

# A CIÊNCIA PRODUZINDO A NATUREZA: O MUSEU DE HISTÓRIA NATURALIZADA

Timothy Lenoir

---

## RESUMO

A partir da história dos museus de história natural, este texto discute como a natureza tem sido representada nestes espaços privilegiados, os quais têm “autenticado” visões de natureza, desde o século passado. Tais representações da natureza têm sido produzidas de acordo com os interesses políticos, econômicos, etc, dos grupos que as produzem. Examinando a história do estabelecimento da Exposição do Palácio de Cristal e do Museu Britânico de História Natural, em Londres, e do Museu Americano de História Natural, em Nova York, o autor argumenta que os museus proporcionam marcadores semióticos da natureza, cuja autenticidade é garantida pelos processos históricos que os naturalizam. **Palavras-chave:** História dos Museus/ Museus de História Natural/ Ciência e Cultura/ Museus e Turismo/ Evolução nos Museus

## ABSTRACT

From the history of natural history museums this paper discuss the different versions of nature that are produced in such privileged sites. Since nineteenth century the museums have produced “authentic” views of nature marked by the concerns of the people doing the representing. Examining the facts connected with the establishment of the Exhibition of the Crystal Palace and the British Museum of Natural History in London and the American Museum of Natural History in New York City, the author argues that the museums provide semiotic markers of nature whose authenticity is guaranteed by having the historical processes which produce them naturalized. **Key-words:** History of Museums/ Natural History Museums/ Science and Culture/ Museums and Tourism/ Museums and Evolution.

---

Nós tendemos a imaginar os museus de história natural como templos de Darwin, que, no máximo, “da boca para fora”, pagam algum tributo a outro tipo de explicação sobre evolução. Mas as idéias de Darwin, embora populares em seu tempo, realmente não foram adotadas

pela comunidade científica que organizava oficialmente as exposições dos museus até 1944 — quando a síntese evolutiva neodarwinista combinou a seleção natural de Darwin com a genética de Mendel e a genética de populações moderna.

Assim, que tipos de exposições de museus estavam sendo criados, quando a luta para uma teoria da origem das espécies tinha mais do que um competidor? Os exemplos, que eu discutirei, darão a você uma idéia das diferentes teorias e suas representações nos museus, bem como de seus subtextos políticos. O principal ponto que eu quero argumentar aqui é que a representação de tais entidades privilegiadas como *natureza*, em tais locais privilegiados como os museus, é sempre marcada pelos interesses das pessoas que fazem a representação; isto contribui para a projeção dos interesses humanos sobre a natureza: a “naturalização” — e portanto, contribui para o privilégio e a universalização de interesses políticos específicos. Eis, aí, uma retórica poderosamente persuasiva.

Dentro das paredes de um museu de história natural, os elementos “da própria vida” são reunidos em uma representação repleta de significado, por curadores (que fornecem os conhecimentos) e *designers*. Mas o que está sendo representado em uma exposição? Que versão da natureza está sendo representada? Os curadores de museus geralmente pretendem que uma boa exposição conte uma história e que seja esteticamente agradável. Mas qual o papel que a narrativa, a retórica e a estética têm na representação da natureza, quando se trata de instrumentos científicos? Mais importante, ainda, é a força que uma exposição de museu pode ter: seu “poder autêntico” para abrir os olhos do visitante para a natureza. O que dá à representação esta autenticidade? Dois conjuntos de eventos na história dos museus, relacionados com o estabelecimento do Museu Britânico de História Natural, em Londres, e o Museu Americano de História Natural, em Nova York, sugerem algumas respostas para estas questões.

## MUSEUS E TURISMO: PRODUZINDO AUTENTICIDADE

Um registro, em 1833, no periódico de Ralph Waldo Emerson revela a reação de um visitante a uma exposição de história natural no século XIX. Ainda conhecido como um *cabinet*, o *Jardin des Plantes*, em Paris, causou a seguinte impressão em um turista norte-americano, na Europa:

Eu comprei meu ingresso ... para o Cabinet de História Natural no Jardim das Plantas. Como as coisas ficam mais refinadas em conjunto do que isoladas ... É uma coleção linda & torna o visitante tão tranqüilo & bem disposto quanto um recém-casado. Os limites do possível são aumentados & o real é mais estranho do que o imaginário ... Ah, disse eu, isto é uma filantropia, uma sabedoria, um gosto — formar um Cabinet de história natural. Muitos estudantes estavam lá com seus livros & cadernos de aula & uma turma de meninos de uma escola com seu tutor. Aqui, nós estamos impressionados com a incansável riqueza da natureza ... Eu estou movido por estranhas simpatias, eu digo, continuamente “eu serei um naturalista.”<sup>1</sup>

Como a presença do tutor e seu alunos atesta, a exposição é, evidentemente, mantida para ser educacional, mas esta qualidade se dá de uma forma muito específica. Para Emerson, as exposições do museu são superiores à experiência direta da natureza. Por sua seleção, justaposição e ordenamento dos elementos (“como as coisas ficam mais refinadas em conjunto do que isoladas”), o museu, embora seja um fragmento, evoca a experiência do significado e variedade da natureza de maneira mais completa do que a própria natureza. As exposições não apresentam a própria natureza, mas, em vez disso, ícones para meditação e estudo. A natureza, como Emerson mesmo declarou, é um texto, um signo a ser lido mais convenientemente dentro da moldura do *hall* de exposição.

