela) devia ser declarada de utilidade pública, aplicando a desapropriação a essa área restante para completar o quarteirão.(GOELDI, 1902, p. 258)

Por aproximadamente oito anos ocorreram várias mudanças e melhorias, entre elas: o ajardinamento no esquina da Travessa Nove de janeiro fazendo conexão com os terrenos identificados com o nº.24 da estrada da independência (ou seja os terrenos e rocinha correspondentes os assinalados na planta de Goeldi de 1896) adquiridos depois das dificuldades. As antigas casas foram demolidas para colocar no seu lugar árvores frutíferas, gramados e canteiros (ver figura 55). Naquele momento a área de acesso para o público era de 3.492 metros quadrados, que aumentaria mais 1.183 com a desapropriação da casa n. 42, sendo usados para a experimentação. (A casa 42 não aparece assinalada no desenho de Goeldi, mas acreditamos seja a casa IVb, ou seja, no espaço da Horta da figura 54)

A organização das plantas se fez por famílias e, dependeu da quantidade de espécimes e de área disponível. Com estes requerimentos foi escolhido o plano geral de distribuição do Horto:

Assim fica definitivamente marcado o lugar para o *Palmetum* que vai ocupar os canteiros marginaes do novo jardim. Os fetos e as poucas *Gymnospermas* terão o seu lugar na frente do novo jardim. O *Palmetum* servirá ao mesmo tempo para receber as famílias das *Musaceas*, *Zingiberaceas* e *Marantaceas*, todas bem representadas na região amazonica.

A maior parte da area nova já está ocupada pelas *Leguminosas*, cujos representantes se acham tambem plantados entre palmeiras. Na parte posterior do novo terreno se tem plantado representantes de diversas famílias de *Archichlamydeas* como *Piperaceas*, *Moraceas*, *Polygonaceas*, assim como algumas *Myristaceas*.

O resto do terreno, isto é, a parte contigua ao antigo horto botanico, é consagrada às *Euphorbiaceas*, *Bombaceas*, *Sterculiaceas* e outras famílias de *Choripetalas*, cujos representantes ainda não têm outra colocação. (HUBER apud GOELDI, 1904, p. 14)

¹²⁶ “No cumprimento da Lei de desapropriação por utilidade publica, decretada a 15 de maio de 1899, sob o nº 499, deu-se durante o periodo que ora finda, mais um passo para a frente com a aquisição da rocinha nº 123, sita nos fundos do Museu, á estrada Dez. Gentil Bittencourt, e assinalada com o nº VI no mappa appenso ao meu Relatório referente ao exercicio de 1896” (GOELDI, 1902, p. 257)



Figura 55 – Canteiro e alameda no Horto Botânico do Museu Paraense Emílio Goeldi
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG

Para Huber o crescimento do Horto levaria à ocupação da parte oriental, com as famílias numerosas enquanto as famílias de poucos exemplares iriam ocupar a parte oeste do quarteirão do Museu (HUBER apud GOELDI, 1904, p. 14). Mas ele também comentava que uma disposição definitiva só seria possível propor e estabelecer possuindo o quarteirão inteiro, portanto o espaço até esse momento continuava em constante transformação¹²⁷. Mesmo com a dificuldade de estabelecer uma exposição permanente, se descreve uma disposição geral das famílias em “*Cryptogamas* e das *Monocotyledoneas* na frente, das *Dicotyledoneas choripetalas* na periferia e das *Gamopetalas* ao centro”. (HUBER apud GOELDI, 1904, p. 15)

A aquisição de terrenos, como é possível perceber, foi feita progressivamente, mas os trabalhos de experimentação, de embelezamento e de introdução de espécimes, sempre precisaram de mais espaço para seu completo desenvolvimento. Assim é que em 1907, com a obtenção do terreno correspondente ao n. 20 da Avenida da

¹²⁷ Devido à quantidade de plantas coletadas na viagem ao Rio Purus no ano de 1903 (mais de 200 exemplares) e a condição reduzida do espaço, Huber propôs a solução de colocar um viveiro de plantas em latas, localizadas na frente da casa do inspetor, sombreadas pelas seringueiras. (GOELDI, 1908, p. 6)

Independência e demolição do prédio antigo que atrapalhava os objetivos do Museu foi possível distribuir parte das famílias que não tiveram espaço para serem plantadas na parte oriental, tais como as “*Sympetalas*, uma parte das palmeiras e algumas famílias menores das *Choripetalas* (*Moraceas*, *Anonaceas*, etc)” (HUBER, 1909, p. 12)

Goeldi comentava da necessidade de possuir o quarteirão inteiro, sendo que até aquele momento o Museu tinha adquirido menos da metade deste espaço. O Governador teve essa idéia com a compra do terreno na esquina da Estrada da Independência com a Avenida 22 de junho¹²⁸. Estes terrenos foram destinados para receber o busto de Ferreira Pena numa praça aberta do lado oeste dos terrenos do Museu, reservada para tal fim. Este lugar foi ajardinado, para embelezar a área em volta do monumento. Assim se plantaram árvores e arbustos, principalmente das “...famílias Rubiaceas, Bignoniaceas, Acanthaceas, Verbenaceas, Apocynaceas”. Entre estas árvores foram plantadas também numerosas palmeiras provenientes do rio Purus. Mas este plano de ajardinamento levou em conta a importância da visibilidade do Busto, que olhando para a Avenida da Independência, devia ser observado do lado de fora. Portanto, a parte frontal do monumento ficou livre de árvores de alto porte, ficando esta parte disponível para o cultivo de flores. (HUBER, 1910, p. 29-30)

De igual maneira, do lado oriental do Jardim, foram necessárias algumas modificações devido ao crescimento descontrolado dos espécimes plantadas no espaço onde seria erigido o monumento de Spix e Martius, anteriormente lugar ocupado pelo improvisado viveiro dos jacarés (HUBER, 1910, p. 30) Ver na figura 56 os terrenos onde foi erguida a Herma em homenagem a Spix e Martius, fotografia tirada desde a torre da caixa d’água¹²⁹. A figura 57 corresponde ao ângulo contrário com relação à figura 56. Apresenta-se em primeiro plano a área onde foi colocado o monumento e ao fundo a caixa d’água.

¹²⁸ A área total desses terrenos não foi identificada, mas sabemos que não foi nessa compra que completou-se o quarteirão, pois como veremos, só nos anos 1940 que o Museu conseguiu ocupar a área que conhecemos atualmente.

¹²⁹ Não conseguimos identificar nos registros fotográficos o viveiro de jacarés ao qual faz menção Huber.



Figura 56 – Horto Botânico. (Foto tirada desde a torre da Caixa d'água.
Em segundo plano, a área onde foi colocado o Monumento a Spix e Martius)
Fonte: Fidanza, 1902



Figura 57 – Horto Botânico. (Em primeiro plano a área que ocupa a Herma
Von Martius e Von Spix . Em segundo plano a Caixa d'água)
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilhermede La Penha/MPEG

Estes dois monumentos inaugurados em 1908 foram colocados em frente à Avenida da Independência (hoje Av. Magalhaes Barata), olhando para a rua principal. Por um lado, o Busto Ferreira Pena, localizado até hoje no lado ocidental do Parque Zoobotânico, monumento que constitui a memória do idealizador do Museu Paraense; do lado oriental foi erigido o monumento a Spix e Martius. Esta foi iniciativa de Goeldi, que entrando em contato com a Princesa de Baviera, propôs a execução de um objeto simbólico que lembrasse os dois naturalistas que desenvolveram o trabalho botânico mais importante da Amazônia. A inauguração destes dois monumentos que aconteceu o dia 22 de junho de 1908 foi um evento de grande importância para a instituição e para a cidade. Sanjad comentou que o acontecimento teve uma conotação política, onde o governo republicano manifestou sua participação e apoio incondicional à valorização da ciência na região, enaltecendo através destes dois monumentos os “três pioneiros do conhecimento científico na Amazônia. (SANJAD, 2010, p. 38). Nas figuras 58 a Herma Spix e Martius, Na figura 59 o Monumento a Ferreira Penna¹³⁰.



Figura 58 – Herma Von Martius e Von Spix
Fonte: Coleção Fotográfica/
Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG



Figura 59 – Busto Ferreira Pena
Fonte: Coleção Fotográfica/
Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG

¹³⁰ Colocamos proposadamente as duas imagens de maneira inversa, pois está é a ordem que o visitante observaria desde a Avenida Magalhaes Barata.

Podemos afirmar que, até essa primeira década do século XX, ainda faltava a desapropriação dos terrenos do lado ocidental na parte posterior ao monumento de Ferreira Pena, para assim completar até a Avenida Gentil Bittencourt o quarteirão completo, ou seja, o espaço que conhecemos até hoje.

2.1.1.2.2 Desapropriação final de terrenos

Ainda que não seja nosso interesse aprofundar na análise das administrações posteriores à de Goeldi e Huber, cabe mencionar que depois da saída do primeiro e o falecimento do segundo, quem ficou na direção do Museu foi a Dr. Emília Snetlhelge, que por sua vez, em 1921, foi desvinculada da instituição. Vale esclarecer que na administração da pesquisadora não foram desapropriadas as terras que restavam para completar o quarteirão. Este processo se deu anos depois, num momento de renovação do Museu e depois de ter sido atingido pela crise econômica da borracha na Região.

Foi durante a administração de Carlos Estêvão (1930-1945)¹³¹, 10 anos depois da demissão da Dr. Snetlhelge, no início do período da Nova República, quando finalmente o Museu passou a se apropriar da área total que conhecemos hoje. Com o apoio do interventor federal do Pará, Joaquim de Magalhaes Cardoso Barata, deu-se especial relevância à restauração do Museu, em especial do Parque Zoobotânico, que como apontado por eles, se encontrava em completa decadência, por motivo de abandono pelo Governo durante a década de 1920 (CUNHA, 1989, p. 109). Cunha descreve o cuidado que o diretor do Museu teve com a reconstrução de gaiolas e jaulas, e o bem-estar que ofereceu para os espécimes de fauna.

Todas as gaiolas, viveiros, tanques e espaços abertos eram minuciosamente estudados para proporcionar as mais aproximadas condições ambientais a cada espécie animal, dando-lhe ao mesmo tempo abrigos, refúgios, alimentação adequada e assistência veterinária. Nessas condições favoráveis os animais se reproduziam em quantidade admirável, pois nunca o Zoo do Museu havia conseguido tanto êxito em um espaço tão diminuto, para um verdadeiro Jardim Zoológico.(CUNHA, 1989, p. 109)

O apoio do Governador foi representado tanto em verba para conserto e repovoamento de animais, quanto pelas suas exigências, para com os prefeitos dos municípios do Pará, para que colocassem todo mês uma soma conforme à renda de cada município. O objetivo, como menciona Cunha, era além de elevar a instituição ao nível científico, também demonstrar que “os novos ventos trazidos pela revolução de 30, vinham para renovar”. (CUNHA, 1989, p. 109)

¹³¹ Sobre Carlos Estêvão ver: Cunha (1989, p.103-121)

Um traço especial marcou a administração de Carlos Estêvão, e o espaço do Parque Zoobotânico foi testemunha. Podemos observar inicialmente e de maneira relevante, a construção de vários tanques que tiveram por objetivo albergar diferentes espécies de peixes de valor comercial¹³². A construção destes espaços deu-se no lado ocidental dos terrenos do Museu:

Com o intuito de se tentar, também, em cativeiro, a reprodução do Pirarucú, Tucunaré, Acarí-assú, Curitamã e diversos outros peixes de valor econômico, construiu-se nos terrenos adquiridos ultimamente e murados, para aumento da arca do Museu, um Campo de Piscicultura, composto de oito lagos conjugados, feitos de modo a que os alludidos peixes nelles encontrem um “habitat” aproximado áquelle em que costumam viver. Nelles encontram-se, também, noventa e cinco tanques de cimento para deposito dos alludidos peixes. (ESTEVÃO, 1936)

Mas, a construção dos tanques e dos lagos só foi possível em 1932, quando Carlos Estêvão com o apoio de Magalhães Barata conseguiu a compra e total desapropriação dos terrenos da Rua Alcindo Cacela que finalmente permitiriam a expansão do Museu¹³³. Nestes espaços pensados para receber tartarugas e peixes amazônicos também se iniciou a criação em cativeiro do peixe-boi, mas o espaço disponível no Parque era insuficiente para a criação deste mamífero.

Outras seções do Museu precisavam de urgente expansão, como no caso da biblioteca. Para cumprir com o objetivo foi necessária a compra pelo Estado, de quatro prédios situados na Avenida Governador Magalhaes Barata¹³⁴ com esquina da Avenida Alcindo Cacela. “Os prédios, de propriedade do Dr. Agostinho Monteiro, foram considerados de utilidade pública para a expansão do Museu, através do Decreto-Lei 3757 de 12 de maio de 1941, para desapropriação judicial.” (CUNHA, 1989, p. 113) Assim, em 1943, foi completada a área do quarteirão.

Os anseios de Carlos Estêvão, com o Jardim Zoológico, eram na verdade, adquirir um lugar mais espaçoso que não só permitisse expor a coleção – como era o caso – mas que de maneira importante, se prestasse à conservação e proliferação de diversos animais em ambientes ecológicos (CUNHA, 1989, p. 112). Mas como vimos, isto não foi possível.

Sobre este período do Museu, como afirma Cunha (1989, p. 110), “as gerações de hoje nem sabem que esse esforço existiu”. Pois dos tanques não ficou vestígio físico, nem alguma camada de paisagem que possa nos lembrar de sua existência; o que resta da administração de

¹³² Este espaço foi nomeado como o “Campo de Piscicultura”

¹³³ Os terrenos estavam localizados à Travessa 22 de junho. Um deles medindo 20m de frente, 61,25 m de fundo pelo lado direito, 62,50 m pelo lado esquerdo e de largura no fundo também 20 m. Limitando de um lado com Herminio Cardoso de Coimbra e de outra com o segundo terreno comprado O segundo terreno fazendo angulo com a Av. Gentil Bittencourt medindo 25m,70 de frente, 62,50 de fundo pelo lado direito, 64,30 pelo lado esquerdo, limitando de um lado com o terreno acima descrito de outro com a Av. Gentil Bittencourt, confinando ambos estes terrenos pelos fundos com o Dr. Felipe José de Lima. (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ, 1934, p 36)

¹³⁴ Anteriormente denominada Estrada da Independência

Carlos Estêvão de maneira visível, foi a aquisição do quarteirão completo para a ampliação do Parque Zoobotânico. (Ver figura 60)



Figura 60 – Campo de Piscicultura
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilhermede La Penha/MPEG

Quanto ao Horto, foram adiantados os trabalhos do *Palmarum* (um bosque de palmeiras contornando os tanques) e orquidário na área da piscicultura inaugurado em 1934; 10 anos depois existiam 40 espécies de palmeiras representadas por dezenas de exemplares (DYER, 1945, p. 3). Em relatório de 1945, Dyer descreve tanto a coleção quanto a localização e seu estado de conservação:

Das estrumadas, quero registrar as plantadas na ala limitada pelo lago dos Pirarucús jovens e o muro da Avenida Alcindo Cacela, pertencentes às seguintes espécies – *Mauritia*, *Martian a* – Caraná, *Astrocaryum* sp.-Mumbácea-, *Astrocaryum mumbacea*- mumbaca, *Socratea* sp.-Paxiuba – e a *Attalea concinna*-Perinã – plantada em 1942 pelo dr. Apolonio Salles. Essas palmeiras não apresentam bem desenvolvimento e, por isso, quero observar se melhoram com o tratamento.(DYER, 1945, p. 1)

Deste relato é interessante ver o trabalho que era desenvolvido com a coleção, dando ênfase à necessidade de fazer um controle dos espécimes através da observação e de um tipo de tratamento que, infelizmente, não aparece mencionado, mas que nos permite entender o manejo das coleções vivas, no caso, as palmeiras regionais.

Como comentamos, na atualidade não existem vestígios dos tanques, nem do orquidário e do *Palmarum* tal como descrito. Toda esta seção (a parte ocidental do Parque) foi transformada, sendo possível encontrar nessa parte do Museu, os prédios que abrigam atividades de Museologia e administração, assim como parte do Zoológico e o Lago da vitória-régia. A partir deste momento as mudanças no espaço foram sendo feitas em cima do já existente, devido ao limite que a urbanização da cidade impunha e impõe.

2.1.1.2.3 O Horto como laboratório de experimentação do belo e do útil, da ciência e do ensino

O Horto Botânico teve por finalidade cumprir com três funções principais: a primeira foi sua importância como espaço estético e a necessidade do mesmo como complemento do Jardim Zoológico, a segunda função foi a sua utilidade como exposição de flora amazônica com o objetivo de apresentar para o público as riquezas e a raridade da Região; a terceira função do Horto foi servir como espaço de experimentação e adaptação de espécies.

A primeira função esteve relacionada com os trabalhos de jardinagem das partes laterais; especialmente da oriental, os quais foram feitos com o intuito de embelezar o espaço. Para tal fim, usaram-se plantas ornamentais, como árvores frutíferas, que também funcionaram proporcionando sombra para a coleção faunística. Goeldi (1900, p. 12) comentou: “...não ha quem não tenha elogios pelo positivo embelezamento sobretudo relativo à frente do estabelecimento contra a estrada da Independencia, como pela boa ordem e o asseio que por toda parte se nota.”

Para o embelezamento do Horto, foram adquiridas algumas sementes vindas de Paris, o que também nos diz que mesmo se expondo plantas nativas, a idéia de ornamentar e estetizar o espaço à moda européia esteve presente em toda a configuração.

A segunda função foi seu uso como exposição de flora representativa da Amazônia, tal como Goeldi propôs:

A sua utilidade scientifica resulta primeiramente da exposição de exemplares vivos de representantes notaveis da flora amazonica, convenientemente determinados e providos com os seus letreiros. Com poucas horas de intelligente exame deste annexo, **lucra o visitante em conhecimentos positivos acerca da flora patria mais do que pela leitura de todo um manual de botanica**, caso houvesse tal manual com especial referencia à flora amazonica. (GOELDI, 1900, p. 12 grifo nosso)

Interessante ver, nesta citação, que o objetivo de expor para o público era dotar o visitante com os conhecimentos adquiridos; e para tanto, uma coleção viva da flora amazônica bem sinalizada era a primeira questão mencionada quanto a comunicação que o Museu tinha com o público. Assim como no Jardim Zoológico foram trocados os letreiros escritos à mão por outros esmaltados; no Horto este trabalho também foi executado. Este trabalho sempre requereu materiais duráveis, lembrando as condições climáticas desta região.

Assim também a relação que estabelece com um ‘manual de botânica’, nos permite entender e observar a todo momento a ideologia do Museu, que procurava ser um lugar de instrução pública. Claro exemplo de querer transmitir para o povo os conhecimentos da ciência - que era o projeto político do momento.

A terceira função do Horto foi servir como espaço de experimentação, onde estudos de morfologia e fisiologia foram empreendidos, assim como na prática, aclimataram-se espécies de diferentes ecossistemas, servindo o Horto como laboratório científico. Goeldi (1900, p.12) comentou então que o horto "...prospera visivelmente e cada vez mais impõe-se à atenção do público tanto pelo lado estético, como pelo lado da utilidade científica e prática".

Assim também durante a administração de Carlos Estevão, o Museu teve uma função econômica para a região. Apesar de não ser este um período estudado na tese, acreditamos importante citar essa transformação da paisagem do Museu, que esteve diretamente relacionada com sua auto-sustentabilidade por um lado, como pela economia atual da Região refletida na construção dos lagos, que tinham por finalidade a reprodução de peixes de valor comercial. Mais uma vez, podemos observar como o Museu cumpriu o papel de laboratório não só científico, mas também como potencial espaço de pesquisas em prol do crescimento econômico da região através do uso da natureza como recurso indispensável de fonte de renda.

Mas neste ponto queremos destacar a importância das pesquisas feitas com as seringueiras no Jardim de experiências, núcleo do Museu que teve um curto, mas essencial papel no que diz respeito ao cultivo e extração de látex.

A experimentação do cultivo e extração de látex no Horto Botânico do Museu

Desde sua concepção, o Horto foi apresentado como um lugar de experiências científicas, tanto na adaptação de espécimes de interesse econômico, quanto de interesse estético e como espetáculo para a visitação.

O Horto não serviu só como espaço de visitação, de adaptação de plantas, ele foi um "braço do Estado do Pará". Dentro e através dele fizeram-se trabalhos de cultivo de plantas ornamentais que posteriormente foram usadas para a construção de jardins de prédios governamentais. Mas sua importância como espaço de experimentação vai além das questões estéticas e científicas, o Museu serviu como núcleo de pesquisas voltadas para as urgências econômicas do momento na Região Norte.

No ano 1902, com a aquisição do terreno Nº 42 da travessa Nove de Janeiro, criou-se um espaço denominado o 'jardim de experiências', lugar onde foram adaptados espécimes de diferentes procedências. Era possível achar variedades de algodão, milho e mandioca, assim como árvores frutíferas tropicais e outras espécies de ornamentação (GOELDI, 1908, p. 4) Mas o mais importante trabalho de experimentação neste espaço teve a ver com o cultivo e extração de uma coleção de seringueiras. Durante a administração de Huber as atividades do Museu acompanharam as preocupações do governo de estado. Naquele momento as atenções estavam voltadas para a crise econômica da borracha que aos poucos se assomava e prognosticava o termo da *belle-epoque* paraense:

[...]um viveiro de seringueiras destinadas a ensaios em maior escala. Ali temos actualmente cerca de 1200 arvores novas de seringueira prontas para serem transplantadas nos campos de experiencia dependentes da Secção de Agricultura.(HUBER, 1913, p. 18)

Huber comentou que este Jardim de experiências seria exclusivo para o cultivo da seringueiras, querendo também disponibilizar um espaço para exposição do látex:

Pouco a pouco, com o crescimento d'estas arvores, o jardim de experiencias vae ficar occupado exclusivamente por uma collecção de arvores de borracha de diversas qualidades. Do lado da travessa 9 de janeiro deixei ainda um espaço livre para a eventualidade de construcção d'um kiosque destinado a uma exposição permanente de borracha, para o qual não seria possivel achar melhor collocação do que no meio d'uma collecção de arvores de borracha da região amazonica. (HUBER, 1913, p. 19)

Com esta coleção de seringueiras, Huber desenvolveu pesquisas importantes sobre a extração de látex, obtendo resultados sobre tempos e quantidade de borracha extraída dependendo da idade de cada árvore. Este estudo teve uma importância científica, mas não foi suficiente para concorrer com a extração do produto no Oriente.

Frente à iminente crise e à preocupação da alta elite paraense que via-se desmanchar seu futuro econômico promissor, o Governo tomou medidas. Preparou-se uma viagem de observação e pesquisa a terras orientais onde o cultivo de borracha, estava tomando o controle comercial do látex.

Para tal fim era necessária a participação de Huber, que conhecia de perto o cultivo de diversas espécies de seringueiras e sua extração. Durante seu tempo de permanência em Belém, tinha adquirido conhecimento suficiente sobre estas árvores, através das suas pesquisas de campo em diversas viagens pela Amazônia, assim como das experiências desenvolvidas nos anexos do Museu. Para o Governador esta era talvez a única solução para o que se avizinhava. (CASTRO; SANJAD; ROMEIRO, 2009, p. 504)

Depois de seis meses de viagens, Huber apresentou:

O relatório final onde consta seu diagnostico sobre a produção gomífera oriental é apresentado ao governo paraense em julho do mesmo ano, contendo 116 páginas de detalhadas impressões, estatísticas, valores de custos da produção e conclusões a respeito das plantações no Oriente e na Amazônia. (CASTRO; SANJAD; ROMEIRO, 2009, p. 509)

Foram estudadas espécies, métodos de extrativismo e ameaças. Ele anotou recomendações entendendo a emergência pela qual estava passando e Região. Mas ao retornar ao Brasil a crise já era uma realidade e as sugestões do cientista não puderam ser desenvolvidas.

Este trabalho nos permite observar as diversas atividades que o quadro de funcionários de cientistas realizava em prol não só da ciência, mas também da política e da economia não só da Região, mas também do país. O Museu foi assim um espaço de

imensa importância, se envolvendo e sendo envolvido não só como instituto de ensino público, mas com tarefas e responsabilidades vinculadas ao crescimento econômico da Região.

2.2 O Jardim Botânico do Rio de Janeiro e a exposição da coleção viva

Na Região Sudeste do Brasil, na zona sul do Rio de Janeiro, entre os bairros Jardim Botânico e Gávea, e delimitado pelo Parque Nacional da Tijuca e fazendo parte da microbacia da Lagoa Rodrigo Freitas, encontra-se uma área de 143 hectares. Destes terrenos, 54 hectares representam a área de visitação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. (ver figura 61 e 62).



Figura 61– O Jardim Botânico do Rio de Janeiro na Região Sudeste do Brasil

Fonte: elaborado pela autora

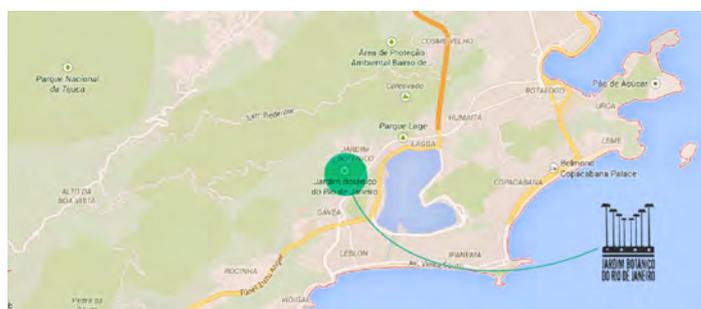


Figura 62 – O Jardim Botânico do Rio de Janeiro faz parte da Zona Sul da Cidade.

Fonte: Google maps. Intervenção gráfica da autora

Durante os dois séculos de existência do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, diferentes objetivos marcaram a instituição, todos vinculados ao contexto histórico-político do país. O espaço atual pode ser lido como um documento que nos permite identificar não só as atividades científicas, mas também as transformações e intervenções feitas nos terrenos do Jardim. Bediaga e Bruni comentaram:

Com uma longa trajetória institucional, de múltiplos objetivos e usos, a conformação atual do Arboreto representa a sobreposição de muitas histórias e intervenções motivadas quer pelo valor científico das espécies, quer pela beleza paisagística. (BEDIAGA; BRUNI, 2008, p.22)

Muitas dessas intervenções na paisagem não foram apagadas; pelo contrário, constituem um traço indelével que permite analisar através dos fragmentos a configuração espacial atual. Estas transformações podem ser comparadas com diferentes escritas ou projetos sobrepostos, que entendidos como signos, permitem desvendar os diversos significados que estão por trás de cada uma das camadas que conformam a paisagem atual. (OLIVEIRA, 2008, p. 79)

Ainda que centremos nosso estudo na representação da Região Amazônica, que foi construída nos anos 20 e restaurada na década seguinte do século XX, consideramos importante mencionar as transformações da paisagem anteriores à construção dessa exposição - que são relevantes por sua perpetuação no tempo e a partir das quais o Jardim foi adquirindo a sua configuração atual.

No momento em que o Jardim passa a ser visitado de maneira massiva, os espaços foram sendo adaptados para tal fim. Durante o século XIX chamamos atenção para as duas administrações nas quais a transformação da paisagem foi tão importante quanto às contribuições científicas ao redor, não só da botânica, mas, como já explicado, da agricultura e da melhoria dos cultivos nativos e a boa aclimação de espécies trazidas de outras áreas geográficas. Vale esclarecer que durante todo o século XIX existiram diversos propósitos e planos a serem realizados dentro do espaço do Jardim, muitos deles quando o Jardim foi comandado pelo Imperial Instituto Fluminense de Agricultura¹³⁵.

Dois conjuntos paisagísticos marcam a estética do Jardim, e são usados reiteradamente como imagem símbolo da instituição: “**o traçado racionalista no trópico**” (SUESCUN, 2011, p. 145), configurado pelas aléias: (1) Barbosa Rodrigues (aléia das palmeiras), (2) Karl Glasl (aléia de andirobas) e (3) Serpa Brandao (aléia do abricó-de-macaco). Assim como elementos arquitetônicos, (4) Chafariz das Musas, (5) O Portal da Antiga Academia de Belas Artes, introduzido em 1940, e a reprodução do (6)

¹³⁵ Mais informações sobre o período em que o JBRJ foi comandado pelo Instituto Fluminense de Agricultura em: Domingues (2001)

Chafariz das Marrecas (Replicas de Eco e Narciso. As esculturas originais estão resguardadas em uma estufa junto às garças. Obras do Mestre Valentim); “a paisagem romântica” (SUESCUN, 2011, p. 162) que Frei Leandro concebeu durante sua administração, constituída pelo (7) Lago Frei Leandro, (8) o Cômoro Frei Leandro, a mesa e relógio do Imperador e (9) a gruta Karl Glasl que foi construída no século XX. Para identificar a localização dos traçados e seus elementos ver figura 63.

Duas administrações foram consideradas importantes neste desenvolvimento paisagístico do Jardim:

1) Na administração de Frei Leandro (1824-1829) as transformações no espaço foram consideradas substanciais, assim como também as atividades e estudos de aclimação de espécies exóticas, mostraram através destes trabalhos “a estreita relação que havia entre a produção científica e a política de fomentar demandas de novos produtos agrícolas, introduzindo até mesmo novos hábitos alimentares”. (DOMINGUES, 2001, p. 34)

Pela primeira vez foi feito o traçado de aléias onde foram plantadas: mangueiras¹³⁶, nogueiras¹³⁷, longanas¹³⁸, pitombas¹³⁹, pau-de-jangada¹⁴⁰ e cravo-da-india¹⁴¹ (RODRIGUES, 1894, p. X). Foram aterrados vários pontos baixos e criados lugares artificiais com o uso de água, tais como a cascata e sua contribuição mais visível e de caráter estético relevante: o conjunto paisagístico conformado pelo Lago da Vitória Régia, conhecido na atualidade como o Lago Frei Leandro (ver figura 64) , o cômoro onde foi colocada a Mesa do Imperador¹⁴² e o relógio de sol (ver figura 65). Hoje também podemos ver o busto de Frei Leandro dentro de um caramanchão¹⁴³. (ver figura 66 e 67).

¹³⁶ *Mangifera indica* L.

¹³⁷ *Juglans regia* L.

¹³⁸ *Dimocarpus longan*

¹³⁹ *Talisia esculenta*

¹⁴⁰ *Apeiba tibourbou*

¹⁴¹ *Syzygium aromaticum* (L.) Merrill & Perry

¹⁴² “[...]em consequência da predileção que D. Pedro I e II mostravam por collações naquele lugar” (RODRIGUES, 1894, p. X)

¹⁴³ O caramanchão foi erguido em homenagem ao cientista, na administração de Barbosa Rodrigues

Jardim Botânico do Rio de Janeiro

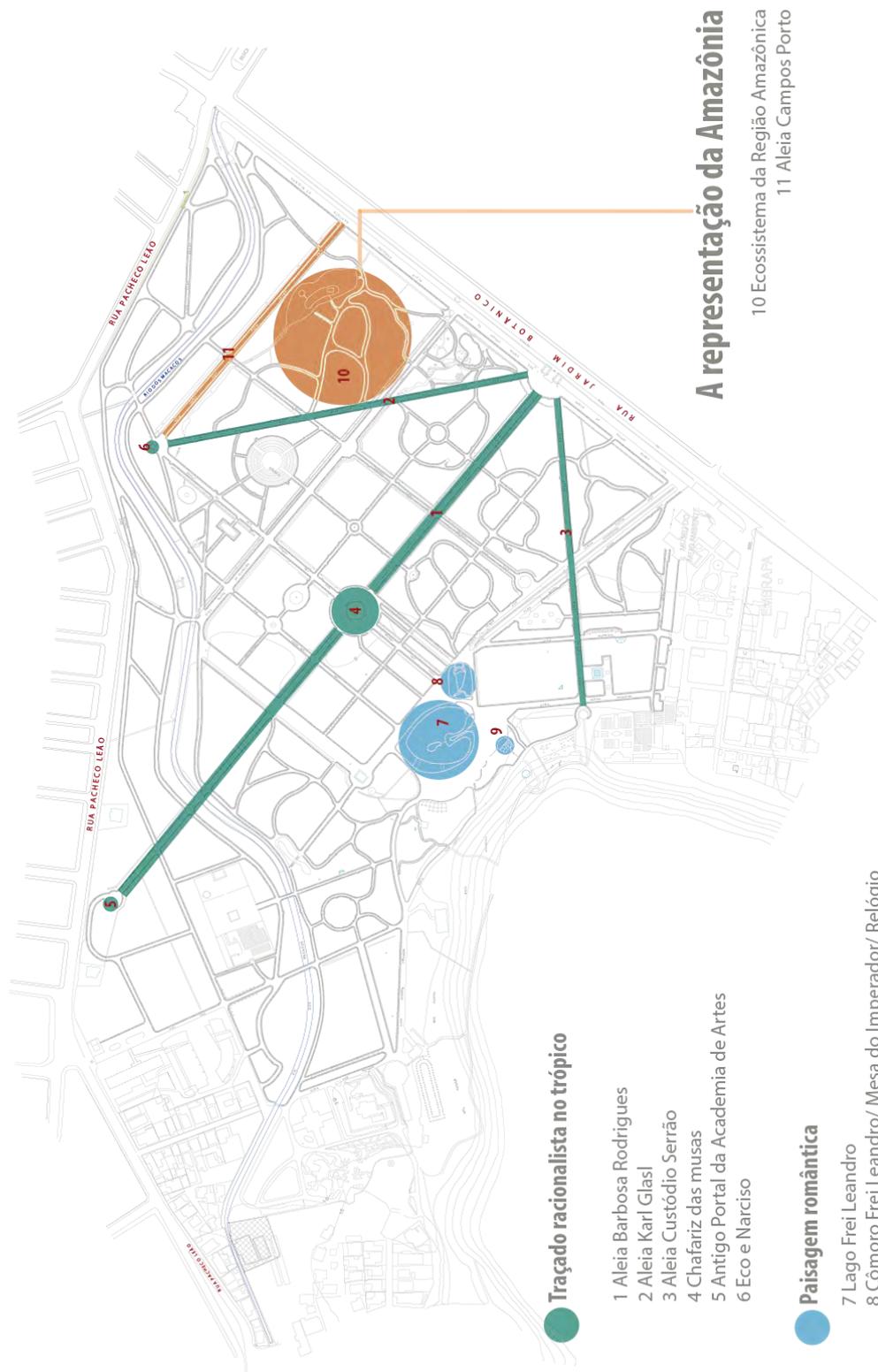


Figura 63¹⁴⁴ – Localização do traçado pregnante do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Fonte: elaborado pela autora

¹⁴⁴ Na cor verde podemos ver o traçado racionalista no trópico; na cor azul, a composição paisagística romântica; e em cor laranja localizamos a representação da Região Amazônica.



Figura 64 – Lago Frei Leandro, 2011
Fonte: Fotografia de Londoño



Figura 65 – Mesa e Relógio do Imperador no cômodo Frei Leandro, 2011
Fonte: Fotografia de Londoño



Figura 66 – Cômoro Frei Leandro, 2011
Fonte: fotografia de Londoño



Figura 67 – Busto Frei Leandro, 2011
Fonte: fotografia Londoño

Os traços deste conjunto paisagístico nos permitem identificar a influência estilística que os norteou. O uso de níveis, desníveis, colinas, inclinações, escadas orgânicas, lago de forma orgânica e assimétrica, bem como o uso de curvas para trajetos, caminhos intrincados que convidam a ser explorados, espécimes exóticos como o chá, as palmeiras africanas, a vitória-regia, entre outros, nos permitem reconhecer as características dos jardins românticos ingleses adaptados às condições climáticas do trópico. (SUESCUN, 2011, p. 162)

É interessante observar que esta influência estética de jardim não foi exclusiva do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Durante o século XIX, também a cidade passou por intervenções significativas do arquiteto francês Glaziou, que projetou e executou os jardins do palácio do Catete, atual Museu da República (1860), o Passeio Público (1860 - 62), os jardins do palácio da Princesa Isabel, atual Palácio de Guanabara (1863), o Parque da Quinta da Boa Vista (1870-78), Jardins do Campo da Aclamação, atual Campo de Santana (1873-80), entre outros que não existem mais. Todos estes espaços possuem características similares na sua configuração e traçado, assim como no uso de espécimes vivos.

A partir da introdução da Palma Mater (*Roystonea oleracea* (Jacq.) O. F. Cook) – supostamente plantada por Dom Joao VI, como afirma Rodrigues – muitas sementes foram espalhadas pelo Jardim seguindo uma ordem identificável até hoje, assim a partir de 1829 começou-se a formação das aléias de palmeiras imperiais que conhecemos hoje. Desde 1844, como vimos no capítulo 1, já existia no Jardim o traçado racional pregnante e sobre o qual foi se expandindo o Jardim. Como descrito, as três aléias que dividem de maneira determinante o arboreto, são: a Aléia das Palmeiras, (nomeada de Aléia Barbosa Rodrigues)¹⁴⁵, a Aléia Karl Glasl e Aléia Serpa Brandao (ver figura 68). Na figura 69 vemos a disposição simétrica e equidistante dos elementos vegetais, criando uma extensa aléia que atravessa e divide a paisagem do Jardim de maneira contundente.



Figura 68¹⁴⁶ – Mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 1863
Fonte: HEIZER, 2011, p. 27

¹⁴⁵ Rodrigues (1894, p. XXVI) faz uma comparação da aléia das palmeiras do Jardim Botânico com a aléia construída de palmeiras plantada em 1845 no *Jardin d'essai du Hamma* na Argélia. “Alger pode vangloriar-se da aléia do Jardim das Plantas, Cayenna da sua Savanna, superior àquella. Entretanto, em extensão, regularidade, altura e vigor de vegetação a aléia das palmeiras reaes provoca a admiração de nacionaes e estrangeiros como única” *O Jardim Botânico de Hamma*, foi concebido pelos franceses como jardim de aclimação. As primeiras aléias deste jardim, tal como no Jardim Botânico do Rio foram compostas por uma espécie e organizadas de maneira simétrica e retilínea a meados de século XIX. Disponível em: <http://www.jardinbotaniqueduhamma.dz/a-propos-du-jardin/historique>. Acesso em 14 jun. 2015.

¹⁴⁶ É possível reconhecer o traçado racionalista, das três grandes alamedas. Vê-se a divisão do espaço em quadrantes onde se realizava o plantio de especiarias.

Na figura 70 vemos como o caminho de palmeiras é um símbolo que representa o Jardim; sem dúvida é a imagem que causa recordação e identificação com o lugar, daí ser usada como logotipo da instituição.



Figura 69 – Aléia Barbosa Rodrigues, 2011
Fonte: fotografia de Londoño



Figura 70 – Logotipo do Jardim Botânico do Rio de Janeiro
Fonte: página da Escola de Botânica Tropical¹⁴⁷

2) A segunda administração que marcou o Jardim e seu traçado de forma relevante foi a de Barbosa Rodrigues (1890-1909). Durante sua gestão aconteceram mudanças essenciais no que diz respeito às aléias, canteiros e à classificação científica dos exemplares plantados no Jardim. Na busca de uma linguagem científica, o diretor insistiu no retorno da cientificidade (PEIXOTO; BRUNI, 2010, p. 33). Segundo Rodrigues, o Jardim que ele recebeu parecia mais um parque de esplendida vegetação do que um espaço organizado seguindo regras científicas (RODRIGUES, 1894, p. II). Um espaço de lazer que não incluía etiquetas informativas nem organização por famílias botânicas.

¹⁴⁷ Logotipo disponível em: <<http://w2.portais.atric.scire.net.br/jbrj-ppgenbt/>> Acesso em: 11 jan. 2015

Várias foram as mudanças, reorganização dos espécimes seguindo uma classificação sistemática, restauração e aumento dos canais de água; disposição de fontes Wallace (ver figura 71)¹⁴⁸ colocadas ao longo do arboreto; abertura de novos terrenos e aumento do número de espécies.

A classificação das espécies do Jardim ficou registrada no *Hortus Fluminense*, assim como também a história do Jardim contada pelo Diretor¹⁴⁹. É possível reconhecer espaços que na atualidade formam parte do imaginário coletivo, e que identificam a instituição. Este é o caso do orquidário, do Chafariz das Marrecas, e do Chafariz das Musas (figura 72)¹⁵⁰. Em homenagem ao primeiro

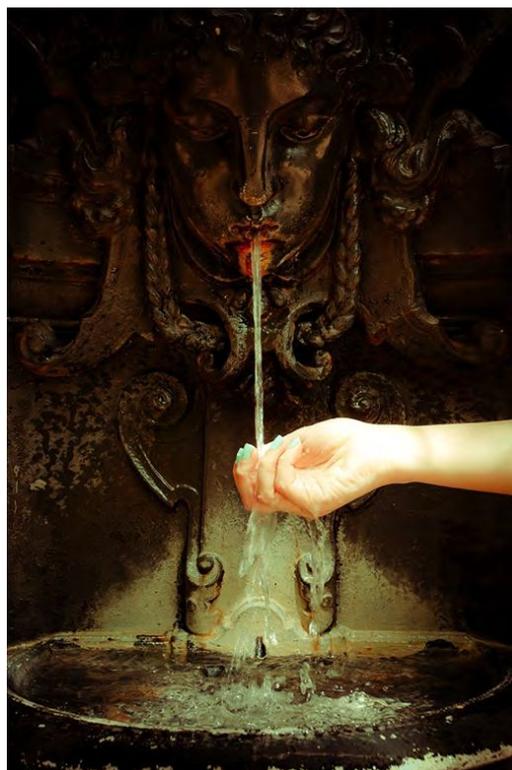


Figura 71 – Fonte Wallace, 2011
Foto: fotografia de Londoño,

Diretor botânico, Frei Leandro, foi erguido um busto no cômodo. Ao seu redor, as plantas que ele mandou plantar na sua gestão, aumentando a coleção de chá.

Em 1908, para comemorar o centenário do JBRJ, foi erigido um busto de D. João VI, ainda hoje presente junto à palmeira-imperial-filha, que representam a Coroa Portuguesa (figura 73)¹⁵¹. Diz-se que a primeira palmeira foi plantada por D. João VI por motivo da inauguração da instituição¹⁵². Entretanto não existe um documento que possa sustentar esta afirmação.

¹⁴⁸ Bebedouros em ferro fundido

¹⁴⁹ Ver a história e aspectos do Jardim, contados por Barbosa Rodrigues em: O jardim Botânico do Rio de Janeiro. Uma lembrança do 1º Centenário (1808-1908). Rio de Janeiro. Oficinas da “Renascença” E. Beviláqua, 1908

¹⁵⁰ O Chafariz não foi um monumento construído para exaltar a importância do Jardim Botânico: de fato, este grande chafariz estava localizado no largo da Lapa e tinha a função de abastecer água para a cidade, mas o governo decidiu demoli-lo. Naquele momento Barbosa Rodrigues pede para levá-lo para dentro do Jardim, dispondo-o numa interseção de aléias com o intuito de que fosse o ponto central da aléia das palmeiras. Ver um histórico dos prédios, obras de arte e esculturas do JBRJ em: (LAVÔR, 1980, p. 380)

¹⁵¹ Dentre as contribuições relevantes de Barbosa Rodrigues também mencionamos a biblioteca e o museu.

¹⁵² Durante anos esta planta tornou-se objeto de cuidado e de extrema dedicação, tanto assim que Serpa Brandão quis, na sua Direção, conservar a exclusividade do espécime; e para evitar a sua reprodução mandava recolher as sementes



Figura 73 – Busto de Dom Joao VI e palmeira-real-filha, 2011
Foto: fotografia de Londoño



Figura 72 – Chafariz das Musas, 2011
Fonte: fotografia de Londoño

Em mapa desenhado por Barbosa Rodrigues em seu livro em comemoração ao primeiro centenário do Jardim, é possível demonstrar que o traçado de 1908 corresponde praticamente ao atual (ver figura 74). Tal como comenta Oliveira (2008, p. 90), podemos estabelecer que até o começo de século XX a estrutura era tal como a conhecemos; a partir deste ponto, se agregam pontualmente novas coleções, representação de ecossistemas, jardins temáticos e novos elementos arquitetônicos configurando o

segundo nível de organização (OLIVEIRA, 2008). Acreditamos que a partir desta administração, a transposição de camadas paisagísticas foi se dando em cima dos terrenos já existentes como veremos a seguir; a construção do ecossistema amazônico, se deu dentro dos terrenos já existentes e não nos terrenos adjacentes à Lagoa.

