

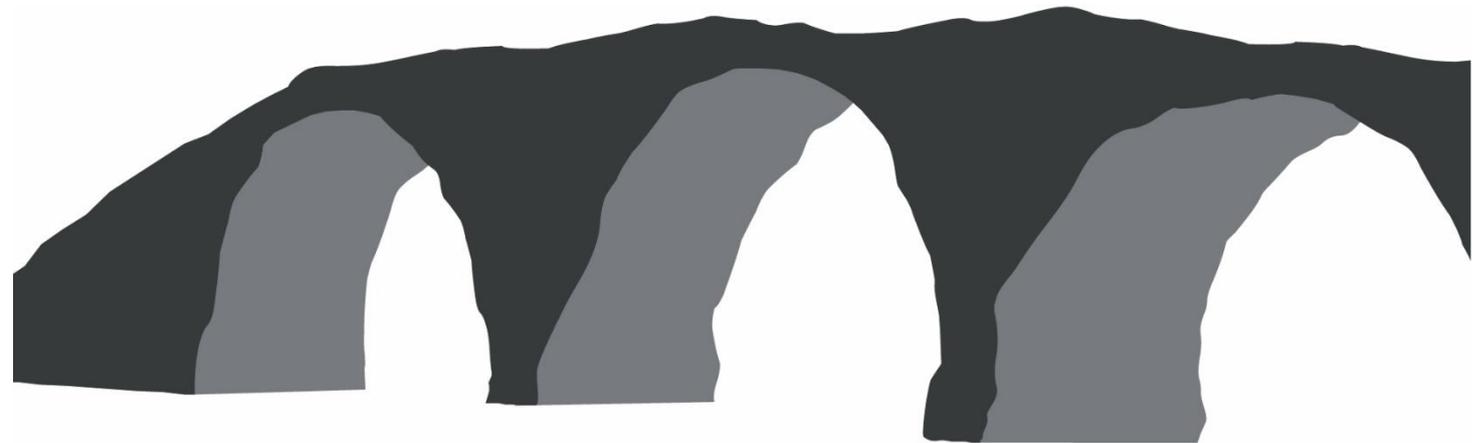
VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica  
Volume 18 | Número 2 | Julho – Dezembro 2024  
ISSN 1981-5875  
ISSN (online) 2316-9699

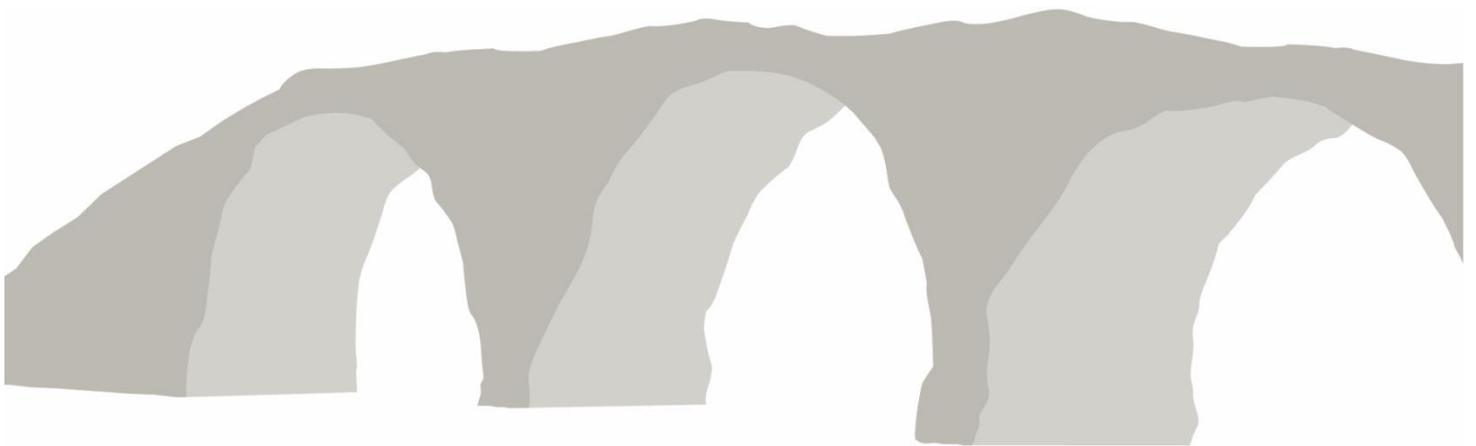
**FAZENDO CONHECIMENTO PERITO ATRAVÉS DA IMAGEM:  
CONEXÕES ENTRE ILUSTRAÇÕES ANTIQUARISTAS E ILUSTRAÇÕES  
CIENTÍFICAS MODERNAS**

**HACIENDO CONOCIMIENTO EXPERTO A TRAVÉS DE LA IMAGEN:  
CONEXIONES ENTRE ILUSTRACIONES ANTICUARISTAS E  
ILUSTRACIONES CIENTÍFICAS MODERNAS**

**MAKING EXPERT KNOWLEDGE THROUGH THE IMAGE:  
CONNECTIONS BETWEEN ANTIQUARIAN AND EARLY  
MODERN SCIENTIFIC ILLUSTRATION**

Stephanie Moser





*Publicação original: Moser, Stephanie (2014). Making Expert Knowledge through the Image. Connections between Antiquarian and Early Modern Scientific Illustration. Isis, 105, pp. 58-99.*

*Tradução: Laura Costa Leite Gueron – Graduada em arqueologia - FAFICH, UFMG - estagiária na Revista Vestígios.*

*Revisão: Luara Antunes Stollmeier – Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas (LEACH-UFMG), Programa de Pós-Graduação de Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais.*

**FAZENDO CONHECIMENTO PERITO ATRAVÉS DA IMAGEM.  
CONEXÕES ENTRE ILUSTRAÇÕES ANTIQUARISTAS E ILUSTRAÇÕES  
CIENTÍFICAS MODERNAS**

**HACIENDO CONOCIMIENTO EXPERTO A TRAVÉS DE LA IMAGEN.  
CONEXIONES ENTRE ILUSTRACIONES ANTICUARISTAS E  
ILUSTRACIONES CIENTÍFICAS MODERNAS**

**MAKING EXPERT KNOWLEDGE THROUGH THE IMAGE.  
CONNECTIONS BETWEEN ANTIQUARIAN AND EARLY  
MODERN SCIENTIFIC ILLUSTRATION**

Stephanie Moser<sup>1</sup>

---

RESUMO

Este artigo investiga desenhos de antiguidades em um contexto da história de ilustrações científicas modernas. O papel das ilustrações no estabelecimento da arqueologia como uma disciplina é analisado, e a emergência de um estilo gráfico para representar artefatos se mostra intimamente relacionado ao desenvolvimento de ilustrações científicas no século XVII e início do século XVIII. Esse artigo argumenta que a produção de desenhos convencionalizados de antiguidades durante esse período representa uma mudança fundamental na abordagem à cultura material antiga, implicando no reconhecimento do objeto como evidência. Como foi demonstrado em outras áreas científicas, a criação de um sistema visual para registrar objetos foi central na aceitação de artefatos como “dados” que poderiam ser organizados em grupos, classificados por tipos e analisados para obter conhecimento do passado.

**Palavras-chave:** ilustrações científicas, arqueologia das representações, história da ciência.

---

<sup>1</sup> Departamento de Arqueologia, Escola de Humanidades, Universidade de Southampton, Southampton SO171BF, Reino Unido. E-mail: [sm1@soton.ac.uk](mailto:sm1@soton.ac.uk).

A pesquisa para esse artigo foi realizada como parte do “Projeto de Visualização em Arqueologia” financiado pelo English Heritage. Eu gostaria de agradecer aos seguintes indivíduos por fornecer informações relevantes a esse estudo ou por oferecerem opiniões sobre uma versão rascunho do trabalho: Rea Alexandros, Pim Allison, Warren Allom, Ingo Herklotz, Andy Jones, Sachiko Kusakawa, Dominic Lopes, Christoph Lüthy, Jan Papy, Sara Perry, Jan Piggott, Rob Read, Susan Russell, Sam Smiles, e Elena Vaiani. Também sou grata a Rea Alexandros, Sabina Mangosi, James Renshaw, Brian Sparkes, e David Woodward pela assistência que eles forneceram ao traduzir documentos primários. Eu desejo expressar a minha gratidão aos três revisores anônimos por Isis, que deram sugestões muito bem vindas para melhorar a minha argumentação.

## RESUMEN

Este artículo investiga dibujos de antigüedades en el contexto de la historia de la ilustración científica moderna temprana. Se evalúa el rol de las ilustraciones en el establecimiento de la arqueología como disciplina y se muestra que el surgimiento de un estilo gráfico para representar artefactos está estrechamente relacionado con el desarrollo de la ilustración científica en el siglo XVII y principios del XVIII. Este artículo sostiene que la producción de dibujos convencionalizados de antigüedades durante este período representa un cambio fundamental en el enfoque de la cultura material antigua, lo que significa el reconocimiento de los objetos como evidencia. Como se ha demostrado en otros campos científicos, la creación de un sistema visual para registrar objetos fue fundamental para la aceptación de los artefactos como “datos”, que podían ser organizados en grupos, clasificados como tipos y analizados para obtener conocimiento del pasado.

**Palabras clave:** ilustraciones científicas, arqueología de las representaciones, historia de la ciencia.

## ABSTRACT

This essay examines drawings of antiquities in the context of the history of early modern scientific illustration. The role of illustrations in the establishment of archaeology as a discipline is assessed, and the emergence of a graphic style for representing artifacts is shown to be closely connected to the development of scientific illustration in the seventeenth and early eighteenth centuries. The essay argues that the production of conventionalized drawings of antiquities during this period represents a fundamental shift in the approach to ancient material culture, signifying the recognition of objects as evidence. As has been demonstrated in other scientific fields, the creation of a visual system for recording objects was central to the acceptance of artifacts as “data” that could be organized into groups, classified as types, and analyzed to gain knowledge of the past.

**Keywords:** scientific illustrations, archeology of representations, history of science.

Historiadores da arqueologia há muito reconheceram a necessidade de examinar tradições de representação visual trabalhadas na disciplina, porém sabe-se pouco sobre o começo da ilustração arqueológica e sua conexão com a ciência moderna<sup>2</sup>. Do mesmo modo, apesar de historiadores de arte terem documentado como os primeiros antiquaristas criaram um estilo distinto de ilustrar antigas obras de arte, assim estabelecendo as bases da história da arte nos séculos XVII e XVIII, o papel das ilustrações em criar uma base para análises arqueológicas ainda não foi investigado<sup>3</sup>. As primeiras tradições de ilustração de antiquaristas estavam intimamente relacionadas ao desenvolvimento de ilustrações científicas, onde os traços gráficos da história natural das espécies e antigos artefatos seguiram caminhos notavelmente semelhantes. Originalmente produzidas por antiquaristas dos séculos XVI e XVII para documentar suas coleções, ilustrações de artefatos eram prontamente tidas como um meio de definir as características primárias de objetos antigos. Ao destacar as características principais do artefato, os ilustradores iam além de apenas registrar, transformando desenhos das antiguidades em confirmações de suas interpretações. Compatível a esse desenvolvimento, estava a convencionalização de ilustrações de artefatos, que representou um passo crítico no tratamento de antiguidades como “fonte material” e constituiu um significativo avanço no nascimento da arqueologia. Mais especificamente, a criação de um sistema visual para representar artefatos foi fundamental para a introdução de procedimentos classificatórios na arqueologia, possibilitando o reconhecimento de tipos de objetos. O resultado disso foi que antiquaristas passaram do uso de artefatos como “ilustrações” de temas articulados em textos clássicos para fazer novas perguntas sobre antiguidades. Junto à organização das coleções de museus, onde objetos eram rotulados e categorizados, a publicação de imagens nas quais artefatos eram visualmente definidos, ordenados e agrupados significou a emergência de uma ciência da cultura material.

O uso de ilustrações como ferramenta para investigar o passado pode ser correlacionado com o desenvolvimento de ilustrações científicas no início da modernidade, quando espécimes eram cada vez mais desenhados de acordo com as convenções pictóricas emergentes. Como os naturalistas, os antiquaristas selecionavam artistas para registrar objetos em coleções e copiar desenhos de objetos de manuscritos. Tais imagens se tornaram centrais na comunicação entre a crescente comunidade de antiquaristas, que almejava entender a gama de antiguidades aparecendo em coleções pela Europa. Assim como as primeiras ilustrações de história natural, as quais historiadores da ciência mostraram ser de profunda importância no entendimento do mundo natural, imagens de artefatos se tornaram fundamentais para se obter conhecimentos de antiguidades<sup>4</sup>. Desse modo, minha análise irá explorar as origens das imagens arqueológicas no contexto do estudo dos clássicos e do mundo natural. Também se abordam recentes discussões acerca do significado epistêmico de imagens científicas, particularmente problemas de seletividade e realismo nas ilustrações científicas. De acordo com o filósofo Dominic Lopes, as ilustrações carregam significados porque elas representam interpretações profissionais de objetos, uma interpretação que envolve retratar as características do objeto de uma maneira informativa e útil (Lopes, 1996, 2005, 2009, esp. p. 19). Ao documentar as maneiras nas quais as “interpretações especializadas” foram criadas para artefatos através da criação de convenções pictóricas, pretendo fornecer um entendimento mais profundo do significado epistemológico das ilustrações arqueológicas.