Emerson faz alusão à verdade espiritual que ele percebe na exposição: a plenitude artificial do *cabinet* testemunha a integralidade e a variedade existentes na natureza antes do pecado original — “os limites do possível são aumentados” — e ele se sente como um novo Adão, com todo o mundo criado antes dele, contemplando um Jardim do Éden restaurado.

Os pensamentos de Emerson sobre a coleção denunciam, no entanto, alguma coisa mais do que essas verdades moral e espiritual. O diário de Emerson — do recém-casado que tranqüilamente vislumbra a cena diante dele — é genial na antecipação de outros prazeres insinuantes que estão por vir na exposição. Adão está prestes a tomar posse de seu jardim. O museu fornece uma posição vantajosa, uma perspectiva na qual ele pode controlar a natureza. A produção do desejo para uma certa aproximação da natureza é o último efeito das impressões de Emer-

---

<sup>1</sup>Joel Porte, ed., *Emerson in His Journals* (Cambridge, Ma, 1982), 110-11.

son em relação à exposição: “Eu estou movido por estranhas simpatias, eu digo continuamente: “eu serei um naturalista”.

Emerson vem para a Europa, então, como um turista e um consumidor de história natural. Os dois fenômenos — turismo e história natural — não são desconectados. De fato, o crescimento das viagens internacionais é contemporâneo ao desenvolvimento dos museus públicos de história natural. Mesmo hoje, museus tais como os Museus Britânico e Americano de História Natural são importantes atrações turísticas. Em um nível mais profundo, também, os museus e o turismo estão conectados: ambos significam o “autêntico”.

Se nós consideramos, ainda, que a produção de autenticidade através de signos é tão verdadeira para os pontos turísticos quanto é para os museus: autenticidade na experiência turística não é simplesmente um atrativo. Discutindo a “semiótica do turismo”, Jonathan Culler argumenta que o turista reflexivo nada aprende que não seja mediado pela experiência original de outra cultura.<sup>2</sup> Embora em qualquer ponto de Londres possa ler “Londres”, em virtude de sua mera localização naquela cidade, nem todos locais são notáveis como atrações turísticas. O que o turista, em busca da verdadeira experiência de Londres, encontra é um local transformado em uma imagem: um local marcado como autêntico — com 3 ou 4 estrelas — por turistas anteriores. A “coisa real”, autêntica, deve ser marcada como real e digna de ser vista; alguns locais são, de fato, tornados mais representativos do que outros, devido ao trabalho em construí-los assim. Culler salienta que as reproduções e as representações — marcadores em forma de placas, *souvenirs*, cartões postais, guias e vídeos — criam o original. Em resumo, sem os marcadores, não há nada nestes lugares. No caso do turismo, a existência dos marcadores é o que torna a coisa marcada e reconhecível como original e, portanto, coisa real.

O turismo, de fato, transforma um lugar em um museu; seus marcadores emolduram os cenários que merecem ser percebidos, como se estivessem colocados em um *hall* de exibição. E, como num *hall* de exposição, o objetivo é que o observador passe os olhos pelo marcador e veja somente a coisa marcada. Para a experiência turística ser autêntica, ela deve ser percebida como se não fosse marcada: deve ser encontrada “fora da trilha” ou permanecer “intocável”. Mas mesmo se o turista explora tal lugar, sua autenticidade não resulta da ausência dos marcadores; os marcadores são simplesmente de um tipo menos óbvio, mais

---

<sup>2</sup>Jonathan Culler, *Framing the sign:criticism and its institutions* (Norman,Oklahoma, 1988), 153-167.

sofisticado. O “dilema da autenticidade”, como Culler observa, é que as cenas autênticas necessitam marcadores para serem reconhecidas como autênticas, mas nossa noção do autêntico é “não marcada” ou “não mediada”: “Eu quero nossos *souvenirs* com rótulos de manufaturados por nativos autênticos, produzidos por nativos usando materiais originais e técnicas arcaicas garantidas (preferentemente às que dizem “made in Taiwan”); tais marcadores, apenas são postos lá, para os turistas, a fim de certificar os objetos turísticos”<sup>3</sup>.

Idealmente, então, os marcadores devem permanecer silenciosos, sem chamar a atenção para eles como tal; eles e os objetos que eles apontam ou significam, devem parecer “naturais”. No caso dos museus de história natural, tais práticas significantes contribuem para a grande produção da própria “natureza”. Os museus produzem a natureza com seus laboratórios, salas de depósito de materiais e equipes de taxidermistas, artistas e curadores. E eles produzem a natureza nos museus à luz de interesses específicos. Para analisar e desconstruir a semiótica deste tipo de museu é preciso explicar a naturalização da história da produção da natureza — uma história envolvendo, entre outras coisas, política e economia.