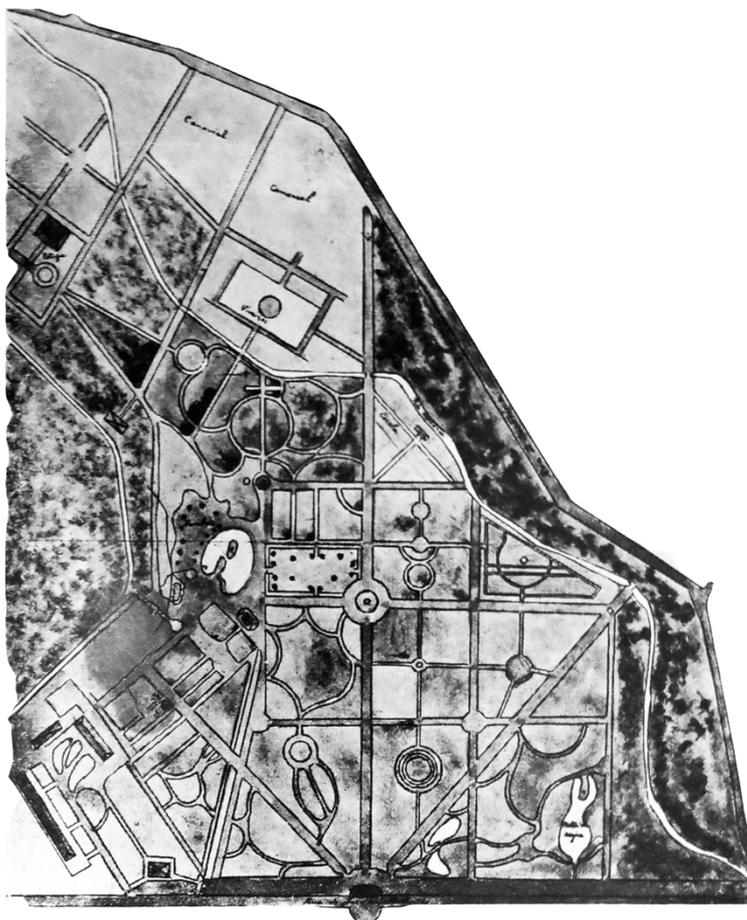


Figura 74 – Mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 1908. Desenho de Barbosa Rodrigues
Fonte: RODRIGUES, 1908, p. 44

2.2.1 A representação da Região Amazônica

A exposição da Região Amazônica no Jardim Botânico foi uma obra posterior às administrações descritas anteriormente. O projeto de criação da representação do ecossistema da Região Norte do país foi idealizada por Antônio Pacheco Leão (1915-1931). Na sua gestão promoveu intensa produção científica através do trabalho de coleta e classificação de material botânico com o objetivo de acrescentar as coleções de herbário e, de maneira especial, a coleção viva do Jardim, no que diz respeito à flora nacional.

É importante ressaltar que a construção desta representação da Amazônia é um reflexo do interesse do Estado Brasileiro no começo do século XX (entre 1907 e 1931), em conhecer a natureza ainda inexplorada ou pouco explorada. Nesse período se incentivaram expedições com o objetivo de conhecer e obter amostras da flora e fauna da Amazônia, assim como ter maior conhecimento das populações do local. A Comissão Rondon¹⁵³ e o Jardim Botânico do Rio foram as duas instituições que organizaram as viagens de naturalistas, “iniciativas indissociáveis do processo de modernização do Estado” (SÁ; CASAZZA, 2012, p. 106) e pretendiam fazer um inventário das riquezas naturais, coletando informações que pudessem ser úteis para o desenvolvimento econômico do país e, principalmente, para integrar a região norte ao Brasil como parte do projeto político de incorporação daquilo considerado até o momento desconhecido e que representava uma porção de terra promissora e rica em recursos naturais.

Assim, na década de 1910, o Jardim passou a ser subordinado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio¹⁵⁴. Essa mudança se viu representada na reestruturação da instituição, que privilegiou a diversificação da agricultura seguindo os parâmetros políticos do Estado de modernização através do estudo sistemático e experimental da flora nacional. Com esta reorganização considerou-se importante a criação dos seguintes núcleos: Seção de Botânica, Seção Agronômica, Laboratório de química agrícola e o Laboratório de ensaios de sementes e fisiologia vegetal. O arboreto foi mencionado no artigo 4 do Decreto 7848, onde além da importância da organização metódica da flora brasileira, deu-se relevância à disposição de áreas destinadas à diversão do público. (BRASIL, 1910, p. 1169)

O Decreto confirma que nas primeiras décadas do século XX a especialização da Botânica, em especial da Fisiologia Vegetal e da Química Agrícola, correspondia aos interesses do Ministério de Agricultura, de modernizar e diversificar a agricultura através de diversas instituições sob sua direção. Mas vale esclarecer que, como comentaram Sá e Casazza (2012, p. 103), a natureza dentro do JBRJ não foi vista só do ponto de vista da sua utilidade e comercialização, mas especialmente era vista “como o objeto científico de profissionais que se dedicavam a estudos que não tinham uma perspectiva imediatamente aplicada, como os trabalhos de descrição taxonômica”. Podemos observar isto nos relatórios do Ministério, durante a administração de Pacheco Leão. Para as autoras, este período pode ser considerado como o momento no qual se deu de maneira mais clara a coexistência dos estudos da natureza por sua utilidade e como objeto científico, refletido nas publicações científicas que surgiram no Jardim, como foram os Archivos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. (SÁ; CASAZZA, 2012, p. 103)

¹⁵³ Sobre a Comissão Rondon ver: (SÁ; SÁ; LIMA, 2008, p. 779-810)

¹⁵⁴ Implementado em 1909. Anteriormente Secretária dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Ministério da Viação. Ver: <http://www.agricultura.gov.br/portal/page/portal/Internet-MAPA/pagina-inicial/ministerio/historia> acesso em: 16 de abril de 2015

Para desenvolver o inventário da natureza amazônica e o reconhecimento e descoberta de novas plantas para seus estudos taxonômicos e fitogeográficos, assim como as pesquisas em fisiologia vegetal, Pacheco Leão escolheu dois naturalistas que tinham experiência prévia e amplo conhecimento, em especial, da flora Amazônica: Adolpho Ducke¹⁵⁵, entomólogo e antigo funcionário do Museu Paraense Emilio Goeldi, que trabalhou junto a Emilio Goeldi e se debruçou nas pesquisas botânicas, ajudando na construção do herbário do Museu Goeldi; e João Geraldo Kuhlmann, que tinha trabalhado como naturalista na Comissão Rondon participando das viagens ao Amazonas e fazendo levantamentos de flora da região. Em 1919, Kuhlmann foi chamado a exercer o cargo de ajudante de Seção de Botânica e Fisiologia Vegetal, tendo Adolpho Ducke sido integrado ao Jardim em 1918 como chefe da Seção de Botânica e Fisiologia Vegetal, assumindo o cargo por três anos, que foram prorrogados, sendo em 1924 nomeado funcionário efetivo¹⁵⁶.

Com o material coletado por Adolpho Ducke e Kuhlmann construíram-se três representações de ecossistemas brasileiros. Com a coleção reunida através das viagens foram idealizados os espaços onde seriam adaptadas diversas espécies pertencentes à flora nacional. Ressaltamos a construção da Região Amazônica, da Floresta Atlântica e da Restinga. Isto nos indica que o interesse do Jardim no conhecimento de outras regiões do país, especialmente da Amazônia, seguia fielmente os projetos políticos nos primeiros anos da República, que tinham como propósito integrar os pontos mais distantes do país em instituições da Capital Federal.

Durante a década de 1920, o Diretor do Jardim colocou nas mãos de Ducke coleta metódica de material botânico vivo e seco, destinado às plantações e ao herbário do JBRJ (DUCKE, 1930a, p. 3). Chama nossa atenção que existia por parte de Pacheco Leão o desejo de obter uma coleção não só de exsicatas, mas especialmente uma coleção viva de plantas úteis e significativas da Amazônia, que fosse suscetível de aclimação no Jardim e servisse como fundamento para realizar estudos de sistemática vegetal e de fitogeografia. Pois como mencionado em relatório apresentado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio: “A exploração científica de uma flora, como a do Brasil, póde constituir uma das maiores fontes da nossa riqueza” (BRASIL, 1920, p 44). Em suma, o objetivo do Diretor centrou-se em inventariar a Amazônia e reconstituí-la, representá-la e esquadrinhá-la no JBRJ através da configuração da coleção viva e do herbário.

¹⁵⁵ Sobre Adolpho Ducke vamos nos deter no capítulo 3.

¹⁵⁶ Outros botânicos de renome que pertenceram ao quadro de funcionários do JBRJ na gestão de Pacheco Leão foram: Alberto Löfgren e Alexandre Brade

Segundo relatório do JBRJ, o interesse de formar uma coleção interessante e útil do grupo florístico da Amazônia obedeceu ao “**accôrdo firmado entre o director desse estabelecimento e o do Museu do Pará**” (BRASIL, 1916, p. 27). Pela data do relatório, acreditamos que o diretor do Museu Goeldi ao qual faz menção Pacheco Leão, seja Adolpho Ducke. Sabemos que em 1914, Ducke foi nomeado diretor interino e também ficou responsável da Seção de Botânica, depois da morte de Jacques Huber. Durante a administração da Dra. Emilia Snetthelge (1914-1922) diversos acontecimentos afastaram a naturalista do Museu por alguns períodos. Cunha afirmou que, em 1917, Lauro Sodré foi obrigado a desligá-la do seu cargo, pois o Brasil encontrava-se em guerra com a Alemanha, sendo-lhe restituído em 1919 (CUNHA, 2009, p. 500). Portanto Adolpho Ducke e Rodolpho de Siqueira Rodrigues assumiram o controle da instituição em vários momentos. Por essa razão, achamos que Ducke seja considerado para Pacheco Leão o diretor do “Museu do Pará”.

O diretor do Jardim menciona a necessidade de ampliar a área destinada ao *arboretum* “aproveitando-se o tracto inculto fronteiro ao Jardim” (BRASIL, 1916, p. 27), onde inicialmente pensou-se em plantar espécies importantes do Baixo Amazonas. Ao que parece, as terras necessárias para ampliação do *arboretum*, eram aquelas localizadas ao frente ao Jardim, ou seja, os terrenos atualmente ocupado pelo Jockey Club, dos quais vamos nos ocupar mais adiante.

Era importante que a área do Jardim permitisse a adequação do terreno para construção de um lago e áreas inundáveis, seguindo assim os requisitos de aclimatação de plantas vindas de pontos geográficos com condições climáticas e de solos muito específicas, como é o caso da flora amazônica.

A introdução destas espécies, de diferentes regiões próprias do Brasil foi disposta “nos restos de terreno aproveitavel do Jardim Botanico” (LEÃO, 1930, p. 79). Estes terrenos conformavam uma área que ocupava o lado ocidental do jardim, determinada: pela Aléia Candido Batista de Oliveira e Aléia Serpa Brandao (perpendiculares à Aléia Barbosa Rodrigues) e pelas Aléia Campos Porto e Barão de Capanema (paralelas à Aléia Barbosa Rodrigues) Ver a figura 75. Em 1910 já existia um traçado e o lago vitória-régia (área ressaltada em cor laranja). O setor sinalizado na figura serviu como o terreno para aclimatação de plantas vindas da Amazônia e onde se começou a construir a representação da Região Amazônica na década de 1920.

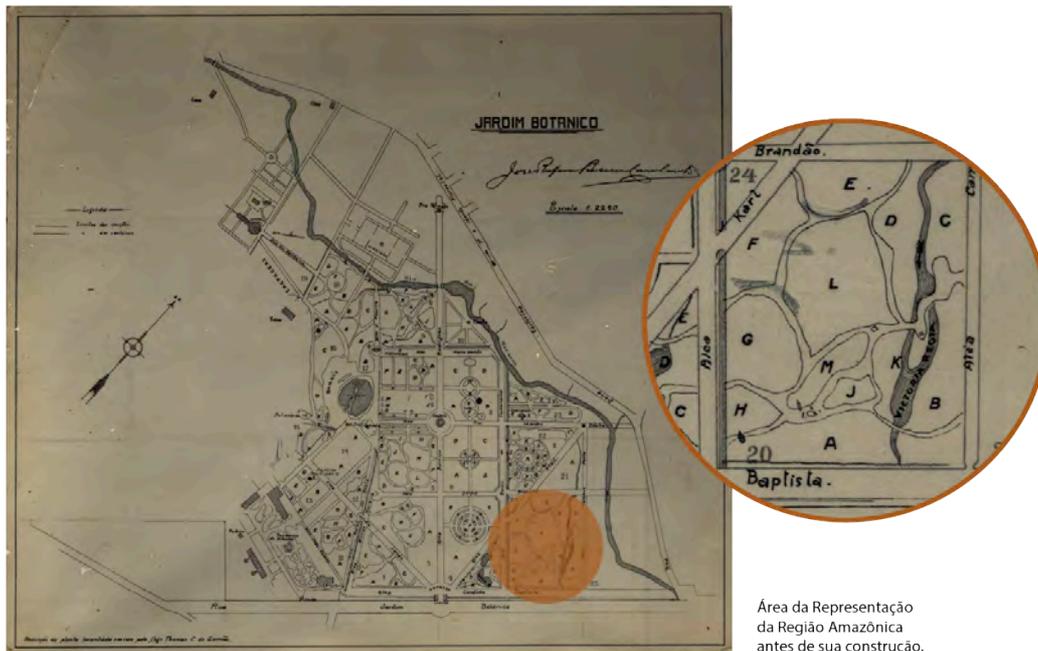


Figura 75 – Redução da planta levantada em 1910 pelo engenheiro Thomaz C. de Gusmão.
 Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ. Intervenção gráfica da autora

Como comentamos, ao que parece, o plano de Pacheco Leão, era ocupar além da área ressaltada em laranja da figura 75, os terrenos localizados de frente ao Jardim e do lado da Lagoa Rodrigo de Freitas (ver figura 76). No jornal *A noite*, descreveu-se a situação em que estava a área e como isto tinha afetado os planos que Pacheco Leão tinha para esses terrenos:

Nos terrenos fronteiros, por exemplo, pretendia o Dr. Pacheco Leão construir um jardim de flora amazônica, valendo-se para tanto da dedicação do sábio Ducke, do Museu Goeldi do Pará, e que actualmente trabalha no Jardim Botânico, e tem enriquecido sensivelmente de specimens amazonicos que elle proprio descobriu e classificou no seu nunca desalentado amor das sciencias naturaes. (*A NOITE*, 1922, p. 1)

Durante aproximadamente dois anos (1920-1922) o Jardim e os proprietários do Jockey Club entraram em disputa pelos terrenos enquanto o desmatamento da área era iminente. Infelizmente, os interesse privados prevaleceram sobre os públicos e, finalmente em 1926, o arquiteto Mario Ribeiro, diretor do Jockey Club, levantou as arquibancadas e construiu o hipódromo nas terras que o Ministério da Agricultura cedeu para tal fim (GASPAR; BARATA, 2008, p. 108). Leão manifestou seu descontento em relatório apresentado ao Ministério no mesmo ano de 1926, fazendo relação aos terrenos do patrimônio do Jardim:

Exigua é também a area destinada ao *arboretum*, campo de experiencia e sementeiras, pela cessão que ha muito se vem fazendo de terras que pertenciam ao patrimonio do Jardim Botânico, nellas se installando repartições e propriedades particulares. (BRASIL, 1928, p. 130).

O acontecimento ganhou nota no jornal A Noite que intitulou a noticia de: “O desmembramento do patrimonio do Jardim Botânico” em edição extraordinária e em primeira página onde foi relatado: “Em virtude de uma deliberação legislativa todos os terrenos que marginam a lagôa Rodrigo de Freitas ficam pertencendo ao Jockey-Club¹⁵⁷, que ali vai construir seu hipódromo” (A NOITE, 1922, p.1). Assim, as influências políticas e econômicas falaram mais alto, demonstrando o poderio da associação do Jockey. Segundo Blay:

[...] no campo judiciário, a capacidade de reação do Comitê de corridas do Jockey Club era temível se nós consideramos os resultados obtidos por Paula Machado, com Justo Mendes de Moraes, famoso advogado carioca. Este jurista dirigiu notavelmente as negociações com os representantes da Prefeitura do Rio de Janeiro durante a aquisição dos terrenos da Lagoa. (BLAY, 1994, p. 65)

Como continua demonstrando Blay, os advogados do Jockey Club, também conseguiram patrocínio ao esporte hípico de diferentes poderosas companhias e até desmarcar uma rodada do campeonato de futebol, eles conseguiram, demonstrando mais uma vez “a densidade das elites dirigentes que o Jockey Club tinha captado” (BLAY, 1994, p. 66). Ou seja, a disputa do Jardim Botânico pelos terrenos era uma batalha perdida, devido aos interesses políticos e econômicos, e às figuras da elite carioca envolvidas no negócio dos cavalos.

Em poucos anos viu-se rapidamente uma transformação paisagística contrastante, por um lado o Jardim Botânico e sua natureza construída, e por outro um emblema da arquitetura moderna, o Jockey Club. Ver na figura 77 à esquerda a área que ocupa atualmente o Jockey Club antes deste ser construído, no centro a Rua Jardim Botânico e à direita o JBRJ. Na figura 78 uma vista aérea da área permite reconhecer o traçado representativo do Jardim e do outro a pista do Jockey Club.

Este episódio na história do JBRJ impediu seu crescimento e os projetos de enriquecimento da coleção viva se viram frustrados. Portanto, como podemos ver nos dias de hoje, a área que corresponde à representação da Região Amazônica, continua sendo o canteiro ressaltado em cor laranja da figura 75. É a partir desse espaço e com ele que Ducke trabalhou na introdução e aclimatação de plantas trazidas da Amazônia.

¹⁵⁷ O presidente do Jockey Club foi o influente e poderoso banqueiro-fazendeiro, Linneu de Paula Machado. Ele conseguiu durante sua administração, absorver seu concorrente mais sério, o Derby Club. Sobre a participação do Governo Federal no apoio a criação de puro-sangue e na consolidação do Jockey Club ver: (BLAY, 1994, p. 54-73)



Figura 76 – Terrenos do Jockey Club antes da sua construção
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ



Figura 77 – Rua Jardim Botânico (à esquerda os terrenos do Jockey Club antes da sua construção, à direita o Jardim Botânico do Rio de Janeiro), 1922
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ



Figura 78 - Vista aérea do Jardim e do Jockey Club, 1926
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ

A partir dos relatórios das três expedições realizadas por Ducke de 1919 até 1928, podemos ter uma idéia do material coletado, do lugar de procedência, sua aclimação tanto no Jardim como no Horto Botânico do Museu Paraense, assim como as plantas que foram introduzidas, aquelas que tiveram sucesso no florescimento e aquelas de difícil aclimação¹⁵⁸. Para tanto vamos descrever, baseados nos relatórios de viagem de Ducke, qual foi o material botânico introduzido no JBRJ e através de fotografias achadas no acervo do Museu do Meio Ambiente vamos ilustrar a composição da exposição.

2.2.2 A construção da representação da Região Amazônica: coleta, classificação, nomeação, aclimação e musealização

A coleta de material vivo e seco foi feita por Adolpho Ducke entre os anos de 1919 e 1928. Durante nove anos o cientista realizou três viagens:

1. A primeira expedição começou em maio de 1919 e terminou em março de 1920. Durante esses 10 meses de viagem, percorreu a zona do Baixo Amazonas.

¹⁵⁸ Produto destas viagens podem ser consultados no herbário do Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, onde estão as exsicatas para consulta e pesquisa em: <http://aplicacoes.jbrj.gov.br/jabot/v2/consulta.php>.

2. A segunda partiu em agosto de 1922 até novembro de 1923. Durante 14 meses, coletou material suficiente para acrescentar à coleção de herbário e à coleção viva do arboreto.
3. E a última das viagens, durante a administração de Pacheco Leão, aconteceu entre dezembro de 1925 e fevereiro de 1928, sendo esta última viagem a mais longa, e também mais complexa e limitada em recursos. Várias dificuldades além da verba impediram em diversas ocasiões – trabalho, doenças e problemas legais no Perú também marcaram a expedição.

O objetivo com a coleta do material era estudar de maneira específica a flora da Região Amazônica, sobre diferentes aspectos: geográfico, ecológico e sistemático. A partir e com estas viagens se faz possível vislumbrar uma coleção de flora representativa da Amazônia. Assim, nos relatos das três excursões, Ducke incorporou uma metodologia que incluía estes aspectos e que serviram para anotar tanto as observações quanto para listar as espécies coletadas. Ele fez considerações importantes sobre as plantas coletadas nas três expedições, assim como sobre muitas das espécies descobertas e identificadas por ele, que ficaram descritas nos volumes II, III, IV e V de “Archivos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro”. Por exemplo, nos artigos: *Plantes nouvelles ou peu connues de la région amazonienne I, II, III, IV, V*. Também no seu artigo Leguminosas do Estado do Pará, onde ele cita algumas árvores descobertas por ele durante suas viagens e estância na Região Norte do país.

Ducke usou a descrição das plantas de maneira a contextualizá-las na sua localização geográfica e as condições climáticas e de solo recomendáveis para sua aclimação. Nos três relatórios correspondentes às três expedições, o naturalista apresenta de maneira detalhada as atividades desenvolvidas, assim como relata as constantes observações em plantios feitos por ele e seus ajudantes. Ele demonstra nas descrições, não só seus conhecimentos em botânica, mas também em ecologia, colocando informações valiosas não só sobre morfologia das plantas, seus usos locais ou farmacêuticos, mas também sobre localização e a área geografia até onde se estendem determinadas espécie ou seu endemismo. Assim Ducke faz relação constante à mata de terra firme, mata de várzea e vegetais de ilhas inundáveis ou como ele menciona, de mata de Ipagó. Através desta característica descreve o tipo de solo e as condições nas quais determinadas espécies crescem, informação que acreditamos tenha sido essencial para desenvolver a aclimação das diferentes plantas levadas e introduzidas no Jardim.¹⁵⁹

¹⁵⁹ As condições sociais, econômicas e salubres da região não escaparam nem aos seus olhos, nem aos seus relatos, pois nos três relatórios, ele faz um destaque à situação na qual muitas comunidades amazônicas ficaram depois da crise da borracha, assim como os problemas salubres em várias regiões, as constantes epidemias de paludismo que arrasaram cidadezinhas ficaram consignadas nestes documentos.

Será que a partir das descrições e das observações feitas por Ducke, é que se constrói a paisagem e exposição da região amazônica no Jardim? Serviram de inspiração as observações sobre conjuntos paisagísticos achados nas excursões do naturalista? Como exemplo:

Ha n'esses campos de varzea, laguinhos que conservam agua durante o anno inteiro, e muitas destas estavam na occasião cobertos por plantas aquáticas com flores das mais vistosas entre as quaes sobresahiam exemplares enormes do “forno de jacaré”, a celebre *Vitoria Regia*. Na margem d'esses campos, vêem-se palmeiraes de “mirity” (*Mauritia flexuosa* L.f.) e de “caraná” (*Mauritia Martiana* Spruce) que com as serras no fundo tornam a paisagem summamente pittoresca. (DUCKE, 1930a, p. 32)

Até que ponto as composições paisagísticas serviram como base para a construção de uma representação da “Amazônia” na antiga Capital Federal? Será que esta metodologia de observação fitogeográfica e ecológica poderia ter sido o apoio fundamental para a disposição de elementos vegetais e cenográficos dentro do arboreto? Acreditamos que estas descrições possam ter servido como referentes e inspiração para a encenação que deu lugar ao conjunto paisagístico que vemos hoje em dia.

Finalmente, nos relatórios eram registrados os números de espécies coletadas em cada viagem. Assim podemos ver que na primeira expedição Ducke informa a relação de 39 espécies de plantas vivas com destino ao Rio de Janeiro (DUCKE, 1930a, p. 19); na segunda viagem, registrou o embarque do Dr. Silveira no vapor “Bahia” do Lloyd Brasileiro, levando consigo 20 caixas com 41 espécies de plantas vivas (DUCKE, 1930a, p. 31) e, finalmente, Ducke volta para o Rio, a 20 de novembro levando “[...] 4 malas grandes contendo cêrca de 1900 numeros de plantas seccas representantes de mais de 1000 especies, e mudas, cerca de 120 especies de plantas vivas” (DUCKE, 1930a, p. 46); finalmente, na terceira viagem, com a ajuda de Pedro Occhioni - servente contratado para dar apoio a Ducke – no “serviço de acondicionamento e embalagem das plantinhas” conseguem transportar 99 espécies de plantas em 122 caixas. (DUCKE, 1930a, p. 75)

Infelizmente, nos relatórios, não há uma lista detalhada das espécies que chegaram ao Rio de Janeiro em bom estado. Só através de algumas anotações podemos saber o que sobreviveu às viagem de barco. Embora ele tenha comentado em alguns trechos em relatórios posteriores que algumas espécies se desenvolveram muito bem no Jardim:

Nos morros do vizinho seringal “Repartição” encontrei pela primeira vez em estado florífero a “casca preciosa” do Pará (*Aniba canclilla* Mez) cujo sabor e cheiro imitam a canella da India e cujo cerne de madeira pardo escuro é incorruptível; consegui trazer uma muda em boas condições para o Jardim Botânico onde ella se desenvolve perfeitamente. (DUCKE, 1930a, p. 25)

Ao longo de seus relatos de viagem ele vai descrevendo algumas espécies que se adaptaram no Jardim, assim como aquelas que não conseguiram. A lista que Pacheco Leão organizou permite conhecer em detalhe as espécies que foram levadas para o Jardim, assim como os requerimentos especiais de determinadas espécies para sua aclimação. Esse trabalho, como veremos mais adiante, ocupou tempo e espaço dos funcionários do Jardim, mas para a administração do Jardim foi uma enorme contribuição científica para aplicação na lavoura de diferentes espécies de interesse econômico.

Os relatórios de Ducke são interessantes do ponto de vista da metodologia de observação e coleta usada, embora não nos permitam saber de que maneira o espaço da representação da Região Amazônica foi concebido. Os registros fotográficos nos serviram para determinar que no ano 1932 existia uma paisagem construída, com alguns elementos naturais (a coleção vegetal) assim como a casa ribeirinha, no meio de uma ilha construída ao que parece, para tal fim. Nas figuras 79, 80 e 81 observamos na altura das árvores e na luz que permitem ver o estado inicial desta exposição. Esta cena parece corresponder à inauguração do “ecossistema artificial”. Infelizmente não temos registros descritivos que nos permitam estabelecer as regras que se seguiram para configurar o espaço, embora fique registrado tanto nos relatórios de Ducke e Leão, quanto nos relatórios do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, que foram seguidas umas regras de ordenamento baseadas na sistemática, na fitogeografia e na ecologia. O que nos aproxima da idéia de uma representação romântica da Amazônia na Capital Federal.

A informação disponibilizada aos visitantes incluía não só o nome científico, mas também dados importantes de procedência, *habitat* e usos, tal como ficou registrado em 1931; depois do falecimento de Pacheco Leão foi publicada uma breve descrição da situação do arboreto e os trabalhos de organização desempenhados nos últimos anos, no Jardim:

Grupadas sistematicamente as especies vegetais e introduzidas plantas novas, procedeu-se á organização de um fichario, á revisão da classificação e á substituição das placas antigas por outras em que, além da indicação de família, genero, especie e nome vulgar, também são indicadas as propriedades, a origem, o *habitat* e a região florística de cada uma. Após a reconstrução das obras de arte, que foram reintegradas ao “arboretum”, e terminado o quadro típico de vegetação amazonica, iniciou-se a formação do “cerrado”[...] (BRASIL, 1933, p. 90)

Estas informações registradas nas tabuletas ou placas informativas que cada exemplar possuía, podem significar um reflexo das atividades científicas desenvolvidas no Jardim Botânico nesse período. “Os estudos de sistemática e ecologia com objetivo de ordem científica e ainda tendo em vista interesses práticos e econômicos” aparecem resumidos nas placas, que além de dar conhecimento do nome do exemplar, permitia localizá-lo num ponto geográfico e atribuir-lhe algum valor econômico ou comercial.



Figura 79 – A representação da Região Amazônica, 1932
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ



Figura 80 – Inauguração do representação da Região amazônica. Acreditamos que Ducke seja o homem mais alto que aparece em pé na ponte-tronco. Esta vestido com roupas escuras.
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ



Figura 81 – Região amazônica antes da enchente de 1936
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ

A lista das espécies introduzidas no Jardim

As plantas introduzidas no Jardim foram listadas pelo diretor, tendo ele se ocupado ‘também de descrever suscintamente – com os dados proporcionados nos relatórios de Ducke – os processos de adaptação de algumas espécies, assim como o cuidado e o detalhe na hora de acondicionar várias das plantas:

Podemos dizer de um modo geral que qualquer uma tem a sua historia, pois ou eram de difficil adaptação, ou se ignoravam os factores necessarios para a transplantação conveniente.

Depois de observações acuradas, chegou-se á conclusão de que algumas espécies necessitam ser plantadas na propria região de onde são naturaes e, depois, serem transportadas para o Rio de Janeiro onde se lhes procura um terreno favoravel.

Outras pódem perfeitamente germinar nas condições normaes do Districto Federal, diminuindo deste modo as difficuldades que apparecem no decorrer de uma viagem longa e sujeita a transbordos e baldeações.

Para certos vegetaes de grandes exigencias ethologicas foi necessario fazer pacientemente uma serie de tentativas, afim de vêr em qual se conseguiria o exito do empreendimento. (LEÃO, 1930, p. 79-80)

Isto demonstra como foi desenvolvida parte importante do processo de musealização de coleções vivas: a aclimação dos exemplares. Primeiro uma domesticação, conhecimento e controle do ciclo de vida da planta para seu posterior deslocamento e adaptação em terrenos diferentes aos *habitats* (sementeiras, conservação ex situ). Registraram-se os experimentos de

adaptação, assim como os resultados das observações que permitiam identificar as condições propícias necessárias para o crescimento e desenvolvimento dos exemplares. Leão resume todas as atividades necessárias para o transporte, adaptação, plantação dos exemplares coletados por Adolpho Ducke desde 1919.

Esta lista inclui a procedência do espécime, plantas usadas como medicinais, na culinária ou de uso econômico. Assim é possível ter uma documentação importante da coleção e de como foi configurada a exposição no seu início. Segundo Leão, as plantas introduzidas tinham bastante interesse sob diferentes pontos de vista, econômico, ornamental e científico, pois elucidaram problemas de fitobiologia. Para cada espécie foi necessário desenvolver um processo de aclimação, algumas apresentaram maior dificuldade, pois se ignoravam “os fatores necessários para a transplantação conveniente” (LEÃO, 1930, p. 80). Depois de várias experiências, chegou-se à conclusão que algumas espécies precisavam ser plantadas e domesticadas na própria região para depois serem levadas ao Rio, onde seria procurado um espaço favorável e com condições parecidas às do *habitat* da planta, para sua boa germinação. Outras espécies, ao contrário, cresceram em boas condições em solo carioca. (LEÃO, 1930, p. 80)

Nesta lista podemos observar que o Museu Paraense foi peça chave, como centro de operações deste trabalho, mas também como provedor de espécies de plantas para o JBRJ. A terceira viagem empreendida por Ducke à Amazônia recebeu apoio do Governador do Estado do Pará, quem autorizou organizar os viveiros e sementeiras para domesticação, nas dependências do Museu Goeldi. Ducke comentou:

Saliento a importancia d'esta medida pela idoneidade do local, e mais ainda pelos auxilios prestados pelo sr. Rodolpho de Siqueira Rodrigues, subdiretor efectivo do estabelecimento e no exercicio da direcção durante todo o tempo da minha comissão. Cumpre-me deixar, aqui expressos, agradecimentos especiaes a esse amigo solicito em me acudir nas multiplas difficuldades e a quem incontestavelmente devo bôa parte do exito da minha missão. (DUCKE, 1930a, p. 48-49)

Esta manifestação de agradecimento deixa claro a importância do Museu Goeldi, como suporte, como fornecedor e como apoio ao trabalho de Ducke, que como sabemos se vê representado ainda hoje, na coleção de herbário da região amazônica, assim como na presença de espécimes vivos no arboreto. Mas uma vez a Região Norte alimentou as coleções da Região Sudeste, como foi feito antigamente, quando o Jardim Botânico do Grão Pará e o Jardim de La Gabriele serviram como centro de remessas para o Jardim Botânico Imperial¹⁶⁰.

¹⁶⁰ No capítulo 3, vamos nos deter na importância do Museu Goeldi na configuração da coleção de plantas vivas do JBRJ

Na lista é possível observar na quantidade enorme de leguminosas e moráceas, que ainda é possível ver em estado adulto no Jardim. Este documento constitui uma preciosa descrição de características morfológicas e usos das plantas, dados que infelizmente, na atualidade, não podem ser apreciadas pela falta de informação disponível na área da Região Amazônica do JBRJ, sendo pouco aproveitado o potencial do espaço, que nos consideramos não somente como exposição, mas também como documento histórico e escrita inicial da exposição que constitui o patrimônio científico da instituição.

Ensaio de aclimação de espécies

Os trabalhos de aclimação realizados no Jardim representaram uma das atividades de bastante relevância para a direção da instituição. O trabalho dos naturalistas viajantes era pesquisar *in loco* e coletar material "...não só para estudo de systematica, mas, ainda, para ensaios de aclimação, seleção e apuro de produtos de valia agricola e industrial" (BRASIL, 1928, p. 129) . Vemos que a introdução de plantas passava por um processo de ensaios de aclimação, observação e cuidados culturais¹⁶¹ em grande número de plantas de flora nacional de reconhecida utilidade.

Nos relatórios apresentados ao Ministério de Agricultura, Indústria e Comércio, nos deparamos com um interesse especial em relatar o sucesso das experiências em aclimação obtidas durante a década de 1920. Em 1925 com a primeira remessa de plantas enviadas e/ou levadas por Ducke, assim como outras introduzidas por outros naturalistas, se descreveu a quantidade de 1.693 espécies de utilidade econômica (BRASIL, 1929). Mas em 1926, a quantidade de plantas transplantadas de diversas regiões submetidas a ensaios técnicos de adaptação, dobrou o número do ano de 1925, sendo registradas 4.000 (BRASIL, 1928). Em 1929 cita-se o número de 200 espécies em ensaios de aclimação (BRASIL, 1930, p. 71), o que apresenta um incremento nas experiências com diferentes espécies.

Leão fez menção da aclimação de algumas espécies consideradas representativas da Amazônia. Registrou tanto o nome científico, quanto o vulgar, assim como a procedência e seu uso comercial:

Calycophyllum Spruceanum Benth "páo mulato" ou (no commercio de madeira) "páo marfim". – Pará: baixo Amazonas. – Arvore grande, comum nas margens do Rio Amazonas onde se destaca entre todas as arvores da matta pelo tronco pardo inteiramente liso. A madeira serve para moveis. (DUCKE, 1930b, p. 97)

¹⁶¹ "Cuidados ou tratamentos culturais é o conjunto de práticas que permitem que uma lavoura expresse ao máximo sua potencialidade produtiva". Embrapa: <<http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Algodao/AlgodaoCerrado/tratamentoscultuais.htm>> acesso em: 7 de abril de 2015

Também "*Randia Stanleyana* Walp. – cultivada no **Museu Paraense**, proveniente da Africa. Flores grandes, com tubo longo.”(DUCKE, 1930b, p. 97 grifo nosso)

É interessante detalhar que espécies de difícil adaptação nas condições de solo e climáticas do Rio de Janeiro foram também listadas:

Vouacapoua americana Aubl., “acapú” – Pará: Belem – Arvore com flores côm de ouro velho, que fornece a mais celebre das madeiras paraenses. Cultura no Rio difficil, havendo ainda duvida quanto á acclimatação das nossas mudas. (DUCKE, 1930b, p. 86)

O sucesso da aclimatação de algumas espécies foi dado pelo conhecimento prévio da adaptação de algumas plantas, no caso daquelas ornamentais citadas anteriormente, que pertenciam a alguns dos jardins do Rio de Janeiro. Portanto é relatada brevemente essa experiência com essas espécies e as condições nas quais crescem e se desenvolvem. Este foi o caso do guaraná:

Paullinia cupana H.B.K., “guaraná”. – Cultivado em alguns pontos da parte central da Amazonia, e ainda não conhecido em estado espontaneo. As plantas, no Rio de Janeiro, só se desenvolvem satisfatoriamente em terra fraca e secca e ao sol (DUCKE, 1930b, p. 89).

Tal como Ducke (1930, p. 62) identificou depois de visitar a cidade de Maués, onde existia um “guaranazal”, onde o solo era um “barro amarello secco de apparencia pouco fertil”. Por essa razão a frutificação do guaraná no Jardim só teve sucesso em 1935, como foi comentado na Revista Rodriguesia:

Era crença arraigada a da impossibilidade da produção de guaraná fóra da Hyléa e, sómente agora, após pacientes tentativas foi isso conseguido nas latitudes em que se acha o principal estabelecimento botanico do Brasil. (FRUTIFICAÇÃO, 1935, p. 79)

O aspecto dos frutos permitiu, aos botânicos do Jardim, demonstrar a perfeita aclimatação da planta no clima e solo do Rio de Janeiro. Este acontecimento fitológico permitiu pensar na possibilidade de experimentação desse cultivo em grande escala.

A área da Região Amazônica foi crescendo em número de espécimes, foi se constituindo aos poucos em uma representação do ecossistema amazônico, que ganhou a casa do seringueiro, disposta numa ilha artificial, construída para tal fim. Infelizmente, em 1936 uma chuva torrencial levou consigo parte da paisagem do Jardim, incluindo parte do acervo vegetal deste setor do arboreto, prejudicando em grande medida o lado ocidental do Jardim “notadamente na secção destinada á flora amazonica, que ficou completamente inutilizada quanto as plantas herbaceas e arboreas novas, gramados, ruas e lagos” (JARDIM, 1936, p. 83). O Rio dos macacos transbordou afetando 2/3 da área cultivada, sobre a qual ficou uma camada de lama grossa, que em alguns pontos alcançou uma espessura de 1 metro. (PORTO, 1936a, p. 1)

Esta enchente destruiu parte da primeira camada paisagística do roseiral “onde vicejavam mais de mil espécimens de roseiras” (PORTO, 1936a, p. 1); também no cerrado, os “quadros sistemáticos” (PORTO, 1936a, p. 1) de várias famílias botânicas onde a destruição foi completa. Esta organização sistemática correspondia ao plano de remodelação do Jardim proposto durante administração de Campos Porto, mas que obedecia à continuação dos projetos que vinha desenvolvendo Pacheco Leão e que, segundo relatório da situação do Jardim, estava passando por uma importância remodelação (JARDIM, 1936, p. 83) que Porto (1936a, p. 2) considerou uma continuação à obra dos anteriores diretores, e uma remodelação do “velho Parque” imprimindo um:

novo traçado, pelo agrupamento sistemático das plantas, pela classificação e emplacamento de tres mil espécies novas em cultura [...] pela constituição de associações e comunidades florísticas [...] pois tanto exigiam anciandade e a importância social. (PORTO, 1936a, p. 2)

As diretrizes que nortearam a organização do arboreto e demais áreas foram:

- a) grupamento das plantas segundo as famílias;
- b) grupamento das plantas segundo exigencias ecologicas muito especiaes: plantas umbrophilas, plantas aquaticas, plantas epiphytas, plantas ruprestres, etc;
- c) constituição dos grupos regionaes, estando já preparadas, a região amazonica e a região nordestina, e começada a região do cerrado. (SILVEIRA, 1935, p. 15)

Com esta distribuição de orientação taxonômica, mas também ordenada com base em critérios ecológicos e seguindo a representação de biomas pretendia-se que o jardim fosse, além de um lugar atraente, também uma “verdadeira escola na qual se torna facil a apreciação das plantas em todos os seus aspectos, desde o morphológico, até o economico”. (SILVEIRA, 1935, p. 15). Neste ponto é interessante observar como o desenvolvimento da ciência, em especial, da ecologia, determinou a organização dada às coleções do JBRJ durante a década de 30.

Infelizmente, como já comentado, a destruição da enxurrada levou consigo o trabalho de vários anos. Outro exemplo dos problemas ocasionados pela chuva foi a situação na qual ficou a representação da Região Amazônica, onde durante 10 anos foram realizadas experiências de aclimação de espécies raras transplantadas da Hiléia (PORTO, 1936a, p. 1). O jornal Correio da Manhã (1936, p. 1) noticiou em primeira página o lamentável acontecimento e o intitulou “ Vae fechar o Jardim Botânico! [...] O Lago da “Victoria-regia” sob espessa camada de lama” onde descreveu a situação da seção amazônica um dia depois da inundação:

Vislumbra-se, de longe, a Casa do Caboclo Amazonense, caída para um lado, sem ter podido resistir á correnteza, ella que sempre sobrevive á caudal immensuravel do Rio-Mar [...] O lago da soberba “Victoria Régia” está sob uma compacta massa de lama. Não se percebe, do ponto mais proximo que foi possivel chegar, nem uma das suas majestosas palmas verdes. Das corollas, nem sombra [...] (CORREIO DA MANHÃ, 1936, p. 3)

Apesar da Região Amazônica do Jardim ser a zona inundável do arboreto - o que de fato foi um fator indispensável para alcançar uma boa aclimação das plantas dessa procedentes dessa Região como comentou Porto para o Correio da manhã (1936, p. 3): “a matéria orgânica que trazia, aumentando o “húmus” favorecia as plantas amazônicas” - a inundação de 1936 obrigou Campos Porto restaurar a área, junto com as outras afetadas e, portanto, a paisagem passou por uma nova transformação necessária. Nas figuras 82, 83 e 84 é possível ver o estado da paisagem do Jardim. Como consequência da inundação, o Jardim teve que fechar suas portas para visitaçã, sendo a primeira vez e até hoje, a única, em que foi necessário interromper a entrada ao público por tempo indeterminado, pois a reconstrução poderia levar mais de um ano para entregar à população seu Jardim de volta.



Figura 82 - Destruição da coleção de vitória-régia com a inundação de 1936.
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ



Figura 83 – Camada de lama nos canteiros.
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ

Para Porto, a enchente destruiu em grande medida:

...anos de pesquisas e observações pacientes e fecundas que, paulatinamente fizeram do Jardim Botânico o **repositório vivo**, um **museu animado**, o **monumento natural** mais expressivo de uma flora das mais ricas e variegadas da Terra. (PORTO, 1936a, p. 2)

Este novo período do Jardim não está sendo abordado nesta pesquisa, entretanto, achamos relevante esclarecer que a paisagem tal como a conhecemos hoje, teve uma completa restauração depois da enchente e, portanto, tanto árvores de menor porte, quanto a cenografia foram repensadas e reestabelecidas, sendo incluídos novos elementos cenográficos e novos elementos vegetais representativos do ecossistema¹⁶².

¹⁶² Infelizmente não achamos informações detalhadas sobre a restauração do Jardim depois da enchente e não sabemos se Adolpho Ducke participou na reconstituição da representação da Região Amazônica.



Figura 84 – Aléia Campos Porto (pau-mulato) depois da enchente de 1936
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ

2.2.3 A paisagem romântica – restaurando a representação da Região Amazônica

A exposição que conhecemos na atualidade, passou por várias modificações durante a primeira administração de Campos Porto (1934-1938), quando é incorporada à linguagem cenográfica da casa do seringueiro, uma escultura “anônima”¹⁶³ que representa um pescador que Porto afirmou ser obra de Antônio Mattos e ter sido “custeada por subscrição feita entre os auxiliares, guardas, jardineiros e trabalhadores do Jardim Botânico”(PORTO, 1936a, p. 5) Feita a escala natural, modelada em estuque, representativa do caboclo amazonense. (INSTITUTO BRASILEIRO DE DESENVOLVIMENTO FLORESTAL, 1985). A casa, teve de ser reconstruída com

¹⁶³ Sobre a escultura do pescador vamos deter-nos no capítulo 3

materiais característicos da região - depois da enchente - e alguns elementos compositivos e detalhes estruturais mudaram sua aparência. Consideramos esta composição uma cenografia predominantemente 'romântica' que transporta o público visitante para um contexto amazônico 'idealizado' (Ver figura 84).