<sup>2</sup> Trabalhos-chave sobre a história da ilustração arqueológica incluem Stuart Piggott (1978) e Stephanie Moser (1998).

<sup>3</sup> Fejfer *et al.* (2003), demonstra que artistas desempenharam um importante papel na descoberta humanista da antiguidade no século XV. Sobre a história de ilustrações de antiquaristas ver Smiles (1994).

<sup>4</sup> Sobre a ilustração e o estudo da história natural no Renascimento, ver Kusukawa (2012).

Em seu relato histórico sobre imagens científicas, Christoph Lüthy e Alexis Smets argumentam que quando novos tipos de imagens são introduzidos na ciência elas se tornam “imersas em um paradigma científico compartilhado”, que por sua vez se torna uma “parte integral da prática científica, e a consciência de suas premissas filosóficas específicas desaparecerá”. Eles também afirmam que existe um “uso inquestionável de ferramentas para visualização nas ciências”, onde certos tipos de imagens “funcionam como a inquestionável espinha dorsal da “ciência normal”” (Lüthy & Smets, 2009, pp. 438-439). Essas ideias são exploradas em relação a ilustrações de artefatos, as quais converteram simples rascunhos de “curiosidades” em ferramentas inestimáveis para o raciocínio arqueológico nos séculos XVII e XVIII. Especificamente, examino a introdução de convenções para representar antiguidades em quatro principais trabalhos: Cassiano dal Pozzo’s “Paper Museum” dos meados de 1600, o catálogo de Filippo Bonanni’s de 1709, *L’Antiquite’ explique’e et repre’sente’e en figures of 1719 – 1724* de Bernard de Montfaucon, e o *Recueil d’antiquite’s E’ gyptiennes, E’ trusques, Grecques, Romaines et Gauloises* de Comte de Caylus, de 1752–1757. Cada um constitui um importante marco ilustrativo na história da arqueologia, iniciando tendências que foram adotadas e desenvolvidas em sucessivas publicações antiquárias. Semelhante aos que o “atlas científico” destacou como exemplares na história da imagem científica de Lorraine Daston and Peter Galison, os exemplos discutidos abaixo introduzem distintos tipos de imagens que serviram para definir os propósitos e aspirações da arqueologia (Daston & Galison, 2010).

Um propósito mais geral desse relato é contribuir com uma perspectiva arqueológica para a atual pesquisa sobre a história das ciências da terra e da vida em relação à agência e papel constituinte das imagens nos debates dos séculos XVII e XVIII (ver, e.g., Marius Bruhn, 2011)<sup>5</sup>. A história da prática de imagens em pesquisas antiquaristas indica uma mudança significativa na maneira que estudiosos se envolveram com artefatos antigos, revelando como os objetos começaram a ser “vistos” de uma maneira mais propositiva. Desafio a suposição de que o desenvolvimento de modos científicos de ilustração em arqueologia ocorreu no século XIX, quando as técnicas de escavação sistemática foram introduzidas, e endosso a afirmação da historiadora de arte Sam Smiles de que devemos ter cuidado com relatos progressistas caracterizando ilustrações antiquaristas como uma sequência de “hesitantes e vacilantes primeiros passos” da ilustração arqueológica (Smiles, 2013, p. 9). De fato, uma vez criado como um distinto tipo de imagem, o desenho do artefato foi prontamente aceito como um “documento” oficial em serviço do projeto de definir objetos antigos. Como instrumentos de pesquisa indispensáveis, ilustrações de artefatos foram cruciais em lançar uma nova “ciência das antiguidades”.

Finalmente, foco esse relato na ilustração de objetos comumente referidos como “pequenos achados”, porque é nos desenhos de tais objetos que a relação entre ilustrações de antiquaristas e ilustrações científicas iniciais está mais aparente. Uma extensa categoria de materiais, pequenos achados tipicamente incluem itens utilitários feitos de cerâmica, metal e vidro, como vasos, utensílios, lamparinas, fivelas, broches e alfinetes<sup>6</sup>. Apesar de pequenas, moedas não eram incluídas nessa categoria já que eram vistas como uma classe mais prestigiada de artefatos, valorizada junto a inscrições como uma fonte de informação histórica. Também amplamente descritos como “artefatos”, pequenos achados são diferenciados daquelas antiguidades vistas como

---

<sup>5</sup> Bruhn explora a contribuição da ilustração na contextualização de conceitos biológicos chave na última parte do século dezoito, quando novos tipos de de imagens foram introduzidas para transmitir os processos e conceitos. Descrito como “meta-figuras”, esses tipos de imagens não se destinavam apenas a “representar ideias dadas, mas serviam para fundamentá-las e formulá-las” (Bruhn, 2011, p. 373).

<sup>6</sup> No início do período moderno itens como ferramentas de pedra e artefatos de osso eram algumas vezes incluídos nesta categoria. Ferramentas de pedra eram de particular interesse porque se pensava que eram “pedras de trovão” formada nas nuvens que caíram na terra com um relâmpago. Ver Matthew R. Goodrum (2002). Sobre a presença de artefatos no Renascimento e coleções da idade moderna ver Stephanie Moser (2006, pp. 1-32).

“obras de arte” porque eles não possuem as propriedades estéticas características dessas. Considerados como o menos glamuroso resíduo do passado, pequenos achados são característicos por sua utilidade ou qualidade simples e falta de embelezamento<sup>7</sup>. Inicialmente, eles não eram considerados significativos para o entendimento das realizações culturais dos antigos; de meados para o fim do século XVII. Entretanto, os antiquaristas começaram cada vez mais a reconhecer o valor de tal material para abordar aspectos do passado pouco conhecidos.

#### ABSTRAÇÃO VISUAL EM ILUSTRAÇÕES CIENTÍFICAS MODERNAS

A ilustração tem sido há muito reconhecida como um fator decisivo na emergência da ciência moderna (ver Ellenius, 1985)<sup>8</sup>. Mais recentemente, entretanto, imagens têm sido tratadas como uma parte integrada da “cultura material” e das redes dos estudos científicos iniciais, assumindo um papel ainda mais importante na epistemologia científica. Sven Dupré e Christoph Lüthy, por exemplo, incluem imagens junto a objetos como artefatos, itens etnográficos e espécimes da história natural na cultura material da ciência moderna, descrevendo-os como “mensageiros silenciosos” que requerem agentes humanos para extrapolar seu significado e transformá-los em um discurso acadêmico<sup>9</sup>. O estabelecimento de um distinto modo de representações conhecido como “ilustração científica” é associado ao desenvolvimento da formação humanista no início do período moderno, quando acadêmicos se tornaram mais metódicos em suas tentativas de registrar e classificar espécies. Quando convenções pictóricas foram publicadas em gravuras, áreas como medicina, botânica e zoologia foram vistas como tendo afirmado suas identidades a partir de diferentes objetos com objetivos compartilhados<sup>10</sup>. Assim, além de facilitar a definição e classificação de espécies, as ilustrações incorporaram as aspirações das comunidades disciplinares que as criaram, revelando as prioridades interpretativas que os acadêmicos estavam formulando em relação ao fenômeno que estudavam. Ilustrações, portanto, passaram por uma importante transformação, onde um modo de representação altamente naturalista ou fisicamente realista foi substituído por um mais seletivo e abstrato. Ao invés de fazer todo esforço para capturar a exata aparência de uma espécie como aparecia aos olhos em determinado momento, os ilustradores passaram a destacar algumas características particulares dos espécimes/objetos em relação a outras para que seus traços cientificamente significativos fossem mais aparentes. Esse afastamento da tradição renascentista de representar o mundo natural em um estilo meticulosamente detalhado e naturalista significou uma tentativa de estruturar o conhecimento em importantes novas maneiras<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> O historiador de arte Francis Haskell distingue entre a arte e os artefatos do mundo antigo; ver Francis Haskell (1993, p. 132). Alguns achados pequenos, como lâmpadas de cerâmica e recipientes, eram caracterizados por suas superfícies decoradas, mas no geral não eram elaboradamente adornadas.

<sup>8</sup> Ver Allan Ellenius (1985); Michael Lynch e Steve Woolgar (1990); Brian Ford (1993); Kenneth B. Roberts e J. D. W. Tomlinson (1992); Renato Mazzolini (1993); Brian Baigrie (2006); Caroline A. Jones e Peter Galison (1998); Wolfgang Lefevre, Jürgen Renn, and Urs Schoepflin (2003); Jean A. Givens, Karen M. Reeds e Alain Touwaide (2006); Karin Nickelsen, Draughtsmen, Botanists e Nature (2006); Gill Saunders (2009); Robert Zwijnenberg e René e van de Vall (2009); e Kusukawa (2012).

<sup>9</sup> Contribuintes para Sven Dupré e Christoph Lüthy (2011), demonstram como objetos e imagens entraram no domínio das reivindicações de conhecimento, funcionando como portadores de conhecimento.

<sup>10</sup> Sobre a ilustração como um instrumento chave na formação da botânica e anatomia como uma disciplina ver Nickelsen (2006); Saunders (2009); Therese O'Malley e A. R. W. Meyers (2008); Kusukawa (2012); Martin Kemp (2000); Roberts e Tomlinson (1992); e Zwijnenberg e Van de Vall (2009).

<sup>11</sup> Esse novo modo de representação não substituiu totalmente a tendência renascentista ao naturalismo. Ver e.g., Pamela H. Smith e Paula Findlen (2002); Smith (2006); e Smith e Benjamin (2007).

A adoção de sistemas mais abstratos de representações visuais revelou a criação do que Brian Ogilvie descreveu como um novo tipo de “realismo científico” (Ogilvie, 2006, p. 201). Enquanto artistas renascentistas, como Leonardo da Vinci, fundamentaram as bases para ilustrações científicas modernas com retratos muito detalhados e tecnicamente precisos de plantas, animais e do corpo humano, convenções introduzidas pelo novo modo de “realismo científico” foram projetadas com um propósito em mente mais específico: possibilitar comparações sistemáticas de conjuntos de objetos. Ilustrações simplificaram ou “reduziram” espécimes a suas características principais, omitindo detalhes e idiossincrasias não consideradas úteis em sua classificação. Esse desenvolvimento revelou como as imagens estavam se tornando integradas à pesquisa e que novas premissas filosóficas foram adotadas para a prática de representação visual. Principalmente entre essas estava a noção de que registros precisos não necessariamente envolviam capturar tudo que estava visível a olho nu; pelo contrário, demandava “observação seletiva” ou uma interpretação das características principais do espécime. O conflito entre produzir uma representação fisicamente realista de um objeto fosse compreensiva em sua atenção a todos os detalhes e uma que destacasse características cruciais à custa de outras foi resolvido por fundamentar o conceito de “realismo científico” como um retrato preciso. Uma imagem era agora considerada “precisa” porque comunicava a essência do espécime como um tipo geral, e a ilustração científica “precisa” dependia do que era considerado digno de observação<sup>12</sup>.

Os primeiros naturalistas podem ser creditados por introduzirem convenções pictóricas em ilustrações científicas no século dezesseis. Nesse momento, ilustrações botânicas exibiam as principais mudanças descritas acima, enquanto desenhos altamente naturalistas de plantas eram convencionalizados por possibilitar um estudo mais sistemático de temas botânicos. Naturalistas se afastaram da representação detalhada de plantas individuais para o retrato idealizado de “tipos” genéricos, o que envolveu retratar as raízes, folhas, flores, e frutos de uma planta todos em uma única imagem. Apesar de fisicamente impreciso, esse método pictórico de representar uma planta foi considerado cientificamente preciso. O médico alemão Leonhart Fuchs (1501–1566) foi pioneiro na criação de tais imagens. Em adição a usar linhas fortes e limpas para definir a “forma” essencial de diferentes variedades de plantas, ele dispensou a perspectiva, basicamente “planificando” os espécimes na página. Com essa abordagem didática para ilustrações, Fuchs foi além da descrição para a significação. Como Sachiko Kusukawa argumenta, ao criar tais convenções Fuch estabeleceu um “programa pictórico com uma estipulação muito precisa e explícita da função de imagens”. Com base nessas estratégias visuais, os estudiosos naturalistas e humanistas do século dezessete contrataram os serviços de ilustradores para ajudar a definir espécimes/objetos com imagens que eram instantaneamente “legíveis” ou fáceis de interpretar. Seu trabalho era central para o desenvolvimento de uma visualização científica, antecipando a afirmação de Brian Ford de que ilustrações científicas “podem esconder uma verdade por trás de um amontoado exagerado de símbolos” (Kusukawa, 1997, p. 422; Ford, 1993, p. 2).

Os esforços dedicados a criar modos padronizados de representação visual no início da ciência moderna representaram uma grande mudança do desejo renascentista de capturar a abundante variedade e diversidade de fenômenos científicos e culturais para o interesse dos séculos dezesseis e dezessete de delimitar métodos

---

<sup>12</sup> Ver Warren D. Allmon (2007). Ao discutir a introdução de padrões de precisão científica na ilustração de história natural em meados do século dezoito, Allmon observa que a omissão de “características notáveis” em desenhos revela até que ponto o “desenhado para a vida” não era necessariamente semelhante a vida (p.187).

para a observação científica. Mais especificamente, a convencionalização de ilustrações pode ser entendida em termos do *framework* de Daston and Galison para mapear o estabelecimento de métodos objetivos para estudar o mundo natural, onde a produção de imagens para atlas científicos é vista para significar a formação de disciplinas no século dezoito e início do século dezenove. Afirmando que imagens científicas são o produto de “um código distinto de verdade epistêmica”, Daston e Galison traçaram a emergência de três sucessivas tradições de representação visual: “fiel-à-natureza,” “objetividade mecanicista,” e “discernimento treinado” (Daston & Galison, 2010, p. 18)<sup>13</sup>. É a primeira dessas que é expandida abaixo, desde imagens de artefatos focadas em capturar as características, essenciais, universais e típicas.