## RICHARD OWEN E A INVENÇÃO DOS DINOSSAUROS

As controvérsias relacionadas com a construção da história natural, mostrada para a exibição do Palácio de Cristal\* \*, em *Sydenham*, em 1854 e o *design* do Museu Britânico de História Natural, proporcionam um olhar sobre os processos em ação na naturalização da história natural. As exposições, de interesse aqui, eram reconstruções de dinossauros atemorizantes, construídos por Benjamin Hawkins sob a direção de Richard Owen. Os dinossauros, como uma ordem, foram literalmente inventados em 1838-41 por Owen, o “Cuvier dos Anatomistas Comparativos Britânicos” e diretor do Museu Zoológico de Londres na época.<sup>4</sup>

A história gira ao redor da noção de evolução — mas não de evolução darwiniana. A invenção defensiva dos dinossauros, feita por Owen, ocorreu durante o período entre o final da década de 1830 e a década seguinte, quando a corrente predominante não era a teoria de Darwin,

---

<sup>3</sup>Ibid., 164.

<sup>4</sup>ver Adrian Desmond, *Deigning the Dinosaur: Richard Owen’s Response to Robert Edmond Grant*, *Isis* 70 (1979): 224-234.

\*\* Um prédio construído a base de vidro, ferro e madeira, para abrigar a Exhibition de 1851 em Londres, destruído pelo fogo em 1936.

mas sim, a noção de evolução de Lamarck — muito mais perigosa em sua associação com a reforma religiosa e social radical.

Em sua *Philosophie Zoologique* de 1809, Lamarck sustentava que a matéria orgânica e os animais têm tendência inata para a complexidade, de forma que cada geração produzirá uma geração subsequente, infinitamente mais complexa do que a de seus progenitores. O aumento na complexidade torna-se possível pela herança dos caracteres adquiridos. De acordo com Lamarck, as mudanças no ambiente — no clima, na nutrição ou na organização social — induzem novos hábitos nos organismos. O fluido nervoso estimula o desenvolvimento de novas estruturas a fim de acomodar esses novos hábitos.

O corolário social do lamarquismo é a idéia da perfectibilidade da humanidade, dado o ambiente material e social apropriado. A reforma social radical poderia resultar em mudança política. Com base nas teorias de Lamarck, que estavam recém disponíveis na edição inglesa de 1831, um reformador educacional chamado Robert Owen (nenhuma relação com Richard), projetou uma sociedade cooperativa na qual o igualitarismo, a emancipação feminina, a secularização e as instituições educacionais, denominadas “*halls of science*”, poderiam ser centrais<sup>5</sup>.

As consequências sociais das visões de Owen eram evidentes para as autoridades anglicanas. Oponentes do lamarquismo, na década de 1830, atacaram a premissa central de que a natureza tinha forças inerentes de organização e argumentaram que as mudanças naturais e sociais emanavam de cima. Para a hierarquia anglicana, as leis naturais e judiciais eram divinamente sancionadas. O tratado de Richard Owen, *Report on British Fossil Reptiles* (uma comunicação feita em duas partes à Associação Britânica para o Avanço da Ciência - BAAS, em 1839 e em 1841, na qual ele cunhou o nome “dinossauro”), tomou a forma das preocupações dos dirigentes anglicanos, que tinham assumido o controle da Associação no final da década de 1830<sup>6</sup>. A BAAS sustentou o trabalho de Owen com amplo financiamento em 1838 e outorgou verbas adicionais até seu término em 1841.

Hoje, nós pensamos nos dinossauros como sendo ancestrais distantes das aves. Mas Owen precisava derrotar a noção de que as espécies transformavam-se em outras. Assim, ele argumentou, usando regis-

---

<sup>5</sup>ver J.Harrison, *Quest for the New Moral World: Robert Owen and the Owenites in Britain and America* (New York, 1969).

<sup>6</sup>ver, por exemplo, Jack Morrell & Arnold Thackray, *Gentlemen of science: early years of the British Association for Advancement of Science* (Oxford, 1981).

tros fósseis, que os dinossauros não tinham sido os ancestrais distantes de répteis como os crocodilos (que era a crença dos lamarquistas), uma vez que alguns dos fósseis apareciam e desapareciam repentinamente dos estratos das rochas onde eram encontrados. Os lamarquistas também acreditavam que havia uma hierarquia dessas criaturas, com os “teleossauros” no topo — representando os superiores, os mais organizados, a versão mais complexa dos dinossauros — nível alcançado através da auto-transformação. Por certo, de acordo com a teoria lamarquista, esta criatura deve ter sido a última a surgir no registro fóssil, mas de fato não foi; os inferiores ictiossauros e pleiossauros persistiram em períodos após o teleossauro. Finalmente, Owen argumentou que, se havia ancestrais de crocodilos, então o crocodilo deveria exibir as características da versão superior dos sauros, o que não ocorre.