Figura 85 – Representação da Região Amazônica depois da restauração
Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ

Acreditamos que a partir das obras de restauração e, em parte, a remodelação da representação da Amazônia neste período, a paisagem se constitui na exposição permanente que ainda hoje podemos observar no Jardim, principalmente pela presença dos dois elementos compositivos citados no parágrafo anterior. Mas vale lembrar envolta deles, a paisagem esteve e está em constante mudança e transformação, alguns componentes vegetais que foram introduzidos na década de 1920 e 1930, que na época estavam no seu estágio jovem, agora são os adultos da exposição, alguns já desapareceram, outros foram substituídos, sendo este espaço um exemplo claro das diversas camadas históricas da instituição representadas em cada espécime da coleção. Aquilo que vemos hoje constitui-se em exposição temporária, mas nem sempre temporária pela determinação da ação humana, mas também pelo ciclo natural da coleção viva. Ver nas figuras 85 e 86 a exposição da Representação da Região Amazônica. Ver o miriti do lado esquerdo, a casa e pescador apresentando o caráter permanente da exposição, enquanto alguns exemplares da coleção viva diferem, tal como a presença de ninfeias (*Nymphaea*) na figura 86 enquanto na figura 87 aparece registrada a vitória-régia (*victoria amazonica*).



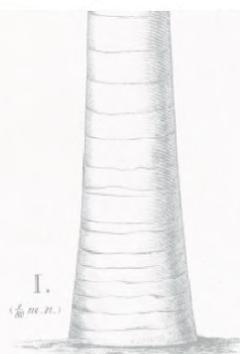
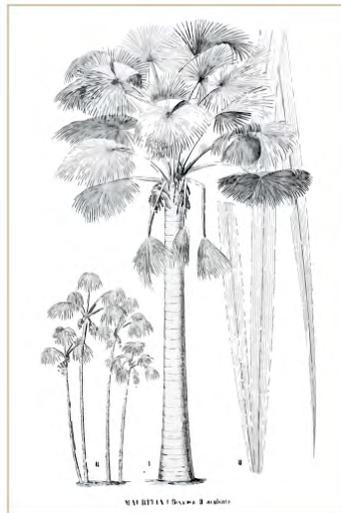
Figura 86 – A paisagem romântica da Representação da Região Amazônica.
Fonte: Acervo fotográfico do Museu do Meio Ambiente, JBRJ



Figura 87 – Cartão postal comemorativo do 150 aniversário do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.
Ambiente Amazônico, 1958
Fonte: coleção da autora

Capítulo 3

Análise comparativa das exposições atuais de coleção viva de flora amazônica do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro



Capítulo 3. Análise comparativa entre a exposição da coleção viva de flora do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emilio Goeldi e a representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro

*As árvores são alfabetos, diziam os gregos.
Dentre todas as árvores-letras, a palmeira é a mais bela.
Da escritura, profusa e distinta como o repuxo
de suas palmas, ela possui o efeito maior de inflexão.*

(Roland Barthes)¹⁶⁴

A análise comparativa a seguir objetiva discutir as relações, diferenças e contrastes entre as exposições permanentes de flora viva de duas instituições representativas, tanto no âmbito científico, quanto no âmbito museológico brasileiro. Estudamos o Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emilio Goeldi, atentando especialmente para sua coleção de plantas vivas e pesquisamos sobre o processo constitutivo da representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. As duas exposições estão sendo comparadas nas suas características atuais, mas levando em conta as mudanças ocorridas durante os últimos anos do século XIX e a primeira década do século XX – no caso do PZB do MPEG – e da década de 1920 ao início da década de 1930 – no caso da representação amazônica do JBRJ. Tais mudanças deixaram no espaço espécimes-vestígio e resultaram numa paisagem considerada como patrimônio histórico e natural e que ainda conserva traços indelévels do surgimento dessas duas exposições.

Mesmo entendendo que qualquer estudo sobre as instituições museológicas brasileiras “precisa considerar as especificidades” (SANTOS, 2000, p. 273) de cada uma delas e os contrastes que advêm da concepção de cada exposição do ponto de vista histórico, regional e geográfico, pensamos que, sendo estes dois museus de natureza considerados como jardins botânicos e históricos, apresentam diversas semelhanças e elementos constitutivos em comum.¹⁶⁵

As diferenças foram identificadas logo no início da pesquisa, quando definimos nosso objeto de estudo. Ao abordar a concepção das exposições que representam a Amazônia nestas duas instituições, notamos que estávamos lidando com diferenças, aparentemente, contrastantes.

Pontuamos três diferenças que foram determinantes e representaram uma dificuldade na análise comparativa:

¹⁶⁴ BARTHES, 2003, p. 53

¹⁶⁵ No caso MPEG, nos referimos especificamente à seção da coleção viva de flora do PZB.

1. O período histórico de surgimento das duas instituições;
2. A diferença temporal entre a concepção de cada uma das exposições;
3. Uma instituição é reconhecida como Museu, enquanto a outra é reconhecida como Jardim Botânico (embora, segundo o ICOM, também seja museu).

Os pontos de contato que nos permitiram definir relações de semelhança entre ambas instituições e com os quais vamos defender nossa discussão são:

1. As duas instituições possuem uma representação de flora da Região Amazônica;
2. Ambas são, ou possuem, um jardim botânico – e portanto são denominadas como tal;
3. Também são consideradas *patrimônio* e seus jardins podem entrar na categoria de jardins históricos;
4. As duas instituições são museus – e podem ser identificadas como *metamuseus*.

As semelhanças enumeradas acima nos permitem afirmar que, em ambos os casos, estas categorias convivem no mesmo espaço. Por um lado, o título de *jardim histórico* se dá pela importância que tem como vestígio de acontecimentos memoráveis e pelo conjunto de elementos que assim o demonstram; por outro, o título de *jardim botânico* é atribuído por suas funções sistemáticas de organização de coleções de plantas vivas cientificamente reconhecidas, documentadas e identificadas, com a finalidade de estudo, pesquisa e exposição. Segundo nosso ponto de vista, os dois tipos de jardins convivem de maneira harmoniosa e – desde o olhar da museologia – não se excluem, pelo contrário, permitem ser interpretados e comunicados a partir de distintas perspectivas, o que oferece um leque de possibilidades na hora de se expor estas coleções. Assim, entendemos que as exposições de coleções vivas são polifônicas, compostas por três camadas narrativas diferentes: científica, estética e educativa.

Para a presente análise, consideramos essencial levar em conta estas três narrativas, pois é com elas e através delas que se torna possível demonstrar que existe uma diferença e uma singularidade das exposições de coleções vivas. Mas também acreditamos que as particularidades dessas exposições, no caso específico dos jardins botânicos, estão especialmente determinadas por dois aspectos: o espaço e a coleção viva.

Em um primeiro momento fazemos uma análise dos espaços que abrangem cada um desses jardins, focando nas exposições que estamos analisando, quanto a sua forma, configuração, complementos e paisagem; por outro lado, mostramos os detalhes pregressos

dos espaços que determinam e concentram o olhar e que os identificam e caracterizam. Em uma segunda instância fazemos referência à coleção vegetal viva – que, por seu valor tanto paisagístico quanto histórico e científico, podemos considerar na categoria de patrimônio. As árvores que sobrevivem àquele período de concepção das exposições viriam a constituir-se em um patrimônio compartilhado das duas instituições.

Com e através de dois aspectos, espaço e coleção viva e com as três narrativas, científica, estética e educativa, objetivamos responder a três perguntas nesta pesquisa-tese:

A primeira questão levantada é a seguinte: será que o modo como as coleções vivas são expostas permite entender a relação do humano com a natureza em diferentes períodos históricos? A organização das exposições e o modo como são feitas reflete os interesses político-econômicos e ideológicos em diferentes períodos históricos?

Sabemos que as transformações nos jardins botânicos, a partir de seu surgimento, têm sido feitas para beneficiar a cientificidade do acervo; mas também podemos afirmar que na atualidade o interesse dessas transformações não só ressalta o seu valor científico mas também, e de maneira especial a partir da segunda metade do século XX, seu valor educativo, na busca de uma divulgação da ciência. Entendemos os jardins como “palimpsestos” (OLIVEIRA, 2008, p. 79), ou seja, espaços construídos por várias camadas de escritura ou de projetos, vestígios de diferentes momentos da história, presentes e constituintes da paisagem atual que refletem os princípios da ciência vigente em cada período histórico; portanto, estas exposições podem ser consideradas documentos históricos que permitem analisar as atividades científicas desenvolvidas nos jardins.

Nossa segunda questão: o processo de musealização se dá de maneira diferenciada nos jardins botânicos em relação aos museus de história natural que também musealizam a natureza, mas no seu estado ‘seco’? Sabemos que um espécime vivo pertencente a uma coleção científica é adaptado e reunido junto a outros espécimes segundo regras sistemáticas. São criadas novas atmosferas aparentemente “naturais” para a sua mostra, e a isso podemos chamar de *natureza construída*. Nos jardins botânicos, os espécimes são levados para um local diferente do seu habitat (conservação *ex situ*), onde são mantidos e protegidos, assegurando sua sobrevivência, seja em forma de coleção, seja como recurso fitogenético¹⁶⁶. Portanto, esses exemplares são propensos a sofrer mudanças adaptativas no processo de musealização que envolve a aclimatação, como passo fundamental para o desenvolvimento, crescimento, florescimento e frutificação. Algumas destas mudanças são morfológicas, tais como o

¹⁶⁶ Recurso fitogenético é nome dado a qualquer material de origem vegetal, incluído o material reprodutivo, que contenha informações genéticas com valor potencial para a alimentação e a agricultura. Acesso: <<http://snics.sagarpa.gob.mx/rfaa/Paginas/recursos-fitogeneticos.aspx>> 6 de agosto de 2013

tamanho, forma e cor das folhas, ou o hábito¹⁶⁷ da planta; podem ocorrer também alterações fisiológicas. As condições ambientais obrigam os espécimes a se adaptarem, "...modificando sua expressão fenotípica, mediante adaptações morfológicas e/ou fisiológicas". (SCHLICHTING *apud* SILVA, 2011, p. 14). Logo, as coleções vivas de jardins botânicos são constituídas por espécimes únicos, não só pelo valor simbólico que lhes é outorgado no momento da sua musealização, mas também pelas transformações morfológicas que algumas coleções sofrem para se adaptarem ao novo ambiente¹⁶⁸. (AOYAMA; VIVEIROS, 2006, p. 1)

É importante mencionar que a musealização da coleção viva de plantas nos jardins botânicos, na atualidade, passa pelo processo de classificação, registro e documentação científica. Mas para que tenham valor para a conservação *ex situ*, os jardins devem manter amostras adequadas da diversidade genética de suas plantas assim, como sua documentação de procedência. (PEREIRA; COSTA, 2004, p. 85). A documentação de todas as espécies cultivadas na área dos jardins botânicos se dá através de amostras registradas (exsicatas) guardadas e disponibilizadas no arquivo do Jardim, ou seja, no seu herbário (PEIXOTO; MORIM, 2004, p. 88), assim também o confirmaram Fonseca-Kruel e Pereira (2009, p. 39) que assinalaram que as espécies representadas na coleção viva devem estar representadas na coleção de herbário através de um exemplar testemunho, conhecido na comunidade científica como *voucher*, ou seja, através de uma exsicata contendo a identificação correta da planta e indicando a espécie plantada e sua localização no Arboreto. A documentação da coleção deve conter informações científicas necessárias para a identificação botânica "(família, gênero, espécie, autor da espécie, epítetos infra-específicos e nomes populares), procedência da coleta (país, estado, município, localidade, coordenadas geográficas) coletor e data da coleta". Cada jardim deve estabelecer uma política de coleções, através do seu instrumento prático, o plano de manejo de coleções (PEREIRA; COSTA, 2004, p. 85), que contempla a manutenção das coleções, a maneira de expor, fator estético importante em um jardim e práticas de manejo e organização, assim como delineamento dos procedimentos de aquisição, identificação, etiquetagem entre outras atividades de documentação necessária para controle dos espécimes¹⁶⁹.

¹⁶⁷ O hábito indica a forma geral da planta, ou seja, como são sua haste, ramificação e desenvolvimento, assim como a textura. As características do hábito permitem estabelecer a adaptação de uma espécie no ambiente, indicando, portanto, as estratégias que as plantas usam para sobreviver.

¹⁶⁸ Vale esclarecer que a composição genética da planta permanece inalterada: "Por força da seleção natural esses caracteres adaptativos foram fixados geneticamente, de maneira que a forma atual é o produto final da interação genótipo-ambiente, que a evolução apresentou nos habitats naturais. O resultado da adaptação fixada no genótipo é tão bem definido que pequenas variações no ambiente não irão modificar o fenótipo da planta..." (AOYAMA; VIVEIROS, 2006, p. 1)

¹⁶⁹ No Manual Técnico Darwin para Jardins Botânicos, existe um capítulo completo trata sobre a normativa das coleções e os planos de manejo (LEADLEY; GREENE, 1999, p.29-54), que tem como objetivo auxiliar os jardins com a definição de diretrizes não só de manejo de coleções, mas também com a criação de

A terceira questão está relacionada com o potencial comunicativo das exposições de coleções vivas. Como o potencial sensorial dos jardins pode contribuir para aproximar o público ao conhecimento da natureza? Do ponto de vista da Museologia existem duas qualidades desses espaços, que podem ser aproveitadas como dinâmicas de comunicação dos museus com seus públicos: uma relacionada ao seu caráter de permanência espacial, e à dificuldade de deslocar e aclimatar espécimes vegetais de grande peso e tamanho; e outra que é seu caráter temporal, relacionado com os ciclos naturais e com a transformação dos espécimes de acordo, por exemplo, com as estações do ano - fazendo com que a exposição permanente apresente mudanças ao longo do ano, sem necessitar da intervenção humana (ROCHA, 2009, p. 116-117). Estas duas qualidades determinam a aparência das coleções e, portanto, das exposições. Explicamos que

Essas características especiais permitem ao observador uma experiência essencialmente imersiva. Estes espaços, entendidos como exposição e como ambiência, nos envolvem numa experiência sensorial completa. Aqui todos os sentidos são estimulados: a dimensão visual é ativada pela luz natural que modifica a nossa percepção do espaço; as cores e formas se apresentam diferentes a cada visita, dependendo da posição do sol, da temperatura e dos fenômenos naturais e sua característica sazonal. O sentido auditivo é fortemente estimulado pelo canto dos pássaros, o curso da água, a queda das folhas, o vento roçando os galhos das árvores, a pisada dos visitantes na areia das trilhas. O forte aroma das flores, dos frutos que caem das árvores, potencializa o sentido do olfato. (SUESCUN, 2011, p. 133)

As cores, a luz e a forma são componentes que geram diferentes sensações e permitem diversas interpretações. O uso destas ferramentas contextualiza o visitante no espaço, criando atmosferas ilusórias que permitem perceber de distintas maneiras o mesmo objeto. Baudrillard (1968, p. 38) mencionou que tradicionalmente a cor é carregada de alusões psicológicas e morais, sendo portanto associada a uma construção cultural e ligada às nossas crenças, gostos, preconceitos; “é metáfora de significações culturais postas em índice”. Zapelli (2006, p. 115) explicou que a luz como signo funciona como referencial, indica um percurso, condição atmosférica, sugere pontos centrais de observação.

Na dissertação de Mestrado já tínhamos comentado que, nos museus de natureza, segundo o transcurso das estações ao longo do ano, cor e luz mudam (SUESCUN, 2011, p. 133). O mesmo fenômeno acontece em um só dia – e podemos observar como a luz cria uma atmosfera diferente em cada horário, influenciando também na temperatura – fato que determina a extensão e os horários de visita ao Jardim. A cor

master plan paisagístico, programas educativos de interpretação, planos de gestão e propostas para arrecadação de recursos entre outras atividades. Consideramos a este Manual Técnico o equivalente aos manuais museográficos de museus tradicionais.

predominante no Jardim é o verde com suas nuances, mas as mais diversas cores se fazem presentes com os frutos e flores; e isto muda dependendo da época do ano e do espaço de cada núcleo da exposição¹⁷⁰. Existe um jogo perfeito de luz: sombras projetadas pelos galhos das altas árvores criam retículas, ritmo visual que cria espaços de descanso, necessários quando a luz natural irradia com força.

Os sons e os cheiros estão relacionados com o inconsciente, com a emotividade, a diferença da visão - são duas dimensões sensoriais que por sua efemeridade ativam as emoções e os sentimentos, fazendo da experiência um encontro comovedor. Tal como o cheiro, o som tem uma conotação emotiva e sua fugacidade faz com que estas duas dimensões encham o espaço, a cada momento, de diferentes sons e cheiros misturados de maneira invisível, mas com uma forte presença que se impõe pela capacidade de abranger longas distâncias.

São estas duas esferas que nos levam a vivenciar a imersão: ao sermos invadidos pelo poder do som e do cheiro, já não podemos escapar da atmosfera e é quando reconhecemos que estamos dentro de um espaço que nos acolhe e nos envolve como atores partícipes da magia da natureza. (SUESCUN, 2011, p. 140)

Nos jardins botânicos os espécimes vivos são, ao mesmo tempo, objetos protagonistas e cenografia. Nestes espaços eles são organizados tanto para ambientar quanto para serem peças únicas de coleção. Com eles e através deles se constrói a cenografia. Não são necessários outros componentes, eles bastam para a construção de ambiências. Os espécimes são exibidos, apresentados de diferentes maneiras sem que haja necessidade de trocá-los, iluminá-los, vesti-los ou mudá-los de lugar: eles por si só realizam a transformação. Um exemplo destas características da coleção foi relatado por Cavalcante, mencionando o caso da coleção do PZB:

As árvores existentes no Parque, ao atingir o seu limite de vida, morrem e algum tempo depois tombam, como acontece na floresta natural, abrindo, quase sempre, uma clareira na qual se desenvolvem novos indivíduos ou outras espécies que, em pouco tempo, preenchem a clareira, assegurando, desse modo, a perpetuação da espécie. (CAVALCANTE, 2006, p. 14)

Os próprios ciclos de vida da natureza permitem a renovação de espécimes. Nos museus de coleções vivas de flora, o espécime é suporte, objeto, paisagem, cenografia e ambiência.

Esta dimensão sensorial dos museus de natureza aproxima o público destes espaços, que são vistos como lugares de lazer, mas que despertam através de sua esfera sensorial um desejo por conhecimento de uma maneira mais fácil do que em museus de história natural com coleções taxidermizadas ou exsiccatas, como é o caso dos herbários.

¹⁷⁰ Na Museologia é usado o termo núcleo, para fazer uma distinção nos espaços museográficos, definidos muitas das vezes pelas temáticas abordadas ou pelo tipo de coleção que está sendo apresentada. Esta maneira de classificar permite uma análise mais aprofundada das exposições e também um controle da coleção.

Os jardins botânicos apresentam na Atualidade múltiplas possibilidades de imersão do visitante em diversos níveis, que vão desde a simplicidade do desfrute sensorial, relacionada com a afetividade, até a procura de conhecimento científico e de experiências cognitivas (ROCHA, 2009, p. 110; SUESCUN, 2011, p. 140).

Gérard e Guiho (2013, p. 129-137) apresentaram as vantagens e desvantagens de expor o “vivo”, segundo suas experiências nos museus de natureza. Achamos importante mencioná-los pois propõem a singularidade de expor o “vivo”, em concordância com aquilo que estamos nos propondo a estudar nos jardins. Ainda que esta listagem de características seja voltada para as coleções de fauna, está muito próxima das questões que envolvem as coleções de flora. Os autores consideram que o “vivo” produz um efeito atrativo ao inverso da museografia de coleções taxidermizadas, pois os últimos são expostos dentro de um prédio e conservados, na maioria, em vitrines, enquanto os primeiros possuem o movimento e os cenários aparentemente naturais que tanto atraem os visitantes. Os autores também afirmam que a incorporação do “vivo” ou os museus de coleções vivas encontram geralmente uma frequência considerável. O dinamismo do vivo concentra o olhar provocando curiosidade.

Para os autores, assim como para nós, as coleções vivas permitem ser expostas sob diferentes pontos de vista e temáticas complementares, assim não só é possível abordar temas ecológicos, mas outros temas da biologia¹⁷¹. O acesso à informação também se dá de maneira diferenciada, pois enquanto nos museus de história natural com coleções taxidermizadas só é possível observar determinadas características que são complementadas com informação através do uso de painéis, placas informativas ou interpretativas, os museus de natureza com coleções vivas permitem ver as espécies crescerem, se alimentarem, mudarem, se reproduzirem e morrerem¹⁷², o que pode ser emocionante. Mas como nem tudo pode ser vantagem para quem trabalha com coleções vivas, foram pontuadas algumas dificuldades, tais como os cuidados cotidianos que os espécimes exigem: a coleção viva requer alta técnica além da constante atenção que se deve ter, pois o vivo apresenta alterações que devem ser controladas, como por exemplo uma doença ou outras complicações. Também os problemas que o espaço ao ar livre impõe para a acessibilidade, por exemplo, setores onde cadeirantes não podem transitar. Finalmente, os Gérard e Guiho comentaram que a distância em que se encontram os espécimes, muitas vezes por segurança, outras vezes por conservação, não permite o detalhamento do que está sendo exposto.

¹⁷¹ Os autores fazem referência constante às coleções de fauna. Nós consideramos que ao estarmos falando de coleções vivas, elas também apresentam similaridades quanto a seu potencial comunicativo.

¹⁷² Alguns destes processos só serão possível de ver se é acompanhado o ciclo de vida do espécime, ou seja, frequentar os museus por vários anos.

Antes de determo-nos na análise, consideramos de suma importância fazer uma abordagem teórica sobre o conceito de exposição. Ao abordar duas exposições de coleções vivas sob o olhar da Museologia, julgamos pertinente nos aproximarmos da definição de exposição, fazendo relações com outras áreas de conhecimento que possam nos auxiliar a entender do que se trata essa atividade e o que determina nos museus. É importante esclarecer que expor é uma das atividades da práxis do museu, processo museográfico considerado essencial e imprescindível para a configuração dos museus como tais e para sua comunicação com os públicos. Pretendemos refletir sobre a atividade como sendo parte fundamental da sistemática do museu e da importância como trabalho através do qual se transpõe – através da *musealia* e dos dispositivos expográficos – o discurso.

3.1 A exposição: uma aproximação teórica

Apesar da exposição e de o exercício de expor serem, por natureza, do âmbito da práxis, fizemos uma aproximação teórica que nos permitiu entender sua importância como meio de comunicação usado especialmente nos museus.

Primeiramente gostaríamos de definir a exposição como uma atividade subjetiva, nas faces e fases do processo de expor, ou seja, desde a concepção até a interpretação que os indivíduos fazem do conteúdo apresentado. O exercício de expor é uma prática da experimentação, sendo o público entendido como protagonista; e o espaço expositivo, como lugar de experiências que nos permitem ver a prática de expor como uma constante procura pelo aperfeiçoamento do processo de comunicação.

Esta constante experimentação nos permite refletir sobre a prática de expor, em diversas perspectivas, em especial comparando-a com outras linguagens que possuem similaridades na encenação, na composição dos elementos no espaço e na interação do público com aquilo que está sendo exibido.

Por que a constante preocupação de estabelecer relações com outras linguagens? Precisamos de outras linguagens para definir uma linguagem própria do museu? Esta preocupação em tomar como base outras formas de comunicação cultural está relacionada com a característica de interdisciplinaridade do processo de expor, assim como com a procura de estratégias para melhor comunicar. Bellaigue (1991, p. 31) comentava que a prática de expor exige analisar as exposições através do campo da comunicação, não só através das técnicas e recursos tecnológicos existentes, mas também através de outros modos de linguagem, convidando profissionais de diversos campos ou diversas áreas do conhecimento para construir uma teoria própria que pudesse explicar a práxis museológica.

As comparações entre a linguagem da exposição e outras linguagens têm sido usadas como estratégia de análise, e também como estratégia comunicativa no museu. Horta (1991, p. 57) explicou que podemos entender estas maneiras de comunicar no museu como estratégias de persuasão, que ela chama de “estratégias retóricas” ou “estratégias textuais”, presentes em qualquer tipo de discurso.

É sobre estas “estratégias retóricas” (HORTA, 1991, p. 57) que queremos discorrer na aproximação teórica da exposição a seguir. É fundamental esclarecer que estas formas de expor são somente estratégias de comunicação e não a linguagem propriamente dita. Para Horta, a exposição vem a ser o discurso através do qual o museu expressa uma idéia, uma postura política e social, onde, mediante o uso de algum tipo de estratégia, tenta passar uma mensagem com intencionalidade específica para o público. Entendemos assim que a exposição cumpre a função de porta-voz, ela é um elemento essencial na engrenagem do processo de comunicação do museu e, portanto, peça chave na definição de uma linguagem museológica específica.

Para autores como Davallon, (2010, p. 20) tanto a representação teatral quanto a exposição destacam a comunicação cultural, embora a exposição não esteja baseada na *performance* ou na interpretação de atores; da mesma forma, Horta (1991, p. 59) afirmou que a semiótica do teatro serve para compreender as diferentes interseções entre diversos sistemas semióticos que trabalham simultaneamente na encenação. Para Rangel (1999, p. 116) não só a exposição, mas o museu é um espaço onde encontra-se “um discurso argumentativo teatralizado” pois,

os objetos estão de alguma maneira encenados, pomposa, oficial, ufanisticamente, da maneira que for, mas estão dentro de certa encenação, dentro de certo estilo de teatralidade, e não há encenação teatral que não pressuponha certa perspectiva de direção, certa intenção do diretor a fim de conseguir algum tipo de efeito para o seu público-alvo. (RANGEL, 1999, p. 116)

Este é também o caso da exposição museológica definida por Schärer (1999, p. 34) como uma amostra de realidades ausentes (passadas) através da articulação de objetos musealizados que “simulam a realidade” e portanto possuem uma “aura de autenticidade” que é posteriormente transferida para um processo de encenação. Mas esta realidade da qual fala Schärer é ficcional, pois nenhuma representação da realidade pode ser exposta no museu sem antes ter passado por uma alteração, que o autor afirma estar relacionada com o novo valor atribuído aos objetos dentro do museu e é precisamente essa assinação de valores que serve como base para a criação de narrativas e recriação de cenários ao redor dos objetos. Através da experiência de criação de uma exposição da exposição, ou como Schärer define: “metadiscurso” ou “metaexposição” foi desenvolvida uma reflexão museológica ao redor da práxis do

museu, através de sete exposições sobre a história da alimentação em Suíça¹⁷³ onde se apresentaram sete interpretações diferentes: 1) o objeto em silêncio – o museu é um depósito; 2) o objeto seduz – o museu é sonho; 3) o objeto ilustra - o museu-livro da história; 4) o objeto emociona – o museu teatro; 5) o objeto educativo – o museu escola; 6) o objeto significador – o museu discussão e 7) o objeto testemunho – o museu relato (SCHÄRER, 1999, p. 36-37). Estas abordagens sobre a própria exposição, permitiram mostrar para o público o processo de musealização e a museografia, ou seja, os sentidos ocultos por trás da criação de narrativas ao redor da musealia. Ao contrário de Schärer, Hall¹⁷⁴ mencionada por Mensch (1991, p. 11) dividiu as exposições em dois tipos, baseada nas exposições de museus tradicionais: a taxonômica e o enfoque temático. A primeira está relacionada com a classificação dos objetos de acordo com algum critério, seja científico, seja estético; Hall compara o enfoque temático com a narrativa de um filme ou livro, exposição onde o espaço museográfico é organizado numa sequencialidade ou linearidade, transportando o visitante para uma época ou contexto específico.

Na arquitetura a exposição foi descrita por Belcher (1994, p. 56-57) como uma linguagem escultórica, que pode explicar os espaços museográficos, dando relevância à relação do sólido com o vazio da composição, com o intuito de entender o espaço experimental e tridimensional das exposições. Decarolis (1991, p. 33) entendeu esta espacialidade como um trabalho de arquitetura interior, que possui determinadas características de escala, cor, modularidade e ritmo, entre outras condições.

Poli (2002, p. 45) fez menção da aproximação à idéia de exposição inspirada nas teorias semióticas e narrativas, que propõe ver a exposição como um texto, no sentido de uma meta-narrativa, como proposto por Schärer como vimos anteriormente, mas esta abordagem tem sido muito contestada. A exposição ao ter sido estudada no seu caráter de mídia, tem sido mais comparada com a emissão televisiva e com a tela eletrônica do computador, do que como um livro impresso, isto pelo seu caráter de simultaneidade e algumas das vezes de instantaneidade da transmissão das informações. Por outro lado, Bellaigue (1991, p. 31) propôs estudar as exposições a partir de um enfoque poético,

¹⁷³ A exposição foi concebida ao redor da comemoração do sete centésimo aniversário da Confederação Suíça entre 1991 e 1992 no Museu da Alimentação de Vevey. Intitulada: 700 anos no cardápio, 7 exposições expostas. A alimentação em Suíça ao final da Idade Média até nossos dias: 7 maneiras de apresentar a história do museu.

¹⁷⁴ “Margaret Hall mentions two main strategies: the taxonomic and the thematic approach. Similarly Michael Shanks and Christopher Tilley distinguish between four strategies: objective and aesthetic (as two forms of the taxonomic approach) as opposed to narrative and situational (as two forms of the thematic approach). According to the taxonomic approach, material is displayed by classification alone. This classification is either based on instrumental rationality (objective display), or on the anti-rationalism of aestheticized objectivity (aesthetic display). Both types of display assumes an informed public. The thematic approach involves telling a story. The visitor is guided to make connections and to follow the development of the thesis as it evolves *in* the exhibition. This might be realized through a simple linear approach, following a book-or film-like sequentiality (narrative display) or through reconstructed naturalistic period contexts (situational display)”. (MENSCH, 1991, p. 11)

argumentando que, tal como as palavras na poesia, os objetos na exposição compõem, juntos, diversos sentidos; sendo eles artefatos polissêmicos, combinam diversas interpretações: os objetos de museu ecoam como as palavras na poesia. Como a articulação de palavras com diferentes sentidos na poesia, é possível ver também a combinação de diferentes objetos nas exposições, compondo uma rima ou desconstruindo sentidos, criando metáforas. De fato, para Rangel (1999, p. 117) não só a exposição é entendida como a poesia, mas também o museólogo é comparado com o poeta da antiguidade e com o mágico. O autor expõe que enquanto o poeta perpetua a memória, o mágico não conta o segredo da sua técnica para não perder o fascínio. O museólogo portanto encontra-se na união do poeta do mágico: “pois perpetua dentro dos museus a memória e não conta para o público/visitante as suas técnicas para não perder o seu fascínio”.(RANGEL, 1999, p. 117)

Esta abordagem poética nos permitiu tomar como ponto de partida a idéia de escritura em Barthes (1987, p. 17) e as três forças da literatura – *mathesis*¹⁷⁵, *mimesis*¹⁷⁶, *semiosis*¹⁷⁷ – que pretendemos relacionar com os três mundos do objeto exposto de Davallon (1999, p. 170-171): o mundo real, o mundo sintético e o mundo utópico. Nosso objetivo é repensar a exposição e estimular outros olhares sobre a mesma, e será através desses duas idéias que vamos trabalhar o texto.

Gluzinski (1991, p. 52) esclareceu que existe uma linguagem da exposição que não é a mesma linguagem do público: a primeira corresponderia à escolha de uma narrativa acompanhada da matéria prima da linguagem do museu – os objetos; a segunda é a linguagem do público, que está determinada pelas experiências prévias e pelo conhecimento que se tem sobre o assunto apresentado. Por um lado os códigos mobilizados estão relacionados com o conhecimento que se tem sobre determinado acervo, contexto histórico, estilo, época, uso, entre outros, ou seja, um conhecimento do contexto original do objeto. Para o público isto não tem sentido se não for interpretado, já que muitos objetos não têm sentido algum se as pessoas não desenvolveram contextual com eles. Porém, entre estas duas linguagens existem intersecções, pontos de contato e relações que nos permitem definir uma “linguagem de museu”.

O objetivo desta abordagem é oferecer alternativas a serem pensadas teoricamente em torno dessa prática. As associações pretendem aproximações e não afirmações; questionamentos e não respostas. Associar a exposição com outras encenações e exibições, assim como a prática de expor com práticas de escritura, de processos criativos no *design*, na arte, na arquitetura e no teatro, é uma maneira de

¹⁷⁵ O saber. Se sabe algo da ciência, se usa a ciência na sua linguagem mas não se sabe de ciência

¹⁷⁶ A representação

¹⁷⁷ A semiose é qualquer forma de atividade ou processo que envolve signos.

explorar novas formas de se pensar as exposições, de repensar a atividade na procura de soluções afins a nossa contemporaneidade e ao público para o qual e com o qual está se trabalhando. Cabe lembrar que a prática de expor nos museus é um trabalho interdisciplinar, portanto impossibilitado de ser entendido enquanto conjunto fechado. Isto permite que ela seja explicada e estudada através de outras áreas de conhecimento que, acreditamos, acrescentarão discussões relevantes à nossa teoria e à práxis da exposição. O trabalho de expor, por envolver a criatividade e a imaginação, é um dos trabalhos mais encantadores para quem assume este desafio; é uma prática de experimentação constante, que permite ver como os museus estão sendo refletidos na atualidade.

Aqui nos arriscamos a fazer aproximações com outras áreas, quiçá provocando concordâncias ou discordâncias, motivando mentes criativas, ou simplesmente permitindo ver além do que está feito, dito e pensado; ou só querendo fazer uma viagem pelas diversas linguagens que nos permitem estabelecer relações com nossa prática museológica.

Assim vamos nos aproximar das idéias que Barthes propôs sobre escritura e literatura, relacionando os postulados do autor com definições que os teóricos da museologia têm apresentado sobre a exposição.

3.1.1 A prática de escrever e o exercício de expor: as relações entre exposição museológica e a idéia da escritura em Roland Barthes

Poderíamos relacionar o exercício de expor com a prática de escrever? Se os objetos musealizados, junto aos dispositivos expográficos¹⁷⁸ são usados como elementos em torno dos quais se cria toda exposição como texto, não seria a exposição a escritura¹⁷⁹ do museu?

Como já comentamos, a exposição é o meio de comunicação privilegiado pelos museus. É através da exibição dos objetos musealizados – *musealia*, que se constroem discursos e narrativas, de acordo com uma intencionalidade institucional. Os objetos cumprem a função de unidade essencial da linguagem do museu e através deles nós transmitimos uma mensagem para o público. A esta apresentação de objetos numa ordem intencional podemos chamar de “exposição-discurso” ou “exposição–objeto”.

¹⁷⁸ Todos os elementos que compõem a exposição

¹⁷⁹ A idéia de escritura em Barthes no texto da aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, refere-se à voz subjetiva de quem fala através do texto, portanto busca colocar o sujeito na enunciação, como centro da mesma. Ele contrapõe-se ao discurso científico através da sua ideia de escritura e afirma que “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 1987, p. 19)

O museu é um produtor constante de objetos, já que se encontra em constante estudo, pesquisa, conservação e exposição das coisas (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 61), assim como em reflexões sobre as práticas, tornando-as, portanto, objeto de estudo de diferentes áreas de conhecimento. Portanto as práticas museais também são passíveis de serem definidas como objetos; e, por sua vez, a exposição pode ser entendida como objeto de estudo como é nosso caso.

A exposição–objeto poderia ser comparável com a escritura, na medida em que assim como as palavras na prosa ou na poesia, os objetos no museu são dispostos no espaço, com o intuito de narrar algum assunto seguindo uma estratégia de comunicação. “Em uma exposição, os objetos são usados como signos assim como as palavras num discurso” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 63). Esta característica particular nos permitiu estabelecer relações com a prática de escrever em Barthes. O autor comenta que essa prática é um exercício que permite ouvir a língua fora do poder: “é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1987, p. 17). Esse exercício subversivo de burlar, pular e esquivar a língua, entendido como a prática de escrever, é na verdade para Barthes, a *literatura*¹⁸⁰. (BARTHES, 1987, p. 16 grifo do autor).

Dessa forma propomos alguns questionamentos relacionados com o espaço museológico – o tema que nos concerne discutir aqui. É possível ouvir a língua fora do poder nos espaços museológicos? É possível “trapacear” a língua num espaço de salvaguarda do patrimônio? Para nos aproximar de possíveis respostas, iremos nos basear na prática de subverter a língua, que Barthes (1987, p. 18) descreveu a partir de três forças da literatura: *mathesis*, *mimesis*, *semiosis*, assim como na idéia de Davallon (1986) sobre as três esferas espaciais, a articulação dos três mundos, onde o objeto exposto se encontra: o mundo real, o mundo sintético e o mundo utópico.

A primeira força da literatura, a *mathesis*, está relacionada com a multiplicidade de saberes, passando pela história, atravessando a antropologia e se nutrindo da biologia, assim como de outras disciplinas, que na escritura conseguimos distinguir. Para Barthes esta força tem duas características essenciais, por um lado é uma potência que age na falha, ou melhor, em tempos diferentes da ciência, ora atrasada, ora adiantada com relação a esta. É o poder de designar saberes ainda inacabados ou atualmente obsoletos; por outro lado, ele explica que de nenhuma forma esse saber da literatura pertence à verdade absoluta nem apresenta questões derradeiras; portanto, é um saber

¹⁸⁰ Barthes (1987, p. 16) explica que essa literatura à qual ele faz referência não tem a ver com o conjunto de obras, mas os vestígios dos grafos da prática de escrever. As palavras literatura, escritura e texto para ele são sinônimos e serão usados indiferentemente na obra do autor.

passível de transformação, não fixado. Barthes (1987, p. 18) explicou que a literatura “[...]dá um lugar indireto ao saber, e esse indireto é precioso”.

Esta definição da primeira potência da literatura nos permite relacioná-la com nossa Linguagem Museológica, através da idéia da articulação de três mundos nos quais o objeto exposto se encontra. Assim, torna-se possível encontrar uma estreita similaridade com o ambiente de procedência¹⁸¹ do objeto exposto. Num primeiro momento o objeto se encontra no seu contexto original, o que Davallon denominou de mundo do uso, da funcionalidade e da origem do objeto. Seria este mundo real nossa força, a *mathesis museológica*? Sabemos que a estes objetos são conferidas diversas interpretações, através dos diferentes olhares dos vários campos de conhecimento; logo, esse olhar sobre os objetos expostos é que “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles [...]”(BARTHES, 1987, p. 18) Lembremos que no contexto museu o ‘usar’ dos objetos é mudado: extraída sua ordem utilitária, eles sofrem uma transformação, onde essa ‘função-signo’ adquire uma outra conotação, seguindo uma ordem simbólica que poderíamos chamar de “museológica”.(HORTA, 1992, p. 46-47)

A exposição nos museus, é geralmente vista como uma amostra de “verdades” seja qual for a coleção ou a informação: científica, histórica, artística. Mas este caso fica mais visível quando nos enfrentamos com exposições científicas. Como expor fenômenos, fatos e processos das ciências naturais, físicas e exatas – último patamar da nossa relação com a objetividade, onde o relativismo não se coloca de maneira explícita e as interpretações individuais parecem não ter lugar (FERRY, 1994, p. 29) – num espaço simbólico onde os diversos sentidos, alguns ocultos, deflagram através da interpretação subjetiva de cada indivíduo? Na linguagem museológica usa-se a ciência, mas não deve ser feito uso absoluto da linguagem da ciência: a exposição não é uma escritura que dê conta do mundo objetivo, nem das ciências exatas – ela, pelo contrário usa o saber como ferramenta para construir sua linguagem, criar narrativas e mundos fantásticos. Um dos objetivos da exposição é transmitir uma mensagem de conteúdo cultural e para tanto usa os objetos, os textos, os diversos recursos gráficos para construir seus discursos, permitindo mergulhar em diferentes assuntos, para além do compromisso puramente científico.

A segunda força da prática de escrever, a *mimesis*, diz que a literatura representa alguma coisa. Desta maneira, Barthes (1987, p. 22) comentou que o que a literatura procura representar é precisamente o real¹⁸²: “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da

¹⁸¹ O que Davallon chama de Mundo Real do objeto

¹⁸² Barthes refere-se ao real de Lacan. Os registros essenciais da realidade humana por Lacan são; o simbólico, o imaginário e o real. As sucessivas etapas da teoria do real de Lacan foram resumidas por: (CHAVES, 2006, p. 161-168)

literatura”. Este real de Lacan, aquela instancia que o homem não tem a possibilidade de acessar, e que é a impossibilidade de desvelar a verdade. Mas o escritor não se conforma e continua incessantemente praticando a escritura, se recusando a aceitar que o real escapa de suas mãos, ou melhor, de suas palavras. Assim Barthes (1987, p. 23) acreditou que mesmo a literatura sendo categoricamente realista, pois seu fim é a representação do real, ela também é “...obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” de penetrar o real.

Seria a exposição uma representação, uma interpretação do real? Uma procura incessante pela representação da impossibilidade, tal como Barthes (1987, p. 23) falou do caso da literatura? Será a exposição – tanto quanto a literatura – “categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo”?

O que é o Mundo sintético do objeto exposto – mais do que uma criação, uma procura incessante pela representação do real? Entendemos este segundo mundo como a esfera da expografia, o momento no qual a exposição se articula como o objeto e quando o objeto exposto se apresenta nos museus com os diferentes dispositivos museográficos. Quando o objeto é inserido num museu, este movimento de deslocamento do seu lugar de origem para dentro de um mundo sintético implica várias intervenções de caráter prático, como documentação, conservação, e também a disposição do mesmo num espaço organizado e hierarquizado; é o momento de exteriorizar e colocar para fora: a exposição. Mediante múltiplas linguagens é possível construir diversas narrativas, diferentes discursos sobre o mesmo assunto, sempre nessa busca de representar o real, numa tarefa incessante para penetrar o impossível.

Porém, lembremos que o objeto exposto deve ser considerado como um substituto da realidade (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 64), por sua carga simbólica: sendo ele nossa ferramenta para desvelar o real; é ele mesmo a nossa armadilha para cair de novo na camada simbólica, portanto uma “faca de dois gumes” com a qual tentamos acessar o Real, mas ao mesmo tempo com o (referindo-se ao objeto) qual construímos um sistema simbólico de significância. Jacques Hainard citado por Desvallées e Mairesse (2010, p. 64) afirmou que “o objeto não é a verdade de nada; poli-funcional primeiro, polissêmico depois, não tem sentido senão num contexto”. Para Cameron (1992, p. 262), a não diferenciação entre realidade é verossimilhança e o não reconhecimento dos *artefactos* (trata-se dos objetos de fabricação humana) e dos *kinétifectos* (os fenômenos) como elementos essenciais para entender o processo de comunicação do museu estão relacionados com os problemas de comunicação e a formulação de programas de educação. O autor coloca os *artefactos* e os *kinétifectos* como a “coisa real”, ressaltando que é precisamente esse elemento que diferencia o sistema de comunicação do museu de outras linguagens.

Os espaços museográficos são locais sem um tempo definido, são lugares onde diferentes objetos podem ser reunidos para formar uma exposição. Poder-se-ia dizer que “tudo” é provável: objetos que nunca imaginamos que fosse possível ser apresentados em um mesmo ambiente, por pertencer a ideologias opostas ou porque são de diferentes estilos; objetos de diferentes tempos, períodos e lugares, exibidos como se estivessem dialogando ou discutindo; objetos expostos como complemento um do outro – eis a exposição como geradora de novos significados e informações para o público e que soma outros valores para os objetos exibidos (SUESCUN, 2011, p. 46). É possível apresentar dicotomias, contradições que podem inquietar o público, ou objetos enfatizando uma ideologia presente ao longo do tempo; enfim, são atmosferas com um potencial imaginário e algumas das vezes surreal. Porém, vale ressaltar que as interpretações feitas pelos sujeitos no museu, tanto para a criação de textos quanto de cenografias e ambientações, estão inevitavelmente ligadas ao contexto primário. Horta (1992, p. 45) explicou que os elementos básicos da linguagem do museu são a materialidade dos signos e sua funcionalidade original, ou seja, o uso no seu contexto de origem. Estes dois elementos jogam um papel importante na produção e interpretação das mensagens e textos produzidos pelos profissionais de museu, ainda que o trabalho de interpretação dos museus seja o de “traduzir o intraduzível” (RONAI, 1987, p. 14) ou seja, um trabalho que envolve a imaginação e a criatividade, ou como Schaiderman (2011, p. 14) se referiu à tradução, “[...]de modo algum pode prescindir da invenção”. Em suma, a maneira na qual estes objetos são dispostos no espaço, assim como os textos, os gráficos, fotografias, vídeos, entre outros dispositivos, vão tentar aproximar o público de uma realidade contextual da ‘função-signo’ do objeto.