#### INTRODUZINDO CONVENÇÕES EM ILUSTRAÇÕES ANTIQUARISTAS

No século XVII, acadêmicos passaram a considerar seriamente o potencial de antiguidades para estudar o mundo clássico, adotando ilustrações para possibilitar uma apreciação completa de artefatos e para ajudar em seus esforços de pesquisa<sup>14</sup>. Apesar da riqueza de antiguidades em Roma ter inspirado uma próspera tradição de conhecimento sobre o mundo clássico do século XVI, a reconstrução do passado focou principalmente em textos clássicos. Se a cultura material fosse realmente considerada, a ênfase era em inscrições, moedas, arquitetura e escultura, que eram usadas (e raramente ilustradas) para dar suporte a temas históricos abordados em relatos de antiquaristas<sup>15</sup>. Isso mudou na primeira metade do século XVII, quando antiquaristas se tornaram cada vez mais envolvidos na produção de ilustrações de antiguidades - um desenvolvimento que refletiu tanto que mais objetos estavam sendo encontrados como resultado de trabalhos em desenvolvimento, como que mais esforços estavam sendo feitos para dar sentido a tais descobertas. O desenvolvimento de ilustrações de antiquaristas neste momento corresponde a designação de métodos para o estudo de antiguidades, representando uma mudança fundamental no foco de fontes literárias para fontes visuais<sup>16</sup>. Uma nova geração de antiquaristas passou a usar imagens como um modo de distingui-los daqueles antiquários que seguiam priorizando textos e inscrições.

Quando antiquaristas do século dezessete começaram a incluir imagens de antiguidades em suas publicações, eles tipicamente as “associavam” com textos sobre tópicos de interesses estabelecidos como religião e deuses, práticas cerimoniais, ritos funerários, trajes e práticas antigas. Em meados do século XVII, entretanto, antiquaristas estavam contratando artistas para desenhar objetos para que o conhecimento sobre esses vestígios fosse obtido. Junto à formação de coleções mais compreensivas de pequenos achados, isso levou ao surgimento de um movimento exploratório de cultura material antiga, onde antiquaristas exploravam o potencial de artefatos para contar diferentes ou novas histórias sobre a antiguidade. Consequentemente, objetos que foram considerados como detritos da antiguidade vieram a ser reconhecidos como fontes independentes de conhecimento sobre o passado. Nos estágios iniciais de ilustrar artefatos, esquemas tipológicos claros

<sup>13</sup> Daston and Galison justificam seu foco em imagens de atlas com base em que “imagens de atlas sustentam outras formas de visualização científica: elas definem os objetos de trabalho das disciplinas e ao mesmo tempo cultivam o que pode ser chamado de olho disciplinar” (Daston & Galison, 2010, p. 48).

<sup>14</sup> Sobre estudos antiquaristas no Renascimento ver Roberto Weiss (1988); Philip Jacks (1993); e Alain Schnapp (1996). Peter N. Miller fornece uma útil pesquisa sobre estudos antiquaristas no século quinze (2012).

<sup>15</sup> Especialistas no humanismo do século dezesseis como Jan Papy demonstraram que existiram importantes exceções, em especial Justus Lipsius (1547–1606), que utilizou ilustrações para servir a um propósito pedagógico em vez de uma função ornamental; ver Jan Papy (2004, esp. p. 117).

<sup>16</sup> Como Stuart Piggott observou, “a ilustração era cada vez mais importante para os cientistas, pois eles passaram da autoridade literária antiga para um estudo empírico de primeira mão dos fenômenos” (Piggott, 1978, p. 22).

estavam longe de ser evidentes, mas não demorou muito para que a imagem se tornasse um instrumento chave para classificar vestígios arqueológicos. Tal como a tradição da ilustração de história natural estava evoluindo, uma metodologia estava também sendo desenvolvida para desenhar artefatos.

Desde que tradições de estudos humanistas estavam proximamente alinhadas com o desenvolvimento de pesquisas científicas no Renascimento, o desenvolvimento de uma tradição distinta para a representação visual de artefatos estava proximamente relacionado às tradições para ilustrar a história natural. Em coleções enciclopédicas formadas na Europa durante o Renascimento, pequenos achados eram comumente dispostos junto a itens de história natural<sup>17</sup>. Aqui, e nos catálogos de tais coleções, pequenas antiguidades eram tratadas como curiosidades, assim como os outros itens de história natural que eram considerados raros e incomuns. Isso logo mudou, uma vez que o campo de estudo antiquarista cresceu e artefatos antigos foram reconhecidos como um meio para entender o mundo clássico. Sinais iniciais desse desenvolvimento são aparentes na reunião de “Paper Museums” pelos principais colecionadores da época (ver Debra J. Meijers, 2005; Francis Haskell, 1993; Elisabeth Décultot, 2010). *Paper Museums* incluíam desenhos originais de objetos e espécimes, somados às imagens copiadas de catálogos existentes e materiais publicados, formando um grande arquivo visual que podia ser usado para estudo. Que a formação de tais compilações incentivaram a criação de maneiras mais padronizadas de representar materiais científicos e culturais pode ser observado no importante *Paper Museum* do antiquarista Cassiano dal Pozzo (1588 –1657)<sup>18</sup>. Residindo em Roma desde 1612, Dal Pozzo era um ávido colecionador de antiguidades e espécimes científicas, mas seus esforços logo se tornaram focados em acumular um vasto acervo de desenhos de antiguidades e itens de história natural. Sua coleção de mais de sete mil imagens é uma fonte inestimável para investigar como antigos antiquaristas e cientistas naturais procuravam padronizar a representação de objetos com o propósito de estudos avançados<sup>19</sup>. Assim, é um exemplo chave para investigar as bases da ilustração arqueológica, mostrando como artefatos vieram a ser valorizados como “agentes” vitais em estudos antiquaristas. Como o historiador de arte Francesco Solinas argumentou, as próprias raízes da arqueologia moderna podem ser traçadas ao *Paper Museum* de Dal Pozzo (Solinas, 1993, esp. p. 226).

Especialistas em Dal Pozzo há muito tempo destacaram seu papel em formalizar as abordagens ao conhecimento. O historiador de arte Cornelius Vermeule, por exemplo, alegou que Dal Pozzo estabeleceu um novo sistema para o que até então era mais uma busca do que uma ciência - “a documentação visual do passado clássico”. Mais recentemente, historiadores culturais como Maria Zytaruk creditaram Dal Pozzo por transformar o modelo de investigação renascentista “gabinete de curiosidades” em um instrumento mais formal de produção de conhecimento (Vermeule, 1958, p. 213; Zytaruk, 2011). Que os esforços de Dal Pozzo em agrupar uma enorme “biblioteca de imagens” representam um passo importante na criação da ciência da

---

<sup>17</sup> Sobre a convergências das tradições humanistas e científicas de estudo ver Gianna Pomata e Nancy G. Siraisi (1995). Sachiko Kusukawa (2011, p. 190), também observou que os estudiosos da história natural foram treinados nos clássicos e que seus métodos de estudo forneceram uma base importante para o estudo da história natural. Sobre a presença de antiguidades nas principais coleções enciclopédicas do renascimento ver Moser (2006).

<sup>18</sup> Sobre o trabalho de Dal Pozzo como antiquário ver (1999). O Cassiano dal Pozzo Project at the Warburg Institute, Londres, está publicando catálogos sobre a coleção de Dal Pozzo em duas séries: a primeira aborda antiguidades e arquitetura e a segunda história natural. Os dez volumes do primeiro tratam de mosaicos e pintura mural; antiguidades cristãs e medievais; sarcófagos e outros relevos; estátuas e bustos; o álbum *Antichità Diverse*; ilustrações de manuscritos clássicos; inscrições antigas; vasos, lâmpadas e outros objectos; topografia e arquitetura romana antiga; e arquitetura e ornamento renascentista e posterior.

<sup>19</sup> Muito do componente de história natural do *Paper Museum* de Dal Pozzo foi adquirido da Accademia dei Lincei, uma academia científica estabelecida em 1603; ver David Freedberg (2002).

antiguidade pode ser visto na maneira que ele promoveu o estabelecimento de um sistema classificatório para ordenar antiguidades<sup>20</sup>. Mais de 4200 imagens do acervo de Dal Pozzo destacam antiguidades, incluindo vestígios arquitetônicos, esculturas, inscrições, mosaicos, cerâmicas, itens de vidro e objetos de metal. Estes eram agrupados de acordo com os principais temas de interesse em estudos antiquaristas referidos acima, como deuses, religião, rituais funerários, e aspectos da vida cultural. Apesar de Dal Pozzo não ter sido o primeiro a produzir tais ilustrações, sua contribuição para a visualização de artefatos está no fato de que ele expandiu substancialmente a coleção de imagens do século XVI e procurou conceber um sistema para organizar os desenhos<sup>21</sup>. De fato, Dal Pozzo reconheceu sua dívida para com os esforços de antiquaristas pioneiros como Pirro Ligorio (ca. 1514–1583), mas ele se diferenciava de tais indivíduos por seu foco visual muito mais explícito<sup>22</sup>. Esse foco envolvia a encomenda em larga escala de ilustrações de objetos conservados em coleções e apresentados em manuscritos, assim como a compra de desenhos originais. Vermeule observa que Dal Pozzo enviou artistas “percorrendo pelas as ruínas e jardins, pelos palácios e claustros de Roma do século XVII na procura de esculturas para desenhar” (Vermeule, 1958, p. 194). Um dos principais resultados foi que Dal Pozzo promoveu o desenvolvimento de um “estilo caseiro” ou um modo padronizado para retratar artefatos.

Em termos de paralelos contemporâneos à obra de Dal Pozzo, ilustrações de pequenos achados eram produzidas para um número limitado de publicações antiquaristas em meados do século XVII, sendo as gravuras de candelários antigos apresentados em *De lucernis antiquorum reconditis* de Fortunio Liceti (1577–1657), em 1653, um importante exemplo<sup>23</sup>. Embora Dal Pozzo não fosse, portanto, um pioneiro de ilustração de artefatos, antes de seu trabalho no *Paper Museum* desenhos de antiguidades não eram produzidos em grandes quantidades. Além disso, na procura de assegurar que seu acerto funcionasse como um instrumento metodológico, Dal Pozzo promoveu a introdução a um estilo mais uniforme para representar objetos, ultrapassando o âmbito de gravar para produzir imagens que compartilham uma linguagem visual similar. Como o historiador de arte Ingo Herklotz enfatizou, Dal Pozzo não estava apenas preocupado em registrar visualmente artefatos para capturar suas qualidades estéticas; pelo contrário, ele procurou demonstrar como tais objetos eram documentos chave na antiguidade (Herklotz, 1992). Com essa finalidade, Dal Pozzo pretendia incluir exemplos do espectro completo de antiguidades em seu “museu” não importa o quão comuns fossem.

De particular relevância para a minha análise está a representação substancial de itens menos prestigiados e comuns do museu de Dal Pozzo, particularmente artigos domésticos e objetos sem decoração de natureza doméstica. Como o historiador de arte Francis Haskell observou, uma importante característica do acervo de

<sup>20</sup> Como a historiadora de arte observa, Dal Pozzo produziu o “exemplo mais importante de um modelo classificatório, ou sistema taxonômico, na Itália do século dezessete” (Cropper, 1992, p. 8).

<sup>21</sup> Desenhos de antiguidades foram produzidos para compêndios anteriores, especialmente o manuscrito Codex Ursinianus agrupado em 1560 pelo acadêmico humanista e antiquarista Fulvio Orsini (1529 –1600), que incluía cópias de desenhos de antiguidades produzidos pelo antiquarista pioneiro Pirro Ligorio (ca. 1514 –1583). Legado de Fulvio a biblioteca do vaticano, o Codex Ursinianus (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini 3439) continha cópias dos desenhos de antiguidades de Ligorio achados em roma, nos quais objetos pequenos como lâmpadas, vasos, pesos, medidas e instrumentos musicais foram incluídos, ver Beatrice Palma Venetucci (2003), e Coffin, Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian (University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 2004).

<sup>22</sup> “Esse museu, que eu chamaria de Papel, é dividido em muitos volumes, nos quais pensei em imitar os trabalhos do famoso antiquarista, pintor e arquiteto Pirro Ligorio, que reuniu o máximo de informações que conseguiu sobre o mundo antigo dividido em temas”: Cassiano dal Pozzo to Rienhold Dehn, 15 Nov. 1654, Biblioteca dell Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Carteggio dal Pozzo, MS XII (10), fol. 75v. A historiadora de arte Susan Russell discutiu o papel de Dal Pozzo em coletar, copiar e disseminar os desenhos de Pirro Ligorio, incluindo rascunhos de antigas roupas romanas, imagens de deuses, pesos, medidas, vasos e moedas (Russell, 2007).