Owen expôs, então, como deveria se explicar as evidências fósseis. Ele decidiu que os ossos pélvicos e os ossos das patas dos dinossauros assemelhavam-se aos dos elefantes e rinocerontes. Com base em outras evidências (tais como as estruturas torácicas, etc.), ele argumentou que essas criaturas tinham sangue quente. Owen, de fato, queria que os dinossauros fossem classificados como proto-mamíferos: “tipos proféticos” de mamíferos, colocados na Terra pelo Criador como precursores, sendo a relação entre os dois análoga à relação tipológica entre o Velho e o Novo Testamento. Realmente, como nós veremos, os dinossauros reconstruídos, de Owen, assemelhavam-se aos rinocerontes e elefantes.

Owen era saudado, por sua obra, pelo clero científico anglicano, recebendo de 200 a 300 *pounds* disponíveis da *Civil List* para 1842 — além do financiamento recebido da *BAAS*. Roderick Murchison elogiou Owen por ter completado o “templo natural de Cuvier” com materiais ingleses, enquanto Lord Francis Egerton maravilhou-se com os fósseis de Owen, que estavam “impregnados com as provas da sabedoria e onipotência de seu Criador comum”<sup>7</sup>. Os dinossauros de Owen tinham, pelo menos temporariamente, vencido os evolucionistas lamarquistas, banindo-os do campo científico.

Ademais, na exposição do Palácio de Cristal de 1854, essas criaturas com longas patas, participavam furtivamente da luta para revelar a ordem de Deus na mente popular. Proclamados pelos portentosos anúncios na imprensa sobre monstros invasores, restaurações do tamanho

---

<sup>7</sup>Desmond, Richard Owen Reaction to Transmutation in the 1830s, *British Journal for the History of Science* 18(1985):25-50.

natural nos Jardins do Palácio de Cristal de *Sydenham*, instaladas nas ilhas de um lago artificial, formaram uma imensa atração popular. Inaugurada pela Rainha Vitória, com uma audiência de 40.000 pessoas, a exposição foi visitada por enorme quantidade de espectadores em poucos meses. Esses imensos signos indicavam uma natureza mítica; embora seus originais estivessem ausentes, invisíveis, não existentes (de fato, nunca existentes), os marcadores naturalizaram uma ordem constituída historicamente.

O livro-guia da exposição de Owen, disponível aos visitantes por 3 *pence*, serviu como um termo adicional neste sistema significativo. Em uma regressão semiótica, o guia — um marcador direcionando os turistas sobre o que vale a pena ser visto da atração do Palácio de Cristal - ajudou a autenticar a exposição de dinossauros, os quais marcaram uma natureza “ausente”. As exposições eram pesadas, longas, assustadoras, mas de uma forma controlada, como uma montanha-russa em um parque de diversões: sem oferecer perigo real, apenas uma emoção tantalizante. O livro impresso oferecia uma profundidade autenticadora, retratando diagramas das estruturas esqueléticas das criaturas e posicionando, dentro dessas ilustrações, as origens das reconstruções dos fósseis.

Essas ilustrações lembram-nos de um aspecto crucial das reconstruções: adaptando a ênfase da exposição original do Palácio de Cristal em produtos da indústria, os dinossauros eram inteiramente manufaturados. Não em um sentido estrito de reconstrução; eram verdadeiras construções de Owen, Hawkins e outros. Um *iguanodonte* de 35 pés foi feito de 4 colunas grossas de ferro, 600 tijolos, 650 canos, 900 lajotas, 38 tonéis de cimento, noventa e oito tonéis de brita e cem pés de aros de ferro<sup>8</sup>. Não havia qualquer traço fóssil em lugar algum da exposição. A ilustração do livro-guia sugere que o fóssil estava incorporado no interior da construção, mas, na realidade, o objeto pesado era oco por dentro, adequado para a realização de jantares festivos em seu interior.<sup>9</sup> Como, face a este vazio de evidências, era estabelecida a autenticidade das reconstruções? A resposta explica a obsessão do livro-guia com as origens. Sua

---

<sup>8</sup>Desmond, Central Park's Fragile Dinosaurs, *Natural History* 83 (October 1974):65.

<sup>9</sup>Em 31.12.1853, Hawkins promoveu um evento para inaugurar a exposição, em cujos convites, lia-se “Mr. B. Waterhouse Hawkins solicita a honra da companhia do Professor ... no jantar, no *iguanodon* ...”; ver *Ibid.*, 66.



retórica da autenticação envolve ações na direção das origens dos fósseis, nomes recentemente cunhados em grego antigo e trechos do épico nacional das origens - *Paradise Lost*.

## CONSTRUINDO O NOVO MUSEU

A exposição de dinossauros do Palácio de Cristal não foi o último dos esforços de Owen para proporcionar ao público tais panoramas da natureza restaurada. Poucos anos mais tarde, ele participou diretamente no projeto do Museu Britânico de História Natural em *South Kensington* — um projeto que ele propôs a seu amigo, o Primeiro Ministro William Gladstone. Durante a maior parte de sua carreira como curador, sua coleção ficara alojada em um espaço inadequado e apertado do Museu Britânico. O debate público sobre a criação de um novo museu, construído especialmente para exibir a história natural estendeu-se por muitos anos. Owen ingressou na discussão com um panfleto intitulado *On the Extent and Aims of a National Museum of Natural History*, escrito em 1862 para promover o projeto. Nesta proposta, Owen declara que em um mundo ideal, o perfeito conhecimento da natureza poderia ser adquirido por experiência direta, não mediada:

even such as was the Paradise in which Adam,  
as sung by our great poet,  
Beheld each bird and beast  
Approaching two and two; these cowering low  
With blandishment, each bird stooped on his wing.  
He named them as they passed and understood  
Their nature; with such knowledge God endued  
His sudden apprehension.<sup>10</sup>