A terceira força da literatura é sua força propriamente semiótica – a *semiosis*:

consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (BARTHES, 1987, p. 29)

Esta definição de Barthes sobre a semiótica (ou semiologia) vem acompanhada com a “desconstrução da linguística”, e é essa desconstrução que ele considera a semiologia. Ele acredita que tal como a economia, a linguística já abrangeu todos os estágios sociais, apropriando-se do conhecimento instável das sociedades, embora, se afastando cada vez mais do seu assunto original de estudo. A semiologia nesse ponto tem a missão de recolher todo a impureza da língua, isso entendido como os desejos, temores, intimidações, aproximações, desculpas, agressões de que é feita a língua ativa. (BARTHES, 1987, p. 32)

Em suma, o que Barthes estava querendo nos explicar é que através desta semiologia, desta terceira força da literatura, ele quer entender a maneira na qual a sociedade produz uma quantidade de signos – de artifícios – que ela mesma considera, consome e usa como sendo naturais.(BARTHES, 1987, p. 33)

Sobre a natureza semiótica da exposição, Davallon comentou:

Como a representação teatral, a exposição destaca a comunicação cultural. Com a diferença de que ela não é uma *performance* baseada na interpretação de atores, mas numa disposição de ‘coisas’ colocadas num espaço com a intenção de torná-las acessíveis a um público. (DAVALLON, 2010, p. 20)

As ‘coisas’ a que se referiu Davallon (2010, p. 20) são os diversos objetos que pertencem a uma exposição e que são de natureza semiótica, ou seja, signos muito heterogêneos. Este sistema sógnico é integrado por um conjunto de elementos: o acervo, o espaço, a iluminação, os painéis, os textos, os gráficos, os vídeos, as fotografias assim como as cores, o áudio, os cheiros, as texturas. O traço comum a todas essas ‘coisas’ é que elas foram escolhidas para serem relacionadas e dispostas num espaço, no qual entrará o visitante – presencial ou virtualmente.

Mas para que o visitante possa imergir nesse espaço de signos, ele precisa decifrar as diversas mensagens que ali foram colocadas. Mensch (1991, p. 11-12) comentou que a exposição entendida como uma “terra dos sonhos” é criada a partir da interpretação do conjunto de objetos que foram escolhidos para compor o espaço e, portanto, é necessário que os visitantes aceitem as sentenças e interpretações que o Museu oferece, pois sempre será este último que se interporá entre o visitante e o objeto. O visitante então precisa “decodificar a linguagem não verbal da exposição” (DECAROLIS, 1991, p. 34), ou seja, realizar uma interpretação baseada naquele recorte de mundo que se apresenta nos museus; o que não quer dizer que o visitante deva aceitar a proposta expositiva, pois seu papel será o de interpretar a interpretação já dada pelo museu, e isto faz parte da entrada no “mundo dos sonhos”. Controlar os significados que cada visitante dá às exposições é impossível, pois não se pode criar um sistema fechado de informação e comunicação dentro de um espaço que está impregnado de simbolismo.

Renan citado por Barthes (1987, p. 14) comentava que “a língua não se esgota na mensagem que engendra; que ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito[...]”. A exposição transcende os limites do tempo e do espaço de exibição, pois os efeitos que produz nas pessoas podem perdurar depois da visita, evidenciando desta maneira a impossibilidade que existe de controle absoluto da produção de sentidos.(MORAES, 2006, p. 4)

Sabemos da impossibilidade de controlar o que o indivíduo pode interpretar, mas também sabemos o que é possível. Assim, as exposições podem seduzir, sugerir e até incomodar através do percurso criado (ou sugerido) e, em geral, de todos os dispositivos expográficos que a compõem. A exposição pode reunir todos os objetos prediletos de estudo da semiologia, tal como Barthes comenta:

...os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade. Chamaria de bom agrado “semiología” o curso das operações ao longo do qual é possível – quiçá almejado – usar o signo como um véu pintado, ou ainda uma ficção. (BARTHES, 1987, p. 40-41)

O estudo da semiologia nas exposições seria o terceiro mundo descrito por Davallon: aquele mundo utópico, das fantasias, das narrativas do imaginário, das diversas interpretações, da memória, das lembranças, de todas aquelas falhas da língua e da separação da realidade. Barthes comenta:

[...] do impuro da língua o refugio da linguística, a corrupção imediata da mensagem: nada menos do que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua cativa. (BARTHES, 1987, p. 32)

Este é o momento da experiência, de uma experiência que envolve todos os sentidos: a imersão. Este mundo das interpretações transporta os visitantes ao mundo da imaginação, a diversas esferas fantásticas: este é o mundo das múltiplas interpretações e, portanto, o momento subjetivo por excelência do processo de comunicação da exposição.

A maneira pela qual os objetos são expostos e o modo como são articulados no espaço junto com os dispositivos expográficos são relacionados com o discurso que muitas vezes afasta estes mundos como sendo contrários e paradoxais. Existe a idéia errônea de separar estes dois mundos, caindo no velho paradigma da dicotomia objetividade-subjetividade, achando que é esse o ponto a ser discutido, quando na verdade o que importa aqui é o lugar de onde está se falando, onde está se construindo o discurso. No final das contas o mundo da origem, a realidade e a imaginação não são experiências vivenciadas e sim diferentes interpretações sobre o real. Portanto, o que nos desconecta e gera questionamentos destes lados considerados contrários é o modo como os objetos são expostos. Barthes explica a oposição:

Mas, do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente; o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala. (BARTHES, 1987, p. 20)

Nestas três forças da literatura achamos uma intencionalidade de destruição e de construção que é concomitante. A idéia revolucionaria e transversal da proposta de Barthes sobre a literatura – a escritura, permite refletir sobre nosso trabalho de *graphia* nos museus - museografia. A proposta provocativa não é mais do que a maneira de Barthes trapacear não só com a língua, mas com o poder do discurso, com o lugar de poder no museu. Se repararmos, o exercício de expor tem como características potenciais as três forças da literatura, ou como o mesmo Barthes ,nomeia seria o grau zero da escritura¹⁸³.

A idéia de literatura de Barthes como única forma de iludir a língua nos permite ver as exposições de outra perspectiva, agora não só como meio de comunicação, como já vem sendo estudado. Estas novas perspectivas alimentam não só a prática de expor, mas também a teoria da exposição museológica.

3.1.2 Exposição: a escritura do museu

Nessas relações estabelecidas entre os três mundos nos quais o objeto exposto se encontra e as três forças da literatura, achamos fatores e práticas que se assemelham, e isso nos fez pensar que a exposição, por ser o momento álgido da comunicação entre o público e o “escritor” do museu - o museólogo - seria a escritura do museu; a prática de escrever equivaleria assim a falar de uma prática de expor e a literatura seria a junção destas duas.

Qual é o ponto de comparação possível entre duas linguagens? Já vimos que a exposição como linguagem tem um potencial de trapacear com a língua, trapacear o poder, dar pequenas ‘escapadas’ do poder, ir e voltar para ele. Mas isso depende de como os “escritores” dos museus fazem uso da língua, como essa “escritura” é apresentada, como se brinca e se articula com as ferramentas. Essa é nossa proposta: sendo um espaço potencial de trapacear o poder, a exposição tem todas as chances de ser um espaço motivador, cativante, uma instancia de sugestão. Um agente que nos apresenta todo o tempo possíveis intervenções, idéias a serem construídas com a língua de quem agora se propõe a criação de exposições transversais.

Para melhor compreender a idéia de escritura vejamos a divisão dos seus elementos, desdobrando os componentes, tais como a língua e o estilo, para finalmente chegar ao conceito de escritura. O leitor neste ponto deve estar pensando: o que a discussão da linguagem do ponto de vista da semiologia, tem a ver com a exposição e a prática de expor nos museus? Língua e estilo teriam um equivalente na linguagem expositiva?

¹⁸³ Título do livro de Roland Barthes: Novos ensaios críticos e o grau zero da escritura.

A língua seria o *habitat* da criação literária, o universo que abrange a escritura, o lugar onde a literatura se desenvolve e o ambiente que não pode ser negativado, porém passível de ser levemente atingido, onde os ocios e falhas estão presentes. Entretanto, Barthes já argumentava que na verdade a língua é menos um fundo do que um horizonte finito – o que ele explicará com vetores, dizendo que a língua é uma linha horizontal que se estende, mas nunca até o infinito, ou seja, ela estica mas é limitada (BARTHES, 1974, p. 121). Um vetor horizontal que constitui um objeto social por definição e não por escolha própria, portanto, um vetor impossível de negar.

Assim como a língua é representada com uma linha horizontal, o estilo foi entendido por Barthes (1974, p. 122) como uma linha vertical, que nasce do corpo do passado do escritor e que vem surgindo, emergindo, ainda que o estilo não seja tampouco uma escolha do escritor e sim um impulso, algo inerente ao indivíduo. O estilo se constitui então num instinto, em algo para além da literatura e que emerge do interior de quem escreve. O autor (1974, p. 123) comentou que o estilo pela sua origem biológica está “fora do pacto que liga o escritor à sociedade”.

Esse plano cartesiano aqui esboçado, definido por uma linha horizontal que representa a língua e um plano vertical que define o estilo, são duas dimensões às quais o escritor está submetido e com as quais ele trabalha, mas não por escolha pessoal. Na verdade, estes planos definem o escritor, o atravessam, o determinam (são duas constantes?). Existe outra realidade formal que não se esgota nas duas dimensões, que é a escritura. Esta identidade formal do escritor só é possível fora das normas estabelecidas pela língua e pelo estilo. A escritura como função tira a inocência das palavras, a transparência do estilo, tornando-se, em si, um signo total, feito de intencionalidade. “Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função”. (BARTHES, 1974, p. 124)

Se compararmos estes componentes da linguagem, definidos por Barthes como um plano cartesiano, e transpusermos este gráfico para a função-exposição, podemos identificar algumas características com os espaços museológicos. Em primeiro lugar, a língua, tal como se explica, não seria um elemento diferente nas exposições, reiterando aqui que não estamos nos referindo a uma linguagem escrita-falada, e sim, ao uso de outros dispositivos que se encontram inseridos na esfera determinante da língua. A língua determina também o museólogo, o arquiteto, ou *designer*, ou seja, a qualquer profissional envolvido na prática de expor. Da mesma forma, podemos dizer que o estilo é determinado pelo instinto e impulso de quem concebe a exposição, daquele que em um espaço determinado interpreta uma idéia articulando-a com objetos, textos, sons, imagens, criando um todo com um estilo próprio que podemos reconhecer como uma assinatura implícita. Ora, o que seria equivalente à escritura no caso dos museus? O fio

condutor da exposição? É o discurso mobilizado através de todos os itens nomeados? Seria a forma pela qual é comunicado para o público o tema da exposição?

Os espaços museológicos assim como os espaços onde se desenvolvem processos de comunicação, são prisioneiros das palavras do passado, da experiência. Seria impossível achar que as palavras passam ao largo sem nos atingir ou atravessar as nossas atividades no museu. Quando se começa a construir um discurso através da junção, ou melhor, da articulação de diversos dispositivos expográficos, o que no começo desta construção parece inocente, ou “neutro”, na verdade vai tomando uma dimensão criptográfica, já que diversas camadas de palavras vão se somando, todas as palavras passadas sendo agora usadas e repetidas, mas com outro tratamento, novas relações são estabelecidas.

É uma característica que reafirma nossa idéia da exposição como escritura e que tem a ver com a comparação feita por Barthes entre a fala e a escrita. Ele entende que a fala é uma duração de signos, uma espécie de movimento, enquanto a escritura está para além da linguagem: " [...]desenvolve-se como um germe e não como uma linha[...]" (BARTHES, 1974, p. 127) ; a fala é uma duração, se desenvolve num tempo.

Contudo, a grande diferença com esta idéia de escritura baseia-se no objetivo para o qual o escritor escreve, e para o qual o expógrafo expõe; o escritor não escolhe o público alvo e, portanto, as escolhas que se fazem são escolhas de consciência e não de eficácia; "Sua escritura constitui uma maneira de pensar a Literatura, não de difundi-la" (BARTHES, 1974, p. 125) nesse ponto podemos achar uma diferença com os propósitos da linguagem museológica? Nos museus o “escritor” não possui essa liberdade, ele está comprometido com um “público”, mas é interessante ver como na escritura se coloca esse conhecer o leitor como algo quase que impossível, conhecer com eficácia qual o consumo daquilo que foi escrito. O museólogo usa estratégias comunicativas que envolvem a educação e divulgação para aproximar diferentes públicos, com o intuito de expandir a área e permitir que novos públicos tenham acesso ao museu, embora ele não possa ter controle absoluto de quantas e quais pessoas irão usufruir das exposições.

Desvallées (2005, p. 55-60) nomeou dois problemas entre público e museu que ele considera relevantes, dando ênfase à comunicação, e em especial às exposições: o primeiro se refere ao estudo dos públicos “que nos deixa em total ignorância sobre a relação entre alguém que está assistindo e alguém que está sendo assistido”; e o segundo está relacionado com a falta de pesquisa voltada para os estudos de público, pesquisas que podem antecipar as expectativas do público, produzindo conteúdos com os quais o museu tende a se adaptar a seu público-alvo, ao invés de educá-lo. A proposta do autor direciona-se nesse sentido, em que o museu se proponha educar o público para que este possa entender os conteúdos expostos, com o intuito de manter uma qualidade do conhecimento a ser transmitido, que é um dos objetivos mais importantes a serem

alcançados pelos museus. Veron e Levasseur, citados por Schärer (2005, p. 94) propõem: “se expor é sempre propor, visitar uma exposição é compor, nas duas acepções do termo: combinar e adaptar. Adaptar significa negociar”. Apresentar uma linguagem especializada sem que o visitante possa compreender só levará a um afastamento; mas, ao contrário, oferecer informações simplificadas ou reducionistas ameaçaria a função do museu que, como “instância de educação e de transmissão de conhecimentos críticos sobre os fatos”, (DESVALLÉES, 2005, p. 58) não pode cair na armadilha do espetáculo e do consumismo. Desvallées (2005, p. 58) acredita que, para alcançar um equilíbrio entre os dois problemas mencionados, é necessário que os conteúdos sejam revistos e melhorados para que possam ser acessíveis à maioria, assim como a linguagem a ser usada.

Como já explicamos, o público tornou-se alvo de estudo, ele passa de espectador passivo para se converter em ator principal e, por essa razão, os museus estão interessados em desenvolver estudos de público a partir dos quais se possa vislumbrar tanto os problemas quanto as possibilidades de comunicar através das exposições (DECAROLIS, 2005, p. 47). O fortalecimento da educação nos museus trouxe consigo a preocupação por conhecer as expectativas, gostos e desejos dos visitantes, caso contrário acontece com a escritura, onde apesar do comprometimento que o escritor tem com a sociedade, não é obrigado a conhecer para quem e o porque é consumida:

[...] a escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais da sua criação. Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida. (BARTHES, 1974, p. 125)

Acreditamos que de qualquer forma, nos museus, não estamos conseguindo essa linguagem, nem livremente consumida, nem livremente produzida. Esta poderia ser talvez uma linguagem ainda mais irreverente, e o museu, por suas características subjetivas, mas como um detentor também da memória e do patrimônio, poderia se permitir essa liberdade de produzir antes de conhecer o que pessoas consomem, o que está sendo produzido.

A exposição deve ser uma constante prática de renovação e não de repetição: mesmo que nossas dinâmicas sejam circulares, é importante que exista uma nova forma de fazer e talvez essa liberdade de criação anterior a um entendimento da liberdade consumida, quer dizer, os estudos de público. Através dos estudos de público, os

museus vêm demonstrando o afã por conhecer que tipo de pessoas visitam os museus, e seus objetivos e expectativas com relação a estes espaços¹⁸⁴.

Ainda que Barthes explique que a escritura, tentando fugir do discurso de poder, volta a esse discurso em vários momentos, o escritor está acorrentado à História, e esta por sua vez já está acorrentada à sociedade: sempre é uma prática que cairá em alguns momentos na alienação, seja por escolha, seja por circunstâncias sociais e políticas que levam a esta alienação. (BARTHES, 1974, p. 139)

Porém o discurso museológico continua cativo da idéia de museu como instituição e, portanto, agindo em concordância com a mesma. É isto que condiciona o museólogo a cumprir com requerimentos advindos de entidades que possuem um discurso que deve ser seguido – e a definir-se através do discurso do poder. A escritura, por seu lado, apesar de ser um reflexo da sociedade e uma atividade de compromisso com a história, é feita por indivíduos que tem a liberdade de colocar no papel, com os signos da língua e com seu estilo próprio, aquilo que achem que seja interessante ou não ser divulgado.

3.1.3 Exposição, a poética do museu: uma proposta transversal

Bellaigue (1991, p. 31) propôs estudar as exposições sob um enfoque poético. Como comentamos no início desta seção, a autora acreditou na relação em que os objetos na exposições compõem rimas, como também o fazem as palavras na poesia. Os objetos são assim entendidos como artefatos polissêmicos, pois através da exposição dos objetos no espaço museológico eles irão permitir diversas interpretações; os objetos de museu ecoam como as palavras na poesia. Esta abordagem nos permitiu entender a exposição como uma instância criativa, onde o poder dos objetos permite a desconstrução de sentidos e a criação de metáforas, assim como uma “subversão do tempo e espaço” (ROCHA, 2009 p. 113).

Horta (1992, p. 48) comentou que a linguagem do museu funciona como o sistema musical – composto de valores positivos e negativos que se complementam. Estas características musicais pertencem também à esfera poética e, portanto, possuem características similares. O silêncio e o som têm, portanto, o mesmo valor. Assim, podemos observar no museu que não só os objetos se articulam, mas também a ausência deles se faz presente, podendo afirmar que a linguagem do museu funciona com uma dupla ausência: por um lado os “objetos fantasma”, aqueles não presentes

¹⁸⁴ Um exemplo sobre estudos de público no Brasil, está associado à criação do Observatório de Museus e Centros Culturais. Programa de pesquisa que propõe a criação de um sistema, em rede, sobre a produção e estudos sobre museus. Uma de suas linhas de pesquisa está relacionada com os estudos de público. Chama-se de Perfil-Opinião de Museus e Centro Culturais. Resultados das pesquisas desenvolvidas em 2005 e 2006/2007 disponível em: <http://www.fiocruz.br/omcc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home#>. Acesso: 9 jun. 2015

materialmente, mas presentes no discurso; e por outro lado a ausência da função original destes objetos. Segundo estas definições, é possível afirmar que existe uma linguagem poética própria de museu?

Estamos engajados no uso de estratégias de comunicação educativa, tentando criar exposições que possam ser entendidas por um grande número de pessoas. Dedicamos muito tempo à procura de soluções para entender o público que visita as exposições; e muitas vezes esquecemos as infinitas possibilidades que temos de brincar com as linguagens existentes nos espaços museográficos e, assim, gerar distintas sensações, diversos questionamentos e interessantes discussões a um nível experimental.

Acreditamos que seguindo os parâmetros atuais que sugerem regras voltadas para a esfera cognitiva como objetivo primordial, pulando desta maneira o essencial encontro sensorial e emotivo dos visitantes com os objetos, não estaremos prontos para criar exposições instigantes. Tomando como exemplo a idéia de poesia de Barthes, acreditamos que seja possível propor maneiras transversais para nos comunicarmos:

Essas palavras – objetos sem ligação, ornadas de toda a violência de sua explosão, cuja vibração puramente mecânica toca de maneira estranha a palavra seguinte, mas logo se extingue – essas palavras poéticas excluem os homens: não existe humanismo poético da modernidade: esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, vale dizer, que põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura, etc. (BARTHES, 1974, p. 145)

Esses objetos-palavra podem ser tanto a ponte que liga o humano com o Real como também podem ser o meio pelo qual o humano se desliga definitivamente do Real, ficando na esfera suspensa da realidade, aquela dimensão coberta por várias camadas simbólicas. Os fragmentos de realidade, a matéria prima da linguagem de museu – os objetos – podem ser organizados de maneira aleatória, com alguma intencionalidade discursiva, é claro, mas, com o intuito de gerar sensações que, num segundo momento, possam gerar questionamentos, e tudo isto, graças à interação oferecida pelo museu. Perez (2007, p. 47) chamou a atenção para observar de “maneira transversal”, o que segundo ele, propicia leituras transgressoras sobre o mesmo objeto, construindo discursos em caminhos incertos, na procura de possíveis respostas. O autor comenta:

Criar ambientes de sossego, de ansiedade, de esperança ou de terror para indagar nas leituras determinadas, abertas para a compreensão ou para a rejeição, obriga a quebrar com a ortodoxia documental, na qual as peças não podem se rebelar porque possibilita a liberdade, a liberdade criativa, de interpretação e pensamento, e isto incomoda a muitos. (PEREZ, 2007, p. 47)

Portanto, não basta com criar exposições-discurso usando os objetos como palavras articuladas com um fim específico. O que os autores Bellaigue e Perez colocam em questão é o modo como esses objetos são interpretados e portanto como se faz uso dos mesmos dentro do museu. Se tomássemos a exposição como poesia e os objetos como palavras poéticas, isso nos daria um sinal de valor-uso no museu distinto daquele que anteriormente foi outorgado.

A palavra poética é “total”, na medida em que é a substância que, por sua vez, estabelece relações que são extensões dela. Barthes (1974, p. 143) explicou que “é a Palavra que alimenta e satisfaz, como a súbita revelação de uma verdade; dizer que tal verdade é de ordem poética equivale apenas a dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque é total” Palavra sem artigo como no dicionário, só um fonema, só uma partícula que significa por si mesma, genérica e entendida como uma categoria, palavras soltas que enchem o espaço com sua presença. A palavra poética não pretende nomear o mundo, e tampouco aspira nomear nada (SARTRE, 2004, p. 13). É esta uma característica potencial dos objetos nas exposições? Como se serviria o museu dos objetos, ou como os serviria usando-os como palavras poéticas?

Para Barthes (1974, p. 141) e Sartre (2004, p. 13), a atitude poética considera as palavras como coisas e não como signos, explicação que desmorona qualquer estrutura de linguagem. Assim, observando os objetos de exposição como palavras na poesia, nos encontramos em frente a uma dicotomia: primeiro, como já foi discutido, o museu é um produtor e reproduzidor de objetos; segundo, no processo de musealização, os objetos perdem e ganham significados, sendo eles signos essenciais do processo de comunicação dos museus. Qual a consequência de subverter a clássica exposição-discurso que procura em primeira instância transmitir uma mensagem por uma exposição onde se privilegiem as sensações, as emoções e as experiências? Esses diversos olhares, em diversos caminhos, em que sentido contribuiriam para melhorar a comunicação com o público?

Foi a capacidade de propor estratégias de comunicação que motivou a presente discussão, assim como a pergunta formulada por Georges Salles (1950) acerca do museu moderno e que foi mencionada por Bellaigue (1991, p. 31): “[...]é um laboratório e é um teatro?” Em ambos os lugares a repetição permite o aperfeiçoamento da técnica, mas também permite o encantamento através da experimentação - e é em direção a isso que queremos nos desdobrar. Esta pergunta nos faz pensar que o sucesso desta proposta transversal só será possível de corroborar através de propostas expográficas voltadas para a desconstrução do que já foi afirmado. Ainda sabendo que mudar nosso olhar sobre o objeto musealizado, tornando-o objeto-palavra seja quase impossível, e que talvez este

caminho possa nos desviar da procura da “verdade”, é importante dizer que se deve assumir o risco em prol de novas formas de nos comunicarmos com o público de museus.

A seguir vamos estudar e focalizar em nosso estudo de caso, o modo expositivo dos museus de natureza, aqui entendido como a soma de diversas linguagens, que abrangem: o espaço (configuração, proporção, escala, características estruturais), luz, cor, suportes, recursos gráficos e plásticos (incluindo textos e sinalização), especialmente a cenografia, além dos recursos de multimídia, que hoje parecem dominar a narrativa das exposições – linguagens estas que condicionam a esfera sensorial (visão, tato, olfato, ouvido e gosto). Tentamos identificar, através da análise comparativa parâmetros que definiram este modo expositivo como uma forma específica de exposição, sendo importante anotar que a coleção viva e o espaço determinam esse modo singular de expor.

3.2 As exposições de coleções vivas do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro: o caso da coleção amazônica

Para identificar as qualidades singulares dos museus de natureza em território brasileiro, foi necessário – como visto no capítulo 2 – descrever a concepção e a transformação dos dois espaços, ao longo da história, focalizando os últimos anos do século XIX e a primeira década do XX no caso do PZB do MPEG; e a década de 1920 e início da de 1930, no caso da representação amazônica do JBRJ. Modificações paisagísticas, científicas, estéticas e museográficas, muitas delas presentes ainda na configuração atual das duas exposições, às quais iremos fazer referência em continuação.

Ao estabelecer os parâmetros de análise nos deparamos com a dificuldade de comparar duas instituições brasileiras que surgiram em dois contextos históricos bem diferentes. Como apresentamos no capítulo 1, o JBRJ foi criado em 1808 como Horto Real e sua função inicial foi a de aclimatar as plantas exóticas oriundas do Oriente tornando-se aos poucos no centro principal dessa atividade com fins especificamente agrícolas e propósitos econômicos.

A criação do Jardim e de outras instituições como o Museu Nacional constituem a iniciativa que o governo português tinha para institucionalizar as ciências na sua colônia brasileira. A vinda da Corte Portuguesa coincidiu com o desenvolvimento destas reformas. Estes dois processos facilitaram sua implantação e consolidação, fazendo do JBRJ, a partir desse momento, o modelo de Jardim de aclimação de plantas “úteis”.

Apesar da exposição à qual estamos nos referindo ter sido desenvolvida um século depois (durante a década de 1920) é sempre importante situar com que propósito surgiram estas instituições e qual o marco político-econômico sob o qual foram instauradas. Portanto vale esclarecer que o objetivo de aclimatar espécies exóticas atravessa a história do JBRJ. Ainda nas primeiras décadas do século XX, o movimento de inventariar a Amazônia e representá-la na Capital Federal (do momento) traz à tona mais uma vez, a idéia que se tinha sobre o exotismo, ou seja, sobre tudo aquilo que era desconhecido e que representava o diferente, o diverso e o alheio; daquela natureza e as relações entre ambiente e seres vivos que tinham sido descritas e representadas de maneira pitoresca através das artes e da retórica pelos naturalistas-viajantes, como Humboldt e Martius. (KURY, 2001, p. 870)

O projeto político do Brasil Republicano buscava inventariar o que fosse nacional, neste caso, a natureza, os povos e as fronteiras, e a Amazônia era foco de atração, pois representava uma natureza “intocada” ainda não descoberta que devia ser desvelada pelos naturalistas brasileiros, e que tinha como objetivo principal diversificar a produção e o uso da terra com um interesse econômico e “civilizatório”. No JBRJ, durante esse período, a produção científica do Jardim foi a incorporação de coleções de flora nacional, sendo construídas as representações sobre os ecossistemas brasileiros, entre elas, a representação da Região Amazônica. Um exemplo muito ilustrativo dessa idéia romântica que se tinha sobre natureza amazônica, é possível vislumbrar na representação da Região amazônica do JBRJ: a paisagem deste núcleo composta por dois elementos que nos remetem à ocupação humana do território: uma casa e um seringueiro imersos na floresta, pode simbolizar a harmonia e a comunhão do homem com a natureza, mas estes elementos também podem remeter à historicidade do jardim, pois hoje, a Amazônia não é mais dos seringueiros, agora é dos pecuaristas, plantadores de soja, madeireiros, mineradores e empreiteiros. Isto indica que esta paisagem com o passar do tempo permanece altamente idealizada e romantizada.

O MPEG foi idealizado em 1866 sob os preceitos políticos da província do Pará, sendo ele ancorado à instituição de instrução pública da cidade de Belém; portanto, tem seu ninho na reforma educativa que se consolidou no período da Primeira República. Foi sob este princípio que o PZB do MPEG foi projetado e no seu espaço foram transpostas estas idéias, que descrevemos no capítulo 2, e que são evidentes na construção do zoológico, em especial, que cativou a população da cidade que ainda hoje visita em massa o Parque.

O Museu Paraense Emílio Goeldi, sendo um museu provincial, como comenta Sanjad (2001b, p. 129), “na dupla acepção do termo”, ou seja, fundado pela Assembléia Provincial e sustentado pelo tesouro do Estado, teve que restringir a sua atividade

científica geográfica e ecológica à região. Como também foi discutido no capítulo 2, desde sua fundação deu-se relevância à coleção de espécimes locais da flora amazônica brasileira. Esta idéia foi apresentada no regulamento do relatório de 1894 do Museu, onde foi registrado que o fim era o estudo, o desenvolvimento e a vulgarização da História Natural e Etnológica, principalmente do Estado de Pará. O Horto, portanto, apresenta variedade de plantas representativas da Região, desde sua concepção até os dias atuais, como veremos no decorrer do texto. Para Cunha (1989, p.110), "...o Pará, por causa do Museu Paraense, foi no Brasil sempre o carro-chefe na defesa do patrimônio arqueológico, etnológico, faunístico e florístico, de uma imensa região como a Amazônia"¹⁸⁵. Este historiador reforça o foco do Museu e o como os interesses da instituição desde seus primórdios foram voltadas exclusivamente àquilo considerado amazônico, sendo na atualidade uma instituição responsável por conservar o "patrimônio verde" do país.

A segunda questão que dificultou estabelecer parâmetros comparativos entre as duas exposições foi a diferença temporal na criação de cada uma: o PZB foi consolidado durante 15 anos a partir de 1895, enquanto a representação da Amazônia do JBRJ foi construída a partir da década de 20 do século XX, sendo restaurada depois da enchente de 1936. Os interesses de cada instituição foram diferentes, mas existia em comum o propósito de inventariar o que era nacional, ou regional, no caso do MPEG. Como vemos, no JBRJ foi destinado um espaço para representar a Amazônia, como parte do projeto de concentrar a flora nacional e o MPEG apresenta no seu PZB exemplares, tanto de flora quanto de fauna local, distribuídos ao longo do quarteirão. A flora circunda as jaulas e gaiolas do zoológico, assim como a Rocinha e os prédios administrativos. Os elementos compositivos das duas exposições nos permitem identificar essa diferença temporal, pois no PZB do MPEG a predominância de referentes europeus como a caixa d'água, ou o traçado dos canteiros, ou, mais ainda, o uso de bustos comemorativos diferem dos elementos compositivos da representação da Amazônia do JBRJ, que no espaço possui uma casa de seringueiro e um pescador que, como já mencionado, podem nos indicar a idéia que se tinha sobre a Amazônia no século XX.

De qualquer maneira cabe mencionar que a diferença temporal entre a criação de uma exposição e outra foi curta, e as duas podem ser enquadradas no período histórico brasileiro em que as preocupações pela constituição de uma República incluíam o desejo de modernização do país, a procura pela civilização do povo e o projeto de unificação nacional. Momento também em que a natureza foi observada como fonte de recursos que, sendo explorados de maneira racional, poderiam gerar riquezas para o país. (CASSAZZA, 2001, p. 21).

¹⁸⁵ CUNHA, Oswaldo Rodrigues da. Carlos Estêvão de Oliveira (1880-1949). In: Talento e atitude: estudos biográficos do Museu Goeldi, I. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, p. 110

Embora a diferença temporal tenha sido uma dificuldade na hora de estabelecer uma análise, também permitiu que a construção de uma representação amazônica no JBRJ fosse liderada por um antigo funcionário do MPEG, Adolpho Ducke. Este botânico e entomólogo, ao ter passado pelas duas instituições e ter atuado de maneira ativa na produção científica, nas viagens de coleta, classificação de espécimes de herbário e aclimação de plantas no Horto é a ponte que liga uma exposição à outra. Sendo assim, não só plantas amazônicas foram transplantadas à Capital do país daquele tempo: também os naturalistas do MPEG participaram do período frutífero em viagens, expedições e na constituição do espaço físico do Museu¹⁸⁶. Portanto, acreditamos tenha sido possível que os processos de musealização, em especial as técnicas de aclimação, também tenham sido implementados no JBRJ.

Também é muito importante mencionar que a denominação destas duas instituições determinou mais uma dificuldade à hora de analisar suas exposições. Por um lado, temos um Jardim Botânico reconhecido como tal desde 1818; por outro, temos um Museu que contém um jardim botânico, que apesar de ter nascido com esse sentido em 1895, só veio a ser reconhecido como tal no ano 2000 (às portas do século XXI). O MPEG foi criado como um Museu de História Natural, ou seja, envolveu e envolve ainda hoje, outras áreas da história natural além da botânica, tais como a zoologia, a geologia e as ciências humanas; e suas pesquisas estão centradas em todas estas especializações, o que o diferencia por completo do trabalho do JBRJ que se especializou em pesquisa botânica e, em 1998, é confirmada sua especialidade em pesquisa, pois passa a ser denominado Instituto de Pesquisa JBRJ¹⁸⁷. Temos assim um Jardim que nasceu como centro de aclimação, mas que foi se especializando em áreas científicas da botânica acompanhando os avanços da ciência vigente. Vislumbramos esta diversificação nas novas seções e especialidades que foram criadas com a reorganização do Jardim na primeira década do século XX, tais como as seções de botânica, de agronomia, dois laboratórios – um de química agrícola e o outro de ensaio de sementes e fisiologia vegetal. (BRASIL, 1910, p. 1169)

Para encontrar pontos de contato que nos permitissem ir em frente com a pesquisa e, portanto, com a análise, foi necessário partir do pressuposto de que o JBRJ e o PZB do MPEG tem em comum o fato de serem jardins botânicos e ao mesmo tempo serem considerados **patrimônio** pelo IPHAN, o que nos possibilitou encaixá-los na categoria de jardins históricos. Estas duas características permitem demonstrar que, apesar das diferenças acima mencionadas, as duas exposições guardam relações

¹⁸⁶ Assim como Ducke veio fazer parte do quadro de funcionários do JBRJ, Emília Snethlage foi chamada a assumir o cargo de naturalista viajante em 1922 pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro

¹⁸⁷ A Lei nº 10.316, de 6 de dezembro de 2001 que cria a autarquia federal Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro .

estreitas no que se refere às suas funções de preservação da configuração paisagística, que representam as mudanças ocorridas ao longo da existência das duas exposições; mas também porque, sendo estas instituições consideradas jardins botânicos, as atividades sistemáticas e as práticas museográficas: pesquisa, documentação, conservação e exposição, assim como a musealização da natureza são parte fundamental das atividades que os legitimam com tal denominação. Se estas práticas museográficas são desenvolvidas do mesmo modo não faz parte de nossa discussão, pois acreditamos que cada instituição tem particularidades na maneira de fazer e de trabalhar seus acervos; só queremos ressaltar que todas as atividades mencionadas, como veremos a seguir, são exigências para estes espaços serem considerados jardins botânicos.

O JBRJ foi denominado Jardim Botânico desde 1818, quando foi nomeado Real Jardim Botânico¹⁸⁸. Desde o ano 2000 o JBRJ cede servidores que trabalham para a secretária da Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB), comissão criada pelo CONAMA para realizar a concessão de registros de jardins botânicos brasileiros. O Jardim do PZB foi certificado em Resolução 266 do CONAMA 3 de agosto de 2000, tendo passado pela avaliação da CNJB para ser reconhecido como jardim botânico.

Os dois conjuntos paisagísticos – do JBRJ e do PZB do MPEG – foram tombados pelo IPHAN. Este registro aconteceu em períodos diferentes, por um lado o JBRJ foi considerado como patrimônio em 30 de maio de 1938¹⁸⁹, sendo tombado aproximadamente um ano depois da criação do SPHAN¹⁹⁰; enquanto o conjunto arquitetônico paisagístico do PZB do MPEG foi registrado como patrimônio décadas depois, em 14 de julho de 1993¹⁹¹.

Estas duas características, ponto de contato para nossa análise: jardins históricos¹⁹² como elementos constituintes dos conjuntos paisagísticos considerados patrimônio segundo IPHAN e jardins considerados botânicos segundo o CONAMA,

¹⁸⁸ Primeiro denominado, Horto Real (1808), depois Real Jardim Botânico (1818) Jardim Botânico da Lagoa Rodrigo de Freitas (s.d.) e finalmente Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1890). Em 1995 passou a ser Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio Janeiro.

¹⁸⁹ Jardim Botânico do Rio de Janeiro, inclusive o Pórtico da Academia de Belas Artes, Portão da Antiga Fábrica de Pólvora e o Antigo Aqueduto da Levada - Inscrição nº 02/fls.02, datada, no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico

¹⁹⁰ Atual IPHAN. O Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) foi criado em abril de 1936, mas inicialmente, de maneira provisória. Entretanto, meses depois, Com a Lei nº 378 do 13 de janeiro de 1937 ficou consolidado

¹⁹¹ Tombado pelo IPHAN em portaria nº. 235, de 14 de julho de 1993. Está inscrito no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Inscrição 110, de 3/1/1994) e no Livro Histórico (Inscrição 536, de 3/1/1994). O tombamento inclui a área delimitada pelo quarteirão formado à frente, pela Avenida Magalhães Barata, à direita, pela Travessa Nove de Janeiro, aos fundos, pela Avenida Gentil Bittencourt e à esquerda, pela Avenida Alcindo Cacela.

¹⁹² Em plano diretor do JBRJ chamou-se a atenção para as normas da Carta de Florença e na Carta de Veneza, respeitando a condição do Arboreto de jardim histórico. (INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 2003, p. 12)

determinam o modo como as duas instituições devem trabalhar com suas coleções, como veremos a seguir.

Conforme já apresentado anteriormente, um jardim histórico é definido pelo *International Committee on Cultural Landscapes* (ICOMOS/IFLA) como:

uma composição arquitetônica e vegetal que apresenta interesse público dos pontos de vista histórico e artístico. Nesse sentido deve ser entendido como 'monumento'. Um jardim histórico é uma composição de arquitetura cujo material constituinte é principalmente de origem vegetal, conseqüentemente vivo, e como tal perecível e renovável.¹⁹³ (ICOMOS/IFLA, 1981, p. 1)

Afirma-se nessa carta patrimonial que, sendo entendido como “Monumento vivo”¹⁹⁴– ou, como nós o denominamos neste documento: Museu de natureza com coleções vivas– possui elementos e características que devem ser salvaguardadas, como por exemplo: sua composição arquitetônica, que inclui seus planos, limites e diferentes perfis do terreno; “suas massas vegetais: suas essências, seus volumes, seu jogo de cor, seus espaçamentos, suas alturas respectivas; seus elementos construídos ou decorativos; as águas moventes ou dormentes, reflexo do céu”. (ICOMOS/IFLA, 1981, p. 1)¹⁹⁵, ou seja – a conservação e salvaguarda da exposição da natureza construída, incluindo não só o objeto vegetal, mas também, como explicitado, elementos constituintes decorativos, arquitetônicos e estéticos.

O título de “jardim histórico” foi atribuído pela importância que tem como vestígio de acontecimentos memoráveis e pelo conjunto de elementos que assim o demonstram. As obrigações para com sua conservação se baseiam em manter suas características em autenticidade e integridade, parâmetros também estabelecidos com relação a monumentos, mas que no caso dos jardins envolve desafios de conservação, restauração e reconstituição devido às dinâmicas cíclicas da natureza. É possível observar esta dificuldade no intuito de conservar a composição paisagística da aléia das palmeiras no JBRJ; por vezes nos encontramos com palmeiras de menor tamanho que

¹⁹³ Carta de Florença, 1981. ICOMOS/FLA. Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos, p 1. Disponível no site do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Florenc%CC%A7a%201981.pdf> acesso em: 3 mar. 2015.

¹⁹⁴ Transcrevemos a idéia de Monumento vivo tal como definida em artigo 3 da Carta de Florença, pois é importante entender qual o lugar de fala. Os jardins Históricos nesta Carta Patrimonial são definidos desde a área da arquitetura como Monumentos (ICOMOS/FLA, 1981, p.1). Nos propomos estudá-los desde o campo da Museologia, portanto vamos estudá-los como Museus de coleções vivas para deixar claro que nos interessa enxergá-los desde seu dinamismo e qualidade de “vivo” e não como Monumento que se refere mais a uma idéia de estático e que portanto não condiz com a característica predominante dos elementos vegetais que compõem o jardins e é estão em contaste transformação.

¹⁹⁵ Carta de Florença, 1981. ICOMOS/FLA. Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos, p 1. Disponível no site do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=252> acesso em: 3 de março de 2015.

quebram a unidade compositiva, mas entende-se aqui que esta reconstituição levará a um estado próximo de igualdade em algum ponto da história¹⁹⁶.

Sendo os jardins museus “inacabados”¹⁹⁷ (CLOAREC, 1995, p. 89), ou seja, em constante transformação, deve existir um conjunto de procedimentos ligados a manutenção, reposição de espécimes, poda e corte, estabelecidos em planos de manejo, segundo as necessidades particulares de cada jardim; o mesmo se aplica ao conjunto arquitetônico que faz parte deste recorte paisagístico, ou como preferimos chamá-lo na tese, a exposição¹⁹⁸.

Já os parâmetros de classificação de um jardim botânico incluem outros itens e, na atualidade, se dá prioridade à conservação com um viés ecológico e à exposição de espécimes com um viés educativo e estético. Um jardim botânico é definido pelo CONAMA como uma

Área protegida, constituída no seu todo ou em parte, por coleções de plantas vivas cientificamente reconhecidas, organizadas, documentadas e identificadas, com a finalidade de estudo, pesquisa e documentação do patrimônio florístico do País, acessível ao público, no todo ou em parte, servindo à educação, à cultura, ao lazer e à conservação do meio ambiente¹⁹⁹. (CONAMA, 2003, p. 60)

O CONAMA ainda estabelece três categorias (A, B, C) de classificação dos jardins. Para um jardim ser considerado botânico deve cumprir com diferentes exigências, algumas particulares de cada categoria, mas os seguintes são pontos em comum: manter uma área para produção de mudas, possuir coleções representativas da flora nativa em estruturas adequadas, desenvolver programas de pesquisa e de educação ambiental, possuir um sistema de registro informatizado para seu acervo e possuir infraestrutura básica para atendimento dos visitantes (CONAMA, 2003, p. 60-61)

Os itens enumerados são funções que caracterizam o museu, que como já conhecemos, pode ser definido como:

¹⁹⁶ Nas Normas Internacionais de Conservação para Jardins Botânicos ficou registrada uma classificação de jardins botânicos segundo as características da sua coleção e das principais atividades que são desenvolvidas. Chamou nossa atenção a categoria de jardim histórico, por sua definição, que abrange os primeiros jardins botânicos da Europa, tais como os anexados às faculdades de medicina e aqueles que surgiram em um núcleo religioso que valorizou a flora medicinal, (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE – MMA et al., 2001, p. 36) mas como vemos esta é uma definição internacional e portanto impossível de ser aplicada a nossa realidade na América Latina. Por essa razão vamos nos apoiar na definição de jardim histórico proposto pela Carta de Florença que reflete melhor nosso procura local.

¹⁹⁷ Cloarec faz referência a esta idéia de “inacabado” para falar da idéia de paisagem. Para ele as paisagens são consideradas como objetos culturais, mas a diferença de uma obra de arte ou de um conjunto arquitetônico é que este último está composto por objetos vivos e, portanto, em constante transformação que faz com que se dê essa idéia de “inacabado”. Nós consideramos que os jardins botânicos sendo jardins e museus, podem ser considerados museus inacabados desse ponto de vista.