<sup>23</sup> Fortunio Licetus, *De lucernis antiquorum reconditis libb. sex* (Vtini: Nicolai Schiratti, 1653). Desenhos de moedas também eram incluídos em obras numismáticas antigas, com o objetivo de facilitar a classificação cronológica e regional desta classe de material. Exemplos notáveis são Abraham Gorlaeus’s *Antverpiani dactyliotheca seu annulorum sigillarium quorum apud proscos tam Graecos quam Romanos usus* (Leiden, 1601) e *Thesaurus numismatum Romanorum* (Amsterdam, 1608).

Dal Pozzo era sua “atenção incomum para o comum” (Haskell, 1993, p. 9)<sup>24</sup>. Até aquele ponto, publicações, incluindo desenhos de antiguidades, tinham favorecido trabalhos monumentais, esculturais, pintados, inscritos e ornamentais. Enquanto essa ênfase foi fundamental para o desenvolvimento da história da arte como uma disciplina, ilustrações dos objetos mais mundanos e funcionais possuíram um papel igualmente importante no desenvolvimento da arqueologia. Neste contexto em que o acervo visual de Dal Pozzo representava um evento chave na articulação de um modo científico para estudar materiais do passado, é onde podemos traçar a transição de um modo fisicamente realista de representação para um convencionalizado.

A principal concentração de ilustrações de pequenos achados no acervo de Dal Pozzo está em um álbum intitulado *Antichità Diverse*; o qual inclui uma diversidade de artefatos romanos, entre eles pequenas estatuetas e relevos, joias, vasos cerâmicos, utensílios de metal, pesos e medidas, vasos, lamparinas e tripés<sup>25</sup>. Essas ilustrações estão organizadas de acordo com os tópicos chave de uma investigação antiquarista - nomeadamente, práticas religiosas, administração pública, entretenimento e práticas cotidianas. Temas abordados no último grupo incluem roupas antigas, recipientes para comer e beber, pesos e medidas, instrumentos musicais e lamparinas à óleo. Por volta de 150 das quase 500 ilustrações em *Antichità Diverse* foram desenhadas diretamente de objetos mantidos em coleções, e 285 foram copiadas de outros arquivos visuais, principalmente do *Codex Ursinianus*<sup>26</sup>. *Antichità Diverse* incluía uma quantidade muito maior de pequenos achados do que esses compilados, refletindo como antiquaristas estavam se tornando cada vez mais interessados em tais itens. A atenção a pequenos achados no *Paper Museum* de Dal Pozzo também pode refletir o fato de que ele tinha acumulado uma vasta coleção de ilustrações de história natural, onde havia um interesse mais pronunciado em gravar toda a variedade de tipos de espécies, não importava o quão comuns fossem<sup>27</sup>.

Em *Antichità Diverse* podemos ver como foram feitos esforços para criar princípios básicos para a ilustração de pequenos achados, especialmente de potes cerâmicos e de vidro, implementos de madeira e utensílios de metal. A Figura 1 fornece uma indicação dessa prática, com quatro frascos de vidro ou garrafas destacadas como um grupo. Ao invés de apresentar estes artefatos como uma única espécie em uma página, o ilustrador as arranjou juntas, sugerindo uma conexão entre os objetos. Enquanto desenhos de objetos individuais funcionavam principalmente como uma gravação visual, ilustrações de objetos similares em um “conjunto” em uma página representavam um nível de interpretação do material. Esse desenho, por exemplo, instantaneamente encoraja o observador a comparar as garrafas e a procurar por similaridades e diferenças em seus formatos e formas. Como as ilustrações de história natural do mesmo período, o agrupamento do mesmo tipo de item em uma imagem representava a introdução de uma significativa convenção, por meio da qual foi feita uma indicação classificatória em termos visuais. No inventário *Antichità Diverse* os recipientes da Figura 1 são descritos como *lagrimatori*, pensados para serem usados na coleta de lágrimas derramadas em funerais. Não há uma evidência exata quanto ao que essas garrafas guardaram; hoje, entretanto, arqueólogos se referem a tais recipientes como “*unquentaria*,” sugerindo seu uso como recipientes para unguentos como óleos, perfumes e

---

<sup>24</sup> O arqueólogo Don Bailey também observa que enquanto de as ilustrações de Dal Pozzo mantiveram a prática de desenhar esculturas, relevos, sarcófagos e inscrições, a inclusão de pequenos achados não foi “de modo algum negligenciável” (Bailey, 1992, p. 3).

<sup>25</sup> *Antichità Diverse* encontra-se atualmente na Biblioteca Real do Castelo de Windsor. Foi elaborado um catálogo do álbum preparado por Elena Vaiani (sem data).

<sup>26</sup> Ver nota 21, acima.

<sup>27</sup> Sobre o componente de história natural do *Paper Museum* de Dal Pozzo ver Freedberg, 2002, 1993.

pomadas. Essa ilustração, desenhada a tinta, sobre a qual uma camada marrom clara foi adicionada, utiliza contornos claros para transmitir as principais características das garrafas, incluindo seus pescoços, aberturas e bases. Hachuras grosseiras foram aplicadas para fornecer uma sensação de profundidade e volume às garrafas. Atribuído ao artista conhecido como “Antichità Diverse Hand,” esse desenho se distingue pelos fortes contornos e hachuras transversais (Vaiani, sem data). Indicativa do “realismo científico” em ilustrações científicas da época estava a distorção deliberada, identificável na renderização das aberturas das garrafas, as quais foram levemente recortadas para transmitir o perfil e caráter do bucal. Outras características da imagem também servem para delinear o “conteúdo” da figura, como o uso de uma borda pautada com linha dupla ao redor da página, o que confere um senso de formalidade à imagem e sugere que era destinada para publicação. Também dignos de nota são o fundo branco liso, que faz os contornos dos recipientes mais aparentes, e a designação da fonte de luz pela direita, uma convenção que foi transferida para a esquerda em ilustrações subsequentes.

Outra lâmina do *Antichità Diverse* apresentando vasos, frascos e jarros e também atribuída ao *Antichità Diverse Hand* introduz uma convenção utilizada para apresentar grupos maiores de objetos (ver Figura 2). Aqui os recipientes estão dispostos em três fileiras, dando uma aparência ainda mais sistemática à imagem. Com essa organização, observadores poderiam comparar os objetos mais efetivamente e observar, em uma única olhada, variações na mesma classe de objetos. A introdução desta convenção sugeriu que os antiquaristas estavam buscando estruturar informações visuais de uma maneira clara, encorajando estudiosos a verem objetos como parte de um conjunto. Uma convenção adicional foi a inclusão de números de figuras para os objetos, indicando uma referência direta a um catálogo ou uma descrição textual. Isso foi significativo porque Dal Pozzo havia deixado a prática de combinar imagem e texto, uma característica dos desenhos de Ligório que ele havia copiado para essa imagem. Como Francesco Solinas aponta, os procedimentos de Dal Pozzo para copiar os desenhos de Ligório envolviam separar a imagem do texto acompanhante, utilizando monogramas simples para indicar a procedência (Solinas, 1993, p. 229). Essa separação indicava a prioridade que Dal Pozzo dava para as ilustrações, onde um desenho era visto para funcionar como um documento autônomo, distinto e independente de um texto. Uma outra diferença entre essa imagem e a Figura 1 é a adição de sombras na base dos recipientes e a extensão das hachuras para ambos os lados dos recipientes. A introdução dessas convenções sugere uma preocupação em transmitir o volume dos objetos.

Outras tentativas de sistematizar informações visualmente podem ser vistas em outros desenhos de *Antichità Diverse*. A Figura 3 é uma entre um conjunto de doze desenhos designados para definir os diferentes tipos de recipientes usados no mundo antigo. Esses desenhos, copiados de originais no *Codex Ursinianus*, exibem diversas diferenças daqueles produzidos pelo *Antichità Diverse Hand*. O “Codex Ursinianus Hand” adotou uma abordagem mais seletiva em representar os objetos, na qual um número de atributos presentes nos desenhos originais foi omitido nas cópias. Especificamente, as inscrições nos recipientes que foram gravadas nas imagens do *Codex Ursinianus* não estão presentes na versão da Figura 3. Essa “tradução” dos desenhos sugere que as cópias feitas pelo *Codex Ursinianus Hand* não são tão precisas como os originais. Ainda assim, eles representam um tipo diferente de precisão -uma forma de “realismo científico”- na qual eles selecionavam características particulares acima de outras para fazer uma proposição sobre os formatos dos vasos<sup>28</sup>. O fato de que as versões do *Antichità*

---

<sup>28</sup> Amanda Claridge e Ian Jenkins comentaram sobre a forma como o processo de cópia era em si mesmo seletivo; ver Amanda Claridge e Ian Jenkins (1993, esp. p. 18).

*Diverse* não eram cópias literais sugere que antiquaristas como Dal Pozzo estavam menos preocupados com a exata aparência física de objetos individuais do que com estabelecer uma tipologia básica dos formatos dos vasos. Ao invés de simplesmente gravar os objetos, Dal Pozzo queria delinear termos específicos para os diferentes tipos de vasos, utilizando ilustrações para facilitar essa meta. Como Elena Vaiani observou, a seleção de vasos no conjunto de doze placas do *Antichità Diverse* foi alterada do *Codex Ursinianus* devido a um interesse em apresentar os objetos em uma organização ordenada. Apesar de descrever isso como um “sucesso gráfico”, Vaiani argumenta que os desenhos do *Antichità Diverse* eram piores em termos arqueológicos. Embora os desenhos individuais pudessem ser descritos como imprecisos, as ilustrações de vasos do *Antichità Diverse* demonstram como imagens foram recrutadas para extrapolar informações consideradas importantes em tais objetos. Esse aspecto dos desenhos pode também ser entendido nos termos da distinção de Daston e Galison entre imagens científicas “idealistas” e “características”, em que aquelas produzem uma composição imaginada e essas localizam o típico em uma amostra individual (Vaiani, sem data; Daston & Galison, 2010, p. 70). Apesar de os vasos terem sido desenhados como peças individuais, cada um foi projetado para representar uma classe geral de objetos.

A preocupação em *Antichità Diverse* de colocar artefatos antigos em sistemas visuais organizados é também evidente em ilustrações de outra classe de objetos. Na Figura 4, utensílios associados a comer e beber foram dispostos em fileiras ordenadas, com tipos similares de objetos posicionados próximos um ao outro. Os desenhos individuais usam contornos firmemente definidos para destacar as características diagnosticadas dos objetos, adotando um estilo esquemático ou simples ao invés de um naturalista. Nenhum objeto se destaca dos outros e a imagem aparenta ser projetada para fornecer uma amostra representativa desse tipo de material, em oposição a apresentar as qualidades estéticas de cada item. Juntos, esses atributos têm o efeito de fazer a coleção aparentar ser mais “científica”. Semelhantemente, na Figura 5 um conjunto de fibulas ou broches e fivelas romanas foram bem organizados na página de modo a dar uma ideia da diferente variedade de tipos nessa classe de material. A seleção de objetos, seus agrupamentos, e suas representações de uma maneira iconograficamente reduzida transformou esses artefatos de itens rudimentares de natureza um tanto aleatória em “espécimes” com potencial científico. Mais importante, entretanto, as ilustrações foram inicialmente produzidas porque os objetos eram considerados de algum interesse. Ainda assim, uma vez criados, eles elevaram o status destes itens de curiosidades para um “recurso” para investigar o passado. Evidências da mudança de atitude em relação à ilustração também podem ser encontradas na autoridade que as imagens cada vez mais assumiram em trocas de informações relacionadas aos temas antiquaristas. Um importante exemplo é a correspondência entre Dal Pozzo e o notável antiquarista francês Nicolas Claude Fabri de Peiresc (1580 –1637) sobre artefatos como antigos tripés, na qual desenhos detalhados dos objetos foram trocados (Meijers, 2005, p. 233)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Dal Pozzo e Peiresc compartilhavam um interesse em história natural e antiguidades, trocando desenhos de ambos temas; ver Freedberg (2002, p. 56).