Mas a maneira como Milton\* relata o entendimento de natureza de Adão aplica-se somente ao período anterior ao pecado de Adão. O mundo após o pecado, conforme Owen, torna-se “um grande Museu Natural” somente “para os olhos amáveis dos observadores da Geologia,

---

<sup>10</sup>Richard Owen, *On the Extent and Aims of a National Museum of Natural History* (London, 1862), 2-3.

\* John Milton, a quem o autor refere-se como “nosso grande poeta” é o poeta inglês que viveu no século XV.

Botânica e Zoologia”<sup>11</sup>; voltando ao desejoso consumidor de exposições de história natural descrito por Emerson, a lacuna no entendimento deve ser preenchida pelo desejo produzido por uma abordagem científica da natureza. Owen continua:

Sob outras, e mais duras, condições, eu luto para recuperar aquele conhecimento, procurando desesperadamente e necessitando de contribuições paralelas na luta pela conquista da mais preciosa das mercadorias — a verdade, como ela está na natureza e como manifestada pelas obras de Deus.<sup>12</sup>

O principal apoio paralelo que Owen defende é um museu nacional de história natural. O mundo material, restaurado pela interpretação científica, poderia revelar a sabedoria e os propósitos de Deus. Na visão de Owen, portanto, um museu de história natural deve apresentar e pôr em evidência a racionalidade divina da criação

O objetivo de um museu deste tipo, Owen insiste, é inculcar uma “apreciação da perfeita adaptação da coisa a sua função” partindo da “extensão e variedade do Poder Criador, com o único propósito racional de transmitir e difundir aquele conhecimento, o qual adota o verdadeiro espírito, a partir do qual, toda a natureza deveria ser vislumbrada”.<sup>13</sup> Adiante em seu propósito, Owen ainda expande este tema: “As mais elaboradas e belas das coisas criadas — aquelas que manifestam a vida — têm muito a ensinar, muito que acrescentar aos negócios do homem e aos mais altos elementos de sua natureza moral”.<sup>14</sup> Owen acredita que “contemplando a extensão, variedade, beleza e perfeição do Poder Criador” em um museu que represente completamente a natureza, terá um efeito humanizante e aperfeiçoador “sobre as pessoas de uma nação ativa e populosa”.<sup>15</sup>

Owen propôs que seu museu poderia incluir uma coleção de espécimens exclusivamente britânicos. Focalizando a história natural da Grã-Bretanha, poderia promover a consciência e o orgulho nacional. A representação da Grã-Bretanha para ela própria — com insistência em seu poder e riqueza — emerge como uma nota sonora no panfleto de Owen:

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>Ibid.

<sup>13</sup>Ibid., 10-1.

<sup>14</sup>Ibid., 113.

<sup>15</sup>Ibid.

O maior império comercial e colonizador do mundo pode tomar seu próprio curso, enobrecendo-se com o símbolo material do avanço na marcha da civilização, corporificada em um Museu Público de História Natural e, assim, usufruindo das vantagens e facilidades peculiares, que seus recursos e comando do mundo lhe proporcionam.<sup>16</sup>

“Recursos e comando do mundo”, comércio e colonização: o registro do discurso, no qual a história natural foi embutida desde o início do século dezenove é aqui explicitamente nomeado. Para a Grã-Bretanha, bem como para a França e Holanda, o período entre 1780 e 1830 viu uma expansão massiva de coleções, tanto do império, quanto de museus. Os contemporâneos eram muito claros sobre a importância das conquistas coloniais e militares para sua coleções. O tamanho do museu de uma nação era um índice de seu poder colonial. A força e extensão política da nação determinava o olhar que emolduraria a visão de natureza.

Owen foi, finalmente, agraciado com seu museu. No projeto original para a construção, idealizado como um santuário “revelando os avanços da ciência”<sup>17</sup>, Owen e o arquiteto Francis Fowke usaram elementos românicos para sugerir uma catedral com um imenso domo<sup>18</sup> — um lugar para adorar Deus através da natureza. Quando diferentes correntes forçaram o abandono da construção em cúpula (a paixão de Owen), em seu lugar, Alfred Waterhouse (que tomou o posto de arquiteto após a morte de Fowkes em 1868) projetou uma catedral retangular no estilo das igrejas românicas alemãs, com o trifório acima e as arcadas abaixo, abrindo-se em uma série de capelas laterais projetadas para abrigar a Coleção Elementar Britânica. Acima de tudo, Waterhouse substituiu a abóbada românica por um teto de vidro e ferro, lembrando, inequivocamente, a arquitetura de um terminal ferroviário Vitoriano. Para alcançar as galerias superiores de ambos lados, Waterhouse colocou uma ponte espetacular, remanescente de uma grande ponte ferroviária da Revolução Industrial Britânica. O prédio, portanto, sintetizava os principais estilos arquitetônicos públicos da Europa — ambos, o sagrado e o secular — para celebrar a marcha do progresso nacional.