¹⁹⁸ Sobre as ações e diretrizes que devem ser levadas em conta para a preservação dos jardins históricos no Brasil, elaborou-se a Carta de Juiz de Fora. Carta dos Jardins Históricos Brasileiros, out. 2010, Juiz de Fora

¹⁹⁹ Esta definição foi estabelecida em Resolução Conama Nº 266 de 03/08/00, reiterada na resolução 287 de 2001, mas em resolução nº 339 de 2003, foram revogadas as anteriores.

[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição²⁰⁰. (ICOM, 2001)

As organizações *International Union for Conservation of Nature (IUCN) - Botanic Gardens Conservation Secretariat (BGCS)* e *WorldWide Fund for Nature (WWF)* desde 1989 especificaram as características descritivas dos jardins, deixando explícitas as semelhanças com os museus: citaram-se a classificação, comunicação e informação para com as outras instituições e com o público, troca de sementes, manutenção das coleções de plantas, monitoramento das plantas nas coleções abertas ao público; promoção e conservação através de atividades de educação ambiental, documentação adequada das coleções e pesquisa científica sobre a coleção²⁰¹. Características estas que foram revisadas e adequadas em 2001 para publicação das *Normas Internacionais de Conservação para Jardins Botânicos*. Foram somadas outras responsabilidades mais específicas para cada atividade acima citada (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE – MMA et al., 2001, p. 31-33).

Queremos ressaltar, com base nesta última definição internacional, que os jardins botânicos têm as mesmas funções dos museus não só no contexto brasileiro, como vimos nas definições do CONAMA; mas também no panorama internacional a definição concorda com a estabelecida para determinar a existência de um museu.

Em nosso estudo de caso convivem estas duas tipologias de jardins, por um lado, o viés histórico observado do ponto de vista do patrimônio arquitetônico e paisagístico, que determina a conservação do espaço e dos componentes de maneira a preservar a memória do lugar e manter “intacta” sua configuração mais pregnante²⁰²; e por outro lado, o viés botânico e científico, que dá prioridade à conservação do meio ambiente através do uso da coleção botânica. Os dois tipos de jardins, segundo observamos, convivem de maneira harmoniosa e desde o ponto de vista da Museologia não se excluem, pelo contrário, permitem ser interpretados e comunicados sob diferentes perspectivas, o que oferece um leque de possibilidades na hora de se expor estas coleções.

²⁰⁰ Utilizamos a definição de 2001 porque nela são incluídos os itens b (i) (ii), referentes aos jardins botânicos.

²⁰¹ A lista detalhada das principais atividades dos jardins botânicos está disponível em: MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE et al., 2001, p. 31)

²⁰² A pregnância é a lei básica da Percepção Visual da Gestalt. É definida como: “Qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas”. Para isto significa que uma forma pregnante significa que tem um máximo equilíbrio visual e um mínimo de complicação visual na organização de seus elementos ou unidades compositivas. (GOMES FILHO, 2004, p. 36)

É importante mencionar ainda que os dois museus que estão sendo estudados possuem mais uma característica em comum, os dois podem ser considerados *metamuseus*. Como vimos no capítulo 2, o PZB do MPEG tradicionalmente tem sido visto como sendo o próprio Museu, que por sua vez contém um prédio - uma Rocinha – considerado um museu dentro do Parque²⁰³. A Rocinha por décadas tem funcionado como recinto de exposições e de divulgação das atividades museológicas da Instituição. Dentro dos trabalhos do Programa de Revitalização foi contemplada a construção de um prédio maior à Rocinha para servir como espaço de exposições, chamado de Centro de Exposições Eduardo Galvão. Este prédio já foi construído mas ainda devem ser feitos os acabamentos para ficar apto para serem ali desenvolvidas as atividades museográficas. Também foi pensando para servir como prédio administrativo da área de Museologia e reserva técnica da coleção didática.

O JBRJ além de ser museu a céu aberto, desde a administração de Barbosa Rodrigues possuiu seu próprio museu de espaço fechado, o Museu Botânico. Na década de 1950 a Casa dos Pilões²⁰⁴ foi sede do Museu Botânico Kuhlmann. Em 1979 Scheiner comentou:

O Museu Botânico Kuhlmann, criado em 1960 e localizado dentro do Jardim, foi um dos poucos da cidade dedicados exclusivamente às Ciências Naturais, e o único do gênero na Zona Sul [...] foi instalado em 27 de janeiro de 1967, aberto a estudantes em fevereiro de 1969 e aberto ao público em março de 1972. (SCHEINER, 1979, p. 141)

Scheiner (1979, p. 148) propôs aproveitar este espaço como um prolongamento do Jardim, funcionando como casa histórica e como museu de meio ambiente, com ênfase na Ecologia Vegetal. Desde julho de 2008 instaurou-se no Jardim, o Museu do Meio ambiente. Atualmente o museu vem desenvolvendo exposições temporárias e conferências relacionadas com temáticas ambientalistas e assuntos que envolvem o Jardim como centro de referência da ciência brasileira.

A presença de um museu que está para além de outro museu e que por sua vez discute temas relacionados com o próprio museu que lhe serve de centro, ou seja, museu de si próprio, corresponde ao que a Museologia tem definido pelo termo *metamuseu*.

²⁰³ Dentro dos trabalhos do Programa de Revitalização foi contemplada a construção de um prédio maior à Rocinha para servir como espaço de exposições, chamado de Centro de Exposições Eduardo Galvão. Este prédio já foi construído mas ainda devem ser feitos os acabamentos e ficar apto tanto para a montagem de exposições quanto para visitação, bem como para servir de prédio administrativo da área de Museologia e reserva técnica da coleção didática.

²⁰⁴ Em 1982 o prédio então ocupado pelo Museu Kuhlman passa por uma restauração devido a seu mau estado de conservação e atualmente é conhecido como "Museu-Sítio Arqueológico Casa dos Pilões"

Levando em conta esses aspectos mencionados, entendemos que as exposições de coleções vivas são polissêmicas. Rocha (2009) desenvolveu o conceito de musealidade do arboreto, tomando como estudo de caso o JBRJ. Segundo a autora a musealidade se refere à possibilidade de colocar em relação diversas dimensões presentes no arboreto de um Jardim Botânico, tais como: lazer, educação, pesquisa, comunicação e informação associadas à coleção exposta, conferindo-lhe “um potencial relacional de significar e simbolizar, dimensão ainda pouco explorada”(ROCHA, 2009, p. 110) nos jardins botânicos. As dimensões abordadas pela museóloga no seu texto aparecem relatadas como diversas esferas presentes no arboreto, mas como sendo cada uma independente da outra, pois apesar de falar da possibilidade de relacioná-las, isto não é evidenciado claramente. Este texto e a análise que apresentamos a seguir nos levaram a pensar na coexistência destas dimensões, as quais denominamos de “narrativas”. Trata-se de três interpretações da natureza e dos usos dados a ela – científica, estética e educativa, entendendo que a exposição é uma narrativa de natureza.

Para entender a abordagem da autora é importante compreender que a Museologia como campo específico, ocupa-se do estudo do fenômeno Museu e do fenômeno da musealidade, valor simbólico atribuído a determinadas representações da natureza ou cultura, tal como foi comentado por Scheiner (2009, p. 54). A musealidade, derivada do museal, se apresenta sob dois aspectos: primeiro, como adjetivo, serve para considerar todo o concernente e relativo ao museu; segundo, como substantivo, no caso do arboreto, o conceito se refere a um campo de referência onde se “desenvolvem não apenas a criação, a realização e o funcionamento da instituição “museu”, mas também as reflexões sobre seus fundamentos e questões” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, p. 235). Este campo de referência é caracterizado principalmente por sua especificidade na abordagem e o ponto de vista que se tem sobre a realidade. Assim questionam-se as coleções, as atividades e os processos do museu desde o ângulo museal. A proposta de Rocha, desde o olhar da Museologia é uma aproximação teórica às características do arboreto entendido como Museu e no qual nos baseamos para propor nossa análise.

Entendendo que a especificidade do campo museal se estabelece na apresentação sensível, ou seja, na apreensão dos objetos através dos sentidos, sem necessidade de uma técnica ou conhecimento prévio necessário para sua apreensão, como acontece em outros espaços culturais e na “marginalização da realidade”, ou seja; o museal trata da maneira como determinado museu cria, através da descontextualização e na produção de exposições um tipo de apresentação, uma encenação “sensível”. DESVALLÉES e MAIRESSE (2011, p. 236). Sendo assim, nós estudamos a especificidade dos jardins botânicos como museus entendendo que a

exposição das coleções vivas se dá na interseção de três narrativas: científica, estética e educativa. Existe sem dúvida uma prevalência de narrativa científica determinada por diversos componentes que apesar de não aparecerem ou; aparecer porém, não de maneira evidente, estão presentes e reafirmam a sua prevalência. Um exemplo disto é o que parece ao olho desatento mais um elemento informativo do que uma confirmação da predominância científica: as placas de identificação dos espécimes (SUESCUN et al., 2012, p. 8)²⁰⁵ ou, de maneira menos perceptível, a organização dos canteiros, a localização de plantas, ou seja, a maneira como é exposta a coleção viva. O que para o leigo significa uma ordem aleatória, mas que na verdade como já temos visto ao longo desta pesquisa, revela uma organização que obedece aos princípios sistemáticos da botânica.

A narrativa estética se estabelece como uma forma de seduzir, mas também como um modo de transpor – visualmente e sensorialmente – idéias e conceitos. É uma maneira também subliminar de comunicar algo que está latente, mas não evidentemente explicitado, pois além de termos paisagens belas, os seus componentes trabalham como signos²⁰⁶. Um exemplo destes componentes é o uso e exposição de bustos comemorativos ou esculturas, que sendo usados como *genius loci* de um núcleo expositivo específico, além de atrair o olhar funcionam como signos relevantes, por suas formas e cores que contrastam com o fundo predominantemente vegetal²⁰⁷. Mas estes elementos são também referências simbólicas das exposições, pois são elos entre o passado e o presente que se constituem nos vestígios humanos ou da intervenção humana sobre a suposta “natureza natural”.

A terceira narrativa aqui mencionada, a educativa²⁰⁸, que faz parte do trabalho de interpretação das coleções científicas, se constitui também de elementos visuais ou sensoriais complementares, desenhados e projetados com o fim de facilitar a compreensão de um espaço predominantemente científico e que precisa ser interpretado dessa maneira, para reconhecê-lo como um espaço expositivo de museu. Narrativa usada pelos jardins botânicos para demonstrar ao público que os jardins são museus de natureza com coleções

²⁰⁵ A parte superior de cada placa contém “nome botânico em que, por norma, se escreve o da espécie em maiúscula, seguido pelo gênero em minúscula, apresentado em texto itálico ou sublinhado. Nome e gênero contêm significados interpretados quase que apenas pela comunidade que compartilha o conhecimento da nomenclatura, quer dizer, o grupo de cientistas que lida com a informação ali presente. A ressalva disto tudo é a presença do nome vulgar do espécime” (SUESCUN et al., 2012, p. 8)

²⁰⁶ Segundo Peirce o signo possui uma natureza triádica composta pelo que pode significar, o que pode representar e o que pode se interpretar. O que dá fundamento ao signo é sua característica de ícone, índice e símbolo que existem como um todo no signo. Enquanto o ícone sugere seu objeto por similaridade, o índice deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de outro existente para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte e o símbolo funciona como uma convenção socialmente aceita. (SANTAELLA, 2005)

²⁰⁷ Não existe figura sem um fundo e vice-versa. Nas leis da Gestalt, ou seja, da percepção, é essencial entender a coexistência destas duas partes de uma imagem ou composição. (GOMES FILHO, 2004)

²⁰⁸ Na nossa análise vamos nos limitar a estudar a narrativa educativa que as duas instituições oferecem nas visitas espontâneas, ou seja, não iremos colocar em questão os projetos educativos de mediação interpretativa. O que nos interessa é descrever as ferramentas educativas presentes nos espaços físicos, assim como o uso de apoios gráficos e guias de visitantes disponibilizados para o público visitante, pelas duas instituições.

vivas e que, portanto, suas funções e atividades museográficas correspondem às mesmas desenvolvidas pelos museus tradicionais.

Estas três camadas convivem, se atrelam, revelam mas também ocultam; aproximam, entretanto, as vezes afastam; se contradizem, mas em alguns momentos se complementam. Reiteramos que a narrativa-base das exposições com coleções vivas em jardins botânicos é a narrativa científica, pois é a partir dela que a beleza se sustenta. Esta confirmação se dá através do trabalho de aclimação, manutenção, conservação e reposição de exemplares, ou seja, mediante atividades museográficas específicas dos museus de natureza, representadas no estabelecimento de uma política de coleções registrada no Plano de Manejo de cada instituição. É também a partir da organização científica das coleções que surge a necessidade de interpretar para o leigo os significados que estão por trás dessa natureza construída, e assim as exposições são complementadas com dispositivos expográficos alheios à paisagem predominantemente vegetal, mas que funcionam como elementos essenciais de aproximação do público com a organização científica das coleções vivas.

Como já visto ao longo desta pesquisa e reiteramos neste capítulo desde o campo da Museologia, a construção destes jardins e das exposições que analisamos “subverteu o espaço” pois retiradas as plantas de seu local de origem e colocadas em outro *habitat*, estabelecem-se “novas relações espaciais e de proximidade”(ROCHA, 2009, p. 113). O que Davallon (1991, p. 170) chamou do mundo de origem do objeto. Estas exposições também subverteram “o tempo, criando, pouco a pouco, inter-relações espaciais e temporais entre diferentes espécies que originariamente poderiam não ter qualquer relação”(ROCHA, 2009, p. 113). Transparece aqui o mundo sintético (DAVALLON, 1991, p. 170) que nós denominamos, no caso particular dos jardins, de “natureza construída”. Mas também, como Rocha (2009, p. 113) comentou, no arboreto dos jardins, a própria informação é subvertida “na medida em que redistribuições, comparações e inscrições propiciaram a criação de novas informações surgidas no movimento contínuo de permanência, perda e criação de características”. A autora nos apresenta aqui o “mundo utópico” (DAVALLON, 1999, p. 170) das interpretações propiciadas através do arranjo das coleções e da sua exposição.

Definidos os espaços a serem analisados, estabelecemos os parâmetros de estudo baseados tanto no espaço quanto na coleção viva, aspectos-chaves que determinam a singularidade das exposições dos museus de natureza.

Primeiramente, fazemos uma comparação entre o espaço dos dois jardins e em especial das exposições em questão, dividida nos seguintes subitens: o espaço físico, tamanho e forma global, elementos compositivos das duas exposições, tais como estátuas, bustos, elementos arquitetônicos, assim como o poder imersivo e evocativo de cada uma. Em um segundo momento, estudamos a coleção considerando especialmente os espécimes históricos das coleções destas duas exposições e espécimes de flora amazônica que estão representados nos

dois espaços. Consideramos o trabalho de musealização das plantas amazônicas de Adolpho Ducke no JBRJ como uma possível prova de adaptação dos processos de musealização desenvolvidos no MPEG. Finalmente, analisamos os elementos dispositivos expográficos usados para interpretação das coleções existentes nos dois espaços expositivos.

3.2.1 O espaço

3.2.1.1 Localização, tamanho e forma

Para nossa análise comparativa foi necessário definir as qualidades intrínsecas do espaço físico que abriga as duas exposições. Tais características como tamanho e forma serão descritos tentando observar o potencial de cada área e suas possibilidades de expansão e adaptação de novos elementos expográficos que possam melhorar a visita destas exposições.

Como vimos ao longo do capítulo 2, o espaço do PZB foi adquirido gradualmente, por aproximadamente 15 anos (1895-1910). Nas administrações de Goeldi e Huber conseguiu-se mais da metade da área total do Parque, mas foi na década de 1930 e 1940 (20 anos depois), durante um novo período de prosperidade do Museu, que foi possível ocupar o quarteirão completo, ou seja, a área que conhecemos hoje. O caso do JBRJ apresenta outras particularidades e um contexto bem diferente. O Jardim foi instalado nas terras da fábrica de pólvora em 1808 e dividiu com ela os terrenos até 1826 quando a Fábrica foi transferida para Vila Inhomirim, em Petrópolis (BEDIAGA; DRUMMOND, 2007, p. 11). A partir dessa data as terras ficaram disponíveis para a aclimação de plantas e adaptação do espaço seguindo modulação quadriculada, um traçado das paisagens agrícolas (OLIVEIRA, 2008, p. 82). Durante diferentes períodos, o JBRJ tem perdido parte da sua área, seja por ocupação humana, seja pelos interesses políticos e econômicos envolvidos na construção das instalações do Jôquei Club da Gávea. Este último acontecimento, como comentamos anteriormente, impediu o crescimento da coleção de flora amazônica em direção à Lagoa, projeto que foi previsto por Pacheco Leão durante os primeiros anos da sua gestão. Na atualidade, o Jardim apesar de possuir uma grande área entre o horto e o parque, só tem a terceira parte aberta à visitação e usufruto do público, de fato a Instituição comentou a insuficiência dos espaços no Arboreto para a ampliação das coleções vivas de flora nacional²⁰⁹. (INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 2003, p. 19). Estes dois jardins, como já vimos, encontra-se localizado em diferentes regiões do Brasil (ver figura 88).

²⁰⁹ No ano 2013 foi defendida no mestrado profissional em Arquitetura Paisagística da UFRJ a pesquisa-dissertação intitulada: A expansão do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Subsídios para um Masterplan da área do antigo horto florestal da Gávea, de autoria da arquiteta paisagista Elena Geppetti. A autora teve como objetivo apresentar um projeto paisagístico de áreas piloto (coleção botânica, áreas de uso público e de requalificação ambiental). Também propôs dois masterplans para área do Horto, considerando o enorme potencial de expansão do Horto, que "é constituído de remanescentes florestais, rios, infraestrutura associada ao apoio das atividades do Jardim (viveiro de mudas, unidade de mudas, unidade de compostagem, setor de máquinas, caminhos e vias etc.), e remanescentes de edificações e plantios históricos que remontam ao século XIX". (GEPETTI, 2013, p. 14)

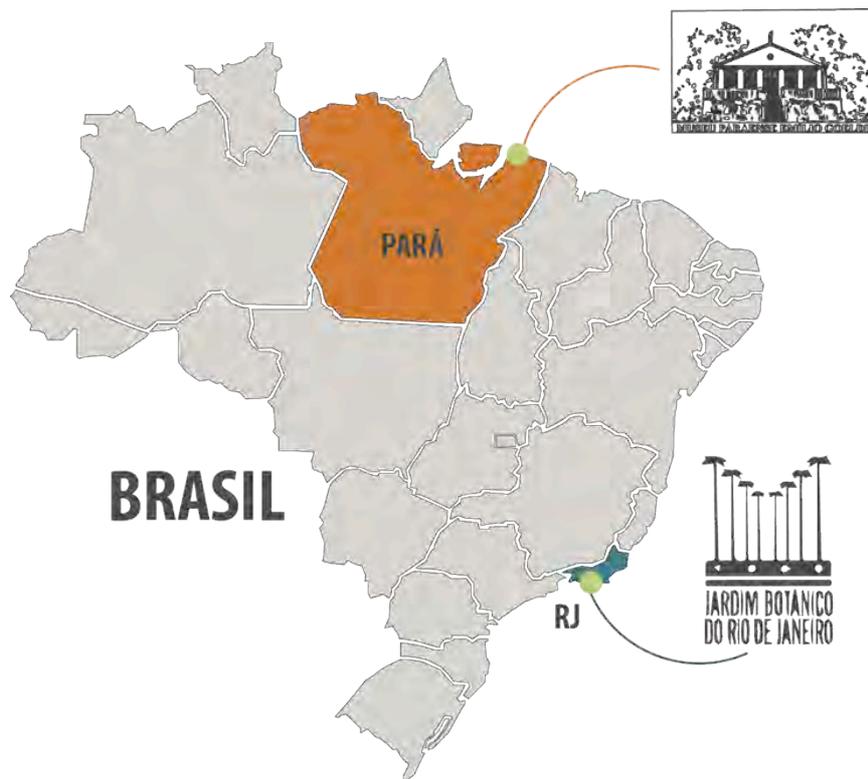


Figura 88 – Mapa do Brasil com a localização regional do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: elaborado pela autora

Por um lado, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro faz parte da Região Sudeste do país e está localizado na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Circunscrito entre os bairros Jardim Botânico e Gávea, ao sul, está o Parque Municipal da Cidade e o bairro da Gávea; a sudeste, o Jôquei Clube do Rio de Janeiro; ao norte e a oeste, o Parque Nacional da Tijuca. A noroeste, é circundada pela localidade chamada Horto, que integra o bairro do Jardim Botânico (INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 2003, p. 9). Sua área total cobre aproximadamente 143 hectares, mas só 38% (54 hectares) da área constitui o arboreto, ou seja, o espaço franqueado ao público. O arboreto compreende as coleções científicas²¹⁰ e históricas²¹¹, as estufas, a cascata, lagos e o Rio dos Macacos, bem como os jardins e representações de ecossistemas brasileiros²¹². A exposição que estamos analisando, a representação da Região Amazônica, ocupa aproximadamente dois hectares (somando o canteiro 20 e a Aleia Campos Porto).

²¹⁰ A coleção viva de plantas

²¹¹ Para o JBRJ, a coleção histórica está composta por diversos elementos que compõem o traçado do arboreto, como é o caso dos fragmentos tirados da cidade do Rio de Janeiro inseridos no Jardim, tais como o Chafariz das Musas, as esculturas de Eco e Narciso e as Aves Pernaltas, o Portal da Antiga Academia de Belas artes, assim como também os bustos comemorativos.

²¹² A Região da Restinga, A Região da Amazônia e a Floresta Atlântica.

Já o Parque Zoobotânico do Museu Paraense ocupa 5,4 hectares, ou seja, a área total representa menos do 10% da área do arboreto do JBRJ, mas é maior (mais do dobro) em tamanho no qual foi construída a representação da Região Amazônia do JBRJ. Entretanto, na área total do PZB coexistem a coleção de flora e fauna, além dos prédios administrativos, a Rocinha, o Aquário e o futuro edifício de exposições. Ao não existir uma delimitação entre flora e fauna, pois as coleções estão integradas no espaço, é difícil estabelecer a área exata que a coleção de plantas ocupa²¹³. (Na figura 89 ver as proporções das áreas do espaço físico das duas instituições. A área e forma do Arboreto do JBRJ na atualidade. Em laranja ressaltamos a área da representação da Amazônia. Na mesma escala representamos o PZB, em verde ressaltamos a concentração da coleção de flora. Notar a diferença entre o traçado e a divisão em canteiros do Arboreto, assim como a ocupação de prédios no PZB do MPEG)

Como vemos, existe uma enorme diferença entre o tamanho da área do arboreto do JBRJ e a área do PZBMPEG, assim como as formas que as condições urbanas e geográficas determinam, mas também podemos concluir que a área destinada para representar a Região Amazônica não difere. As diferenças estão em como é distribuído este espaço, o Jardim destinou uma seção só para as coleções de flora Amazônica, enquanto o PZBMPEG, como seu nome indica, no seu espaço apresenta tanto flora quanto fauna.

²¹³ Sabemos que a área ocupada pela infraestrutura predial é aproximadamente o 35% da área total do Parque. (MAGRO, et al., 2008, p. 2)



Figura 89 – O espaço físico do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e do Parque Zoológico do Museu Paraense Emílio Goeldi.
 Fonte: elaborado pela autora

Atualmente, a área de visitação do JBRJ está dividida por grupos de canteiros identificados com uma nomenclatura binomial: números (1-39) que servem para nomear uma área específica e letras (A-H) que subdividem a área em canteiros. Esta organização permite exercer um controle da coleção viva na sua totalidade, podendo-se localizar espécimes específicos no espaço e assim obter informações detalhadas do estado de conservação de cada espécime, assim como do seu ciclo de vida, período de inflorescência, frutificação e morte. A representação da Região Amazônica encontra-se localizada do lado oeste do arboreto, no canteiros número 20²¹⁴ e corresponde a uma coleção temática por compartilhar uma origem comum geográfica e ecológica.

O Parque Zoobotânico possui também uma nomenclatura própria para localização da coleção de flora e fauna. Para nosso assunto, vamos nos concentrar na coleção de flora e sua organização. Primeiramente, o PZB foi dividido em quatro grandes áreas, nomeadas *quadrantes*, as quais por sua vez, estão compostas por 43 canteiros. Os dois primeiros quadrantes estão localizados nos terrenos adjacentes à Rocinha e resguardam a coleção de flora mais antiga do PZB, local que especialmente nos interessa nesta discussão²¹⁵.

A área do JBRJ inicialmente foi sendo organizada sob a forma de canteiros de formas quadrangulares, limitados por aléias construídas em linhas retas, mas a posição geográfica do Jardim e a delimitação dos terrenos têm determinado a maneira e a forma da sua expansão. Como é possível ver na figura 90 no ano de 1844 já existia um traçado predominantemente retilíneo, composto pela atual aléia Barbosa Rodrigues e os grupos de canteiros com a numeração atual 1, 3, 4 5, 6, 7, 8, 22 e 23. Já no século XX, podemos ver uma organização de canteiros de formas mais orgânicas, que seguem, por exemplo, o curso do Rio dos Macacos, lembrando que este atravessa o Jardim pelo seu costado ocidental, tal como representado por Barbosa Rodrigues no mapa do centenário da instituição (ver figura 91). A Rua Jardim Botânico delimita a área do Jardim de maneira contundente e a maneira racional urbana de organização.

²¹⁴ A organização de canteiros está disponível em: (BARRETO, ORMINDO, 2008). Agradeço à arquiteta Elena Gepetti, por disponibilizar o mapa em vetores do JBRJ com o qual temos trabalhado para ilustrar a tese.

²¹⁵ Agradeço especialmente a José Amir Lima de Sousa, agrônomo do MPEG, por disponibilizar o inventário das árvores do Parque Zoobotânico junto ao seu respectivo plano em formato dwg. (vetores) com a divisão dos canteiros e dos quadrantes, assim como o inventário de flora da coleção viva.

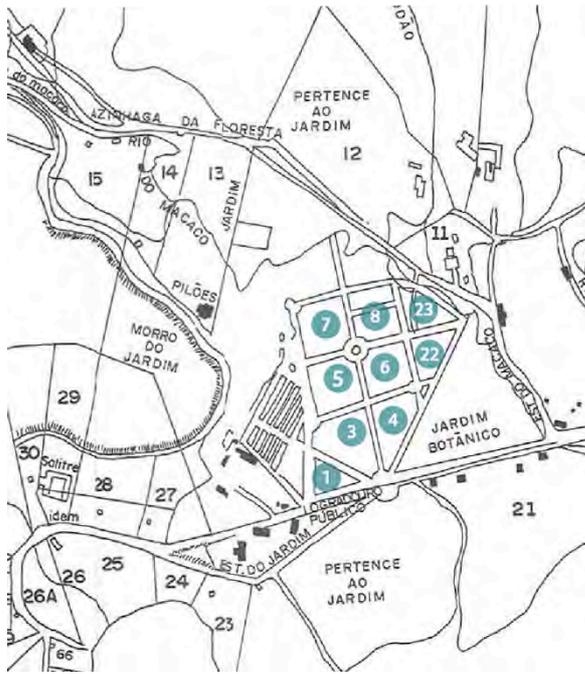


Figura 90²¹⁶ – Planta da Fazenda na Lagoa de Rodrigo de Freitas, 1844.
 Fonte: Boletim do Museu Botânico Kuhlman, 1985, p. 32-33
 Intervenção gráfica da autora

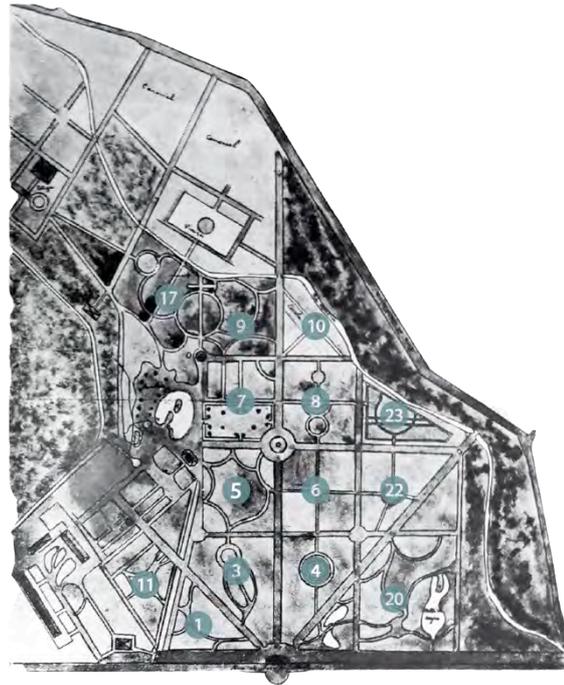


Figura 91 – Mapa do traçado do JBRJ em 1908.
 Os números correspondem à nomenclatura dos canteiros na atualidade
 Fonte: Rodrigues, 1908, p. 44
 Intervenção gráfica da autora

No tempo da administração de Barbosa Rodrigues, a área denominada Região Amazônica já existia, mas não tentava representar nenhum ecossistema nem foi nomeada como tal (ver canteiro assinalado com número 20 na figura 90). Foi na administração de Pacheco Leão que estes terrenos que, por apresentarem frequentes alagamentos devido ao transbordamento do Rio dos Macacos produzido pelas fortes chuvas, não eram considerados uma área apropriada para plantar espécimes de qualquer tipo. As características pantanosas e úmidas dos terrenos permitiram o desenvolvimento de espécies amazônicas – as quais por suas características morfológicas e fisiológicas precisam de condições semelhantes.

O caso do Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emilio Goeldi, como vimos no capítulo 2, foi marcado pela contínua necessidade de expansão do espaço que se refletiu no programa de desapropriação proposto por Goeldi e na compra total do quarteirão, nos anos 40. Depois da última compra de terrenos, o PZB ficou demarcado por um quarteirão que agora está imerso na cidade, espaço que no início do século XIX era considerado distante e na atualidade, faz parte do centro de Belém (ver figura 92, o Parque na atualidade). É possível ver a coexistência de prédios administrativos, jardim e

²¹⁶ Os números correspondem à nomenclatura dos canteiros na atualidade. Na versão apresentada fizemos um recorte na imagem para focalizar a área de visitação do Jardim. Ver original em: <http://www.museudohorto.org.br/5825?acervold=0> Acesso em 14 maio. 2015.

zoológico juntos). A forma quadrangular do PZB obedece como vemos, à forma determinada pela urbanização e o crescimento da cidade nessa direção. Na década de 1970 foi necessária a expansão do Museu e, assim, foram adquiridos os terrenos na periferia da cidade, onde foram instaladas as seções de pesquisa²¹⁷.

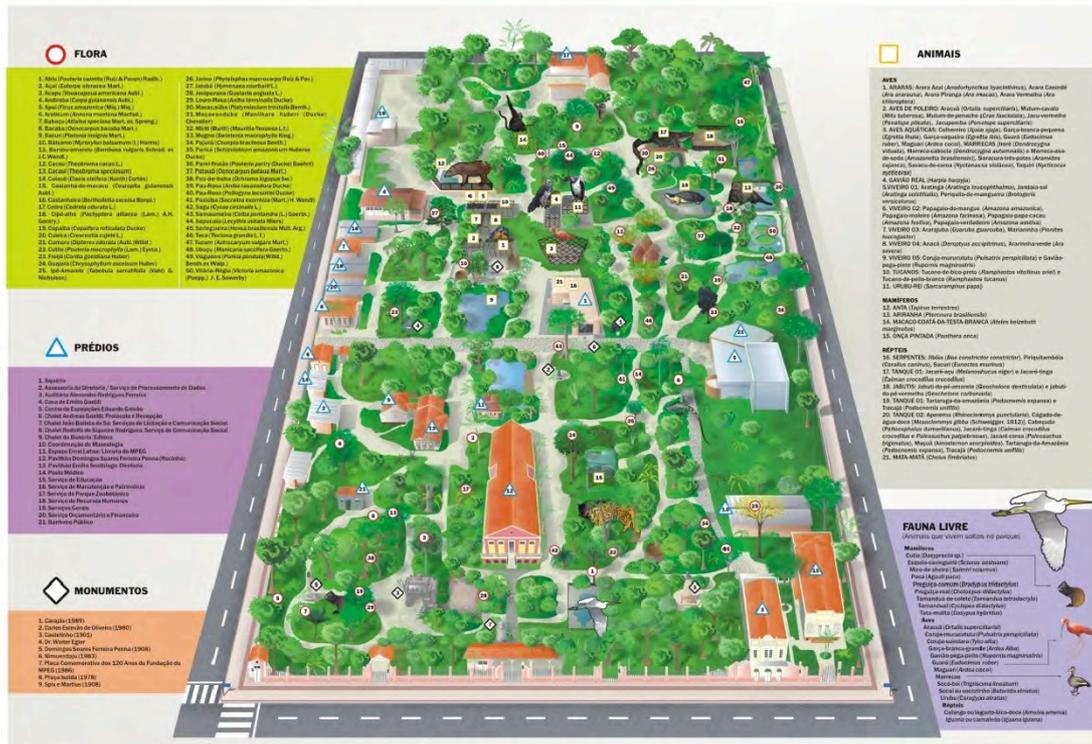


Figura 92 – Mapa gráfico do Parque Zoológico Museu Paraense Emílio Goeldi
Fonte: Museu Paraense Emílio Goeldi

O PZB desde 1943 não teve mais espaço para sua expansão e, portanto, os projetos expositivos posteriores têm acontecido sobre os projetos antigos (ver na figura 93 o projeto paisagístico pertencente ao Programa de Revitalização do Parque). Notar uma transformação substancial na área do zoológico, onde aumentam as áreas aquáticas e o prédio atual da Museologia deve ser demolido. No seu lugar propõe-se o Jardim de Aromas), alguns ainda existentes como é o caso do quadrante histórico que conserva algumas das características estéticas e o traçado de alguns canteiros, enquanto já não existem rastros reconhecíveis dos tanques para criação de peixes, que foram característicos da configuração da paisagem do PZB durante os anos 30 e 40 do século XX. O JBRJ teve espaço para se desenvolver durante todo o século XIX, mas

²¹⁷ Devido à limitação do espaço do PZB no centro da cidade, que impedia o crescimento do Museu, foi necessária a aquisição de novos terrenos. Assim, em 1978, na periferia da cidade, na atual Avenida Perimetral foram instalados os diversos departamentos de pesquisa, assim como a biblioteca e outros prédios de administração. Disponível em: http://www.museu-goeldi.br/portal/sites/default/files/linhatempo/lt_fs.htm. Acesso em: 13 maio. 2015

como visto no mapa desenhado por Barbosa Rodrigues, desde o início do século XX a área de visitação não teve mudanças radicais no seu traçado. A representação da Região Amazônica ocupou o canteiro número 20 e nesse espaço que se deram as mudanças posteriores à enchente e sobre as quais novos projetos expositivos se somaram aos projetos antigos, obedecendo ao traçado já estabelecido praticamente no século XIX.



Figura 93 – Mapa gráfico da intervenção paisagística do Programa de Revitalização, 2007-2008
Fonte: Museu Paraense Emílio Goeldi

3.2.1.2 Elementos compositivos estruturais das exposições

Existem nas duas exposições elementos compositivos relevantes para nossa análise, pois alguns caracterizam o espaço como singular, enquanto outros demonstram a existência de uma recorrência ao uso nos jardins botânicos históricos, por exemplo, os bustos comemorativos que podem ser observados ao longo do percurso tanto do arboreto do Jardim quanto do PZB do Museu. O acervo arquitetônico, monumentos e prédios se constituem em elementos compositivos das paisagens e tem um realce perceptivo por pertencerem a um ambiente predominantemente vegetal. É também importante mencionar que os objetos vegetais, ou seja, os espécimes da coleção, são usados como elementos demarcadores de percursos, como por exemplo o uso repetitivo de uma espécie configurando uma aléia como é o caso do traçado estrutural do JBRJ, que possui diversas

aleias conformadas por fileiras de abricó-de-macaco, de palmeira-imperial, de mangueiras ou de pau-mulato, que estão dispostos de maneira simétrica, indicando o percurso.

No PZB encontramos algumas características estilísticas européias do início ao final de século XIX e início do XX, sendo que algumas passaram por descaracterizações e canteiros foram reformados; mas é possível hoje em dia identificar elementos que nos remetem à primeira exposição feita nos “anexos” do Museu. No JBRJ, ao longo do arboreto existem diversos elementos arquitetônicos, fragmentos da cidade, esculturas compondo a paisagem como *genius loci*; e na Região Amazônica, exposição analisada, o uso de elementos românticos e idealizados da Amazônia que possuem características singulares no Jardim, tanto pelo que representam ou simbolizam, quanto pelo tema, estética e técnica de execução.

As duas exposições, como veremos a seguir, apresentam diferentes elementos compositivos e também muito diferentes; por um lado, a composição da paisagem da Região Amazônica do JBRJ é essencialmente cenográfica, e nela o homem e a natureza se encontram em harmonia; já no PZB os elementos compositivos configuram a paisagem com um propósito simbólico, como o caso dos monumentos comemorativos de Martius e Spix, assim como do Busto Ferreira Pena. Também o traço estrutural de cada espaço tem suas particularidades que diferenciam um do outro como iremos demonstrar. Também nos interessa demonstrar a importância destes elementos nas duas exposições e seu potencial expositivo, com o qual poderiam se articular as narrativas científica, estética e educativa.

Artificialia e naturalia nas duas exposições

Como comentamos no capítulo 1 a inserção da *elementos escultóricos e arquitetônicos* dentro dos jardins foi uma prática comum dos jardins Renascentistas. Estes elementos foram dispostos seguindo uma lógica geométrica do espaço, localizados portanto nos pontos ortogonais dos eixos das aléias ou no centro da área total do Jardim (RICO, 2004, p. 208). É a partir desse momento que a *artificialia* tomou um lugar importante e compositivo dentro das exposições de natureza de outros países, tanto nos jardins franceses quando ingleses, assim como também foi inserida nos jardins botânicos europeus. A continuação faremos menção à *artificialia* das duas exposições, dando-lhes um lugar na exposição de relevância como elementos articuladores dos dois espaços.

Percorrendo o JBRJ na procura da representação da Região Amazônica, seguindo as indicações dos mapas de localização disponíveis no espaço do arboreto, entrando pelo portão da Rua Jardim Botânico, viramos à direita em direção do Jardim japonês e atravessando-o vamos, aos poucos, adentrando a mata densa, com árvores de porte alto como leguminosas (Leguminosae) e lecitidáceas (Lecythidaceae) com seus

enormes frutos arredondados, visualmente pesados e atraentes e que misturados com sua inflorescência se distribuem ao longo dos enormes troncos que os sustentam. Neste percurso pisamos o terreno alagadiço que nos faz imergir em uma Amazônia em miniatura. Estas árvores altas com copas, em algum espécimes frondosas, criam sombras e produzem um efeito de luz tênue, luz que vai se fortalecendo à medida em que nos aproximamos do Lago do pescador, que divide a cena e o observador; cena e cenografia que nos remetem à *performance* teatral: no meio da penumbra total, uma luz surge gradualmente dirigindo seu feixe em direção à cena principal, concentrando o olhar da platéia nos elementos eixos da narrativa. No fundo um espelho d'água e três elementos no meio desse lago: uma ilha, uma casa e uma figura de pescador. Três elementos artificiais, produzidos com o fim de recriar uma cena “comum” da Região Amazônica, ou pelo menos essa é a interpretação que esta composição nos sugere. A casa foi construída com a idéia de representar a moradia de um seringueiro (PORTO, 1936a, p. 5); a escultura foi feita em escala humana para representar um pescador em “ação”, sentado, em um gesto reflexivo esperando o leve movimento da vara de pesca que indica que o peixe mordeu o anzol. (ver figura 94)

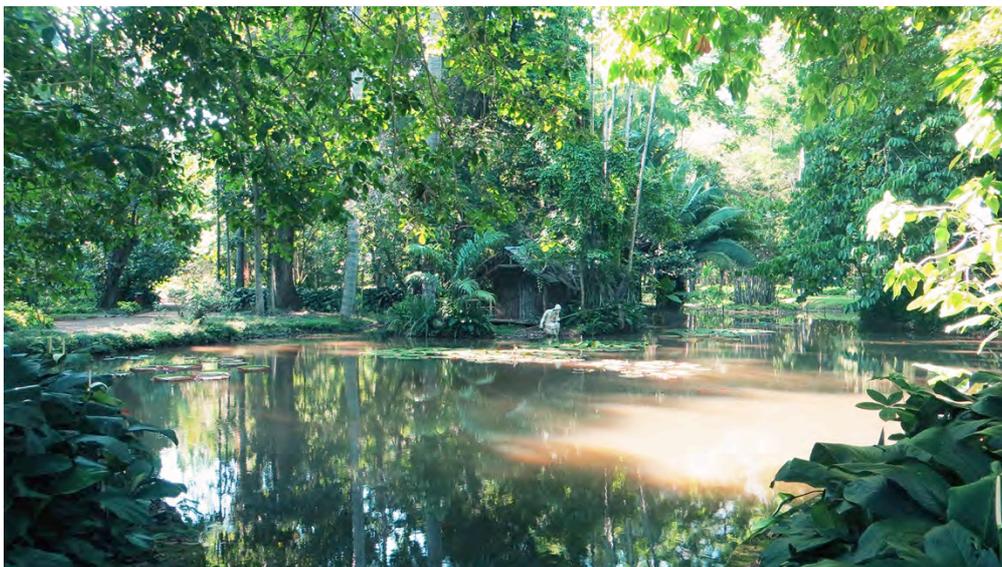


Figura 94 – Composição cenográfica. Ilha, Casa do Seringueiro e escultura do Pescador
Fonte: fotografia da autora, 2015

Fazendo o mesmo exercício de exploração no PZB/MPEG, entrando pela porta principal da Avenida Magalhães Barata, um caminho em linha reta nos indica a entrada principal do prédio da Rocinha, mas tanto do lado direito quanto do esquerdo outros caminhos convidam a ser descobertos. Do lado direito vemos o viveiro do Cauauã – onde além destas cegonhas, há algumas marrecas e até araras – no qual o público visitante observa detidamente as aves e seus comportamentos. Do lado esquerdo uma

silhueta sinuosa do que parece um prédio encontra-se no meio desta floresta construída; seguindo este percurso encontramos o que parece ser um elemento decorativo do espaço. O castelinho como é conhecido entre a população de Belém, foi na verdade a caixa d'água construída em 1901 para distribuir a água no Parque (ver figura 95); agora este espaço é usufruído como mirante ou como elemento que convida a ser visitado (ver figura 96), explorado e que por suas estranhas formas, ainda que orgânicas e bem adaptadas ao espaço vegetal, constituem-se em um elemento diferenciado por suas características estilísticas, que não condiz com os outros prédios com os quais compartilha espaço²¹⁸. Esta construção possui umas escadas que levam os visitantes ao topo da “torre” o lugar mais alto do PZB, de onde se pode observar a Herma Von Spix e Von Martius, e os canteiros que a circundam. Entretanto, o busto de Ferreira Pena continua oculto do costado direito e com um acesso só que não é possível sua visibilidade de nenhum ponto do Parque.