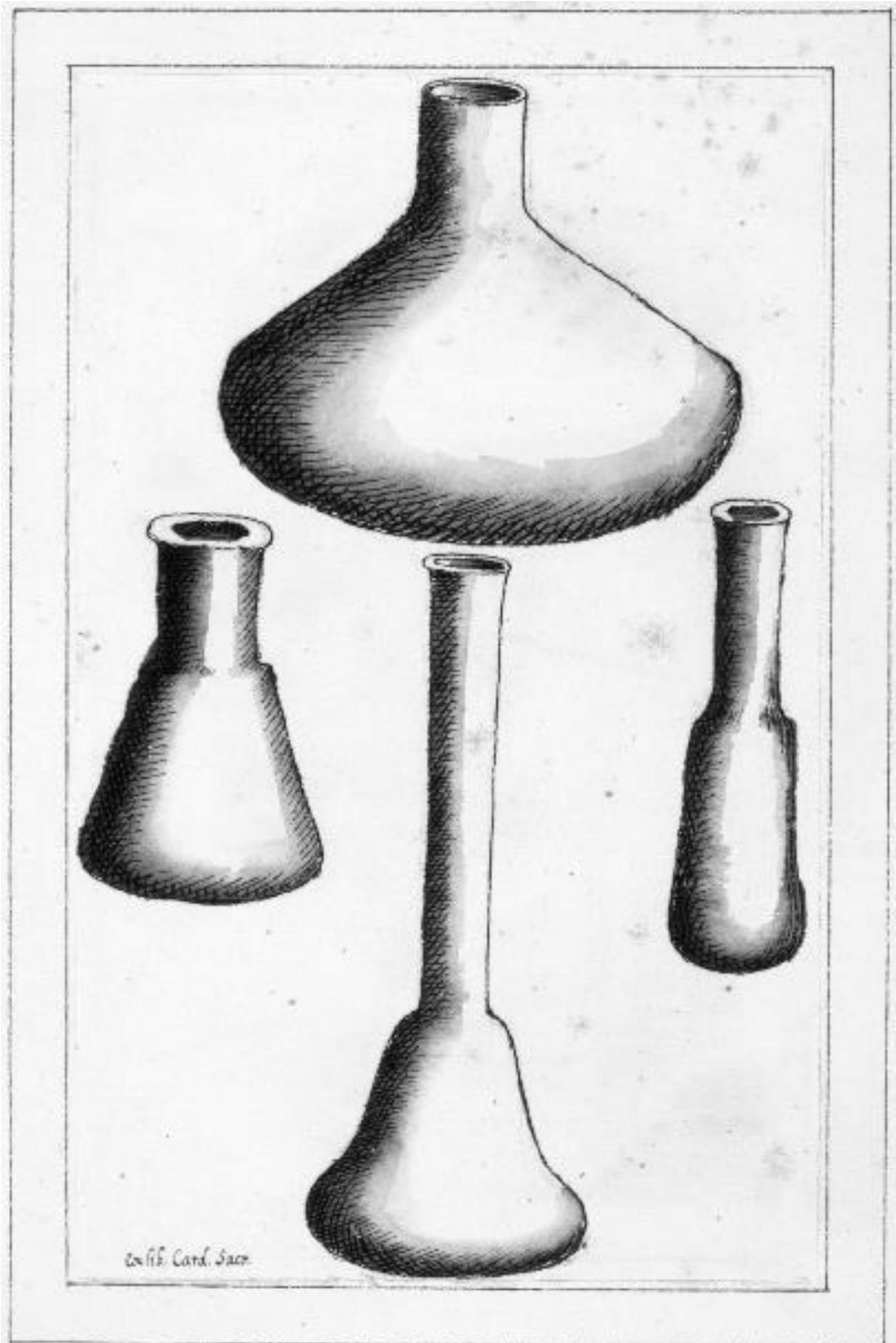


Figura 1. Quatro jarras de vidro. Fonte: Dal Pozzo Paper Museum, Antichità Diverse Album, RL 10205r. Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.

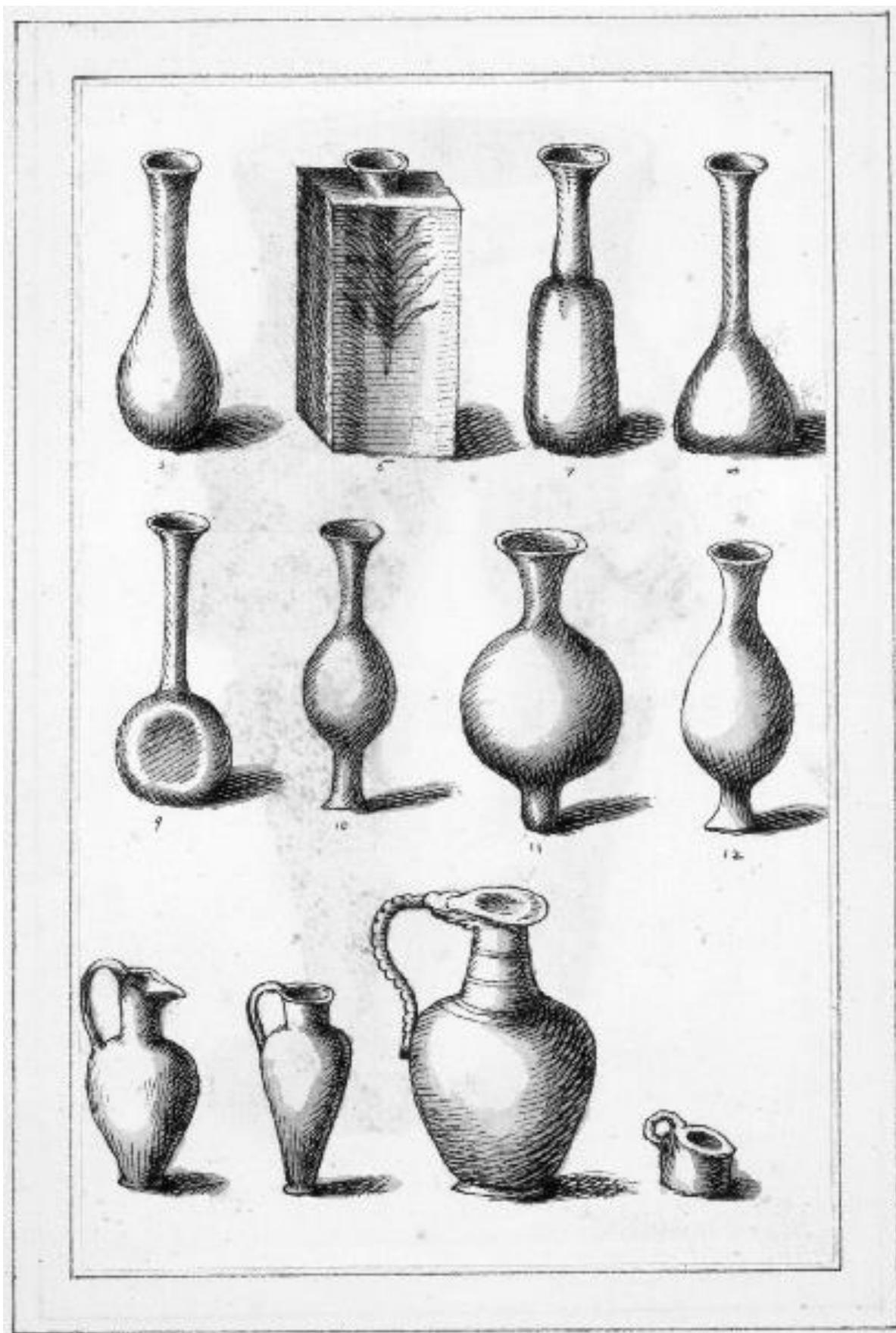


Figura 2. Coleção de garrafas. Fonte: *Dal Pozzo Paper Museum, Antichità Diverse Album, RL 10269r. Royal Collection Trust*  
© Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.

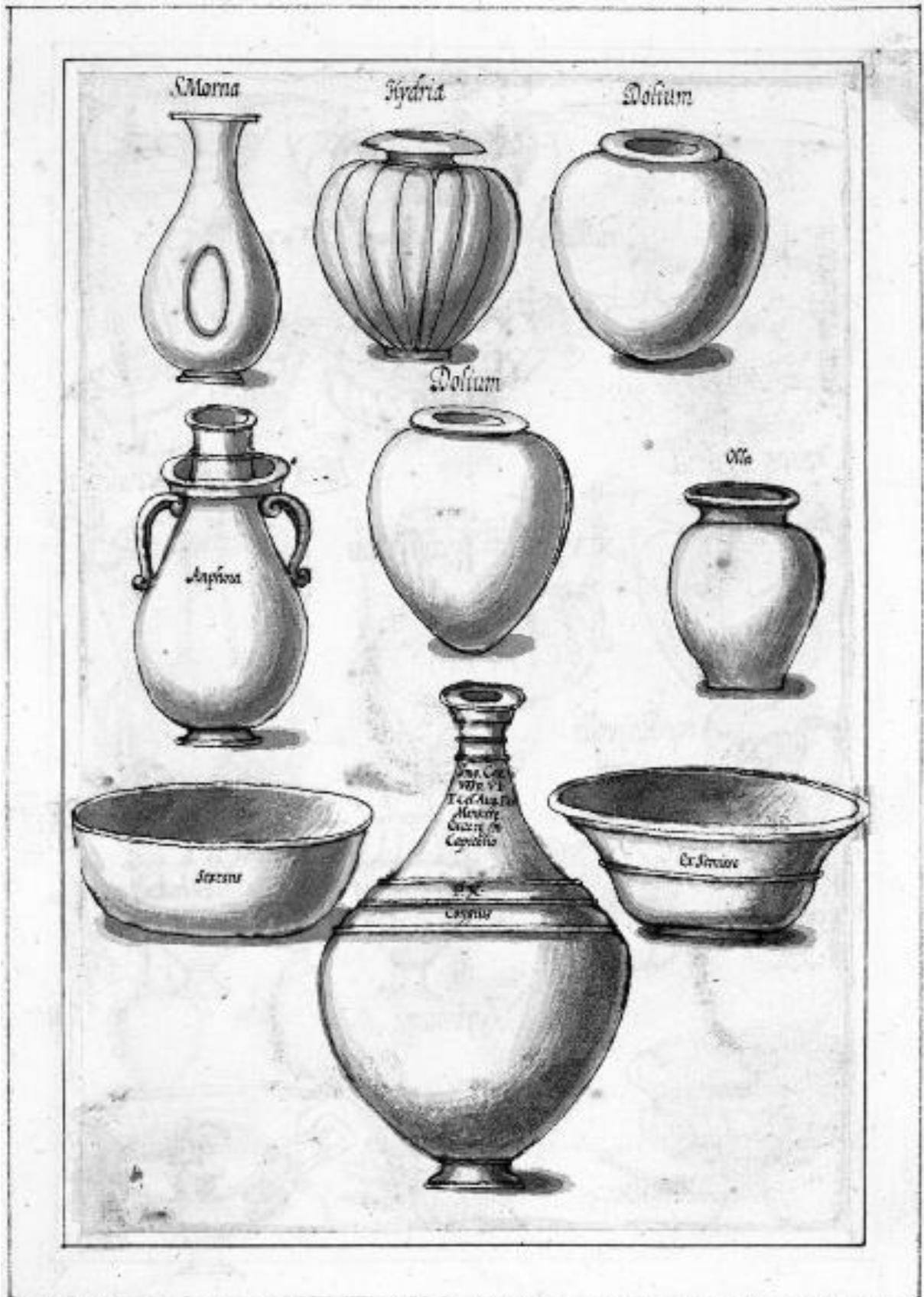


Figura 3. Séries de tipos de recipientes. Fonte: Dal Pozzo Paper Museum, Antichità Diverse Album, RL 10294v. Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.

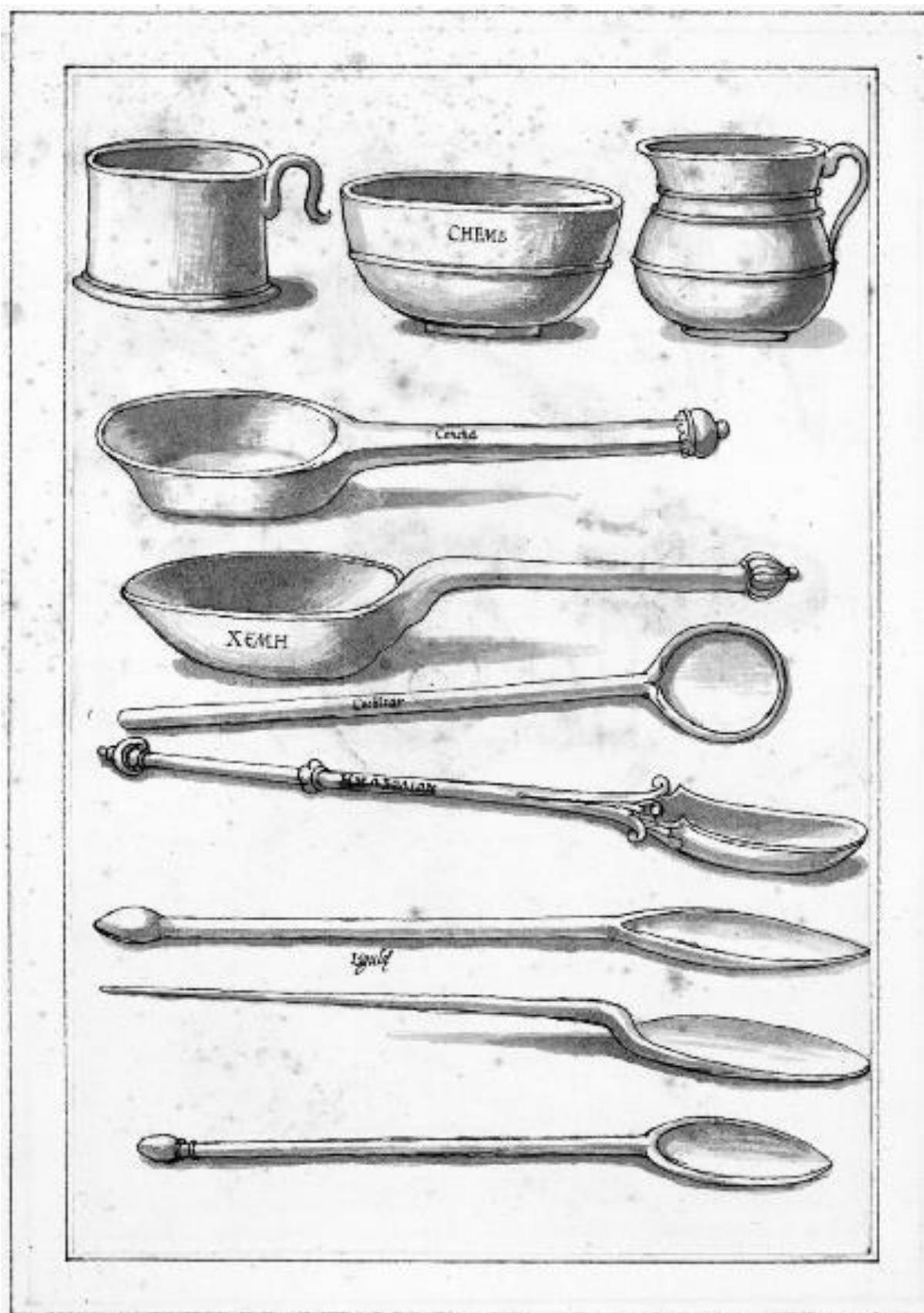


Figura 4. Utensílios de metal. Fonte: Dal Pozzo Paper Museum, Antichità Diverse Album, RL 10231r. Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013.