---

<sup>16</sup>Ibid., 126.

<sup>17</sup>Ibid.

<sup>18</sup>Mark Girouard, do qual se deriva a história da arquitetura do museu discutida aqui, nota a semelhança deste projeto com aquele de Bramante - não executado, mas famoso como projeto para a Catedral de São Pedro, em Roma; ver Girouard, *Alfred Waterhouse and the Natural History Museum* (New Haven, 1981), 26-27 et passim.

A fachada do prédio contribuiu para a função educacional das coleções que ele abrigava. Coberta inteiramente por terracota ornamentada, a rica decoração da fachada, em vez de gárgulas, caracterizava modelos de macacos, *dodoes* e animais extintos, como grifos de tigres com dente de sabre e esfinges de pterodáctilos. Evitando qualquer sugestão de transmutação lamarquista, todos foram arranjados em nichos cuidadosamente separados, destacando-se das paredes do museu, iniciando com a vida marinha na parte inferior e alcançando o bastião que protege a entrada principal, sobre o qual estariam, originalmente, as estátuas de Adão e Eva. Talvez como uma correção ao feminismo de Robert Owen, a Eva foi finalmente retirada do projeto. Adão permaneceu sozinho no topo da criação.

Meu propósito em examinar a relação entre pontos importantes na história das teorias evolutivas e os museus nos quais essas teorias foram construídas tem sido interrogar a asserção inicial sobre a noção de Witteborg, de museu de história natural como um local de “autêntica representação de natureza”. Para meu exemplo final, eu me voltarei para o Museu Americano de História Natural na cidade de Nova York. As exposições neste museu foram construídas por paleontólogos, taxidermistas e artistas que aceitavam a evolução — embora fosse uma evolução nem lamarquista, nem darwinista. As pessoas que construíram este museu tinham um diferente conjunto de motivos para seu trabalho.

### **CRO-MAGNON E A AMEAÇA MODERNA**

Entre os fundadores do Museu Americano, constituído em 1868, estavam o pai de Theodore Roosevelt, Henry Fairfield Osborn, J. P. Morgan, William K. Vanderbilt, Madison Grant e John D. Rockefeller III — todos filantropos e financiadores da ciência na Era Progressiva, conservadores e proponentes do “manejo racional da sociedade capitalista”.<sup>19</sup>

A função do museu que eles fundaram era, não surpreendentemente, educar. Os visitantes do museu eram guiados, por pessoas ou panfletos, através de uma série de exposições, seguindo uma cadeia evolutiva, culminando no *Hall* da Idade do Homem. Este *Hall* foi arquitetado por Henry Fairfield Osborn, o presidente do museu de 1908 a 1933.

---

<sup>19</sup>Donna Haraway, *Primate visions: gender, race and nature in the world of modern science* (New York, 1989), 56.

Seu livro-guia para o *Hall* enfatiza que a maior parte da exposição, como os dinossauros de Owen, são reconstruções. O conhecimento científico, que permite a interpretação de tais fragmentos misteriosos, é sonoramente endossado, enquanto os interesses sociais são promovidos silenciosamente. A exposição foi dirigida pela visão de Osborn de que a evolução dos antropóides não tinha nada a ver com a evolução humana. As linhas ligando diferentes espécimens, refletiram a interpretação de Osborn, na qual os descendentes de um ancestral comum tinham produzido linhagens separadas para *Pithecanthropus*, *Pitldown*, *Neanderthal*, *Cro-Magnon* e homem moderno. Um destaque das vitrines do *hall* eram os bustos das diferentes raças de homens do Paleolítico, construídos por Howard McGregor. Osborn acreditava que essas diferentes raças tinham sido, sem dúvida, humanas, sem apresentar qualquer afinidade com os macacos — embora elas tenham sido muito distintas umas das outras, como se pode ver, comparando *Neanderthal* com *Cro-Magnon*.

Essas restaurações eram acompanhadas por três murais, pintados por Charles R. Knight sob a direção de Osborn, representando diferentes estágios da evolução cultural humana. O primeiro foi intitulado “*The Neanderthal Flint Workers*”. A pintura retratava os membros de uma família *Neanderthal*, o que Osborn definiu como um cenário típico. A pintura mostrava, além de uma mulher e uma criança, três gerações de homens engajados em atividades de manufatura de utensílios de pedra. A família é retratada em frente a uma caverna; na visão de Osborn não há evidência de abrigos construídos por humanos ou de outras estruturas que possam sugerir um estágio avançado de evolução cultural. Seguindo as instruções de Osborn, Knight apresentou a família *Neanderthal* “para mostrar as características da raça que diferia muito de qualquer tipo humano moderno ou existente”.<sup>20</sup> A pintura enfatizou o que se tornou a visão clássica do *Neanderthal*: uma raça troncada, de andar curvado, sem inteligência, e com características físicas embrutecidas.