Figura 95 – A caixa d'água no início de século XX

Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo
Guilhermede La Penha/MPEG



Figura 96 – Visitantes no Castelinho, 2014

Fonte: fotografia da autora

²¹⁸ A Rocinha, os prédios administrativos e o novo aquário. Apesar de guardarem alguma referência arquitetônica européia não acompanha as formas orgânicas sugeridas nesta construção

O castelinho do PZB e a casa do pescador do JBRJ: elementos cenográficos

O castelinho do PZB foi inicialmente a caixa d'água do Parque. Construído em 1901, foi pensado como tanque que proveria água às diferentes dependências dos anexos. O primeiro andaime construído para resolver o problema de abastecimento foi considerado insuficiente, pois para obter a pressão necessária para servir a todos os setores era necessário aumentar a altura do prédio. Assim decidiu-se “fazer uma construção que satisfizesse aos postulados da solidez, da esthetica e da multipla utilidade ao mesmo tempo, e assim erigiu-se aquella monumental caixa d'água que, pegado ao lado da *Victoria regia*...”(GOELDI, 1904, p. 8), segundo Goeldi (1904, p. 8) formaria um ponto principal de atração, pois considerou que este era um conjunto paisagístico de notável beleza não existente em lugar nenhum no Estado do Pará. Aproveitou-se a estrutura construída - como comentado no capítulo 2 - como mirante na planta alta, espaço privilegiado onde é possível visualizar o Parque, e como ambiente adequado para receber flora e fauna que se adapta bem nos ambientes escuros e úmidos na planta baixa. Na atualidade, o Lago *victória-régia* não faz parte deste conjunto cenográfico, pois foi transferido para o costado ocidental do Parque e o espaço à frente do Castelinho foi aterrado. Na figura 97 o novo Lago *victória-régia*.²¹⁹

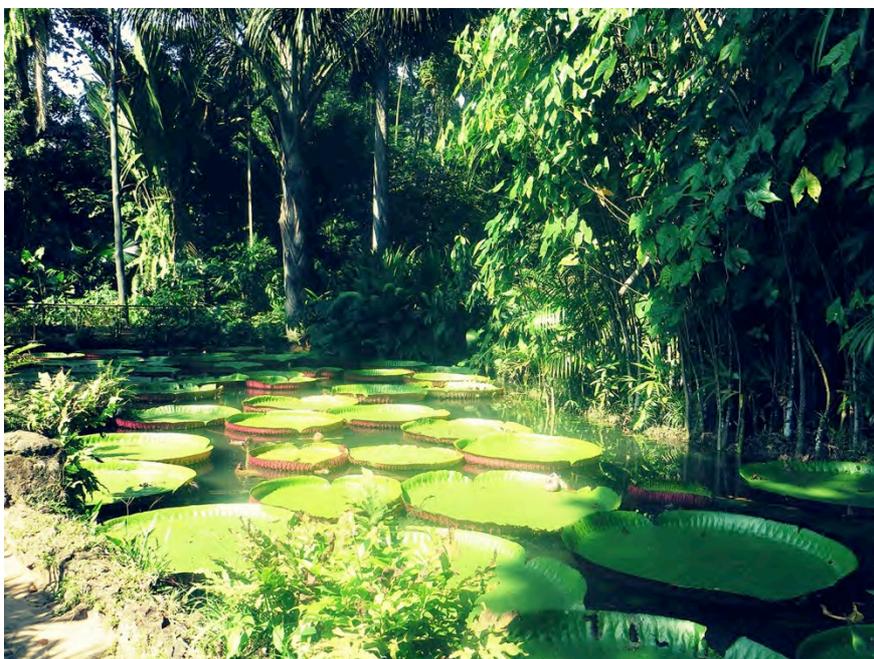


Figura 97 – Lago da vitória-régia na localização atual, 2014
Fonte: fotografia da autora

²¹⁹ No Programa de Revitalização foi contemplado um Lago em frente ao Castelinho, é possível ver o espelho de água representado no plano da figura 92.

Este monumento apresenta o delírio característico do *art nouveau*²²⁰, demonstrando quais foram os referentes estilísticos que Goeldi seguiu para constituir os espaços do Museu. O Castelinho possui uma ornamentação rústica ao estilo dos jardins franceses do século XIX, técnica que se caracteriza por ser uma “atividade escultórica pautada na imitação de elementos dos reinos naturais e no uso de materiais brutos” (DOURADO, 2011, p. 50) usada para criar cenários rochosos, cascatas, grutas artificiais e construções rústicas²²¹. Influência estilística europeia transplantada na Amazônia, ora no PZB, ora na cidade de Belém que teve sua modernização urbanística representada na *Belle époque* e que seguiu os preceitos estilísticos

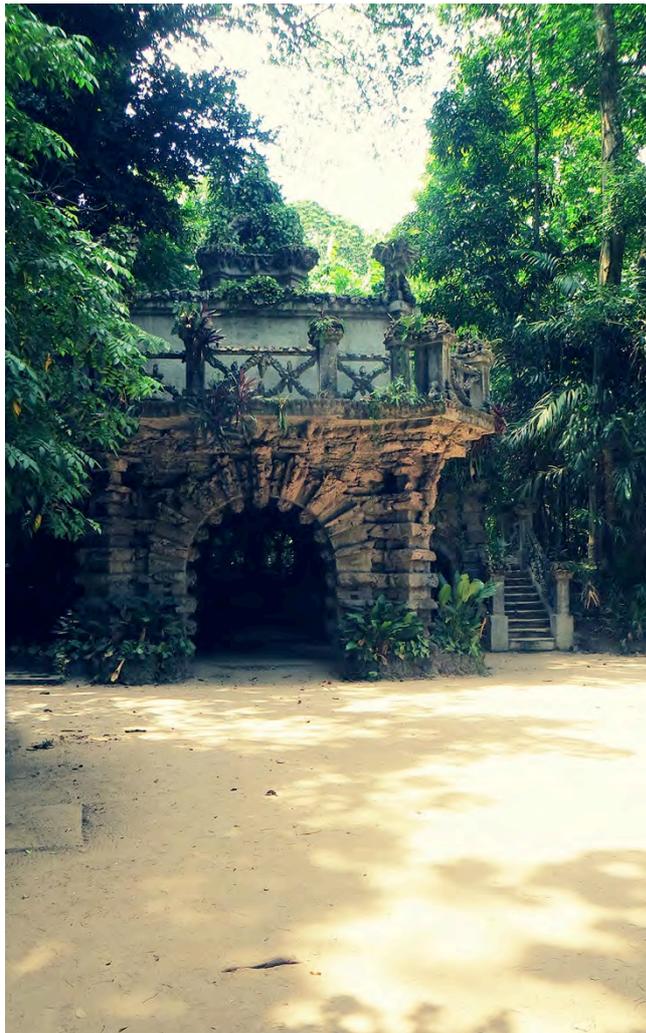


Figura 98 – Castelinho, 2014
Fonte: fotografia da autora

que estavam em voga na sociedade burguesa parisiense, assim como seus costumes requintados, elegantes, cultos e civilizados, aspectos que representavam o triunfo do progresso de uma sociedade²²² no final do século XIX, início do XX. (ver figura 98)

A representação da Região Amazônica do JBRJ é predominantemente uma composição cenográfica e não tem uma semelhança estilística que permita ligar a cenografia das duas exposições. No Jardim buscou-se reproduzir uma casa que representasse a habitação característica de um seringueiro, que segundo Porto (1936a)

²²⁰ *Art Nouveau* em Francês, significa Arte Nova, na Alemanha conhecido como *jugendstil* - jovem estilo, foi um estilo internacional que surgiu no final do século XIX, na Europa, mas foi desenvolvido de diversas maneiras em todo o Velho Continente. Mas em todas, o *Art Nouveau* ou *jugendstil* permeou a arquitetura, o design interior e as artes decorativas, como jóias, móveis, e outros utensílios e iluminação. A filosofia do *Art-nouveau* foi ser o de ser mais do que um estilo, um modo de vida. (SEMBACH, 2002)

²²¹ Outro exemplo bem característico desta ornamentação rústica na cidade do Belém do Pará encontra-se nas ruínas do Castelo do Bosque Rodrigues Alves. No Rio de Janeiro existem vários exemplos nos jardins públicos de Glaziou, ver na Quinta da Boa Vista, no Jardim do Museu da República e no Jardim do Palácio de Catete.

²²² Sobre a *belle époque* em Belém do Pará ver: (COELHO, 2011, p. 141-168)

foi construída com materiais característicos da região²²³. A matéria prima destas construções segundo Lima (2010, p. 190), é a madeira paxiúba, a palha da palmeira, cipó e, principalmente, o bambu; e como podemos comparar nas figuras 99 e 100 tentou-se ser fiel à idéia compositiva da casa, com um teto fabricado de palha de palmeira e paredes confeccionadas na forma de ripas com a madeira extraída da axiúba (*Iriartea exarribiza* Mart. ou *Socratea exorrhiza* Mart. Wendl), que por sua cor escura funciona muito bem como isolante térmico.



Figura 99 – Casa de seringueiro

Fonte:

<http://www.fotosdobrasil.fot.br/Fotos/Alta/Alta/Cidade/Imagem-020.JPG>



Figura 100 – Casa do seringueiro do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015

Fonte: fotografia da autora

Pelas fotos do acervo do MMA referentes à década de 1930, pode-se ver claramente que a ilha artificial era mais um espaço de visitação dentro do arboreto e ao que parece existia acesso à casa do seringueiro, o que fazia dessa exposição uma importante atração. Infelizmente, na atualidade o acesso a este espaço está interdito para o público visitante. Este elemento compositivo da exposição tem um potencial comunicativo muito interessante, pois ao se considerar tanto o material da casa quanto a técnica de construção como habitação sustentável é possível criar um “diálogo” com a coleção científica, pois é possível achar a matéria prima da casa dentro da exposição. É importante salientar que a casa pode passar de um mero elemento cenográfico a um componente articulador de duas narrativas: a científica e a estética, com o objetivo de apresentar ao público visitante uma narrativa educativa que possa comunicar significados ocultos na exposição.

²²³ Campos Porto só faz menção à construção da casa do seringueiro com materiais característicos da região, mas não se descreve quais. Nos não conseguimos identificar quais materiais compõem esta casa, pois a ilha artificial, na atualidade, está interdita impedindo o acesso ao público visitante, além disso, o fato desta casa se encontrar distanciada pelo lago, impede uma aproximação para seu detalhamento, portanto a descrição de materiais que estamos fazendo está baseada no texto de Lima que defende estas construções e seus materiais como sendo sustentáveis. (LIMA, 2010 p. 182-197)

Busto, hermas comemorativas e a escultura de um pescador anônimo

Ao analisar os elementos compositivos considerados monumentos das duas exposições foi difícil estabelecer um elo ou característica que nos permitisse considerá-los similares. No PZB existem dois monumentos erguidos durante a administração de Jacques Huber e que são ainda hoje elementos constituintes da paisagem. Enquanto os dois são comemorativos e representam três naturalistas que tiveram a Amazônia como objeto de estudo, na Região amazônica do JBRJ, a presença da escultura de um pescador anônimo vem fazer o papel de porta-voz desta representação romântica da Amazônia. Entretanto, vale esclarecer que ao longo do arboreto do JBRJ é possível encontrar bustos comemorativos, como é o caso do monumento Barbosa Rodrigues²²⁴ circundado por palmeiras, o monumento a Saint Hillaire²²⁵ e o busto de Von Martius²²⁶, que, de alguma maneira, representam tal como no PZB, três naturalistas: um, representante do despertar da ciência brasileira, e os outros dois representando os naturalistas estrangeiros que vieram para o Brasil com o propósito de estudar sua natureza e que aqui desenvolveram trabalhos ainda reconhecidos como importantes para a botânica.

A casa – referida – foi construída em 1932, enquanto o pescador²²⁷ foi colocado depois da restauração deste núcleo expositivo que em 1936 ficou alagado depois de uma forte tormenta que atingiu 2/3 da área cultivada, danificando parte importante da coleção amazônica e, claro, a exposição “original” desta. A escultura do pescador veio se tornar o porta-voz da Região Amazônica do JBRJ, pois sua presença branca, cor do material de execução, o estuque, imediatamente contrasta com o resto da composição²²⁸. Este ponto referencial da exposição parece representar um homem amazônico em harmonia com a natureza que o envolve e da qual ele faz parte. (ver figura 101)

²²⁴ Confere-se a obra do Busto Barbosa Rodrigues ao escultor Antonino Pinto de matos em 1933 (LAVÔR, 1980, p. 380). A diferença da escultura do pescador, este busto recebeu acabamento em bronze.

²²⁵ A Herma de Saint-Hilaire foi inaugurada em 25 de junho de 1935 e foi elaborada pelo escultor Humberto Cozzo. (LAVÔR, 1980, p. 378).

²²⁶ O Busto em homenagem a Von Martius atribui-se também a Antonito Pinto de Matos. Inaugurado em 18 de dezembro de 1934, durante a administração de Campos Porto. (LAVÔR, 1980, p. 379).

²²⁷ No guia de visitantes da trilha histórica é denominado o Pescador (ver o ano). No guia de visitantes de 2005/2006 também é reconhecido com esse nome e Região Amazônica. No guia de Árvores notáveis, é conhecido como o Pescador e o Lago, como o Lago do Pescador e como Região Amazônica. Em cartão postal comemorativo dos 150 anos do JBRJ, em 1958 aparece escrito: Ambiente amazônico. No guia dos visitantes de 1942 é conhecida como seção amazônica e a escultura, um pescador. Na publicação Conhecendo nosso jardim, 2010 nem se faz menção à região amazônica. Ver: http://www.jbrj.gov.br/sites/all/themes/corporatedean/content/publicacoes/conhecendo_nosso_jardim_3.pdf. Acesso em 15 de abril de 2015, na atualidade?

²²⁸ Aachamos uma contradição nos materiais de execução da escultura., enquanto Lavôr (1980, p. 377) afirmou que foi feita “com pedra misturada ao cimento e a cal”, no Boletim do Museu Botânico Kuhlman de 1985 informou-se que o material de execução desta obra “a escala humana” era o estuque (INSTITUTO BRASILEIRO DE DESENVOLVIMENTO FLORESTAL, 1985). Nas placas informativas do arboreto na atualidade foram registrados os materiais informados por Lavôr.



Figura 101 – Escultura do pescador do Jardim Botânico do Rio de Janeiro
Fonte: fotografia da autora, 2015

Ao observar de maneira detalhada a escultura, percebemos que ela é um elemento diferencial do Jardim, pois não tinha relação com nenhuma das outras esculturas e monumentos distribuídos ao longo do arboreto. As diferenças examinadas vão desde o material de constituição ao tema e o personagem representado, um anônimo pescador. A primeira singularidade é que esta escultura não foi colocada por motivos comemorativos; a segunda, é que ela não representa nenhum personagem histórico importante para a ciência brasileira, e muito menos algum diretor ou personalidade política de renome, nem imperial nem republicano; terceira, este pescador não representa nenhuma deidade grega, tal como outras esculturas presentes no arboreto²²⁹; quarta, os materiais com os quais foi trabalhada diferem das outras esculturas que encontramos ao longo do arboreto; e quinta, segundo Campos Porto, ela foi moldada pelo escultor vassourense Antonino Pinto de Mattos²³⁰ e custeada pelos trabalhadores do Jardim, ou seja, constitui-se em uma obra de grande valor simbólico que deveria se constituir em um patrimônio da instituição devidamente interpretada,

²²⁹ Diversas representações de deidades gregas constituem o acervo do arboreto do JBRJ, tal como: A ninfa Eco e o Caçador Narciso que configuraram o chafariz das marrecas na Rua das Marrecas na cidade do Rio de Janeiro. Agora fazem parte do Memorial Mestre Valentim junto às esculturas das aves pernaltas de autoria do mesmo escultor. Deusa do mar (Tethys) localizada no Lago Frei Leandro, Diana e Ceres, localizadas na entrada do Jardim Sensorial. No arboreto há também a representação de uma deidade azteca, Xochipilli.

²³⁰ Antonino Pinto de Mattos nasceu em Vassouras em 1893. Escultor reconhecido pela execução do Monumento Homenagem aos Heróis da Laguna, hoje localizado na Praia Vermelha, no bairro de Urca no Rio de Janeiro. Acharmos uma semelhança do gesto corporal da escultura do pescador do JBRJ com a figura do Guia Lopes do Monumento. Ver imagem na Revista Ilustração Brasileira ano 4, n. 33 maio de 1923. Disponível no site da Biblioteca Digital Redarte: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bib_redarte&pagfis=1648&pesq=> Acesso em: 14 maio. 2015. O escultor foi discípulo de reconhecidos artistas tais como João Zeferino da Costa, José Octavio Correa Lima e também de Rodolpho Bernardelli, quem executou por pedido de José Verissimo, o busto de Ferreira Pena que está exposto no PZB do MPEG. Sobre a produção artística, participação no Salão de Belas Artes e outras exposições de Antonino Pinto de Mattos ver: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Especial:P%C3%A1ginas_afluentes/Antonino_Mattos Acesso em: 14 maio. 2015

apresentando sua singularidade para o público visitante. O fato desta escultura ter sido oferecida pelos empregados da instituição outorga um valor diferenciado no JBRJ.

Entretanto, o oferecimento dos funcionários e aceite da instituição, provocou alguns questionamentos, como: por que a instituição aceitou inserir um elemento que não acompanha os parâmetros compositivos do Jardim e muito menos um acabamento, que vemos não foi passado a bronze? Instituição que teve como referentes estéticos do traçado e paisagem dos jardins franceses e ingleses, tanto na inserção no arboreto de fragmentos da cidade do Rio fabricados na Europa, elaborados por europeus ou de influência estilística do Velho Mundo. O que motivou a exposição desta escultura que representa um personagem anônimo e de fato “exótico”? Por que na representação da Região Amazônica não foi erguido um monumento a Adolpho Ducke, a Pacheco Leão ou a Campos Porto, ou seja, aos personagens que conceberam ou reformaram esta exposição?

No PZB dois monumentos introduzidos no início do século XX são importantes: a Herma Spix e Martius e o Busto Ferreira, ainda presentes no Parque, representando um período de glória do Museu, e que são também testemunhas do apoio político que a Instituição recebeu durante o período da Primeira República em Belém. Os dois monumentos foram inaugurados em 22 de junho de 1908 e personalidades políticas participaram do evento que foi programado em um “feriado estadual, decretado em memória da promulgação da constituição do Pará. Para Sanjad (2010, p. 37-38) o fato demonstrou o significado político desta comemoração que, exaltava o trabalho de três naturalistas que tiveram a Amazônia como parte dos seus estudos.

Um dos monumentos representa o trabalho científico desenvolvido pelos naturalistas estrangeiros no Brasil e o outro ressalta o pioneirismo da ciência nacional: um deles localizado do lado esquerdo do Parque foi mandado construir por Goeldi, para homenagear os dois naturalistas bávaros que percorreram o Brasil entre 1817 e 1820, Karl Friedrich von Martius e Johann Baptist von Spix²³¹. Do lado direito, o Busto Domingo Soares Ferreira Pena que foi colocado no PZB como tributo ao fundador do Museu. Os dois monumentos foram colocados diante do elemento articulador do PZB, a Rocinha e de frente para a Avenida Magalhães Barata para que fossem visualizados mesmo de fora do Museu. A exposição destes dois elementos reflete o desejo dos republicanos em serem reconhecidos como os protetores da instituição que “vêem n’elle [o Museu] um factor efficaz do progresso d’esta terra” (HUBER, 1910, p.51)

²³¹ Fruto de esta expedição ficou registrado em uma das obras botânicas mais significativas de todos os tempos, a *Flora brasiliensis*. Na atualidade existe um projeto da *Flora Brasiliensis*, que tem como objetivo desenvolver um sistema de informação on-line sobre a flora brasileira, para tanto foram digitalizadas em alta resolução diversas pranchas das famílias escolhidas para ser descritas por Martius na *Flora Brasiliensis*. Do projeto participa o Jardim Botânico de Missouri, o Departamento de Botânica do Instituto de Biologia da Unicamp e o CRIA. A obra está disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/>. Acesso em: 20 de maio de 2015.

Como afirma Huber (1910, p.45), a Herma Spix e Martius foi “um presente da Academia de Ciencias da Baviera, oferecido ao Museu Goeldi em memoria d’aquelles dois sabios bavaros e executado com raro gosto e grande originalidade por um reputado artista Bávaro [Karl Kiefer], com materiaes d’aquelle paiz” enquanto o Busto Ferreira Pena²³² foi mandado erigir no Brasil pelo Governador do Pará para homenagear o cientista brasileiro e idealizador do museu. Foi executado no Brasil por um distinguido artista brasileiro, Rodolpho Bernardelli, com materiais locais²³³(HUBER, 1910, p. 45) a quem também foi encomendado por Barbosa Rodrigues o busto de Don Joao VI presente no JBRJ.(LAVÔR, 1980, p. 370)

Como mencionamos, os dois monumentos continuam sendo expostos tal como concebidos desde o início, mas a coleção viva tem mudado, crescido e ocupado espaço, reduzindo o acesso ao Busto Ferreira Pena que encontra-se imerso na “floresta” e que já não mais pode ser visualizado da Avenida e, dificilmente, pode ser localizado pelo público que privilegia na sua visita, na sua maioria, observar a coleção de fauna. Infelizmente, o Busto não se encontra a meio caminho, nem do lado deste núcleo faunístico, o que dificulta mais ainda, que seja localizado e observado. Diferentemente da Herma Martius e Spix que tem três acessos, três caminhos diferentes servem para encontrar a Herma; enquanto para o Busto só um caminho leva a este espaço oculto no PZB. Ver figura 102, a Herma no início de século XX. Nas figuras 103 e 104 foto tirada em 2012. Na figura 105 o Busto Ferreira Pena recém inaugurado e nas figuras 106 e 107, o Busto na atualidade. Isto nos remete à idéia de palimpsesto, pois tanto a Herma quanto o Busto encontram-se no mesmo lugar onde foi erguida, mas a coleção a sua volta parece ter sofrido bastantes mudanças.

²³² “O monumento inaugurado compõe-se de três peças trabalhadas em rochas diferentes, encimado busto do notável amazonólogo. A peça em mármore assenta no solo como base; é um quadrado com 2,05.m de cada lado e cerca de 0,26 m de altura. Sobre esta repousa um grande bloco de granito, trabalhado, com as arestas arredondadas, medindo de cada lado 1,60 m com 0,50 m de altura. Assentado neste, ergue-se o longo pedestal de granito trabalhado, em forma de obelisco equilátero; mede na base 0,85 m de cada lado, de altura 1,67 m e no ápice, em cone truncado, 0,35 m. Sobre ele se ajusta perfeitamente o busto de Ferreira Penna, em bronze, um pouco maior que o tamanho natural. O monumento mede 2,36 m de altura, sem o busto”. (CUNHA, 1989, p. 42)

²³³ José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli nasceu em Guadalajara, México em 1852. Naturalizado brasileiro em 1874. integrou uma geração de alunos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro durante as décadas de 1870 e 1880. Posteriormente foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes também no Rio de Janeiro. Foi professor de Antonino Pinto de Matos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Como comentamos, este último foi responsável pela execução da escultura da representação amazônica do JBRJ.



Figura 102 – Herma Von Martius e Von Spix, início d século XX Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG



Figura 103 – Herma Von Martius e Von Spix, 2012
Fonte: fotografia da autora

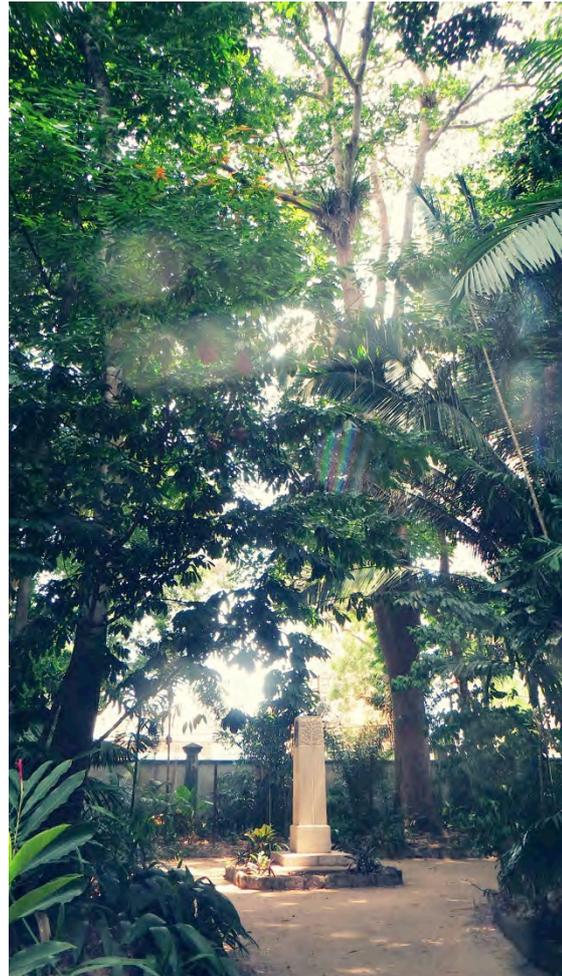


Figura 104 – Herma Von Martius e Von Spix, 2012
Fonte: fotografia da autora

O efeito produzido é interessante, se olharmos de maneira metafórica, pois os espécimes vegetais foram tomando conta do Monumento, apagando de alguma maneira, ou pelo menos de maneira expositiva, a memória de quem concebeu a idéia de um Museu de História Natural no Pará. Dessa maneira, a tríade de elementos que estruturam a história do Museu perde seu sentido, pois como vemos funcionam como articuladores da história institucional presentes no PZB. A exposição aqui se apresenta como testemunha dos interesses políticos dos republicanos belenenses que procuraram deixar traços inesquecíveis da sua contribuição e proteção à instituição.



Figura 105 – Busto Ferreira Pena. início de século XX
Fonte: Coleção Fotográfica/Arquivo Guilherme de La Penha/MPEG



Figura 106 – Busto Ferreira Pena, 2012
Fonte: fotografia da autora



Figura 107 – Busto Ferreira Pena, 2012
Fonte: fotografia da autora

O traçado das exposições: a Aléia Campos Porto do JBRJ constituída de pau- mulato e os caminhos irregulares e canteiros de formas orgânicas do PZB

O traçado de cada um destes jardins foi criado considerando o espaço disponível e as coleções que deveria abrigar. Portanto, vemos no JBRJ um traçado retilíneo predominante a partir do qual se deu a organização dos canteiros e a divisão dos mesmos no espaço. A existência de aléias de enormes comprimentos usadas como emblemas da instituição são um traço marcante que identifica o Jardim e o diferencia dos outros jardins brasileiros. No PZB, a distribuição do espaço do Jardim Botânico, como descrito no capítulo 2, dependeu da área disponível quando foram comprados os primeiros terrenos no atual bairro São Brás e, em especial, pela desapropriação dos terrenos adjacentes que se deu de maneira progressiva. Portanto, por vários anos os projetos expositivos da coleção de flora foram pensados de maneira a ocupar temporariamente o espaço disponibilizado. A esta dificuldade se soma que os terrenos do PZB deviam não só abrigar o jardim botânico, mas também o jardim zoológico, a

caixa d'água necessária para abastecer a água aos anexos, os prédios que serviram de moradia aos funcionários, um campo de experimentação de plantas e um aquário. Atualmente, o panorama não é tão diferente, no quarteirão de 5,4 hectares está sendo desenvolvido o projeto de revitalização, que iniciou em 2006 e contempla a remodelação de várias áreas. Está sendo construído o prédio que servirá para as exposições, e o aquário foi remodelado e já está aberto para visitação

O uso de canteiros de formas orgânicas permitiu a cria o de percursos curvos, que sensorialmente oferecem uma experiência de imersão, assim como perceptivamente o espaço pode parecer maior, por não se poder enxergar um ponto de início e um ponto final do quarteirão, e sim caminhos encurvados que levam o visitante a percorrer em círculos. Apesar dos canteiros terem sido "totalmente desfigurados", como afirmou Cunha (2009, p. 490), ainda   possível identificar a idéia dos canteiros que abraçam os monumentos, mais evidente do lado esquerdo do Parque, no quadrante histórico, onde os canteiros continuam cercando a Herma Von Martius e Von Spix. Referindo-nos especificamente,   representa o da Região Amazônica do JBRJ, notamos que se seguiram formas orgânicas a semelhança dos canteiros do PZB, que também levam ao visitante a imergir em uma Amazônia em miniatura, que não seria possível de imitar através do traçado retilíneo que divide as áreas do Jardim. (ver figura 108 dos espaços de circula o do PZB. Na figura 109 e 110 comparar o traçado da representa o da Região Amazônica do JBRJ e o traçado do PZB)

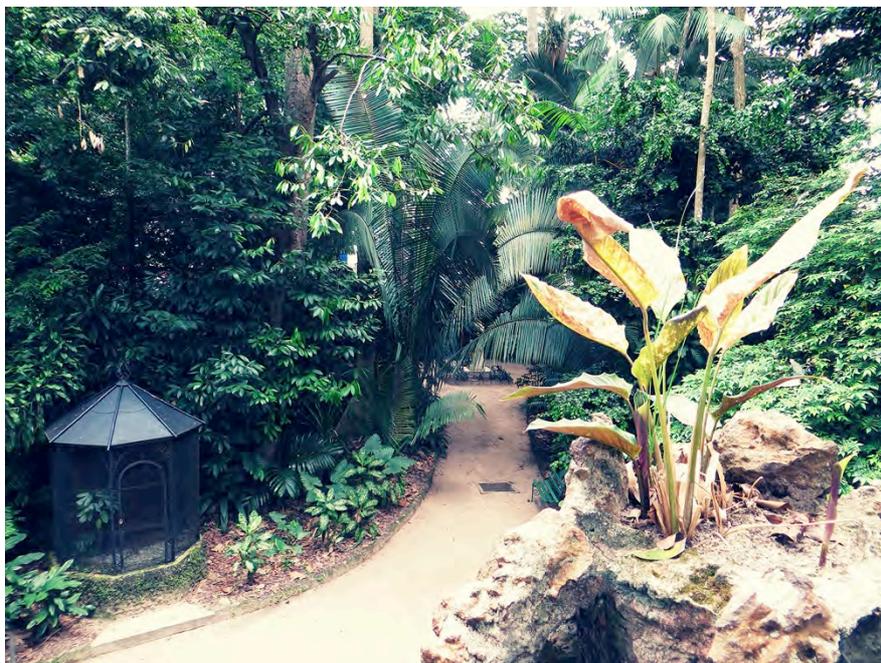


Figura 108– Vista desde a torre do Castelinho. (No Fundo a Herma Von Martius e Von Spix, a esquerda gaiola antiga e traçado curvo das aléias)

Fonte: fotografia da autora, 2014

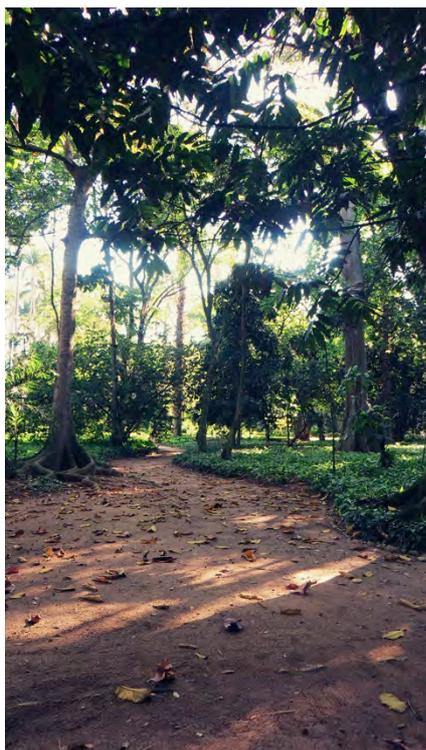


Figura 109 – Alamedas no núcleo da representação da Região Amazônica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015
Fonte: fotografia da autora



Figura 110 – Alamedas do Jardim Botânico do Museu Paraense Emílio Goeldi, 2014
Fonte: fotografia da autora

Tal como comentamos, o traçado retilíneo do Jardim é uma característica que o identifica. Seus eixos estruturais e mais significativos receberam nomes na reorganização do Jardim, na administração de Barbosa Rodrigues; nomes que homenageiam a gestão dos múltiplos diretores que durante todo o século XIX participaram da administração do Jardim (RODRIGUES, 1894, p. XX). Existem quatro aléias que estruturaram inicialmente o espaço do Jardim, o eixo de maior peso simbólico e perceptivo, conhecido como a aléia das palmeiras, recebeu o nome de Aléia Barbosa Rodrigues²³⁴, e é sem dúvida a coluna vertebral do arboreto, que se cruza no Chafariz das Musas com a Aléia dos craveiros da Índia, conhecida como Aléia Frei Leandro. Do lado esquerdo, em ângulo de 45° em relação à aleia das palmeiras, encontra-se a aleia do abricó-de-macaco, conhecida com o nome de Custodio Serrão, e também a 45° mais para o lado direito, a aléia de andirobas, nomeada Karl Glasl. Deste traçado veio fazer parte a aleia do pau-mulato, chamada Campos Porto, que foi construída na lateral direita do Jardim de maneira paralela à aleia Barbosa Rodrigues e portanto pode ser “comparada ao encanto da alameda de palmeiras-reais” (JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 1942, p. 14).

²³⁴ As aleias foram renomeadas tempo depois, pois Rodrigues (1894, p. XXIV) nomeou a Aléia das Palmeiras de Aléia Serpa Brandão, que inicialmente foi plantada com casuarinas e em 1842 foram substituídas pelas palmeiras.

Esta aleia foi inaugurada em 1932 e veio compor a exposição da coleção científica e a réplica da casa do seringueiro. Foi construída paralelamente à aleia das Palmeiras e se constitui em outro traço característico do espaço por sua forma retilínea, composta por vários exemplares da mesma espécie dispostos simetricamente e seguindo o parâmetro de organização das palmeiras-imperiais da Aléia Barbosa Rodrigues. A diferença é estabelecida pela espécie que compõe a aléia, o pau-mulato vem representar a flora amazônica com um espécime com características mutáveis peculiares no seu tronco (ver figuras 111 e 112):

...caule perfeitamente liso e cor de bronze, apresentando a particularidade de perder os galhos, que se quebram e caem naturalmente, cicatrizando-se o lugar da incisão a ponto de desaparecer qualquer marca de existência dos ramos. Além disso, o pau mulato muda a casca uma vez por ano, adquirindo nessa ocasião (julho ou agosto) todo o tronco, bela cor de zarcão (mínio); após a queda natural da casca o caule apresenta uma coloração verde, que aos poucos se transforma em cor de bronze. (JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 1942, p.14)



Figura 111 – Aléia pau-mulato, 2015
Fonte: fotografia da autora



Figura 112 – Aléia pau-mulato
Fonte: fotografia da autora

O pau-mulato nos permite ilustrar de maneira evidente as constantes transformações das coleções vivas e as condições com que as quais se deve lidar nestes museus. Além das características morfológicas e sua mutação, foi registrado que estas árvores no JBRJ cresceram muito lentamente, mas agora estão bem adaptadas (BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 82). Uma prova desta boa aclimatação pode ser vista na aleia onde dezenas de pau mulato a compõem.

3.2.2. A coleção

3.2.2.1 Um patrimônio verde compartilhado: Adolpho Ducke e as duas exposições

Como comentado, a definição deste recorte está relacionada com o período em que as duas exposições foram concebidas, momento que nos permitiu focalizar na configuração das duas coleções de natureza viva representativas da Região Amazônica, trazendo à tona o trabalho do naturalista Adolpho Ducke, que participou na coleta e descoberta de novas espécies que foram musealizadas nos dois jardins.

Adolpho Ducke²³⁵ (ver figura 113) foi contratado por Emilio Goeldi em 15 de junho de 1899 para assumir o cargo de Auxiliar da Seção de Zoologia, na coleta e preparação de coleções entomológicas, aperfeiçoando-se no estudo de abelhas e vespas (CAVALCANTE, 1963, p. 5). Como vemos, a princípio os interesses do naturalista não estavam relacionados com a botânica e a experiência adquirida nos primeiros anos de fundação do Museu Goeldi esteve voltada para os insetos; mas segundo Cavalcante, a influência de Jacques Huber, botânico do Museu foi essencial e marcou para sempre os interesses de Ducke (CAVALCANTE, 1963, p. 5), que a partir daí se voltaram-se para as espécies vegetais do interior amazônico, leguminosas e árvores de borracha²³⁶ (DUCKE, 1953, p. 40). Esta influência se refletiu na coleta de espécimes que ele realizou durante diferentes expedições, exemplares que



Figura 113 – Adolpho Ducke,
Fonte: Acervo fotográfico do Museu
do Meio Ambiente, JBRJ

²³⁵ Nascido em Triestes o 27 de outubro de 1876, mas naturalizado brasileiro.

²³⁶ DUCKE, Adolpho. O Herbário amazônico do Museu Paraense em 1950. In: Boletim técnico do instituto agrônômico do norte. Nº 28 Belém, Dez 1953

tinham como destino o herbário e o Horto Botânico. Com o falecimento de Huber em 1914, Ducke assumiu provisoriamente o cargo de Chefia da Seção Botânica até sua saída do Museu em 1918, continuando o trabalho de coleta, classificação e organização do herbário e horto do seu mestre. Tal como ele mesmo comentou:

Discípulo de HUBER e animado pelo desejo de continuar na medida das minhas possibilidades o estudo da flora florestal paraense sôbre a base por êle deixada, organizei um serviço metódico para obter espécimes botânicos completos daquelas árvores que haviam escapado às pesquisas de HUBER. (DUCKE, 1953, p. 41)

Com a instrução de Jacques Huber sobre botânica e seus anos de trabalho no JBRJ, ele adquiriu conhecimentos sobre a flora da Amazônia como nenhum outro naturalista da época, pois nenhum conseguiu descobrir, produzir e publicar tanto quanto Ducke sobre a Amazônia e suas espécies (CUNHA, 2009).

Depois da morte de Huber e a emergente crise econômica da Região, o Museu entrou em decadência e os recursos para contratação de novo pessoal capacitado tornaram-se escassos, e mesmo a manutenção do estabelecimento foi um desafio. Durante este difícil período, Ducke já mantinha contatos com instituições congêneres e existia uma colaboração por parte do Museu e de Ducke no envio de plantas amazônicas para o JBRJ. Em uma carta datada de 27 de abril de 1918, Ducke responde ao telegrama de Pacheco Leão, então diretor do JBRJ. Atendendo ao pedido do Diretor do Jardim, confirmava o envio das plantas que tinham sido solicitadas, explicando o motivo pelo qual não chegariam no vapor Lloyd e sim, pela graça do amigo Justo Chermont²³⁷, que se ofereceu ajudar com a encomenda (DUCKE, 1918a) Sabemos que estas trocas foram muito comuns, mas chamou nossa atenção que estes laços com o Jardim tenham se estreitando através de Ducke e de seu trabalho como botânico.

Assim em 15 de outubro de 1918 embarcou em direção ao Sudeste do país, naquele momento, em gozo de licença. (DUCKE, 1918b). Mas ao ser contratado por três anos para exercer a função de Chefe da Seção de Botânica e Fisiologia Vegetal do JBRJ ele decidiu assumir o cargo (CAVALCANTE, 1963, p. 8).

Dentre suas responsabilidades estava a de coletar plantas de origem amazônica que tivessem alguma importância e que pudessem ser usadas para incrementar ao herbário do Jardim e também que servissem como exemplares que viriam a constituir a representação da Região Amazônica planejada por Pacheco Leão, alguns dos quais iremos mencionar a seguir. Para alcançar o objetivo, Ducke realizou as três primeiras viagens à Amazônia custeadas pelo JBRJ, expedições durante as quais, como já explicado no capítulo 2, coletou, como registrado em relatórios: na primeira viagem,

²³⁷ Para Sanjad (2010, p. 141-142), Justo Chermont foi um dos principais líderes, republicanos históricos. Existiu uma parceria entre Chermont e Sodré, importante nos primeiros anos da República do Pará.

foram mencionados ao redor de dois mil e duzentos exemplares de herbário e um grande número de plantas vivas (não foi especificado o número) , “sementes que germinaram numa percentagem de 80%” (BRASIL, 1921, p. 198); em relatório de 1929 correspondente a 1925 registraram-se 1693 espécimes em aclimação e experiências no arboreto “todos de notoria utilidade economica” (BRASIL, 1929a, p. 331) e em relatório de 1927 publicado em 1929 foram mencionadas 300 espécies de plantas vivas “sendo uma parte transplantada da matta e a outra resultantes de sementeiras” (BRASIL, 1929b p.85). Como vemos algumas foram aclimatadas com sucesso; outras espécies demandaram numerosas tentativas, mas finalmente foram plantadas no espaço, apresentando-se ainda hoje como vestígio da primeira camada de escritura da exposição. Tudo isto indica que, afinal das contas, Ducke nunca se afastou da flora Amazônica – pelo contrário, nos seus anos como funcionário do Jardim a sua produção científica na área botânica foi considerável.²³⁸

O trabalho de Ducke representa um vínculo entre as exposições que estamos estudando e, portanto, entre ambas as instituições. Permite reconhecer as relações de semelhança quanto à coleção e aos possíveis espécimes sobreviventes e pertencentes aos dois lugares na atualidade. Este *link* nos permitiu também identificar os parâmetros científicos que regeram a organização e a configuração dos dois espaços, mesmo estes tendo pelo menos uma década de diferença em sua realização.

A circulação das coleções, sob sua forma de mudas e sementes permitiu construir uma representação do que seria a natureza amazônica. A reprodução dos espécimes e sua aclimação em uma e outra instituição foram comuns e permitiram configurar as coleções.

O Parque Zoobotânico do MPEG foi fundamental na construção da representação da Região Amazônica do JBRJ, pois além de ter tido um naturalista em comum, Adolpho Ducke, que conheceu de perto e participou ativamente na configuração das duas exposições, também o Museu Goeldi funcionou como centro de operações de aclimação, estudo, classificação, sendo o seu herbário um espaço de identificação e comparação de exemplares.

Algumas plantas levadas por Ducke para o Museu Goeldi durante as suas viagens custeadas pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro podem ter sido aclimatadas no Museu para, posteriormente, serem levadas para o Rio e adaptadas do lado Oeste do Jardim, para construir uma ‘Amazônia’ própria na capital do país, na esquina da Rua Jardim Botânico com a Rua Pacheco Leão.

²³⁸ Sobre a produção de Adolpho Ducke na área botânica ver: (CAVALCANTE, 1963, p. 15-27)

Ficou registrado nos relatórios das três viagens de Ducke (a primeira de 1919 a 1920, a segunda de 1922 a 1923 e a terceira de 1925 a 1928), que algumas mudas e sementes trazidas para o Rio tinham como procedência o Horto Botânico do MPEG. A conexão entre as duas instituições nesse período talvez tenha sido ainda mais forte, já que Ducke conhecia muito bem não só a Amazônia muito bem, mas também o Museu, onde ele trabalhou por 19 anos (1899 - 1918) e sob as ordens de Huber coletou plantas tanto para o herbário quanto para o Horto. Nos seus relatórios, Ducke faz referência ao seu trabalho no Museu Goeldi, especificando na sua primeira viagem:

Permaneci em Belem, onde, autorizado pelo governo do Estado, dei começo á escolha de duplicatas do material botânico do Museu Paraense, assim como á comparação de amostras de plantas, classificadas pelo extinto director d'esse estabelecimento, o notavel cientista dr. Jacques Huber; principiei também a aquisição de sementes e mudas para organizar as culturas de plantas vivas. (DUCKE, 1930, p. 3)

E de igual maneira na sua terceira viagem:

Apresentei-me ao governador do Estado que me dispensou acolhida carinhosa determinando medidas para me facilitar o serviço, inclusive a autorização de organizar os viveiros de plantas nas dependencias do Museu Paraense. Saliento a importância d'esta medida pela idoneidade do local e mais ainda pelos auxílios prestados pelo sr. Rodolpho de Siqueira Rodrigues, subdiretor effectivo do estabelecimento e no exercicio da direcção durante todo o tempo da minha commissão. Cumpre-me deixar, aqui expressos, agradecimentos especiaes a esse amigo solicito em me acudir nas multiplas difficuldades a quem incontestavelmente devo bõa parte do exito da minha missão. (DUCKE, 1930, p. 48-49)

Em vários parágrafos dos relatórios encontramos descrições que nos fizeram pensar que possivelmente a adaptação de algumas plantas que tinham por destino final o JBRJ tenha sido feita no Horto do MPEG. Como o exemplo citamos a *Patrisia acuminata* (Eichl) da família das Flacourtiáceas; Ducke (1930, p. 26) comentou que tentou cultivá-la em Belém para levar para o Rio, mas sem sucesso algum, e ainda explica os possíveis motivos desse revés: “sem duvida por lhe ser indispensavel essa vida amphibia”.