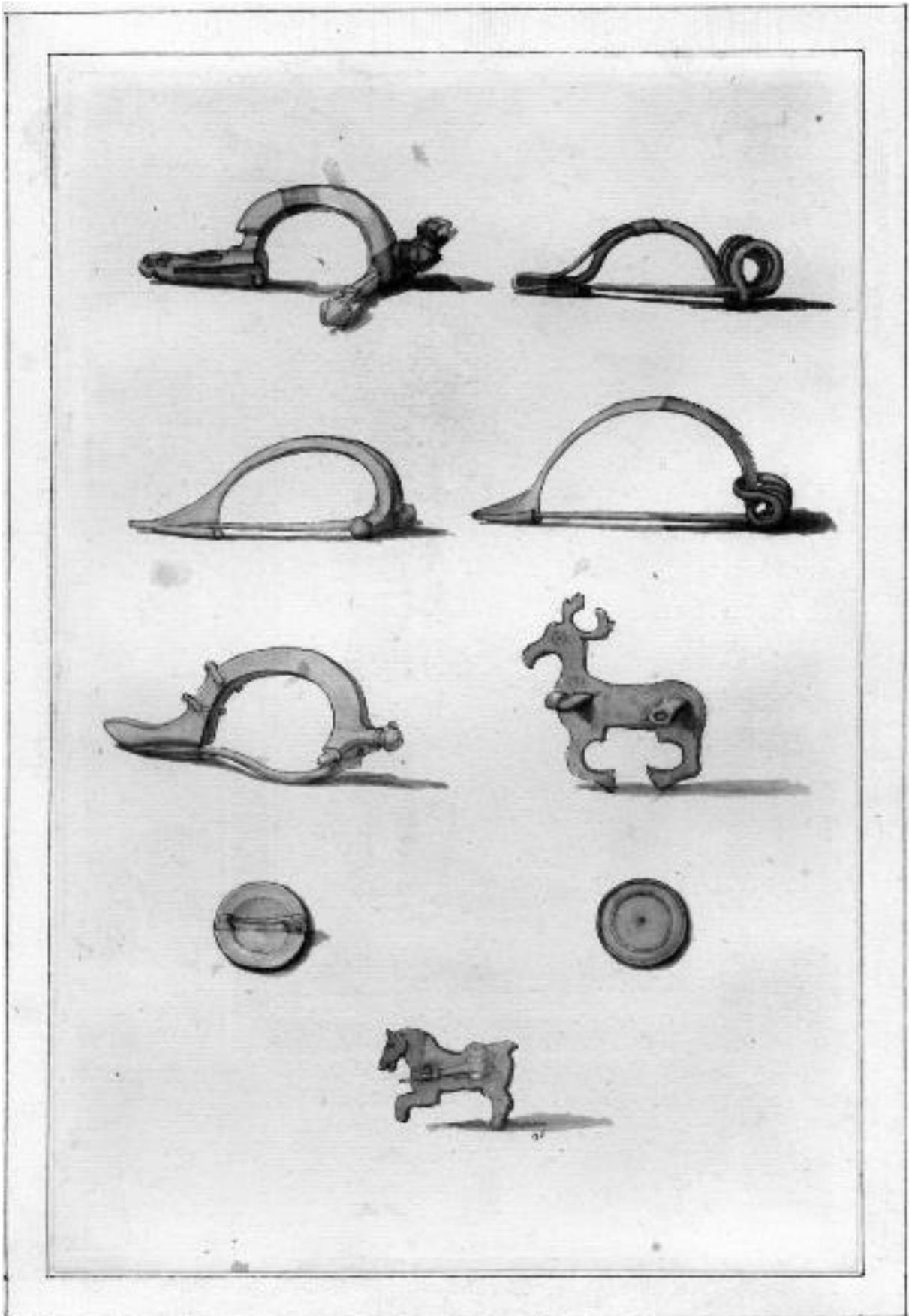


Figura 5. Fíbulas. Fonte: Dal Pozzo Paper Museum. *The British Museum, Greek and Roman Antiquities*, no. 2005,0927.88. © Trustees of the British Museum.

Considerando o investimento de Dal Pozzo na coleta de dados visuais para o propósito de estudar antiguidades, parece um tanto surpreendente que ele não tenha oferecido nenhuma declaração explícita da natureza e da função pretendida das ilustrações que ele colecionou. De fato, apesar do crescente interesse em desenhar antiguidades nos círculos de antiquários, houve uma escassez de debates sobre os modos apropriados de representar tais objetos. No século anterior, as histórias naturais haviam delineado o papel de desenhos no avanço da nova ciência botânica em termos claros, mas parece não haver paralelos para ilustrações antiquaristas no século XVII<sup>30</sup>. Apesar disso, é aparente que ilustrações foram fundamentais aos “métodos de trabalho” de Dal Pozzo e a afirmação de David Freedberg de que ele firmou “um profundo compromisso com o uso de imagens no estudo da natureza” também pode ser aplicada à representação de antiguidades. Tendo observado a falta de comentários de Dal Pozzo quanto a função da ilustração de artefatos, podemos obter algumas informações sobre o valor que ele atribuiu às imagens em uma carta escrita a Reinhold Dehn em 1654, na qual ele mencionou seu objetivo de formar seu “Cartáceo”: “Apesar de não possuir nenhuma antiguidade de qualquer momento, eu não poupo gastos em reunir todas as informações possíveis sobre elas, tendo contratado jovens desenhistas talentosos durante muitos anos - e continuando a fazê-lo até hoje- para copiar tudo de bom que observei entre mármore e metais, que são capazes de nos dar informações significativas sobre a antiguidade.” (Freedberg, 2002, p. 59; Dal Pozzo to Dehn, 1654).

A referência de Dal Pozzo em contratar “jovens desenhistas talentosos” comprova a importância que ele dava a produzir desenhos detalhados de antiguidades para o seu *Paper Museum*, sugerindo que ele valorizava os desenhos como uma “ciência” assim como uma arte. Alguns dos artistas contratados por Dal Pozzo são identificados por Francesco Solinas, que afirma que o treinamento deles incluiu ler textos clássicos, examinar as antiguidades a serem desenhadas, executar estudos técnicos de óptica e perspectiva visual, e realizar um aprendizado estilístico baseado na cópia de exemplos. Esse treinamento não apenas priorizou a realização de altos padrões visuais, mas também levou a criação de um estilo distinto para a representação de antiguidades (Solinas, 1993, p. 227)<sup>31</sup>. Dal Pozzo iniciou essa tradição ao desenvolver o modo documental de desenho no qual o artista copiava obras antigas a fim de entender sua função e os princípios subjacentes à arte antiga. Essa estratégia está relacionada a sua adoção das regras de representação gráfica empregadas pela *Roman Accademia dei Lincei* em desenhos de espécies da história natural<sup>32</sup>. Portanto, apesar de o estilo documental de gravações visuais ser estabelecido no século XVI para fornecer “apoio” ilustrativo para publicações antiquaristas, Dal Pozzo transformou em um componente essencial de pesquisa antiquarista. Além disso, sua referência à “orientação” que ele designou aos seus desenhistas de “copiar tudo o que é bom” dá um sentido do que ele estava esperando alcançar com seu acervo visual, em que ele estava tentando provocar uma sensação de quais eram as principais e mais importantes características das antiguidades. Embora ele não diga isso em muitas

---

<sup>30</sup> Em sua *De historia stirpium* de 1542, Fuchs afirmou: “Tivemos um cuidado especial para que eles [os desenhos] fossem absolutamente correctos, e dedicamos a maior diligência para que cada planta fosse representada com as suas próprias raízes, caules, folhas, flores, sementes e frutos. Repetidamente, evitamos, de propósito e deliberadamente e deliberadamente evitamos a obliteração da forma natural das plantas para que não fossem obscurecidas por sombras e outros artificios que os que os pintores empregam por vezes para conquistar a glória artística. E não permitimos que os artesãos se entregassem aos seus caprichos que fizessem com que o desenho não correspondesse exatamente à verdade”. Citado em Ogilvie (2006, p. 195).

<sup>31</sup> Nicholas Turner identifica o estilo gráfico de cinco artistas trabalhando para Dal Pozzo por volta de 1620, observando que há uma “consistência estilística” em seus desenhos; ver Turner (1993).

<sup>32</sup> Solinas observa que Dal Pozzo aprovou os novos critérios de observação científica exata estabelecidos pela *Accademia dei Lincei*; ver Solinas (1993, p. 228).

palavras, Dal Pozzo estava se referindo ao processo seletivo que levou a adoção do “realismo científico” para a ilustração de artefatos. Como um resultado de seus esforços, imagens de antiguidades estavam indo de acordo com o que Daston and Galison descreveram como “determinada forma coletiva de conhecimento” (Daston & Galison, 2010, p. 53). Para Dal Pozzo, as imagens foram um ponto de partida ao invés de um ponto final, fornecendo à comunidade de antiquaristas o “equipamento” necessário para identificar padrões nas classes de objetos.

## ILUSTRAÇÃO E TIPOLOGIAS DE ARTEFATOS ANTIGOS

A evolução de desenhos de artefatos foi impulsionada à medida que catálogos de principais coleções enciclopédicas na Europa foram publicadas e os grupos nos quais objetos antigos eram divididos foram refinados<sup>33</sup>. Nessas coleções, antiguidades menores foram amplamente classificadas como *artificialia* e itens de história natural foram classificados como *naturalia*; ainda assim, como era sintomático da pesquisa em história natural na época, antiquaristas estavam se envolvendo cada vez mais em iniciativas taxonômicas e definindo grupos de objetos com base em suas características compartilhadas. Além de encorajar a criação de distintas categorias de objetos dentro das classes mais amplas baseadas em disciplinas, a significância das publicações de catálogos de museus foi o que encorajou um compartilhamento muito mais amplo de conhecimento entre acadêmicos. Como Kusukawa demonstrou para história natural, esse tipo de publicação foi um importante catalisador para a investigação acadêmica do mundo, incluindo o estudo de antiguidades (Kusukawa, 2011)<sup>34</sup>. Mais especificamente, nos catálogos de museus publicados, as conexões entre artefatos e espécies de história natural eram feitas pela imagem<sup>35</sup>. É nesse contexto que vemos a tensão emergir entre a preocupação em representar todos os detalhes de um objeto o mais realisticamente possível e o desejo em oferecer uma interpretação cientificamente informada sobre o objeto através da abstração visual. Um importante exemplo deste tipo de publicação é o catálogo do museu formado pelo acadêmico jesuíta Athanasius Kircher (1601–1680) em Roma em meados do século XVII - o *Collegio Romano* (Bonanni, 1709)<sup>36</sup>. Em 1679 o curador dessa coleção, o naturalista Filippo Bonanni (1658–1723), começou a trabalhar na produção de um catálogo com o objetivo de ilustrar a coleção e reorganizar seu conteúdo<sup>37</sup>. Publicado em 1709, o catálogo de 522 páginas incluiu mais de 100 lâminas, a maioria das quais com artefatos.

*Musaeum Kircherianum* representou uma tentativa pioneira de organizar materiais arqueológicos visualmente de acordo com um modelo classificatório no qual os tipos de artefatos eram agrupados. Aqui antiguidades eram divididas em cinco classes, incluindo “Idola, Instrumenta, ad Sacrificia Ethnicorum spectantia” (imagens e implementos relacionados a práticas de sacrifícios); “Tabellas Votivas, Anathemata”

<sup>33</sup> Sobre a aparição de catálogos de museu no final do século dezesseis ver Paula Findlen (1994, pp. 36-38).

<sup>34</sup> Allmon também enfatiza o papel da publicação em promover a introdução de padrões para a ilustração de história natural; ver Allmon (2007).

<sup>35</sup> Este era particularmente o caso dos fósseis, uma vez que estes eram reconhecidos como objetos únicos, mas eram colocados em grupos taxonômicos para se poderem fazer observações sobre as características que os distinguiam, características que os distinguem de outras classes de material.

<sup>36</sup> A coleção de Kircher incluía material arqueológico e etnográfico, instrumentos científicos e uma importante coleção malacológica. Foi descrito pelo historiador da geologia Bruno Accordi como o “museu mais famoso do mundo da época” (Accordi, 1876, p. 113). Kircher deixou sua coleção para o Colégio de jesuítas após a sua morte em 1680, após o que continuou a ser expandido. Sobre o museu de Kircher ver Adalgisa Lugli (1986) e Mark A. Waddell (2010). Outros catálogos ilustrados importantes do século dezessete, como o *Musaeum Francisci Calceolari Iunioris Veronensis* de 1622, não possuía tantas placas de antiguidades como o *Musaeum Kircherianum*, Sobre as exposições de antiguidades no *Collegio Romano* ver Moser (2006, pp. 28-29).