Em contraste, o mural ilustrando *Cro-Magnon* mostrava um grupo de pessoas eretas, delicadamente caracterizadas, engajadas em atividades comparativamente refinadas. Em um amostra divertida de auto-referência, Knight retratou o *Cro-Magnon* central como um artista, extraindo da natureza, tanto inspiração, quanto alimento; utilizando materiais naturais para adorno pessoal (ele usa um colar com dente de animal), bem como para expressão artística (sua paleta é um carapaça de um animal).

---

<sup>20</sup> Osborn, *The Hall of the Age of Man*, 21.

A evidência do avanço é abundante: algumas figuras sustentam lamparinas colocadas em pedras ocas (que, dramaticamente, provêm a única fonte de luz na pintura), enquanto outros trituram pigmentos para os murais das cavernas. O grupo *Cro-Magnon* é claramente superior culturalmente aos *Neanderthais*.

O último mural da série, intitulado “Neolithic Stag Hunters”, representa uma tribo do norte da Europa, com corpos excepcionalmente musculosos, após uma caçada de sucesso. O chefe está exultante sobre um veado abatido, enquanto seu filho loiro segura um lobo em uma coleira. No livro-guia, Osborn escreveu sobre a raça do Neolítico:

Esta raça foi corajosa, guerreira, robusta, mas de uma inteligência inferior e menos artística do que os *Cro-Magnons*; no clima rigoroso do norte, estas características estavam de acordo com a luta pela existência, na qual as qualidades de resistência, lealdade tribal e rudimentos de uma vida em família estavam sendo cultivadas.<sup>21</sup>

O mural caracteriza o homem natural robusto em combate com os elementos da natureza. Em livros tais como *Men of the Old Stone Age*, Osborn celebrou o intelecto, o talento e a força das primeiras raças, em particular *Cro-Magnon* e a raça nórdica dos tempos neolíticos, que resultaram de sua proximidade com a natureza.

De fato, o contato com a natureza, que por sua vez, inspira sua representação, presente nos detalhes do mural de *Cro-Magnon*, foi o principal motivo que perpassou o museu inteiro. O próprio museu, na visão de Osborn, deveria servir como o elo perdido na experiência educacional da juventude da cidade moderna: “A grande função do Museu Americano é ... restaurar a visão e a inspiração da natureza, bem como a força da luta pela existência na educação”.<sup>22</sup>

Tomados juntos, em sua insistência nas qualidades inspiradoras da natureza e nos estresses crescentes de luta pela existência, os murais de Knight do *Cro-Magnon* e do Neolítico representam o efeito ideal que Osborn espera que seu museu tenha nos escolares visitantes. Mas, mesmo embora eles incorporassem a força e a nobreza humana no confronto direto com a natureza, os caçadores do Neolítico representavam um **declínio** em relação aos artistas *Cro-Magnon*, mais inteligentes e cultos,

---

<sup>21</sup> Ibid.,31.

<sup>22</sup> Osborn, *The American Museum and Education* (New York, 1925), 4-5.

referidos pelo próprio Osborn como “os gregos Paleolíticos”.<sup>23</sup> Uma lição que pode ser aprendida desta representação de um estágio inicial de civilização humana: o declínio de um estado superior era sempre possível. O texto publicado de Osborn faz referência a estes sinais ameaçadores do espectro do declínio. Ele, freqüentemente, insiste na analogia entre pré-história e história, como na passagem conclusiva de seu *Men of the Old Stone Age*:

o surgimento e o declínio de culturas e indústrias, o que hoje em dia é uma característica marcante da história do oeste da Europa, foi totalmente tipificado nas antigas lutas com armas de pedra que ocorreram ao longo das bordas do Somme, Marne, Seine e Danube.<sup>24</sup>

No trabalho de Osborn, o passado é freqüentemente naturalizado a serviço dos interesses do presente. Esta naturalização é característica de seus prefácios, escritos em 1916 e 1917, em *The Passing of the Great Race*, um estudo para seu amigo Madison Grant — presidente da Sociedade Zoológica de Nova York, bem como fundador e curador do Museu Americano. Osborn evoca a crise retórica da guerra mundial para endossar a pesquisa de Grant:

A história européia tem sido escrita em termos da nacionalidade e da linguagem, mas nunca antes em termos da raça; a raça tem tido um papel muito maior do que a linguagem ou a nacionalidade em moldar os destinos dos homens... o ramo anglo-saxão da raça nórdica está novamente demonstrando que é dele próprio que a nação ainda deve, principalmente, depender para a liderança, para a coragem... para o auto-sacrifício e devoção a um ideal. ... em nenhum outro estoque humano que veio a este país está revelada a unanimidade da coragem, da mente e da ação a qual está sendo agora revelada pelos descendentes de olhos azuis e os povos de cabelo loiro do norte da Europa... Nós salvaremos a democracia somente quando a democracia descobrir sua própria aristocracia como nos dias quando nossa República foi fundada.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Osborn, *Men of the Old Stone Age*, 317.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 502

<sup>25</sup> Osborn, prefácios para Madison Grant, *The passing of the Great Race: or the Racial Basis of European History* (New York, 1918), VII-XIII.