Importante ressaltar que, através desta lista que conta a procedência dos exemplares trazidos para o Rio, é possível saber que plantas já existiam no Museu Goeldi e que serviram como fornecedoras de mudas e sementes trazidas ao Jardim para ser adaptadas²³⁹

²³⁹ “*Cola acuminata* R. Br., “cola africana, cultivada no Museu Paraense. É uma das espécies que produzem as conhecidas “nozes de cola”. (LEÃO, 1930, p. 90)
“Parmenteira cereifera Seem., “árvore de velas” – cultivada no Museu Paraense (prov. Panamá)” da família das Bignoniaceas. *Idem*, p. 96

Fizemos um levantamento das árvores mais antigas plantadas na Região Amazônica do JBRJ, tentando identificar que espécimes vieram diretamente do PZBMPEG e quais foram coletados por Ducke. Com o material disponibilizado pelas duas instituições, planos com localização de plantas em ambos os casos, conseguimos chegar a algumas informações que nos permitiram propor a idéia de considerá-las árvores-patrimônio compartilhado das duas instituições, não só pela presença durante décadas dentro do espaço, mas também pelo valor que têm; sendo representantes de uma forte ligação entre as duas instituições; e também por nos permitirem identificar semelhanças nas coleções representativas da Região Amazônica, que mostrassem a diversidade, mas em especial a utilidade das plantas em questão.

Em seguida, nos guiamos pela lista de plantas cultivadas no JBRJ durante os anos 1920 que foram registradas nos relatórios de Adolpho Ducke nas suas três viagens custeadas pelo JBRJ, plantas listadas por Pacheco Leão em 1930. Conseguimos identificar as seguintes espécies, correspondentes à coleção do PZ do MPEG das quais mudas e sementes foram levadas para o JBRJ, tal como descreve Leão (1930, p. 82): *Disciphania Glaziovii* Taub., “uva de Matto Grosso”. – Adquirimos esta especie cultivada no Museu Paraense; é um cipó cujos fructos são comestíveis”. Na atualidade não se tem registro deste espécime nem dentro do arboreto do JBRJ, nem no Jardim do Parque Zoobotânico²⁴⁰. Alguns espécimes não existem mais pois seu ciclo de vida é mais curto do que outros.

Também foi registrada a espécie: “*Myroxylon balsamum* (L) Harms var. *Pereirae* (Royle) Baill., o verdadeiro “balsamo do Perú” da America Central, cultivado no Museu Paraense.” (LEÃO, 1930, p. 86) Segundo Porto (1936, p. 119), “As mudas foram obtidas de sementes de arvores cultivadas pelo extinto dr. J. Huber e vieram para o Jardim em 1920”. Atualmente, existe um espécime no PZB, mas como não possuímos a data de introdução não podemos indicar as sementes plantadas no Jardim procedem do PZ²⁴¹. No JBRJ existem três exemplares, mas nenhum deles está localizado nos canteiros que correspondem à Região Amazônica²⁴².

Uma seringueira encontrada no Museu: *Hevea Brasiliensis* var. *Randiana* (Hub.) Pax – Variedade da “seringueira branca”, só conhecida numa arvore cultivada no Museu Paraense e de origem ignorada”. (LEÃO, 1930, p. 88). Da espécie de seringueira anotada por Pacheco Leão é possível reconhecer pelo menos quatro exemplares que compõem a Região Amazônica do JBRJ, mas ao não ter encontrado registros de coletor

²⁴⁰ Procuramos informação desta espécie no inventario do JBRJ disponível online: JBRJ - Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Jabot - Banco de Dados da Flora Brasileira. Disponível em: [http://www.jbrj.gov.br/jabot]. Acesso em 05/02/2015. Para saber a existência destas espécies no Parque Zoobotânico estamos usando como ferramenta o inventario oficial da instituição..

²⁴¹ O Balsamo do Perú, encontra-se no canteiro 29 com número de registro 757.

²⁴² Tampouco conseguimos a data de introdução destes três exemplares que se encontram nos canteiros 14, 15 e 30

e ano de introdução não poderemos afirmar qual delas seja produto das viagens de Ducke. Mas, como Barreto e Ormino (2008, 156), acreditamos que as sementes possam ser oriundas de uma árvore cultivada no Parque Zoobotânico do MPEG. Porto assim o indica na lista de plantas indígenas e exóticas provenientes da Amazônia, onde descreveu o seguinte:

Variedade da seringueira branca ou [seringueira] preta commum. Introduzida no J.B. em 1923; as arvores tiveram o rapido desenvolvimento que caracteriza *H. brasiliensis* em contraste com todas as outras especies do genero *Hevea*, ellas florescem e fructificam annualmente (PORTO, 1936b, p. 129)

No Parque Zoobotânico existem pelo menos 17 exemplares distribuídos nos 43 canteiros, mas não temos registro da época em que foram plantadas. Talvez algum espécime tenha sido cultivado no campo de experimentação do PZ no início de século XX.

Estas três espécies representam a importância do MPEG como estabelecimento que permitiu a troca de mudas, assim como também representa a influência que teve no tipo da coleção amazônica que deveria ser introduzida, graças ao trabalho de Adolpho Ducke. É importante anotar que sendo ele naturalista personagem essencial na construção destes dois espaços, mesmo saindo do MPEG em 1918 continuou trabalhando na identificação e classificação de plantas de herbário coletadas anos antes por Huber .

Além das três espécies aqui descritas, existem árvores-patrimônio em cada uma destas exposições. Estas árvores são testemunhas do processo de transformação da paisagem, e constituem vestígios históricos, sendo espécimes plantados para conformarem as exposições ou; em alguns casos, exemplares presentes no espaço antes da concepção e execução dos projetos expositivos.

3.2.2.2 Árvores e espécimes da Amazônia das duas instituições

Seguindo a lista publicada por Pacheco Leão em 1930 nos Arquivos do Jardim Botânico, atualizada por Campos Porto na *Rodriguesia* de 1936, cruzamos os dados com o livro das árvores notáveis do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, publicado em 2000 em comemoração aos 200 anos da instituição; e com o levantamento de árvores atualmente disponível no site do Instituto de Pesquisas do JBRJ. Assim, obtivemos uma relação de espécimes pertencentes ao acervo, portanto, as árvores históricas da Região Amazônica às quais podemos outorgar o título de patrimônio vegetal do JBRJ, acreditando que possam vir a ser símbolos da instituição para e com as quais seja possível se propor exposições temáticas.

Escolhemos algumas árvores representativas da Região Amazônica que se encontram ilustradas e etiquetadas como “notáveis” no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Vale ressaltar que esta listagem não representa nem 10% da quantidade de árvores introduzidas, mas nos interessa demonstrar que esta pequena amostra de exemplares significa a existência de uma coleção histórica que nos permite identificar os vestígios daquela primeira camada de escritura das duas exposições..

Este levantamento foi comparado com o inventário atual do PZB do MPEG e com o Guia Botânico do Museu Goeldi publicado em 2006 para poder estabelecer que espécies em comum existem nestes dois jardins e que se constituem em representantes de uma Amazônia e de um patrimônio compartilhado pelas instituições.

Ver o quadro 1, onde listamos algumas dessas árvores e espécies que ambas instituições consideram representativas da Amazônia

Quadro 1 – Árvores e plantas “notáveis” representadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ) e no Parque Zoológico Museu Paraense Emílio Goeldi (PZMPEG).²⁴³

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
1. <i>Myroxylon balsamum</i> (L.) Harms balsamo	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Localizado em diferentes canteiros. Nenhum corresponde à Região Amazônica. 14A, 15A, 30G	Quadrante III, Canteiro 29
2. <i>Hevea brasiliensis</i> (A.Juss.) Müll.Arg. seringueira	 Figura 114 – Ilustração Seringueira Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p.156	Na Região Amazônica, nos canteiros 20B, 20G	Quadrante I, canteiros, 1,2,3,4,5,6,9,10,12

²⁴³ O trabalho de revisão taxonômica e nomenclatural do quadro foi feito pela Doutora Lucia Rossi.

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
<p>3. <i>Anacardium giganteum</i> W.Hancock ex Engl.</p> <p>cajuaçú, caju-bravo</p>	 <p>Figura 115 – Ilustração cajuaçú Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p.70</p>	<p>Introduzido em 1923, proveniente de Belém do Pará. Mudas trazidas por Ducke. Canteiros 20C, 20F</p>	<p>Quadrante II, canteiro 16</p>
<p>4. <i>Bertholletia excelsa</i> Bondl.</p> <p>castanha-do-pará</p>	 <p>Figura 116 – Ilustração castanha-do-pará Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 82</p>	<p>Não temos a data de introdução, mas existe um exemplar na Região Amazônica. Canteiro 20G</p>	<p>Quadrante III, canteiro 28 Quadrante IV, canteiro 36</p>
<p>5. <i>Brownea grandiceps</i> Jacq.</p> <p>rosa-da-montanha</p>	 <p>Figura 117 – Ilustração rosa-da-montanha Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 90</p>	<p>Os exemplares foram introduzidos em 1920, provenientes do Rio Negro (Estado do Amazonas). Canteiros 20A, 20G</p>	<p>Não encontramos registro</p>

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
<p>6. <i>Calycophyllum spruceanum</i> (Benth.) K.Schum.</p> <p>pau-mulato, pau-mulato-de-várzea</p>	 <p>Figura 118 – Ilustração pau-mulato Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 96</p>	<p>Existe a aléia Campos Porto constituída por esta espécie, mas ao que parece os primeiros exemplares foram introduzidos em 1923. Encontram-se indivíduos dispostos de maneira aleatória pelo arboreto.</p>	<p>Quadrante IV, canteiro 27</p>
<p>7. <i>Couroupita guianensis</i> Aubl.</p> <p>abricó-de-macaco, castanha-de-macaco</p>	 <p>Figura 119 – Ilustração abricó-de-macaco Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 128</p>	<p>A aléia Custodio Serrão foi construída por fileiras de exemplares desta espécie, apesar da aléia já existir na década de 1920, é importante ressaltar que a procedência destas árvores é da Ilha do Marajó no Pará. Canteiros 20C, 20D, 20G, 20H</p>	<p>Quadrante I, canteiro 1. Quadrante II, canteiro 16. Tem em outros canteiros, mas nos interessam aqueles próximos do quadrante histórico (I)</p>
<p>8. <i>Elizabetha princeps</i> Benth.</p> <p>Nome popular desconhecido</p>	 <p>Figura 120 – Ilustração <i>Elizabetha princeps</i> Benth Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 136</p>	<p>Provavelmente introduzida por Ducke em 1920, como aparece indicado no relatório do naturalista. Canteiro 20A</p>	<p>Não existe registro</p>

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
<p>9. <i>Gustavia augusta</i> L.</p> <p>jeniparana, pau-fedorento, jandiparana</p>	 <p>Figura 121 – Ilustração jeniparana Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 150</p>	<p>Esta espécie habita em “solos argilosos ou arenosos da Amazonia”. Introduzida no século XIX. Canteiros 20G, 20F, 20C</p>	<p>Quadrante I, canteiro 1,2,3 11.</p>
<p>10. <i>Gustavia speciosa</i> (Kunth)DC.</p> <p>chupo, chupa, chopeira</p>	 <p>Figura 122 – Ilustração chupo Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 152</p>	<p>Introduzida no JBRJ em 1928 quando Ducke trouxe exemplares para compor o arboreto e em especial a Região Amazônica. Canteiro 20C</p>	<p>Não existe registro</p>
<p>11. <i>Sterculia speciosa</i> K. Chum.</p> <p>tacazeiro, capote</p> <p>Atualmente sinônimo de <i>Sterculia excelsa</i> Mart.</p>	 <p>Figura 123 – Ilustração tacazeiro Fonte: BARRETO; ORMINDO, 2008, p. 206</p>	<p>Planta introduzida por Ducke entre 1920 e 1928. Foi plantada exclusivamente na Região Amazônica do JBRJ. Canteiro 20H</p>	<p>Não existe registro</p>
<p>12. <i>Vouacapoua americana</i> Aubl.</p> <p>acapu</p>	<p>Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções</p>	<p>Não há registro</p>	<p>Quadrante I, canteiro 5</p>

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
13. <i>Carapa guianensis</i> Aubl. andiroba	 Figura 124 – Aléia Karl Glasl JBRJ Fonte: Fotografia de Londoño, 2011	A aléia Karl Glasl está composto por fileiras de andirobas. Canteiro 20C	QI, canteiro 1, 3 QII, canteiro 13, 14, 19
14. <i>Theobroma cacao</i> L. cacau	 Figura 125 – cacau JBRJ Fonte: fotografia da autora, 2015	Canteiros 20F, 20G, 20K	QI, 5,6,8 QII, 13, 15,16,21
15. <i>Cedrela odorata</i> L. Cedro	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Canteiros 20I	QI 6, 13 Q II14,16,19
16. <i>Copaifera reticulata</i> Ducke copaíba	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Não há registro	QI 12 QII 15
17. <i>Dipteryx odorata</i> (Aubl.) Willd. cumaru	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Não há registro	QI, 11

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
18. <i>Cordia goeldiana</i> Huber freijó	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Não há registro	QI, 11 QII, 16, 17
19. <i>Chrysophyllum excelsum</i> Huber guajará	 Figura 126 – guajará PZB Fonte: fotografia da autora, 2014	Não há registro	A árvore mais antiga do parque, presente nos terrenos antes da instalação do Museu. Além de ser uma das maiores árvores.
20. <i>Manilkara huberi</i> (Ducke) A.Chev. Maçaranduba Atualmente sinônimo de <i>Manilkara elata</i> (Allemão ex Miq.) Monach.	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Canteiros 30B, 30D, 10A. Todos os espécimes fora da área de estudo	QI 11, 13
21. <i>Swietenia macrophylla</i> King mogno	 Figura 127 – mogno localizado no canteiro 15A do JBRJ Fonte: Banco de dados da flora brasileira JBRJ ²⁴⁴	Canteiros 26E, 26D fora da área de estudo	QII, 16,17,18

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
<p>22. <i>Lecythis usitata</i> Miers, var. <i>paraenses</i> (Huber ex Ducke) R.Knuth</p> <p>Sapucaia</p> <p>Atualmente sinônimo de <i>Lecythis pisonis</i> Cambess.</p>	<p>Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções</p>	<p>Não há registro desta espécie de Sapucaia</p>	<p>QI, 1 QII, 16,17</p>
<p>23. <i>Ceiba pentandra</i> (L) Gaertn</p> <p>samaumeira</p>	 <p>Figura 128 – Samaumeira JBRJ Fonte: Banco de dados da flora brasileira, JBRJ²⁴⁵</p>	<p>Canteiro 20C</p>	
<p>23. <i>Ceiba pentandra</i> (L) Gaertn</p> <p>samaumeira</p>	 <p>Figura 129 – Samaumeira PZB Fonte: Fotografia da autora, 2012</p>		<p>Exemplar 526, plantado em 1896 por J. Huber, floresceu pela primeira vez em 1932)</p> <p>QI, 1, 9 QII, 19</p>

²⁴⁵ Disponível em: http://aplicacoes.jbrj.gov.br/jabot/v2/templatereb2.php?colbot=RBV&codtestemunho=505545&arquivo=00001917_01.jpg. Acesso em: 16 mar. 2015

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
<p>24. <i>Victoria amazônica</i> (Poepp) J.E. Sowerby</p> <p>vitória-régia</p>	 <p>Figura 130 – vitória-regia PZB Fonte: Fotografia da autora, 2012</p>	<p>É cultivada no Lago Frei Leandro e no Lago do Pescador</p>	<p>É cultivada no Lago vitória-régia</p>
<p>25. <i>Euterpe oleracea</i> Mart.</p> <p>açai</p>	 <p>Figura 131 – açai JBRJ Fonte: Banco de dados da flora brasileira, JBRJ²⁴⁶</p>	<p>Canteiros 20K, 20H</p>	<p>QI, 1,2,3,4,5,6,8,9, 10,11</p>
<p>26. <i>Mauritia flexuosa</i> L. f.</p> <p>buriti ou miriti</p>	 <p>Figura 132 – miriti, JBRJ Fonte: Banco de dados da flora brasileira, JBRJ²⁴⁷</p>	<p>Canteiros 20I, 20J, 20E</p>	<p>QII, 21,25,26</p>

²⁴⁶ Disponível em: http://aplicacoes.jbrj.gov.br/jabotv2/templatereb2.php?colbot=RBv&codtestemunho=508743&arquivo=00004472_01.jpg. Acesso em: 16 mar. 2015

²⁴⁷ Disponível em: http://aplicacoes.jbrj.gov.br/jabotv2/templatereb2.php?colbot=RBv&codtestemunho=508484&arquivo=00004229_01.jpg. Acesso em: 16 mar. 2015

Nome científico / Nome popular	Ilustração	JBRJ	PZMPEG
27. <i>Oenocarpus bacaba</i> Mart. Bacaba	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Canteiros 20G, 20K	QI, 11
28. <i>Phytelephas macrocarpa</i> Ruiz & Pav. Jarina	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Canteiro 20D	QI, 1,11
29. <i>Socratea exorrhiza</i> (Mart.) H Wendl. Paxiúba	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Não há registro	QIII,25,26
30. <i>Manicaria saccifera</i> Gaerth ubuçu	Sem registro gráfico do espécime de nenhuma das coleções	Não há registro	QIII, 25

3.2.3. A ausência de uma interpretação nas duas exposições

Apesar de estarmos de acordo com a afirmação de Schärer (1999), de que não existe exposição que não esteja interpretada, mesmo esta não contendo material complementar, como textos, áudio ou mídia que facilite a comunicação, achamos que os objetivos propostos pelos jardins botânicos em geral contemplam a educação ambiental como peça chave para aproximar a sociedade das atividades desenvolvidas nestas instituições; portanto, acreditamos que em nosso caso de estudo, uma interpretação das coleções pode enriquecer a visita e também outorgar novos valores às coleções de flora amazônica.

Tanto na representação da Amazônia do JBRJ quanto na coleção viva do PZB há uma carência de dispositivos expográficos e, portanto, uma deficiência na comunicação existente nas duas exposições. Existe uma organização que faz sentido para a comunidade científica, pois como já comentado, a narrativa científica predomina nestes espaços. Entretanto, qual a comunicação que ambas instituições estabelecem com seus públicos através das suas coleções?

É importante comentar nesta seção, que apesar da riqueza de significados na “natureza construída” de ambas instituições - a maioria deles sentidos ocultos ainda inexplorados, representa um potencial comunicativo que consideramos importante de ser valorizado.

A deficiência na comunicação de ambas exposições é evidente. No desenvolvimento desta pesquisa representou um fator limitante, principalmente na identificação dos espécimes constituintes de ambas exposições. Portanto se fez necessário recorrer a outras fontes de informação disponibilizadas pelas instituições ou de domínio público, mas todas as fontes fora das duas exposições. O que acontece com as visitas espontâneas à estes espaços? Se o público visitante percorre estas duas exposições, o que ele pode encontrar?

A coleção aparece aos olhos do leigo como uma cenografia vegetal, um jardim de recreio, bem como um jardim de contemplação - mas dificilmente será observada como sendo um museu de natureza com coleções vivas. A deficiência na comunicação que se estabelece com o público visitante continua confirmando o que as próprias instituições se propõem vencer, um exemplo é a imagem que o JBRJ acredita estar passando para a sociedade:

sua imagem mais forte é a de parque urbano e área de lazer. Reflete-se com bem menor ênfase o entendimento do Jardim Botânico enquanto espaço privilegiado para pesquisa e divulgação da ciência e da botânica e para conservação *ex situ* de espécies ameaçadas e da flora nacional. Do mesmo modo, é menor o seu reconhecimento do seu valor como Patrimônio Histórico-Cultural. (INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 2003, p. 20)

O fato é confirmado pelo PZB do MPEG em Relatório do Plano de manejo de 2009, onde através de pesquisa de questionários, ficou explícito que as motivações de visitação do Parque são principalmente o contato com a natureza, mas também, e especialmente, a apreciação dos animais (MAGRO et al., 2009, p. 29). Ainda o Parque é assim entendido mais como zoológico do que como um Parque Zoobotânico e menos como jardim botânico.

Os dois lugares têm alguns elementos de sinalização que indicam a existência dos elementos analisados anteriormente, mas a falta de interpretação das coleções e dos objetos se faz evidente ao longo do percurso. Isto nos permite afirmar que não se estabelece uma relação entre coleção, instituição e público nas suas visitas espontâneas²⁴⁸

No caso da representação da Amazônia o “silêncio” das coleções é predominante, pois ao longo dos 12 canteiros que compõem a exposição, só encontramos uma placa de identificação (ver figura 133), o restante da coleção não tem nenhuma referência. Para o Lago do pescador fabricou-se e instalou-se uma placa de sinalização que podemos encontrar entrando à área pela aleia do pau-mulato. Identificamos ainda, nesta placa informações errôneas²⁴⁹ (ver figura 134), dados que não correspondem com o que nós pesquisamos e apresentamos neste capítulo, nem com as informações que a mesma instituição através da sua página eletrônica disponibiliza²⁵⁰. (ver figura 135)



Figura 133 – única placa de identificação visível na exposição da Representação da Região Amazônica, JBRJ, 2015
Fonte: fotografia da autora

²⁴⁸ Os programas educativos desenvolvidos pelas duas instituições não serão discutidos na nossa pesquisa. Nos limitamos a discutir as exposições e quais os dispositivos expográficos usados pelas duas instituições para interpretar as suas coleções vivas.

²⁴⁹ Na placa do Lago do Pescador é informado o desconhecimento do escultor da obra. Mas sabemos e a mesma instituição através de outros meios, como o eletrônico, informa o nome do escultor: Antonino Pinto Mattos.

²⁵⁰ Informações sobre a representação da Região Amazônica, o Lago do Pescador e a estatua do Pescador estão disponíveis em: <http://jbrj.gov.br/visitacao/mapajardim>. Acesso em: 19 jun. 2015



Figura 134 – Placa de sinalização da representação da Região Amazônica, 2015

Fonte: fotografia da autora,



Figura 135 – Captura das informações da página eletrônica da instituição.

Fonte: Página eletrônica do JBRJ²⁵¹

No PZB, encontramos poucas placas de identificação da coleção, como já mencionamos. A coleção viva de flora perde para a coleção de fauna, sendo que até o Jardim Zoológico oferece informações visuais e escritas em todas suas jaulas, tanques e gaiolas, o que não acontece com a coleção vegetal. Encontramos ao longo do quadrante histórico, algumas placas informativas dos núcleos históricos, tais como o castelinho e o aquário, (ver figura 136) , mas estes elementos não parecem estar articulados²⁵² com o mapa de localização oferecido na entrada ao Museu.

Esta falha, tanto no PZB quanto no JBRJ, não permite às pessoas se aproximarem das duas coleções, pois se elas não estão apropriadamente identificadas. Como é que o visitante poderá fazer uma interpretação sobre aquilo que está exposto?. Apesar destas duas coleções serem consideradas patrimônio pelas próprias instituições que as resguardam, elas não são apresentadas e interpretadas devidamente para o público em geral.

²⁵¹ Captura da imagem da página: <http://jbrj.gov.br/visitacao/mapajardim>. Acesso em: 23 maio 2015

²⁵² Quando falamos de ao parecer não estarem articulados, tem a ver com a falta de unidade gráfica entre os mapas de localização, estas placas informativas e as placas de identificação da coleção de fauna.



Figura 136 - Placa informativa do núcleo histórico: Aquário, 2014
Fonte: fotografia da autora

Sabemos que no PZB algumas iniciativas de autoguia estão sendo desenvolvidas pelo setor educativo, tais como a trilha da memória, que usa elementos expográficos fotográficos²⁵³. Ao longo do Parque podemos encontrar várias fotografias antigas em escala humana que representam personagens de relevância histórica da instituição, tais como Huber, Snetlhage, e outros personagens anônimos, ajudantes e funcionários do Museu (ver figura 137). Através destes elementos se constitui uma narrativa onde os personagens ocupam o Parque como testemunhas da passagem do tempo. Além da representação em escala, uma placa informativa acompanha o personagem, onde se descreve a possível função e ofício que desenvolveu no Museu. (Ver figura 138)



Figura 137 – Menino de chapéu. Está é uma das representações de personagens que estão colocados ao longo do percurso do Parque.
Fonte: fotografia da autora, 2012



Figura 138 – Placa informativa do menino.
Fonte: fotografia da autora, 2012

²⁵³ Com esta trilha foram e são desenvolvidos vários trabalhos educativos e na Atualidade está se transpondo a idéia para trilhas animadas, ou seja, com atores assumindo o papel dos cientistas que conceberam o Parque e o Museu. Para mais informações das trilhas tanto guiadas quanto autoguiadas ver o site do Museu: http://marte.museu-goeldi.br/museuempauta/index.php?option=com_content&view=article&id=230:trilhas-uma-alternativa-de-valorizacao-do-patrimonio-historico&catid=39&Itemid=2. Acesso: 21 maio 2015

Observamos ainda no JBRJ, em alguns guias de visitantes, mapas e material disponibilizado para o público em geral, uma omissão constante à representação amazônica, ressaltando-se de maneira clara e de todas as maneiras, os núcleos simbólicos do JBRJ: a paisagem romântica e a paisagem racional. Podemos ver, por exemplo, que no guia “trilha histórica”²⁵⁴ são indicados 50 pontos considerados pela instituição de valor histórico; sobre a representação amazônica, só existe a referência ao Lago do pescador; no roteiro “Conhecendo nosso Jardim”²⁵⁵ onde se propõe conhecer o Jardim através de alguns pontos que o núcleo educativo considerou significativos, uma vez mais a representação amazônica foi silenciada pela própria instituição. Como os visitantes podem saber da existência da riqueza desta coleção e deste núcleo se o material gráfico e educativo a eles não faz referência? O JBRJ contempla a representação da Região Amazônica na lista das paisagens de valor histórico e simbólico da instituição, assim como suas coleções (INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 2003, p. 31-32) Mas como vemos na figura 138 isto não é evidenciado, ou pelo menos o material de comunicação e educação disponibilizado não nos permitiu reconhecer a importância dada a esta exposição.



Figura 139 – mapa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Guia educativo *Conhecendo nosso jardim*
 Fonte: INSTITUTO DE PESQUISAS DO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, 2010, p. 84

²⁵⁴ Esta guia é entregue no ingresso do JBRJ e está disponível também no site do JBRJ: <http://www.jbrj.gov.br/sites/all/themes/corporateclean/content/visitacao/TrilhaHistorica.pdf>. Acesso em: 21 maio 2015

²⁵⁵ INSTITUTO DE PESQUISAS DO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. Conhecendo nosso Jardim: roteiro básico 3ª edição. Rio de Janeiro, 2010. Roteiro desenvolvido pelo núcleo de educação ambiental do JBRJ Disponível em: <http://jbrj.gov.br/sites/all/themes/corporateclean/content/publicacoes/conhecendo_nosso_jardim_3.pdf> Acesso em: 21 maio 2015.

Como vemos nos dois casos, as Instituições continuam ressaltando de maneira reiterativa as paisagens, elementos e coleções através dos quais são identificadas. O JBRJ estabelece trilhas que concentram o olhar do visitante no traçado estrutural da paisagem e os elementos emblema aos quais fizemos referência no capítulo 2, mas a Representação da Região Amazônica, ainda pouco estudada, possui não só uma coleção de flora representativa da Amazônia, mas também como vimos, sua construção está intimamente ligada ao MPEG.

No PZB do MPEG tem-se dado especial atenção à coleção de fauna desde seus primórdios: os animais ganharam rapidamente acolhida pela população belenense e esta tradição se estende até nossos dias.

Como em um espaço que reúne flora e fauna, a flora pode se destacar? Sabendo que o público tradicionalmente prioriza a apreciação de animais, quais estratégias devem ser implementadas para apresentar nitidamente a existência de um jardim botânico?

Nossa análise é uma provocação, uma iniciativa e um primeiro passo para motivar estudos museológicos sobre estes dois jardins e pesquisas históricas; ao ser um tema novo e pouco explorado, possui um potencial de análise em diferentes perspectivas como vimos ao longo deste documento.

Considerações finais



MANICARIA saccifera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do modo expositivo das coleções vivas dos jardins botânicos nos permitiu demonstrar que os jardins botânicos são verdadeiramente museus e que precisam se apresentar claramente dessa maneira. Acreditamos que a denominação de museus para estes espaços permite explorá-los em diversas dimensões e reforçar as atividades museográficas já aplicadas pelos mesmos jardins botânicos. Imaginamos que as narrativas relacionadas com a paisagem possam se diversificar, permitindo que estes espaços com coleções vivas a céu aberto sejam observados como museus tanto desde as próprias instituições quanto pela sociedade. Para alcançar este objetivo é necessário vencer a idéia de museu como algo estático e apreendê-lo como processo. Esta abordagem se constitui em uma das premissas da área da Museologia, que propõe observar o museu enquanto representação simbólica e desde sua capacidade de transformação (SCHEINER, 2008, p. 36). Um olhar ampliado do museu se faz necessário para explorar o potencial comunicativo dos museus de natureza, como vimos no decorrer de nossa discussão.

Apesar de não nos determos nesta pesquisa em todas as atividades que caracterizam um museu, pois não foi este nosso objetivo, conseguimos identificar e apontar a singularidade das exposições de coleções vivas e como as atividades em torno dessas exposições confirmam a musealidade dos jardins botânicos, especificamente nos dois casos analisados. A singularidade desse modo expositivo é determinada pelo espaço físico - que reúne, num mesmo espaço, a exposição e a coleção – já que, nesses museus, os espécimes vegetais são os objetos que compõem a exposição. Para demonstrar este processo e como se dá de maneira diferenciada, foi necessário responder às três principais questões já apresentadas no início do documento, e que no terceiro capítulo ficaram evidenciadas:

1) A organização das exposições e o modo como são feitas reflete os interesses político-econômicos vigentes, em diferentes períodos históricos? 2) O processo de musealização se dá de maneira diferenciada nos museus de natureza com coleções vivas? 3) Como pode contribuir o potencial sensorial dos jardins para melhor expor e comunicar suas coleções vivas?

A partir destas questões, verificamos que:

1) A organização das duas exposições analisadas esteve fielmente ancorada nos propósitos políticos e nos benefícios econômicos que a natureza traria sendo observada como fonte de riqueza para o Brasil, mas também nos propósitos científicos, estes últimos

como base dos primeiros, na procura de uma especialização da agricultura e das técnicas de exploração necessárias para assegurar o “progresso” do país. As duas instituições, cada uma, no seu período de fundação, cumpriram os objetivos propostos e serviram como ferramentas para institucionalizar a natureza, mas também e de maneira bem discutida pelos historiadores, a ciência. Tanto a “ordem da natureza” estabelecida pelos naturalistas do Velho Continente quanto a transposição dessa ordem para os espaços físicos de jardins botânicos foi seguida, aplicada e especialmente adaptada a um contexto político-econômico português de século XVIII refletido na sua colônia, o Brasil. Assim os preceitos da ciência, o uso da natureza e os referentes estéticos europeus permearam a concepção dos jardins botânicos na América Latina, ficando impregnados na paisagem e ainda hoje se fazem evidentes, presentes que estão nos espaços físicos e nas exposições que analisamos.

Mas também fica em evidencia que o desenvolvimento das exposições de ambas as instituições se deu de maneira diferenciada, o que foi determinado pela localização geográfica, pelas condições de espaço disponíveis e especialmente pelos interesses político-econômicos e ideológicos nacionais e regionais, aos quais estas instituições serviram e ainda servem. Esta singularidade é perceptível na estética da paisagem e traçado que apesar de ter fortes referentes europeus em ambos casos sofreu um processo de hibridação específico.

No caso do MPEG, a coleção viva de flora, mas também a coleção de fauna, foram expostas seguindo um plano de reorganização de Goeldi, que como Sanjad (2010, p. 374) comenta, pode ser considerado o ‘tradutor’ dos ideais do Governo Federal. Esses ideais foram transpostos no espaço disponibilizado sob a forma de uma exposição, sendo articulados elementos fundamentais para a constituição de um Jardim Zoológico e um Horto Botânico que não usaram referentes locais e sim europeus, mas que ao resguardar plantas e animais da Região Amazônica, nos deixam entrever o processo de hibridação ao qual fazemos referência. Uma cenografia europeia com fragmentos estilísticos correspondentes a um estilo essencialmente francês, elementos que serviram para resguardar espécies locais, ou seja, uma coleção amazônica exposta ao estilo do bom gosto europeu. No caso do JBRJ as referências estéticas europeias são predominantes na paisagem da área de visitação, o traçado estrutural assim o confirma, pois como já explicado no capítulo 2, existem núcleos que evidenciam o uso compositivo de elementos; mas tal como no PZB do MPEG, a hibridação acontece ao se constituírem paisagens com códigos formais do Velho Continente, através do uso de espécimes locais e de alguns espécimes exóticos de procedência asiática ou africana.

Na análise comparativa, através da coleção traçamos a ponte de ligação que nos permitiu transitar entre ambas as exposições e fazer um elo entre o passado e presente

das duas instituições que nos revelou a existência de espécimes-vestígio e testemunhos das diversas camadas de projetos (escritura) que compõem o espaço expositivo. A coleção viva serviu também como fio condutor de nossa narrativa e nos empenhamos em que assim fosse, pois sendo os jardins botânicos considerados museus tradicionais, se configuram através da constituição da coleção viva que representa o material de trabalho e de estudo essencial da área da Museologia.

Para expor a configuração destes dois espaços expositivos recorreremos à interpretação gráfica. Através do processo criativo de elaboração e intervenção de mapas, planos e plantas históricos das duas instituições ilustramos a transformação do traçado das duas exposições, buscando compreender as mudanças e assim transpô-las neste documento. Acreditamos que esta seja uma maneira de apresentar de modo mais claro as camadas de “escritura” das duas exposições, bem como de identificar os elementos-vestígio ainda expostos na atualidade. As alterações feitas em algumas imagens históricas apresentadas na tese não aparecem em nenhuma documentação, pois correspondem a nossa interpretação dos processos e fatos.

2) O processo de musealização das coleções vivas se dá de maneira diferenciada, como vimos no capítulo 2. O trabalho de aclimatação de plantas foi parte fundamental da musealização da natureza. Ao ser retirado o espécime de seu contexto de origem, para ser inserido no museu, ele deve passar por experimentos de aclimatação para o seu posterior sucesso no crescimento e frutificação, o que mais tarde foi aproveitado sob a forma de “técnicas hortícolas e agrícolas inovadoras”. (GUEVARA, 2003, p. 56). Esta parte do processo é exclusiva das coleções vivas e portanto intimamente relacionada à maneira como as coleções são expostas e como elas vão se transformando pela exposição.

É importante também mencionar que não só a musealização, mas também a museografia destes espaços envolve outras atividades diferenciadas, se as compararmos com ‘museus de objetos’ ou de “natureza morta”. Como comentamos no capítulo 3, as coleções devem passar constantemente por uma manutenção técnica, assegurando assim a aparência do conjunto paisagístico e mantendo os espécimes em bom estado de conservação. No caso do JBRJ e do PZB/MPEG a exigência é maior, por serem ambos conjuntos paisagísticos tombados pelo IPHAN, e seus jardins botânicos pertencerem à categoria de históricos: eles devem cumprir com uma normatividade de conservação da paisagem como um todo e dos elementos que a compõem, fato que se constitui em um desafio para a conservação não só de esculturas e elementos artificiais, mas especialmente para a conservação e preservação da paisagem que inclui - como vimos - os espelhos d’água e águas moventes, volumes, jogos de cor, alturas e espaçamentos, assim como o traçado constitutivo.

Esta manutenção, falando especificamente do trabalho técnico-científico, é definida pelo Plano de Manejo que cada instituição elabora, seguindo as condições determinantes e especificidades de sua coleção; mas até aqui, estas atividades são bem similares entre os museus. O que permite estabelecer a diferenciação é precisamente a constante mudança e os ciclos de transformação das coleções, que envolvem crescimento, ocupação de espaço e a renovação de exemplares, a inserção de novos exemplares, atividades museográficas exclusivas dos museus de natureza com coleções vivas. Por exemplo, no PZB as plantas introduzidas devem passar por um monitoramento contínuo, sendo avaliadas diariamente, “nos primeiros trinta dias, passando por períodos mais longos, por exemplo a cada semana” - e para esse controle será necessário estabelecer uma ficha de medições e anotações de campo. (CARVALHO, 2002, p. 8). Outras atividades de conservação e manutenção são desenvolvidas. Com isto desejamos simplesmente exemplificar para demonstrar que não só o processo de musealização é diferencial, mas também as atividades museográficas se dão através de processos diferenciados daqueles realizados em museus tradicionais ortodoxos.

Observar os jardins botânicos como museus permite identificar a importância da memória documental resguardada nos herbários e nas coleções vivas, que não só funcionam como repositórios científicos, mas também - e de maneira especial, como a memória institucional e parte da memória da ciência no Brasil. Resta assim fazer uma análise comparativa entre a coleção de exsicatas e a coleção viva, o que serviria como estudo para confirmar de maneira nítida o caráter museal dos jardins botânicos e complementar o que discutimos ao longo desta pesquisa. Bediaga já havia comentado sobre a importância das exsicatas como material documental, assim como identificado a pouca exploração deste material, como documento histórico:

Todo o esforço de preservação da memória institucional concentrou-se no Herbário, [...] fonte ainda não explorada por historiadores, apesar do seu grande valor informativo, com documentos que datam desde o século XVII (BEDIAGA, 2007, p. 1138).

Assim, chamamos a atenção e convidamos os museólogos a participar com pesquisas voltadas ao estudo do herbário como centro de documentação, explorando este espaço como centro da memória institucional e como processador de informações referentes à botânica.

Resta também estabelecer qual a reserva técnica dos jardins botânicos: será esta constituída pelo horto e pelo viveiro de mudas? Mas, não são estas seções dos jardins botânicos laboratórios de experimentação de adaptação de plantas?

3) O potencial comunicativo destes espaços se dá através da possibilidade de entender os ciclos da natureza, suas nuances; e ainda a imobilidade e transitoriedade das

suas coleções, ou seja, o seu potencial mutante, que permite expor o mesmo objeto desde diferentes pontos de vista, pois o objeto por si mesmo o permite. A natureza atrai e as paisagens, configuradas através dela, servem como elementos sedutores, que nas duas exposições analisadas não tem sido explorados de maneira a interpretar os significados ocultos atrás da aparência bela e atraente do conjunto natural. A coleção científica de espécimes vivos exposta na Representação da Região Amazônica do JBRJ perde, frente à monumentalidade da Aléia das Palmeiras, ou para o fragmento arquitetônico neoclássico do Portal da Antiga Academia de Belas Artes, assim como para o jogo de cores e das águas dormentes do Lago Frei Leandro. A coleção de flora do PZBMPEG perde, frente à coleção de fauna, onde a onça-pintada (*Panthera onca*), a ariranha (*Pteronura brasiliensis*), a anta (*Tapirus terrestres*) e o macaco-coatá-da-testa-branca (*Ateles belzebuth*) são protagonistas do Parque, concentrando os olhares do público visitante no comportamento animal - coleção valorizada desde seus primórdios com a proposta de criação do Zoológico de Emílio Goeldi.

Frente ao panorama descrito, se faz necessário desvendar os sentidos ocultos destas duas “enciclopédias de flora viva da Região Amazônia”, uma no Rio de Janeiro, a outra na Região Norte. Continuando com a proposta de projeto expositivo que comentamos no primeiro ponto - a idéia de construir uma ponte institucional através da coleção, que permita observar nitidamente a existência de um patrimônio verde compartilhado, aqui nos interessa ressaltar que o patrimônio ao qual fazemos referência é o conjunto, a exposição como um todo e não só a coleção, trazendo à tona os elementos que a compõem, tanto *naturalia* como *artificialia* – que devem ser apresentados como uma unidade.

Podemos afirmar que o critério de seleção das espécies obedece principalmente a uma motivação econômica e científica e não primordialmente estética ou educativa, ou seja, o modo expositivo dos museus de natureza analisados nesta tese está subordinado a uma narrativa científica. Tomamos como exemplo as representações de ecossistemas, muito comuns nos jardins botânicos – ou, como é conhecido na área botânica, as coleções temáticas - representações que obedecem a uma idéia mais científica do que estética, ou seja, um modo expositivo atrelado a uma ordem científica. Tudo indica que esta seja uma prática que também ocorre em outros museus de natureza, especialmente nos jardins botânicos.

Entretanto, na atualidade, nas exposições dos jardins botânicos tanto a narrativa científica quanto a estética e educativa são valorizadas, pois estão sempre articuladas e dependentes entre si; mas vale esclarecer que esta não é uma característica exclusiva dos jardins, ela é comum aos museus contemporâneos em geral.

Levando em conta essas narrativas e entendendo que “a idéia de objeto é superada pela idéia de patrimônio” (SCHEINER, 2008, p. 38) propomos expor nitidamente o patrimônio verde compartilhado do JBRJ e do MPEG, presente nos dois espaços analisados: a Representação da Região Amazônica do JBRJ e a Coleção de Flora do Parque Zoobotânico do MPEG. Queremos, com esta proposta, pensar em um projeto expositivo interinstitucional, onde o arboreto do JBRJ e o PZB sirvam como “laboratórios e teatros” (SALLES *apud* BELLIAGUE, 1991, p. 31) onde espécimes-vestígio sejam interpretados com vistas a estabelecer *links* entre os dois museus, apresentando as conexões e relações que ligaram e ainda ligam estes dois estabelecimentos. Sabemos que trocas institucionais são comuns entre estes dois museus, tanto na esfera científica e técnica quanto no trabalho do setor educativo, mas - existe a possibilidade de estabelecer pontes e elos através da coleção e que estes sejam apresentados para o público visitante dos dois museus? Talvez exposições “transversais”, que ultrapassem a fronteira institucional, possam apresentar uma dimensão mais abrangente das atividades museográficas realizadas pelas duas instituições.

Alguns jardins botânicos vem expondo o processo de musealização das coleções e também o processo expositivo. Por exemplo, o *Royal Botanic Gardens*, Kew (Londres, Inglaterra) na estufa *Waterlily House*, disponibiliza, no mês de abril, um vídeo através do *QR code* colocado nas placas interpretativas. No vídeo é apresentado parte do trabalho de musealização da vitória-régia (*Victoria amazonica*)²⁵⁶ e do nenúfar-de-Santa-Cruz (*Victoria cruziana*) antes de ser introduzida nas estufas para exposição. Expõe-se o processo científico seguido para controlar o crescimento e desenvolvimento dos espécimes, assim como as condições necessárias antes de serem levados para o *Kew's Princess of Wales Conservatory* e o *Waterlily House*. Apresenta as condições de temperatura e luz necessárias para seu cultivo e o trabalho desenvolvido pela instituição no *Tropical Nursery*. Este tipo de trabalho aproxima o público visitante das atividades desenvolvidas pela instituição e do trabalho científico e técnico indispensável para apresentar as coleções bem aclimatadas, característica marcante desta instituição secular, considerada exemplar na aclimação de espécies tropicais. (Ver figuras 139 e 140)

²⁵⁶ Um exemplo de musealização no Kew Gardens é a vitória-régia (*Victoria amazonica*) que foi introduzida por primeira vez no Jardim em 1846, quando vinte cinco sementes foram compradas a um coletor boliviano. Só duas geminaram, mas pouco depois morreram. O problema parecia estar no transporte das sementes, portanto tentou-se transporta-la em diferentes embalagens. No primeiro momento, as raízes foram transportadas em uma vitrine (*Wardian case*); no segundo, em fruto seco contendo as sementes e no terceiro, as sementes foram transportadas em uma garrafa com água do rio, remessa que chegou à Inglaterra em 1849. Mas só em junho de 1850 a primeira vitória-régia floresceu nas estufas do Kew Gardens. Para expor o sucesso de aclimação da espécie, William Hooker (diretor da instituição em 1785-1865) encomendou a construção de uma estufa a Richard Turner. O *Waterlily House* foi erguido em 1852. Tempo depois a vitória-régia foi transferida para o *Kew's Princess of Wales Conservatory* ficando no *Waterlily* o nenúfar-de-Santa-Cruz (*Victoria cruziana*) (DESMOND, 2007, p. 179)



Figura 140 – Placas interpretativas de texto e QR code, Kew Gardens
Fonte: fotografia do autora, 2014



Figura 141 – Placa com imagens do trabalho de cultivo do nenúfar-de-Santa-Cruz, Kew Gardens
Fonte: fotografia da autora, 2014

Mas não só através da comunicação é feita uma interpretação da coleção: é também através de intervenções paisagísticas que são apresentadas maneiras diferentes de ver as coleções. Para exemplificar, queremos fazer referencia a *Kew's Rhizotron and Xstrata Treetop Walkway*, também do Kew Gardens. Trata-se de uma estrutura criada para caminhar “no ar” a 18 metros de altura (ROYAL BOTANIC GARDENS KEW, 2011, p. 54). O objetivo desta passarela é permitir observar as copas das árvores de alto porte que representam o *habitat* de outras espécies vegetais e animais (Ver figura 141) – solução também utilizada em parques nacionais de diversos países.