<sup>37</sup> Também um acadêmico jesuíta, Bonanni foi o sucessor de Kircher e um reconhecido especialista em conchas.

(tabuleiros votivos e de maldição); “Sepulchra, Inscriptiones Sepulchrales” (túmulos e inscrições tumulares); “Lucernas Sepulchrales” (lâmpadas de túmulos); e “Fragmenta eruditae Antiquitatis” (fragmentos das pessoas instruídas/qualificadas na antiguidade). Enquanto a primeira classe é remanescente da categorização baseada no material evidente no arquivo de Dal Pozzo, as outras classes são dedicadas a tipos de objetos. Essa mudança no foco é reforçada pelo fato de que das mais de 60 lâminas no trabalho dedicado a apresentar artefatos, a grande maioria contém grupos de objetos ao invés de espécies únicas<sup>38</sup>. No catálogo de Bonanni a ênfase mudou para tratar objetos como representações de tipos específicos de artefatos, em oposição a vê-los como ilustrações de um assunto ou tema particular. Esse foco no agrupamento de objetos e o estilo mais formal de disposição das lâminas de artefatos provavelmente também deriva da preparação das mesmas para publicação.

As imagens do *Musaeum Kircherianum* foram construídas e ampliaram as nascentes convenções introduzidas no *Paper Museum* de Dal Pozzo. Elas foram produzidas, assim como os desenhos de espécimes da história natural do mesmo catálogo, com o objetivo de extrapolar o significado dos objetos. A Figura 6 apresenta um conjunto de vasos cerâmicos incluídos na Classe 3 do catálogo (“Sepulchra, Inscriptiones Sepulchrales”), os quais Bonanni nos informa que eram vasos de barro encontrados em túmulos, contendo cinzas e restos mortais dos pobres (Bonanni, 1709, p. 95)<sup>39</sup>. Uma atenção especial é dada ao contorno dos vasos e a seus pescoços, alças, bases e bordas. A preocupação pela padronização do modo como tais vasos eram representados também é sugerida pelo fato de que todos eles são desenhados do mesmo ângulo e estão ordenadamente enfileirados, instantaneamente informando ao observador que essa é uma imagem didática destinada a transmitir informação tipológica<sup>40</sup>. Cada objeto é apresentado claramente, com linhas firmes, hachuras transversais, e sombreamento para transmitir uma sensação de formato e iluminar características principais. As linhas paralelas desenhadas no plano de fundo podem ter sido feitas para “iluminar” cada objeto individualmente, no entanto, essa convenção não foi usada para muitas das lâminas apresentando espécies de história natural, que tem um fundo branco simples<sup>41</sup>. Também é notável que as sombras usadas nas imagens de Dal Pozzo desapareceram. Se isso foi simplesmente uma questão de preferência pessoal ou uma decisão intencional para omitir as sombras porque elas não estavam sendo consideradas úteis em definir as características predominantes de uma amostra, é difícil de estabelecer. O que está claro, entretanto, é que nesta lâmina, e nas outras que apresentam pequenos achados, os objetos foram projetados para serem vistos como parte de um conjunto. Embora esse tipo de ordenação fosse aparente em algumas das imagens de Dal Pozzo (como a coleção de recipientes), foi mais amplamente aplicado em outras classes de materiais no *Musaeum Kircherianum*.

---

<sup>38</sup> Existem 66 lâminas apresentando antiguidades, alguns que incluem itens etnográficos como sapatos e vestimentas. Daqueles dedicados somente a antiguidades, a maioria apresenta figuras, estátuas e esculturas funerárias; cerca de 15 apresentam itens como vasos, potes, utensílios de metal, fíbula, pesos e chaves; 11 são dedicados a luminárias.

<sup>39</sup> Das 12 placas nesta seção, 3 são dedicadas a vasos cerâmicos e o resto apresenta monumentos funerários e urnas.

<sup>40</sup> Outras placas similares apresentando cerâmicas organizadas em fileiras, mas a convenção de posicionar a base dos objetos no mesmo plano não está firmemente estabelecida ou consistente no mesmo plano não está firmemente estabelecida ou é consistente; ver, e.g., *ibid.*, Tab. XXV, p. 125, e Tab. XXXVII, p. 127.

<sup>41</sup> Accordi (1876, p. 122), observa que Bonanni reutilizou as ilustrações de *Musaeum Kircherianum* em outros trabalhos, frequentemente mudando o formato e reproduzindo-os em um fundo listrado ao invés de um fundo branco liso

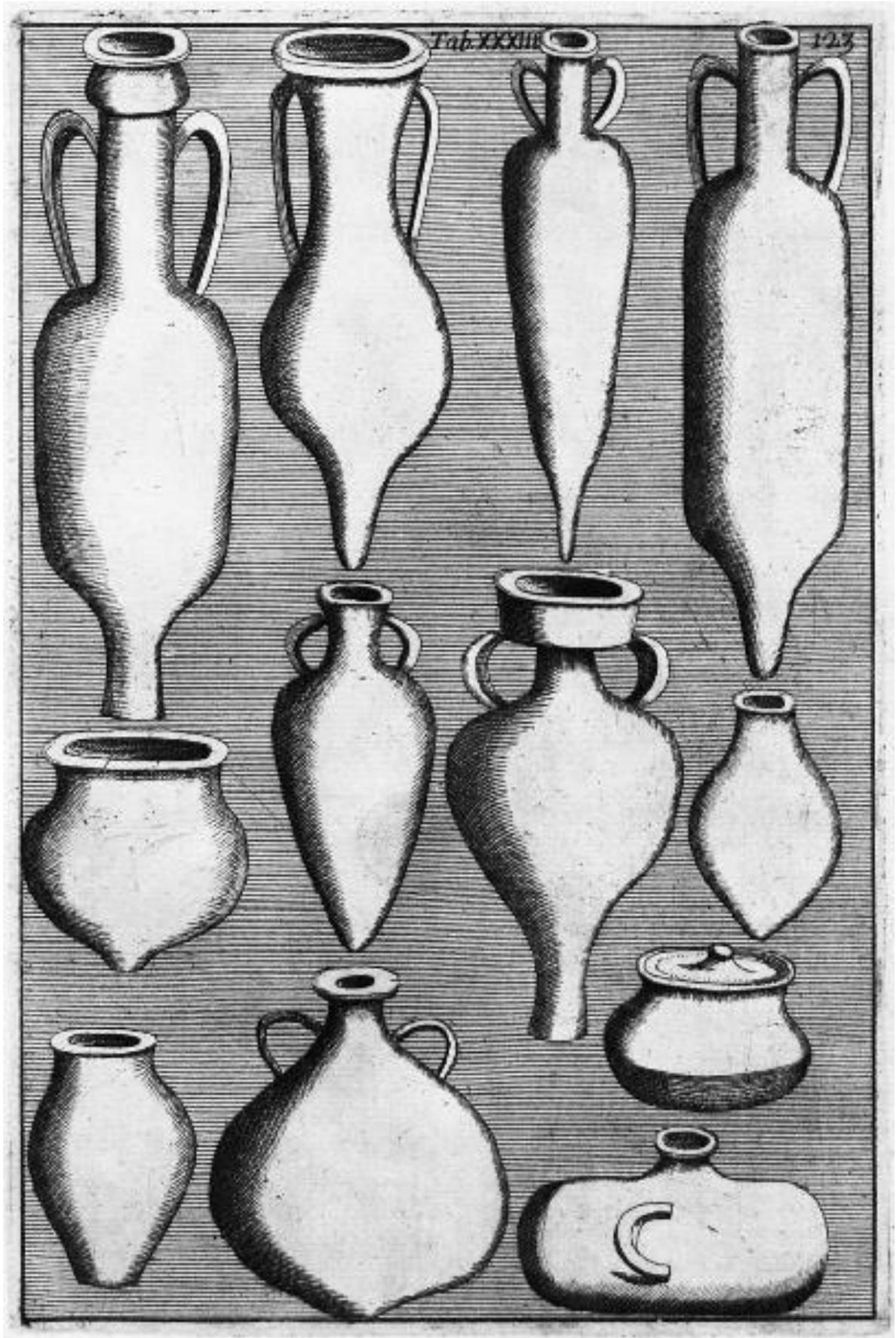


Figura 6. Recipientes em barro. Fonte: Filippo Bonanni, *Musaeum Kircherianum, sive Musaeum a P. A. Kircherio in Collegio Romano Societatis Jesu* (Rome, 1709), Tab. XXXIII, p. 123. © The British Library Board 39.g.14.

Na Figura 7, Bonanni apresenta uma coleção de braceletes, alfinetes, agulhas, e pinças que diz terem sido desenterrados dos ralos de antigas casas de banho. Agrupados na Classe 5 (“Fragmenta eruditae Antiquitatis”), os braceletes estão bem organizados de modo a indicar tamanho e o método de fechamento e os utensílios de metal são apresentados “de cima para baixo” de modo a revelar a variedade de cabeças e pontas em alfinetes e agulhas (Bonanni, 1876, p. 161)<sup>42</sup>. De mesmo modo, na Figura 8, onde uma variedade de broches e fivelas são apresentadas, as principais características de cada exemplar foram destacadas com firmes contornos, que servem como auxílio para comparação. Como na Figura 7, as hachuras são sutis, permitindo que o espectador observe a presença de pequenos detalhes decorativos nos objetos. Embora os três maiores broches na esquerda estejam dispostos de uma maneira similar, os outros aparentam ter sido encaixados em vários ângulos para fazer um uso econômico da página. Essa inconsistência no layout dos objetos sugere que gravadores e impressores ainda estavam experimentando com o formato da lâmina de artefatos para determinar o modo mais apropriado de apresentar objetos de um grupo. Também importante é que Bonanni dedica uma página inteira para descrever fíbulae sozinhas, notando os diferentes materiais que elas eram feitas e descrevendo a variedade de formas e decorações nesta classe de objetos (Bonanni, 1876, pp. 168–169). O fato de que esses itens onipresentes recebiam tanta atenção indica como as atitudes em relação às “artes” menos atraentes da antiguidade estavam mudando.

Os desenhos no *Musaeum Kircherianum* eram rascunhos originais de objetos na coleção *Collegio Romano*. Como muitas das ilustrações de Dal Pozzo, eles exibiam um grau de tradução visual, revelando que os desenhos de Bonanni eram “editados” de modo a definir a classe do material apresentado. Sua adoção de uma forma científica de realismo foi uma questão levantada por estudiosos da época que criticavam a precisão de suas ilustrações. O naturalista britânico Martin Lister (1638–1711), por exemplo, descreveu as figuras de Bonanni como “todas falsas, exceto algumas que ele tinha desenhado para mim e outros”. Apesar da observação de Lister se referir especificamente a ilustrações de história natural, especialmente aquelas apresentando moluscos, ela pode também ser estendida às imagens de antiguidades. Como declara Bruno Accordi, as ilustrações são “às vezes aproximadas, muitas vezes imaginativamente enriquecidas”.<sup>43</sup> Apesar da perda da integridade arqueológica resultante do processo de registro seletivo, as ilustrações no catálogo de Bonanni refletem como novos tipos de significados estavam sendo gerados sobre antiguidades. Novamente, a “premissa filosófica específica” por trás da produção de tais ilustrações era de que a precisão física altamente específica poderia ser sacrificada de modo a estabelecer significados mais profundos e subjacentes sobre objetos. Embora não saibamos se esse era o intuito explícito de Bonanni, no entanto parece que sua abordagem foi para omitir alguns detalhes em favor de outros.

Testemunho da criação de novas subcategorias tipologicamente orientadas em um sistema geral de ordenação baseado em temas, as imagens no *Musaeum Kircherianum* indicam como estudiosos estavam estudando antiguidades de acordo com métodos da história natural, em que a ênfase estava em identificar tipos e mostrar a variação dentro desses tipos. Isso pode ser visto claramente na Classe 4 de Bonanni, que é quase exclusivamente dedicada a ilustrar e descrever lâmpadas antigas. Também é evidente no modo em que os

---

<sup>42</sup> Existem 15 placas destinadas à ilustração de objetos da Classe 5, na qual foram apresentados pesos, potes, chaves, moedas, um sistrum e estilos antigos de calçados.

<sup>43</sup> Uma autoridade reconhecida em conchas, Lister incluiu mais de 500 lâminas em seu *Historiae Conchyliorum* de 1685-1692, que era famoso por suas ilustrações. Sua condenação das ilustrações de Bonanni é citada em Accordi (1876, p. 122; ver também p. 121 (“at times approximate”). Existe uma variação significativa na qualidade das ilustrações do *Musaeum Kircherianum*, refletindo o fato de que diferentes ilustradores foram responsáveis por produzi-las.

objetos incluídos na Classe 5 (“Fragmenta eruditae Antiquitatis”) são agrupados por serem tipos semelhantes de objetos e não por estarem relacionados a uma prática cultural geral. Alguns tipos de objetos, entretanto, eram incluídos em diversas classes, como pode ser visto com a inclusão de potes nas Classes 1, 3, 4 e 5.<sup>44</sup> Apesar de não serem tratados como uma classe distinta de objeto, a representação dos potes é, no entanto, consistente em todas as classes. Além disso, o fato de que antiguidades eram apresentadas juntas a objetos de história natural em um catálogo que era dedicado a ordenar e classificar uma grande coleção enciclopédica foi, por si só, significativo. Essa coexistência demonstra que antiguidades já não eram mais reconhecidas unicamente como objetos da história da arte ou como uma confirmação visual de eventos históricos. Ao invés disso, eles eram agora tratados como itens que poderiam ser estudados da mesma maneira que espécimes da história natural. A convencionalização de ilustrações foi uma estratégia fundamental para atingir esse objetivo, e, apesar de ele não ser um antiquarista, Bonanni contribuiu para a criação de regras pictóricas que permitiriam padrões e conexões entre objetos antigos para serem mais explicitamente “vistos”. Embora não tenha sido até o século XIX que tipologias de artefatos universais foram construídas para arqueologia, foi em catálogos de museus iniciais como *Musaeum Kircherianum* que a construção de tipos de objetos foi inicialmente apresentada como uma estratégia explícita para ordenar artefatos.