O tema do trabalho de Grant, a quem Osborn presta aqui seu poderoso suporte, é que as “insidiosas vitórias surgindo do cruzamento de duas raças diferentes” têm tido resultados mais permanentes do que todas as “espetaculares conquistas e invasões da história”.<sup>26</sup> Os povos nórdicos da América, inerentemente superiores, devem proteger-se contra a diluição de suas qualidades hereditárias em um cadinho ideológico. Grant oferece os *Cro-Magnons* como um objeto de lição da “substituição de uma raça muito superior por uma inferior” e avisa:

Há grande perigo de ocorrer uma substituição similar de um tipo superior por outro inferior aqui na América, a menos que os americanos nativos [sic] utilizem sua inteligência superior para proteger-se a si próprio e as suas crianças da competição com povos que se introduzem vindos das raças mais inferiores do leste da Europa e do oeste da Ásia.<sup>27</sup>

Osborn compartilha com a visão de Grant de que os *Cro-Magnons* eram uma raça notavelmente pura e superior que predominou, em vez de se inter cruzar com a raça inferior e declinante dos *Neanderthais*.<sup>28</sup> Os marcadores, em seu *Hall da Idade do Homem*, retrataram a necessidade para a preservação da pureza racial e natural, colocada em risco pela guerra e imigração. Uma ação imediata era requerida para estancar a rápida aceleração em direção ao declínio, ao suicídio racial e à extinção.

Que tipo de ação poderia conter esta degeneração? Em um nível, o próprio museu proporcionava um local educacional para promover o programa de Osborn. Mas, ironicamente, Osborn acreditava nas limitações fundamentais em seu processo:

Nos Estados Unidos nós estamos, lentamente, despertando para a consciência de que a educação e o ambiente não alteram fundamentalmente os valores raciais. Nós estamos engajados em uma séria luta para manter nossas históricas instituições republicanas, barrando a entrada daqueles que não estão aptos a compartilhar os direitos e responsabilidades de nosso bem fundado Governo. O verdadeiro espírito da democracia americana, de que todos os homens nascem com direitos e deveres iguais, tem sido confundido com o sofisma de que todos os homens nascem com iguais características e habilidades para governar eles próprios e os

<sup>26</sup> *Ibid.*, 261-262

<sup>27</sup> *Ibid.*, 110

<sup>28</sup> Osborn, *Men of the Old Stone Age*, 272.



outros, e com o sofisma educacional de que a educação e o ambiente compensarão os obstáculos da hereditariedade.<sup>29</sup>

Com essas palavras, Osborn abriu o Segundo Congresso Internacional de Eugenia, que ele presidiu em 1921. Especialmente financiado por J. P. Morgan, a abertura do *Hall* da Idade do Homem coincidiu com o congresso; a exposição foi especialmente adaptada para enfatizar os temas eugênicos e, no andar inferior, foi exibida a exposição temporária do próprio congresso. Com esta conjunção, o museu tornou-se o local de uma constelação de interesses dirigidos para o exercício do controle social de forma a preservar os recursos humanos nacionais que tinham tornado a América grande: seu inestimável *pool* gênico.

[Esta exposição, com alguns ajustes, apresenta a visão de evolução humana passada pelo Museu Americano para gerações de americanos. Ela só foi desmanchada na última década, sendo substituída por um olhar contemporâneo de evolução humana.]

## CONCLUSÃO

Desde seu aparecimento no século XIX, os museus de história natural têm fornecido ícones para a mediação da natureza, da mesma forma como laboratórios e fábricas para a produção da natureza. Eles têm funcionado como catedrais para a adoração de propósitos divinos e como locais para moldar a sociedade. Examinando esses momentos na história da elaboração dos museus, tenho procurado questionar a noção de um museu de história natural como um local para a representação “autêntica” da natureza. tenho desenvolvido um argumento diferente: os museus proporcionam marcadores semióticos da natureza, cuja autenticidade é garantida pela existência de processos históricos, que os naturalizam. Os exemplos de Owen e Osborn poderiam ser acrescidos com outros, como é o caso de Cuvier e seu Museu de Paris. Emerson — o romântico idealista que apreciou, tanto o *Jardin des Plantes* em sua viagem inicial à Europa, quanto as conferências públicas de Owen sobre fisiologia durante uma visita posterior — estava encantado com sua observação de que “de qualquer lado que eu olhe a natureza, eu pareço

<sup>29</sup> Osborn, “Address of Welcome”, *Eugenics, Genetics and the Family: Scientific Papers of the Second International Congress of Eugenics* (Baltimore, 1923).

estar explorando a figura de um homem disfarçado”.<sup>30</sup> Eu concordo com Emerson.

Conferência proferida em 17.6.97. Tradução de Daisy Lara de Oliveira (Departamento de Ensino e Currículo/FACED/UFRGS) E-mail: elisalp@portoweb.com.br Tradução feita a partir do texto “*The naturalized history museum: the social construction of nature*”, fornecido pelo autor. O abstract foi preparado pela tradutora.

---

<sup>30</sup>Ralph Waldo Emerson, *Natural History of the Intellect and Other Papers* (Boston, 1921), 23.