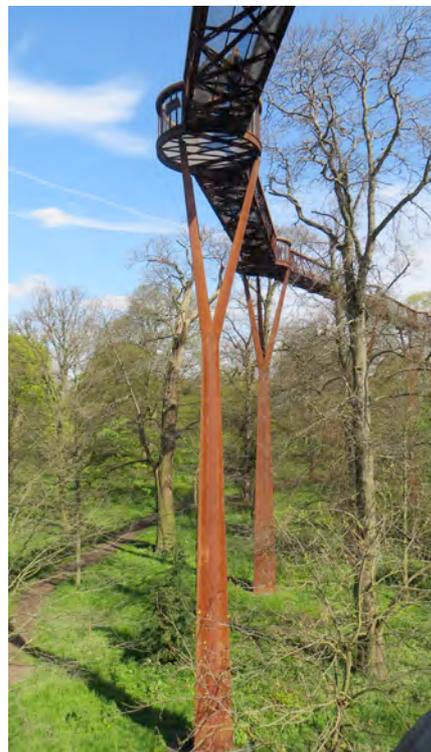


Figura 142 –Kew's Rhizotron and Xstrata Treetop Walkway
Fonte: fotografia da autora, 2014

Conhecer a coleção viva e tirar vantagem das suas possibilidades, formas, cores e tamanhos pode-se constituir numa alternativa para criar uma exposição poética, ou seja, exposições onde se propõem novas maneiras de observar e provocam-se novas relações entre a coleção, o espaço e o visitante.

Trazer a coleção viva para o primeiro plano da cena, expô-la e dar-lhe realce como um elemento “semióforo” (CHAUI, 2000, p. 12) ou como elemento de ressonância (GONÇALVES, 2007, p. 19), levando em conta que estas coleções realizam a mediação entre o passado e o presente, entre o imaterial e o material, e no caso de estudo, funcionam como ponte de conexão institucional, constitui uma necessidade nas duas exposições analisadas na presente tese - pois apesar de ambas as instituições pesquisadas serem consideradas patrimônio, possuindo dois conjuntos paisagísticos tombados pelo IPHAN; e de terem musealizado a natureza desde o século XIX, sendo hoje consideradas duas instituições emblemáticas para a ciência e Museologia brasileiras, nada disto garantiu nem garante, hoje, uma boa comunicação entre espaço expositivo, coleção e público.

As formulas para melhor comunicar de cada instituição se estabelecem através da experimentação e do aperfeiçoamento da técnica expositiva, pois as particularidades de cada espaço e coleção assim o exigem. Entretanto, nos resta dizer que o poder evocativo da natureza em qualquer dos jardins botânicos permite observá-los desde uma perspectiva poética, onde os objetos ecoam como as palavras na poesia (BELLAIGUE, 1991) e a dimensão sensorial atua como fio condutor da narrativa de natureza, articulando as interpretações e emoções que as dinâmicas naturais e mutáveis despertam. Acreditamos que observar de maneira sensível os jardins permitirá o desenvolvimento de novas relações entre a sociedade e a natureza, mas também, e especialmente, a maneira em que os museus de natureza com coleções vivas são interpretados para a sociedade e pela sociedade.

Referências



STERCULIA speciosa.

REFERENCIAS

ALMEIDA, Cícero Antônio de. Os museus e o projeto republicano brasileiro. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v.5, p.72-79, set. 2012. Suplemento

ARIZA, Fabiana; MARTINS Lilian. *A scala naturae* de Aristóteles no tratado *De Generatione Animalium*. **Revista Filosofia e história da biologia**, São Paulo, v.5, n.1, p.21-34, 2010.

AOYAMA, Elisa; VIVEIROS, Solange. **Adaptações estruturais das plantas ao meio ambiente**. Instituto de Botânica – IBT. Programa de Pós-Graduação em Biodiversidade Vegetal e Meio Ambiente. Curso de Capacitação de monitores e educadores. São Paulo: [s.n.], 2006

BAENA, Antônio Ladislau. **Ensaio Corográfico sobre a província do Pará (1839)**. v. 30. Brasília: Ed. do senado federal, 2004.

BARRETO, Malena, ORMINDO, Paulo. In: Ormindó, Paulo(Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 65-232

BARROSO, Graziela. *Sistemática de Angiospermas do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora USP, 1978.

BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. 15.ed. São Paulo: Editora cultrix, 1987.

_____. **Novos ensaios críticos e o grau zero da escritura**. 3. ed. São Paulo: Editora cultrix, 1974.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: perspectiva,1968.

BEDIAGA, Begonha. Conciliar o útil ao agradável e fazer ciência: Jardim Botânico do Rio de Janeiro – 1808 a 1860. **Hist. cienc. saude – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.14, n.4, p.1131-1157, out.-dez. 2007.

BEDIAGA, Begonha, et al. Da aclimação à conservação: as atividades científicas durante dois séculos. In: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Org). **200 anos Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2008. p. 33-44.

BEDIAGA, Begonha, BRUNI, Rejan Rodrigues. Jardim Botânico do Rio de Janeiro dois séculos de história. In: Ormindó, Paulo(Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 17- 23.

BEDIAGA, Begonha; DRUMMOND, Renato Pizarro. **Cronologia Jardim Botânico do Rio de Janeiro**. Instituto de Pesquisas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.jbrj.gov.br/sites/all/themes/corporateclean/content/publicacoes/cronologia.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2015

BELCHER, Michael. **Organización y diseño de exposiciones**. Gijon: Trea S.L, 1994.

BELLAIGUE, Mathilde. Du discours au secret / Le langage de l'exposition. From speech to secret /The language of exhibition. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM, 13]; October 1991, Vevey [Switzerland]. Symposium The Language of Exhibitions. Colloque Le Langage de L'Exposition. Basic Papers. Coordinated by Martin R. Schärer. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. (ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19). 1991. Org. and edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer.

Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India. 1995. Book 7. p. 21-32, French and English.

BLAY, Jean-Pierre. Gentleman tropical e mundo hípico na cidade do Rio de Janeiro (1868-1932). **Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, ano 155, n.382, p. 54-73, 1994.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Portaria nº 443, de 17 de dezembro de 2014. Reconhece as espécies da flora brasileira ameaçadas de extinção. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 18 dez. 2014. Seção 1, p. 110 – 121.

_____. **Decreto** nº 23.793, de 23 de Junho de 1934. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-23793-23-janeiro-1934-498279-norma-pe.html>. Acesso em: 12 jun. 2015.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1930-31, apresentado ao chefe do governo provisório por Mário Barboza Carneiro, encarregado do expediente na ausência do Ministro J.F. de Assis Brasil**. [S.l: s.n.], p. 89-90, 1933. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>>. Acesso em: 16 set. 2014.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1929, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro Geminiano Lyra Castro**. [S.l: s.n.], p. 71-74, 1930. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>>. Acesso em: 16 set. 2014.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1926, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro Geminiano Lyra Castro**. [S.l: s.n.] p.129-137, 1928. Disponível em: <http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>. Acesso em: 16 set. 2014.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1927, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro Geminiano Lyra Castro**. [S.l: s.n.] p.85-9, 1929. Disponível em: <http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>. Acesso em: 16 set. 2014

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1925, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro Miguel Calmon du Pin e Almeida**. [S.l: s.n.] p. 331-332, 1929. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>>. Acesso em: 16 set. 2014.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1920, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro Idelfonso Simoes Lopes**. [S.l: s.n.] p.197-200, 1921. Disponível em: <http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>. Acesso em 16 set. 2014.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1919, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro Idelfonso Simoes Lopes**, [S.l: s.n.] v.1, p.43-45, 1920. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>>. Acesso em: 16 set. 2014.

_____, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. **Relatório de 1916, apresentado ao Presidente da Republica dos estados unidos do Brazil pelo Ministro José Rufino Beserra Cavalcanti**, [S.l: s.n.] v.1, p.27-28, 1916 Relatório consultado no seguinte endereço eletrônico: <http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura> Acesso em: 16 set. 2014

_____. Decreto nº 7848, de 3 de fevereiro de 1910. Reorganiza o Jardim Botânico. **Diário Oficial da União**. Rio de Janeiro, 13 fev. 1910. Seção 1, p. 1169.

_____. **Decreto** nº 518, de 23 de Junho de 1890. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-518-23-junho-1890-523570_publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 2 maio. 2015.

CÂMARA, Manuel. Arruda. Discurso sobre a utilidade da instituição de jardins nas principais províncias do Brasil (1810). In: **Obras reunidas**. Coligidas e com estudo biográfico por José Antônio Gonsalves de Mello. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife. 1982.

CAMERON, Duncan. Un point de vue : le musée considéré comme système dans kes programmes éducatifs muséaux in: De Bary, Marie-Odile de; Wasserman, Françoise (Orgs.). **Vagues**. Une anthologie de la nouvelle museology. Éd. W,M.N.E.S, 1992. p, 259-270.

_____. The museum as a communication system and implication of museum education. **Curator**: The Museum Journal, v.11, n.1, p.33-40,1968.

CARVALHO, João Olegário. **Manejo Silvicultural da área de Vegetação do Parque Zoológico do Museu Emilio Goeldi**, Belem: [s.n.] 2002

CASSAZZA, Ingrid Fonseca. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro: um lugar de ciência (1915-1931). 2011. 121f. Dissertação (mestrado em História das ciências e da saúde) Casa de Oswaldo Cruz. FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2011.

CASTRO, Anna Raquel de Matos; SANJAD, Nelson; ROMEIRO, Doralice dos Santos. Da pátria da seringueira à borracha de plantação: Jacques Huber e seus estudos sobre a cultura das heveas no Oriente (1911-1912). **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**. Ciências Humanas, v.4, n.3, p. 503-545, 2009.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins, 2007.

CAVALCANTE, Paulo Bezerra. **Guia botânico do Museu Goeldi**. 3 ed. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 2006.

_____. Adolpho Ducke – Traços biográficos, viagens e trabalhos. (biografia inconclusa de Walter Egler). **Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi**. Botânica, n. 18, p. 5-129, 1963.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. História do povo brasileiro. Mito fundador e sociedade autoritária. 4 ed. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2001

COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. **Revista Escritos**, ano 5, n. 5, p. 141-168, 2011.

COELHO, Marcus Alberto Nadruz. O inventário da coleção. In: Ormino, Paulo(Org). **Guia de árvores notáveis**. 200 anos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson estúdio editorial, 2008. p. 24-31.

CONAMA (Brasil). Resolução Nº 339, de 25 de setembro de 2003. Dispõe sobre a criação, normatização e o funcionamento dos jardins botânicos, e dá outras providências. **Diário Oficial da União nº 213**, Brasília, DF, 3 nov. 2003, Seção 1 p. 60-61

CONSIDERA, Andrea Fernandes. Museus de história natural no Brasil 1818 – 1932. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2011, p. 1-8

CORRÊA, Dora Shellard. Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 51, p. 63-87, 2006.

CUNNINGHAM, Andrew. The culture of gardens. In: Jardine, N; Secord, J.A.; Spary, E.C. (ed.). **Cultures of natural history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 38-56.

CUNHA, Euclides da. **Á Marjem da historia**. 3 ed. Porto: Lelo & Irmao ed., 1922.

CUNHA, Oswaldo Rodrigues da. Jacques Huber (1867-1914). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências humanas., v.4, n. 3, p. 489-502, 2009.

_____. **Talento e atitude**: estudos biográficos do Museu Goeldi, I. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989.

DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: Benchetrit, Sarah; Bezerra, Rafael; Magalhães, Aline (Org). **Museus e comunicação**. Exposições como objetos de estudo. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2010. p. 17-34.

_____. **L'exposition à l'oeuvre**. Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, 1999.

DAVIS, P; HEYWOOD, V.H. **Principles of Angiosperm taxonomy**. Princeton: D. van Nostrand Co. New York, 1963

DECAROLIS, Nelly. Museologia, interpretação e comunicação. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, n. 35, p. 46-50

_____. [untitled]. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM, 13]; October 1991, Vevey [Switzerland]. Symposium The Language of Exhibitions. Colloque Le Langage de L'Exposition. Basic Papers. Coordinated by Martin R. Schärer. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. (ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19). 1991. Org. and edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer. Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India. 1995. Book 7. p. 33-36, French and English.

DESMOND, Ray. **The History of the Royal Botanic Gardens Kew**. 2ª. ed. Londres: Kew publishing, 2007.

DESVALLÉES, André. Quais museus para quais públicos? In: **ICOFOM STUDY SERIES- ISS 35**. Museology and Audience. Museologia y El publico de Museos. Calgary, Canadá. June - July 2005. ISS 35,p. 55-60.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE François (Org.). **Key Concepts of Museology**. Paris: Armand Collin, 2010.

_____. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Arman Colin, 2011.

DEZENOVEVINTE. Antonino Mattos. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Especial:P%C3%A1ginas_afuentes/Antonino_Mattos Acesso em: 14 maio 2015

DICIONARIO Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Ed., 2003-2015. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$locus-amoenus](http://www.infopedia.pt/$locus-amoenus)> Acesso em: 19 mar. 2015.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro. In: Dantes, Maria Amelia (Org.). **Espaços da ciência no Brasil 1800-1930**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2001. p. 26-56.

_____. Ciência, um caso de política: as relações entre as ciências naturais e a Agricultura no Brasil Império. **Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, n. 7, p. 121-126, 1997.

DOURADO, Guilherme Mazza. Belle époque dos jardins. São Paulo: Senac, 2011.

DUCKE, Adolpho. O Herbário amazônico do Museu Paraense em 1950: Boletim técnico do instituto agrônomo do norte. Belém, n. 28, p. 39-44, Dez., 1953.

_____. Relatório das comissões desempenhadas pelo chefe da secção Botânica, Adolpho Ducke, na região amazônica durante os anos de 1919 a 1928. **Archivos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro**, v.5, p. 1-75, 1930a.

_____. Lista das espécies. **Archivos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro**, v.5, p. 80-98, 1930b.

_____ [Carta] 24 abr. 1918a, Belém [para] Dr. Pacheco Leão, Rio de Janeiro. 1f. Confirma o envio das plantas que tinham sido solicitadas, explicando o motivo pelo qual não chegariam no vapor Lloyd e sim, pela graça de Justo Chermont

_____. [Carta] 14 out. 1918b, Belém [para] Secretario Geral do Estado de Pará, Belém. 1f. Anuncia sua licença e viagem para o Rio de Janeiro, deixando na direção Rodolpho Siqueira de Rodrigues.

DYER, Emília. **Relatório botânica**. Belém: Instituto nacional de pesquisas amazônicas; Museu Paraense Emílio Goeldi, 1945. Não paginado

EMBRAPA. Cuidados ou tratamentos culturais é o conjunto de práticas que permitem que uma lavoura expresse ao máximo sua potencialidade produtiva". Disponível em: <<http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Algodao/AlgodaoCerrado/tratamentoscultura.htm>> Acesso em: 7 abr. 2015

ESTEVAO, Carlos. **Relatório de 1935/1936**. Direção do Museu Goeldi. Belém: Instituto nacional de pesquisas amazônicas; Museu Paraense Emílio Goeldi, 1936. Não paginado

FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines**. De la antigüedad al siglo XX. Tradução Jorge Sainz. Barcelona: Editorial Reverte, 2004.

FERNANDEZ, Juan V de la Gala. En el bicentenario de la muerte de José Celestino Mutis, impulsor de la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada. **Revista Panacea**, Madrid, v. 9, n. 27, p. 98-104, 2008.

FERRY, Luc. **Homo aestheticus**: a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

FIDANZA, F. **Álbum de Belém em 1902**. Paris: Philippe Renouard, 1902

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). **Revista Asclepio**, Madrid, v.50, n.2, p. 107-123, 1998.

FINDLEN, Paula. *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1996

FIOCRUZ. **Observatório de museus e centros culturais**. disponível em: <http://www.fiocruz.br/omcc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home#>. Acesso: 9 jun. 2015

FLOWER, William Henry. Los Museos de Historia Natural. **Revista del Museo de la Plata**, v.1, La Plata, p. 2-25, 1890-91.

FONSECA-KRUEL, Viviane Stern; PEREIRA, Tânia Sampaio. **A Etnobotânica e os Jardins Botânicos**. Recife: Nupeea, Sociedade Brasileira de Etnobiologia e Etnoecologia, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins fontes, 2007.

FRUTIFICAÇÃO do guaraná. **Rodriguésia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 79, 1935.

GARCÍA, Ángela, Blanco. **La exposición, un médío de comunicación**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

GASPAR, Claudia. Caminhos para o solar. Heizer, Alda (Org.). **Solar da Imperatriz**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2011. p. 12-44.

GASPAR, Claudia; BARATA, Carlos. **De Engenho a Jardim**. Memórias do Jardim Botânico. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2008.

GEPPETTI, Elena. **A expansão do Jardim Botânico do Rio de Janeiro**. Subsídios para um masterplan da área do antigo horto florestal da Gávea. 2013. 93f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

GÉRARD, Pierre-Antoine, GUIHO, Éric. *Entre la présentation du vivant et celle de collections patrimoniales : quelles complémentarités au sein des muséums d'Histoire naturelle ?*. MUSÉOMUSÉUM : 20 ANS D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSÉOLOGIE AU MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE : **Actes du colloque MuséoMuséum**, 2012, Paris: OCIM, 2013, p. 129-137

GLUSINSKI, Wojciech. [untitled]. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM, 13]; October 1991, Vevey [Switzerland]. Symposium The Language of Exhibitions. Colloque Le Langage de L'Exposition. Basic Papers. Coordinated by Martin R. Schärer. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. (ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19). 1991. Org. and edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer. Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India. 1995. Book 7. p. 51-53, French and English.

GOELDI, Emílio. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública referente ao ano 1903 pelo Diretor do Museu. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.5, n.1 p. 1-22, 1908.

_____. Relatório apresentado ao Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública, referente ao ano de 1902, pelo Diretor do Museu. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.4, n.4, p. 467-509, 1906

_____. Relatório sobre o Museu, relativo ao ano de 1901, apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretario de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública pelo Dr. Emílio Augusto Goeldi, Director do mesmo Museu. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.4, n.1 p. 1-30, 1904.

_____. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Paes de Carvalho, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.3, n.3 - 4 p. 255-275, 1902.

_____. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. José Paes de Carvalho, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.3, n.1, p. 1- 53, 1900.

_____. Relatório apresentado pelo Director do Museu Paraense ao Sr. Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado do Pará. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.2, n.1, p. 1-27, 1897a.

_____. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.2, n.3, p. 257-287, 1897b.

_____. Relatório apresentado pelo Director do Museu Paraense ao Sr. Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado do Pará. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.1, n.3, p. 217-239, 1895.

_____. Prefácio. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.1, n.1, p I-III, 1894a.

_____. Carta-Circular. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.1, n.1, p. 8-10, 1894b.

GOMES, Angela de Castro. História, ciência e historiadores na Primeira República. In: Heizer, Alda; Videira, Antonio Augusto Passos (Org.). **Ciência, civilização e República nos trópicos**. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, p.11-31, 2010.

GÓMEZ, Casimiro Ortega. **Instrucciones sobre el método más seguro y económico de transportar plantas vivas**. Madrid: D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M, 1779.

GOMES FILHO, Joao. **Gestalt do objeto**. Sistema de Leitura Visual da Forma. 6. ed. São Paulo: Escrituras editora, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: coleção museu, memória e cidadania. 2007.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. Títulos de propriedade de dois terrenos contíguos, murado situado à travessa 22 de junho canto da Av. Gentil Bittencourt sob o número s/nº de propriedade do Governo do Estado do Pará (Museu Paraense Emilio Goeldi), 1934 Talão, 3

GUEVARA, Sergio. Una mirada a la diversidad biológica desde un jardín botánico: la nostalgia por la naturaleza. In: REUNIÃO DE JARDINS BOTÂNICOS, 11., 2002. **Anais...os jardins botânicos e as cidades**. Rio de Janeiro: EMC, 2003. p. 55-62.

HEIZER, Alda. João Barbosa Rodrigues, um naturalista entre o Império e a República. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v.5, p.88-94, set. 2012. Suplemento.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do Paraíso**. Os motivos edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; publifolha, 2000.

HONH, Timothy. **Curatorial Practices for Botanical Gardens**. USA: Altamira Press, 2008.

HORTA, Maria de Lourdes. [untitled]. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM, 13]; October 1991, Vevey [Switzerland]. Symposium The Language of Exhibitions. Colloque Le Langage de L'Exposition. Basic Papers. Coordinated by Martin R. Schärer. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. (ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19). 1991. Org. and edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer. Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India. 1995. Book 7. p. 55-60, French and English.

_____. **Museum Semiotics**: a new approach to Museum Communication. 1992. 443f. Thesis (Degree PhD Museum Studies) – Faculty of artes, University of Leicester, UK, 1992.

HOWARD, Irwin. Botanical Gardens in the decades ahead. **Curator**: The Museum Journal, v. 16, n. 1, p. 45-55, 1973.

HUBER, Jacques. Duas sapotáceas novas do Horto Botânico Paraense. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**, v.3, n.1, p 54-59, 1900.

_____. Apontamentos sobre o movimento do Museu Paraense no anno de 1898. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**, v.3, n.2, p. 99-104, 1901.

_____. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública pelo Diretor Interino do Museu Goeldi, Dr. Jacques Huber, relativo ao ano de 1904. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**, v.5, n.1 p. 23-42, 1908.

_____. Relatório sobre a marcha do Museu Goeldi no ano de 1907 apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública pelo Dr. J. Huber, Diretor do Museu. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**, v.6, p. 1- 21, 1909.

_____. Relatório sobre a marcha do Museu Goeldi no ano do 1908 apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública pelo Dr. J. Huber, Diretor do Museu. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**, v.6, p. 22-53, 1910.

_____. Relatório sobre o movimento do Museu Goeldi no ano de 1909 apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública pelo Dr. J. Huber, Diretor do Museu. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia**, v.7, p. 1-34, 1913.

ICOM. International Council of Museums. **Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)**. Disponível em: < http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html Acesso em: 11 jun.2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DESENVOLVIMENTO FLORESTAL, Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Boletim do Museu Botânico Kuhlmann**. Rio de Janeiro, ano 8 n. 2, 1985.

INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO; INSTITUTO BRASILEIRO DE ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL . **Plano director do Jardim Botânico do Rio de Janeiro**, v.1. Rio de Janeiro: [s.n.], 2003.

JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO - Instituto De Pesquisa Jardim Botânico Do Rio De Janeiro. **Jabot** - Banco de Dados da Flora Brasileira. Disponível em: <<http://www.jbrj.gov.br/jabot>>. Acesso em: 12 out. 2014

_____. **Guia de Visitantes**. Rio de Janeiro: Serviço Florestal,Ministerio da Agricultura, 1942.

JARDIM botanico. **Rodriguésia**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 83, 1936.

JOBIM, Leopoldo Collor. **Os jardins botânicos no Brasil colonial**. Lisboa: *Bibl. Arq. Mus. Lisboa*, pp.53-120. 1986.

JUDD et al. **Plant Systematics**. A phylogenetic approach. Massachusetts: Ed. Sinauer Associates, Publishers Sunderland, 1999.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. Interpretação e mediação nos jardins botânicos. In: REUNIÃO DE JARDINS BOTÂNICOS, 14., 2005. **Anais...** As plantas e o homem. Rio de Janeiro: Rede de Jardins Botânicos Brasileiros, 2006, p. 115-128.

KOYRÉ, Alexandre. **Do mundo fechado ao universo infinito**. 4 ed. revista. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiencia, relato e imagen. **Hist. cienc. saude – Manguinhos**, v. 7, p. 863-880, 2001. Suplemento.

KURY, Lorelai. Brilhante; CAMENIETZKI, Carlos Ziller. Ordem e Natureza – Coleções e cultura científica na Europa Moderna. **Anais Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 29, p. 57-86, 1997.

KUZEVANOV, Victor; SIZYKH, Svetlana. Botanic gardens resources: tangible and intangible aspects of linking biodiversity and human well-being. **Hiroshima Peace Science Journal**, v.28, p.113-134, 2006.

LA BROSSE, Guy de. *L'ouverture du Jardin Royal de Paris, pour la démonstration des plantes Medecinales*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62366f/f1.image>>. Acesso em: 14 jan. 2015

LAISSUS, Yves. **Le Muséum national d'histoire naturelle**. Gallimard. Paris, 1995.

LAMARÃO, Sergio Tadeu de Niemeyer et al. Jardim Botânico: dois séculos de história. In: Padilla, R; Soares, N.P. (Orgs). **Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2008. p. 41-100.

LAVÔR, Joao Conrado Niemeyer de. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Histórico de seus prédios, dos homenageados, das obras de arte e dos artistas que as criaram. **Rodriguesia**, v. 32, n. 54, p. 369- 406, 1980.

_____. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro, do seu início aos nossos dias. **Rodriguesia**, Rio de Janeiro, v.31, n. 50, p. 275-296, 1979.

LEÃO, Pacheco. Enumeração das plantas amazonicas cultivadas no Jardim Botânico e introduzidas pelo chefe de secção, Adolpho Ducke, de 1920 a 1928. **Archivos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro**, v.5, p. 79-80, 1930.

LEADLEY, E; Greene, J (Ed.), **El Manual Técnico Darwin para Jardines Botánicas**. Trad. Raúl Riveiro. Londres: BGCI, 2000

LIMA, Valdeci Candido de. A sustentabilidade da habitação do seringueiro amazônico. **Revista Pós**, v. 17 n. 28, p. 182-197, 2010.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. 2 ed. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: Editora UnB, 2009.

_____. A Formação de museus nacionais na América Latina Independente. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro v 30, p. 121-145, 1998.

LOPES, Maria Margarete; MURRIELLO, Sandra Elena. Ciências e educação em museus no final do século XIX. **Hist. cienc. saude – Manguinhos**, v. 12, supl., p 13-30, 2005.

LOUREIRO et al. Exposição itinerante: “As plantas na cultura brasileira”. **Reunião da Rede para a popularização da ciência e da Tecnologia na América Latina e o Caribe 9**, 2005. Disponível em: www.redpop.org/redpopweb/adjuntos/marialuciadeniemeyermatheus.doc Acesso em: 14 set. 2014

MACHADO, Cornélia Alves. Notas biográficas. **Rodriguesia**, Rio de Janeiro, v.9, n.20, p. 133-134, 1946.

MAGRO, Teresa Cristina et al., **Estudos de manejo do uso público do Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi**, Uso educativo e recreacional. Piracicaba: [s.n.], 2008.

MEDEIROS, Rodrigo. Evolução das tipologias e categorias de áreas protegidas no Brasil. **Ambiente e sociedade**, v. 9, n. 1, p. 41-64, 2006.

MENSCH, Peter Van. [untitled]. In: [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY / ICOFOM, 13]; October 1991, Vevey [Switzerland]. Symposium The Language of Exhibitions. Colloque Le Langage de L'Exposition. Basic Papers. Coordinated by Martin R. Schärer. Stockholm: International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden. (ICOFOM STUDY SERIES - ISS 19). 1991. Org. and edited by Vinos Sofka. Reprint and edited by Martin R. Schärer.

Contributors and ICOFOM reprint in charge of Anita Shah. Hyderabad, India. 1995. Book 7. p. 11-12, French and English.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE et al. **Normas Internacionais de conservação para jardins botânicos**. Tradução de Isabela da Costa Moreira. Rio de Janeiro: EMC, 2001.

MORAES, Julia. Museu e público: uma possível relação de diálogo. In: XIV ENCUESTRO REGIONAL DEL ICOFOM LAM MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO – INTERPRETACIÓN Y COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, **ICOFOM LAM**, Lima, Perú, Subcomité Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM .s nov 28 – dez 02, 2005. RJ: Tacnet Cultural Ltda., 2006.[em fase de edição]

MORENO, Francisco. El Museo de La Plata: rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo. **Revista del Museo de la Plata**, La Plata, v.1, p. 28-55, 1890-91.

NEPOMUCENO, Rosa. **O jardim de D. João**: a aventura da aclimação das plantas asiáticas à beira da lagoa e o desenvolvimento do jardim botânico do Rio de Janeiro... Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

NIETO, Mauricio Olarte. **Remedios para el Imperio**. Historia Natural y apropiación del Nuevo Mundo. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção da paisagem In: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Org). **200 anos Jardim Botânico do Rio de Janeiro 1808-2008**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2008. p. 79-94.

PÁDUA, José Augusto. Natureza e projeto nacional: as origens da ecologia política no Brasil. In: _____(Org.). **Ecologia & Política no Brasil**. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1987. p. 13-62.

PANZINI, Franco.**Projetar a natureza**. Arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea. Tradução Leticia Andrade. São Paulo: Editora Senac, 2013.

PEREIRA, Tânia Sampaio; COSTA, Maria Lúcia Nova da. As coleções Vivas nos Jardins Botânicos Brasileiros. In: Costa, Maria Lúcia Nova da. **Diversidade Biológica nos Jardins Botânicos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Rede Brasileira de Jardins Botânicos Brasileiros, 2004. p. 84-86

PEIXOTO, Ariane Luna; BRUNI Rejan. No Rio de Janeiro, um Jardim Botânico bicentenário. **Revista Ciência e Cultura**, v. 62, n. 1, p. 18-19, 2010.

PEIXOTO Ariane Luna; MORIM, Marli Pires. Os herbários dos jardins botânicos brasileiros. In: Costa, Maria Lúcia Nova da. **Diversidade Biológica nos Jardins Botânicos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Rede Brasileira de Jardins Botânicos Brasileiros, 2004, p. 87-90.

PEREZ, Paco. **La insurrección expositiva**. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva. Gijon: Ediciones Trea, 2007.

PODGORNY, Irina, LOPES; Maria Margarete. **El desierto en una vitrina**: Museos de historia natural en la Argentina (1810-1890). México: limusa, 2008.

POLI, Marie- Sylvie. **Le texte au musée**. Paris: L'Harmattan, 2002.

PORTO, Campos. **Relatório Inundação JBRJ 6 de fevereiro de 1936 ao Ministro da Agricultura, Industria e Comercio, Instituto de Biologia Vegetal**, [S.l. s.n.], 1936a.

_____. Lista de Plantas Indigenas e Exoticas provenientes da Amazonia, cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Rodriguésia**, ano 1 n 4, p 93-157, 1936b.

QUADROS, Helena do Socorro Alves. As visitas escolares no Museu Paraense Emílio Goeldi. In: Massarani, Luísa (Ed.). **Workshop Sul-Americano e escola de mediação em museus e centros de ciência**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008, p. 81-86.

RANGEL, Márcio F. Museologia, a Poesia da Filosofia. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE. **ICOFOM LAM**, Coro, Venezuela, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 115-118, nov/dez 1999.

REAL HORTO. Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Na página de internet da Casa Oswaldo Cruz / Fiocruz. Disponível em:
<<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/jbotrj.htm>> Acesso em: 4 mar. 2015

REIS, Arthur Cezar Ferreira. O Jardim Botânico de Belém. **Boletim do Museu Nacional**, n. 7, p.1-14, 1946.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. **Arquitextos**, São Paulo, ano 8, n. 087.10, Vitruvius, 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>>. Acesso em: 19 mar. 2015

RICO, Juan Carlos. **El paisajismo del siglo XXI**. Entre la ecología, la técnica y la plástica. Madrid: Silex, 2004.

RIVIÉRE George Henri. The dynamics of the role of interdisciplinarity in the museum institution. **MuWoP**: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie. Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981.p. 54-55

ROCHA, Luísa Maria. Delimitando as fronteiras: a musealização da botânica. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v.5, p. 60-71, set. 2012.Suplemento.

_____. A musealidade do arboreto. **Revista Musas** (IPHAN), v.5, p.110-121, 2009.

ROCHA, Luisa Maria; G. M.; BRITTO, Yara. Lucia de Oiveira. Jardim sensorial: qual o limite de seus sentidos?. Reunião da Rede para a popularização da ciência e da Tecnologia na América Latina e o Caribe 13, 2009. Disponível em: <http://a211a.org/espao_ciencia/imagens/RedPopMuseologiaM18.pdf>. Acesso em: 14 set. 2014

RONAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976

RODRIGUES, Barbosa. **O jardim botânico do Rio de Janeiro** – uma lembrança do primeiro centenário 1808-1908. Rio de Janeiro: Oficinas da Renascença 1908.

_____. **Hortus Fluminensis**: ou, Breve noticia sobre as plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro para servir de guia aos visitantes. Rio de Janeiro: Instituto de pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 1894.

ROYAL BOTANIC GARDENS KEW. **Souvenir Guide**. 4.ed. UK: Royal Botanic Gardens, Kew, 2011.

SÁ, Magali Romero. O botânico e o mecenas: João Barbosa Rodrigues e a ciência no Brasil na segunda metade do século XIX. **Hist. cienc. saude – Mangunhos**, Rio de Janeiro, v. 8, supl., p. 899-924, 2001.

SÁ, Dominichi Miranda; SÁ, Magali Romero; LIMA, Trindade. Telégrafos e inventário do território no Brasil: as atividades científicas da Comissão Rondon (1907-1915). **Hist. cienc. saude – Mangunhos**, v. 15 n. 3, p. 779-810, 2008.

SÁ, Dominichi Miranda de, CASAZZA, Ingrid Fonseca. O País das Amazonas e naturalistas brasileiros: a natureza amazônica nas viagens científicas da Comissão Rondon e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de História da Ciência**, v. 5, p. 95-109, 2012. Suplemento.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**. [S.l.: s.n.], 1627. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b142.pdf>> Site do Partido Social Brasileiro. Acesso em: 14 dez. 2014.

SANJAD, Nelson. **A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866 – 1907)**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010.

_____. **Emílio Goeldi (1859-1917)**. A ventura de um naturalista entre a Europa e o Brasil. Rio de Janeiro: EMC, 2009.

_____. A revitalização do Parque Zoológico do Museu Goeldi: em busca de uma nova relação com o público. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 1 n. 1, p. 123-127, 2008.

_____. **Nos jardins de São José: uma história do Jardim Botânico do Grão-Pará, 1796-1873**. 2001. 216f. Dissertação (Mestrado em Geociências) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, 2001a.

_____. Bela adormecida entre a vigília e o sono: uma leitura da historiografia do Museu Paraense Emílio Goeldi (1894 -2000) in: Faulhaber, Priscila; TOLEDO, Peter Mann de (coord.). **Conhecimento e Fronteira: história da ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2001b. p. 113-145.

SANJAD, Nelson. et al. Documentos para a história do mais antigo jardim zoológico do Brasil: o Parque Zoológico do Museu Goeldi. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 210-258, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. **Revista Sociedade e Estado**, v.05, n. 2, p. 271-302, 2000.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?**. 3 ed. São Paulo: Editora ática, 2004.

SCHÄER, Roland. **L' invention des musées**. Paris: Gallimard, 1993.

SCHAIKIDMAN, Boris. **Maiakóvski**. Poemas. Tradutores: Schaiderman, Boris; Campos Augusto e Haroldo. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHÄRER, Martin. La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. **Publics et Musées**, n. 15, p. 31-43, 1999.

_____. Spectator in Expositione. In: **SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND AUDIENCE. MUSEOLOGIA Y EL PUBLICO DE MUSEOS**. Calgary, Canadá, Jun – Jul. 2005. ICOM/ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES No. 35 p. 92-95

SCHEINER, Tereza. O museu como processo. In: JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves (org). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte, 2008. p. 35-47.

_____. Museus e Patrimônio Natural: alternativas e limites de ação. **Ciências em Museus**, v. 1990, n. 2, p. 9-15, 1990.

_____. Museu Kuhlmann: um plano de reaproveitamento. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Rodriguésia**. Ano 31, n 49, p.141-154, 1979.

SECRETARIA DE AGRICULTURA, GANADERIA, DESARROLLO RURAL PESCA E ALIMENTACIÓN. ¿Qué son los recursos fitogenéticos?. Disponível em: <<http://snics.sagarpa.gob.mx/rfaa/Paginas/recursos-fitogeneticos.aspx>> Acesso em: 6 ago. 2013

SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público**. Jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

SEMBACH, Klaus-Jürgen Sembach. Modernismo. La utopia de la reconciliación. [s.l.]: Taschen, 2002.

SILVA, Cristiane Forgiarini. **Padrões de histórias de vida de espécies arbóreas em uma floresta com araucária do sul do Brasil**. 2011. 49f. Dissertação (mestrado em Biologia) – Universidade do Vale do rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

SILVA, Janice T. da. O paraíso perdido: descrição. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 16-27, 1992.

SILVEIRA, F. Rodrigues da. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro. **Rodriguésia**, ano. 1, n.1, p. 13-16, 1935.

SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo. **Anhangabaú. História e urbanismo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Senac São Paulo, 2004.

SODRÉ, Lauro. Regulamento do Museu Paraense. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.1, n.1, p 22-27, 1894

SPARY, Emma C. **Utopia's garden**. French Natural History from old regime to revolution. Estados Unidos: The university of Chicago Press, 2000.

SUESCUN, Lilian, et al. Qual o discurso privilegiado dos jardins botânicos? Tensões e aproximações entre linguagem científica e linguagem leiga. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 5, n. 1, p. 3-27, 2012.

SUESCUN, Lilian Mariela. **Design da experiência nos jardins botânicos**. 2011. 198f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

TANÁCS, Erika. El paisaje: un texto para leer. **Memoria y Sociedad**, Bogotá, v.07, n. 1, p.19-27, 2003.

VANDELLI, D. Dicionário dos Termos Technicos de Historia Natural extrahidos Das obras de Linneo, com sua explicação, e estampas abertas em cobre, para facilitar a inteligência dos mesmo. E a Memória sobre a utilidade dos jardins botânicos...Coimbra: Real Oficina da Universidade, 1788.

VAN VELTHEM, Lucia. Reencontros: Emílio Goeldi e o Museu Paraense. Uma exposição. In: **Reencontros: Emílio Goeldi e o Museu Paraense**. Belém: Gráfica Santa Marta, 2006, p. 9-15.

VAN ZUYLEN, Gabrielle. **Tous les jardins du monde**. Paris: Gallimard, 1994.

VELLOZO, P.L. Relatório com que o Excellentissimo Senhor Presidente da Província, Dr. Pedro Leao Vellozo, passou a administração da mesma ao Excellentissimo Senhor 1º Vice-presidente, Barao de Arary., no dia 9 de bril de 1867. Pará: Typ. De Frederico Rhossard, 1867. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/531/> Acesso em: 19 de abril de 2015

VERISSIMO, José. Discurso sobre o Museu em 1891. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnográfica**, v.1, n.1, p. 6-8, 1894.

WILLISON, Julia. **Educação para o Desenvolvimento Sustentável**. Diretrizes para a Atuação de Jardins Botânicos. Rio de Janeiro: Rede Brasileira de Jardins Botânicos, Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro, BGCI, 2006.

_____. **Educação Ambiental em Jardins Botânicos**: Diretrizes para Desenvolvimento de Estratégias Individuais. Rio de Janeiro: Rede Brasileira de Jardins Botânicos, 2003.

WHITAKER, Katie. The culture of curiosity. In: Jardine, N; Secord, J.A.; Spary, E.C. (ed.). **Cultures of natural history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 75-90.

ZAMUDIO, Graciela. El Real Jardín Botánico del palacio virreinal de la Nueva España. **Revista Ciencias**, México, DF, n. 68, p. 22-27, 2002.

ZAPELLI, Gabrio. **Imagem escênica**: Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine. Costa Rica: UCR, 2006.

PERIODICOS CITADOS

A NOITE, Rio de Janeiro, p, 1, 5 jun. 1922.

CORREIO DA MANHA, Rio de Janeiro, p. 1, 8 fev. 1936

FONTES ELETRÔNICAS DE FIGURAS CITADAS

BORDES, Gonçal Vicens. **La velleta Verda. Mediterrani**. Disponível em: <<http://pladelafont.blogspot.com.br/2014/12/encefalocentrismo-del-alma.html>> acesso em: 9 de fevereiro de 2015

BRASIL. Unidades de pesquisa. **Museu Paraense Emílio Goeldi**. disponível em: http://www.brasil.gov.br/old/copy_of_imagens/sobre/ciencia-e-tecnologia/unidades-de-pesquisa/museu-paraense-emilio-goeldi-mpeg-1/view. 12 out. 2014

DEL CAMPE. **Jardin des plantes**. Disponível em: <<http://www.delcampe.net/page/item/id,297254483,var,PARIS-JARDIN-DES-PLANTES-LA-GRANDE-VOLIERE-CPA-CIRCULEE,language,F.html>>. Acesso em: 30 maio 2015.

HISTORY MUSEUM CANADA. **Virtual museum of new france**. Disponível em: <http://www.historymuseum.ca/virtual-museum-of-new-france/files/2011/12/New-France_2_3_3_Map-of-Atlantic-Ocean-Sud-West-and-Brazil.jpg> Acesso em: 3 dez. 2014

INSTITUTO DE PESQUISAS JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. **Conhecendo nosso Jardim**. Roteiro básico. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto De Pesquisas Jardim Botânico Do Rio De Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.jbrj.gov.br/sites/all/themes/corporateclean/content/publicacoes/conhecendo_nosso_jardim_3.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2015.

JARDIM BOTÂNICO DE MONTPELLIER. **Google +**. Disponível em: <<https://plus.google.com/102008724086108996117/posts/CvCDjhh1jN3?pid=6016302273013346850&oid=102008724086108996117>> Acesso em: 10 fev. 2015

JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO. **Trilha Histórica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.jbrj.gov.br/visitacao/mapajardim>>. Acesso em: 28 maio 2015

KUILMAN, Marten. **Quadralectics Architecture**. Disponível em: <<https://quadralectics.wordpress.com/2-tranquility/2-2-gardens/>> Acesso em: 23 jan. 2015

MAIA, Moacir Rodrigo. **Vale dos contos**. Disponível em: <http://www.valedoscontos.com.br/historia>. Acesso: 25 de fev de 2015

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. **Programa de revitalização**. Disponível em: http://marte.museu-goeldi.br/revitalizacaopzb/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=7. Acesso em: 29 maio 2015

PARIS RUES. **Les Rues de Paris**. Disponível em: <http://www.parisrues.com/rues05/paris-avant-05-jardin-des-plantes.html>. Acesso em: 30 maio. 2015

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **São Paulo Antigo**: Plantas da Cidade. São Paulo: Comissão do IV Centenário. Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info04/>>. Acesso em: 29 mar. 2015

ROYAL BOTANICAL GARDEN EDINBURGH. **Royal Botanical Garden Edinburgh**. Disponível em: <http://www.rbge.org.uk/about-us/history> >Acesso em: 10 fev. 2015

SOMMER, Anne-Louise. **Nature Choreographed**: The 18th century as a Knowledge-generating Feature. Disponível em: http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic27/sommer/4_2007.html> Acesso em: 7 maio 2015

UNIVERSIDADE DE LEIDEN. **Hortus Botanicus Leiden**. Disponível em: http://hortus.leidenuniv.nl/index.php?/Hortus/fotos_historich_materiaal_hortus_botanicus_leiden/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

WIKIMEDIA. **Plan de Versailles**. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_de_Versailles_-_Gesamtplan_von_Delagrife_1746.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2015

WIKIPEDIA. **Linnaen Garden**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Linnaean_Garden#/media/File:Rudbeck_Botanic_garden.jpg> Acesso em: 10 fev. 2015



Anexos



CALYCOPHYLLUM Spruceanum.



Figura 144 – Mapa do Parque Zoobotânico Museu Paraense Emílio Goeldi. Área de visitação.
 Fonte: CAVALCANTE, 2006