Finalmente, como muitos estudiosos da época, Bonanni não refletiu publicamente sobre o propósito das ilustrações que usou em seu trabalho, nem explicou como pretendia que os leitores as usassem como auxílio à pesquisa. Parece que Bonanni, como muitos outros, assumiu que as lâminas “falavam por elas mesmas” e não requeriam justificativas como um modo distinto de apresentar conhecimento. Na verdade, o fato de ele não ter revelado ao leitor/observador sua estratégia em projetar as lâminas reflete como o seu trabalho, como muitos outros trabalhos científicos e antiquaristas do século dezessete, rapidamente adotaram e capitalizaram o poder da imagem. Além disso, como *Musaeum Kircherianum* era um catálogo de uma coleção, talvez tenha sido considerado que a ênfase nas ilustrações não precisava de explicação. Independente da falta de discussão sobre as ilustrações, as lâminas no *Musaeum Kircherianum* eram claramente didáticas em sua natureza, e é muito provável que Bonanni pretendia que as ilustrações “contassem” ao espectador o que era digno de observação em um objeto/espécime. O fato de suas ilustrações terem tido um impacto no curso do estudo antiquarista no século XVIII pode ser visto em sua extensa reprodução em obras fundamentais subsequentes sobre a cultura material antiga, mais notavelmente o marco *L’Antiquité expliquée et représentée en figures* de 1719–1724, para o qual agora me volto.

---

<sup>44</sup> Das 14 lâminas dedicadas a Classe 4, 11 apresentavam grupos de luminárias, 2 representam figurinos, e 1 retrata uma série de vasos.

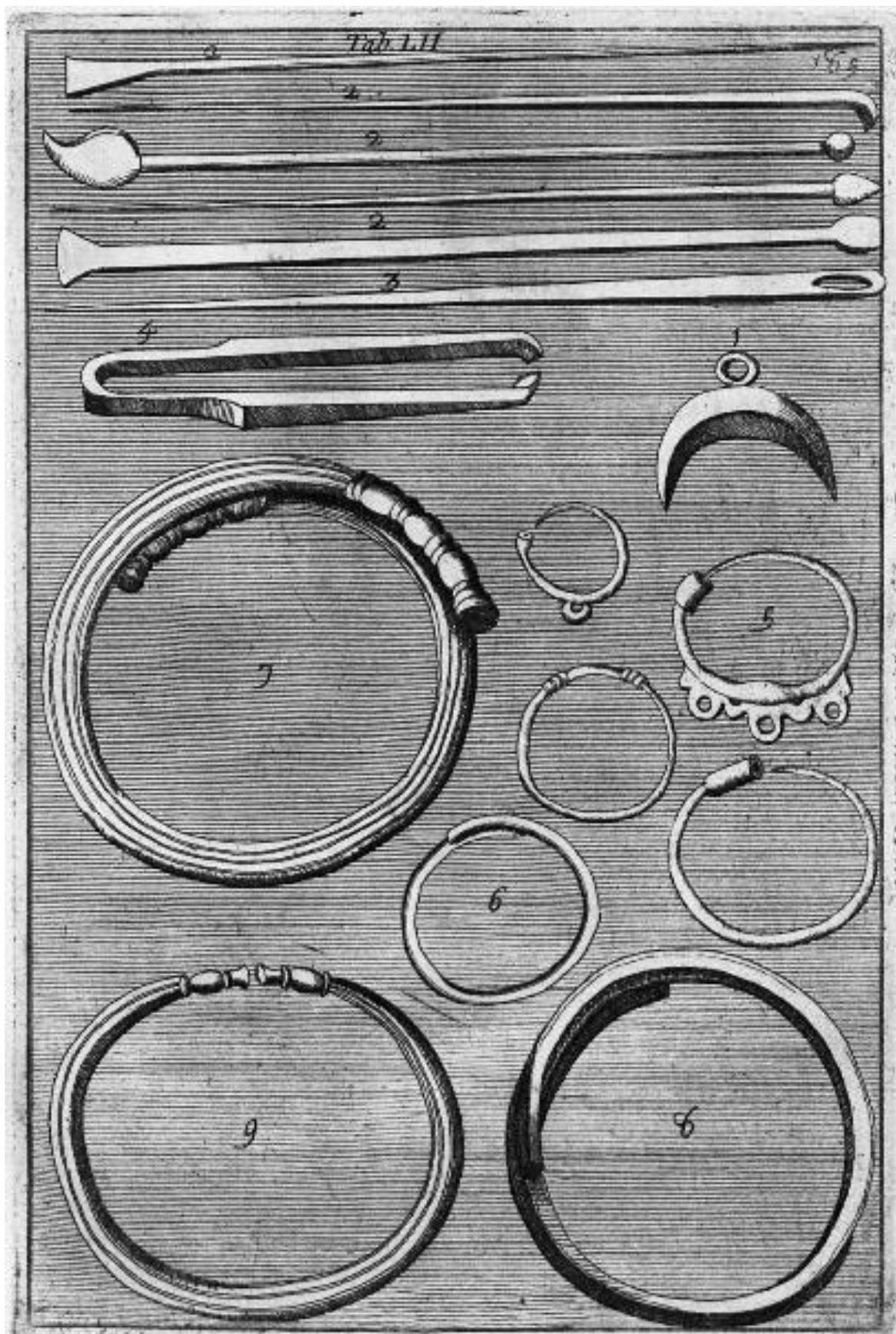


Figura 7. Braceletes, alfinetes, agulha e pinça. Fonte: Filippo Bonanni, *Musaeum Kircherianum, sive Musaeum a P. A. Kircherio in Collegio Romano Societatis Jesu* (Rome, 1709), Tab. LII, p. 185. © The British Library Board 39.g.14.

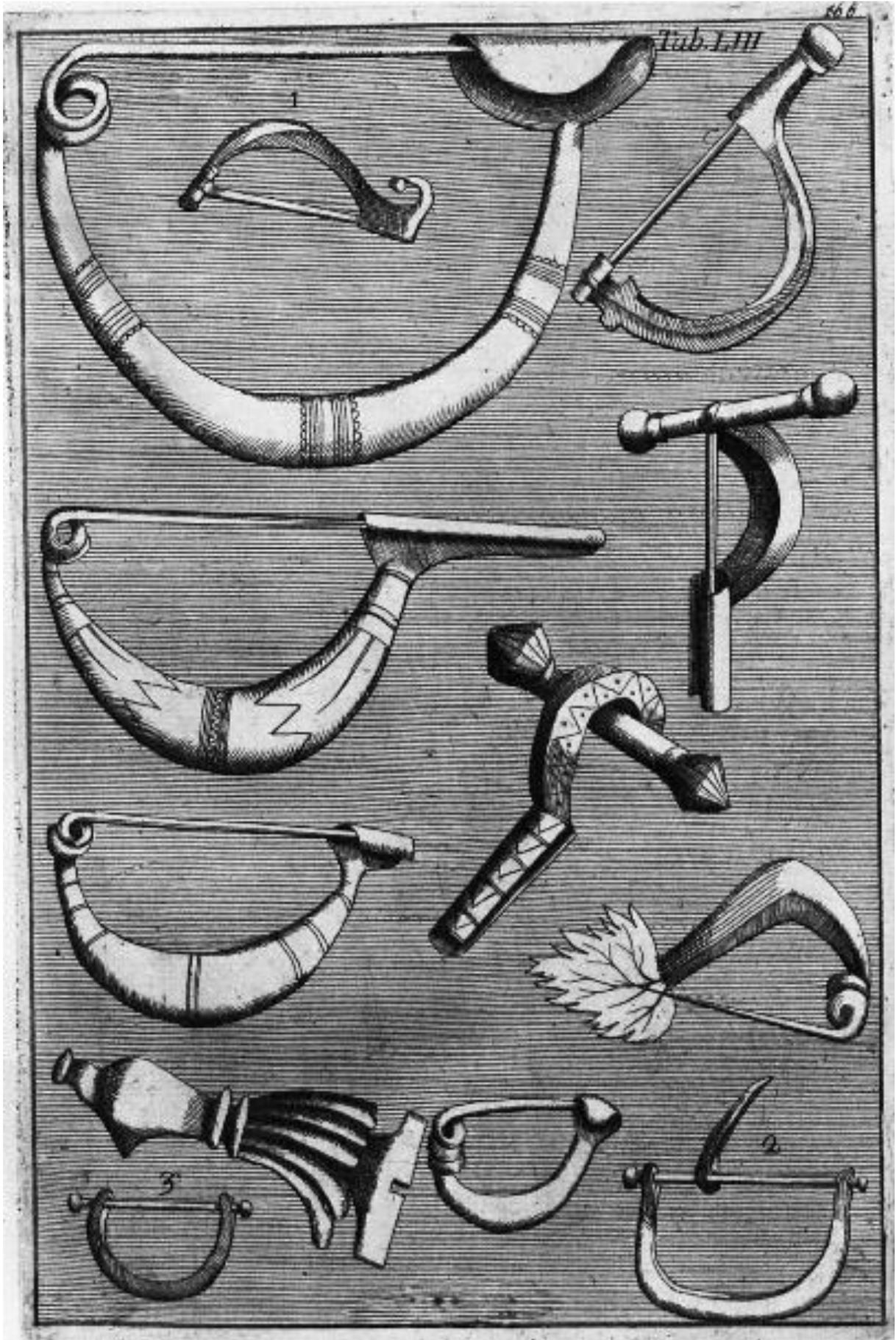


Figura 8. Fivelas. Fonte: Filippo Bonanni, *Musaeum Kircherianum, sive Musaeum a P. A. Kirchero in Collegio Romano Societatis Jesu* (Rome, 1709), Tab. LIII, p. 186. © The British Library Board 39.g.14.

## PUBLICAÇÕES DE OBRAS DE REFERÊNCIA ILUSTRATIVAS

As ilustrações de artefatos em catálogos de museus aperfeiçoaram alguns dos padrões básicos para a representação de objetos arqueológicos; entretanto, foi nos maiores trabalhos de antiquaristas da primeira metade do século XVIII que essas convenções rudimentares foram desenvolvidas em regras pictóricas mais claras. A primeira publicação a empreender iniciativas importantes nesse sentido foi o monumental livro de quinze volumes *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de 1719–1724, publicado pelo importante antiquarista francês Bernard de Montfaucon (1655–1741)<sup>45</sup>. Financiado por cotas públicas, *L'Antiquité* foi distinguido pela primazia atribuída às ilustrações, com impressionantes 1.120 lâminas de fôlio com gravuras de antiguidades<sup>46</sup>. Essas lâminas não eram apenas caracterizadas pela sua consistência estilística, mas exibiam refinamento em seus métodos ilustrativos. Influenciado pelo vasto arquivo de Dal Pozzo, Montfaucon procurou reproduzir o máximo de exemplos das variadas classes de antiguidades possíveis. Sua preocupação com o registro preciso e a procedência é indicada pela anotação da fonte dos objetos nas lâminas e pela descrição detalhada de cada objeto na tabela. Com sua série abrangente de lâminas de artefatos dedicados, *L'Antiquité* anunciou a formação de uma disciplina centrada no estudo de todos os tipos de objetos antigos, independentemente de quão pequenos ou insignificantes pudessem parecer. Um verdadeiro artefato em si, o *L'Antiquité*, significava que Montfaucon acreditava que as ilustrações eram uma necessidade absoluta para o estudo do passado.

Além da grande abundância de fotos em *L'Antiquité*, a amplitude do material descrito demonstrava as possibilidades de uma disciplina na qual os artefatos poderiam ser usados para responder perguntas sobre mudanças culturais ao longo do tempo. Com seus desenhos originais guardados em coleções (incluindo a de Montfaucon) e cópias de ilustrações de catálogos de museus sem fontes manuscritas, o *L'Antiquité* era um compilado muito ambicioso. O agrupamento de tantas ilustrações de uma grande diversidade de fontes forneceu um recurso indispensável para estudiosos, como indicado pelo rápido aparecimento de uma segunda edição revisada em 1722 e a tradução imediata do trabalho para o inglês (*Antiquity Explained and Represented in Sculptures*). Além disso, esse compêndio era mais acessível do que trabalhos de antiquaristas anteriores, e a maioria dos antiquaristas pela Europa teria consultado o livro como a principal obra de referência e fonte autorizada sobre a antiguidade<sup>47</sup>. Embora as ideias apresentadas em *L'Antiquité* fossem uma continuação das preocupações dos antiquários do século XVII, havia um nível de detalhamento sobre pequenos achados que não era presente em publicações anteriores. De fato, as longas discussões e as ilustrações dessas minúcias da antiguidade afetariam muito a apreciação de tais artefatos, transformando o status de itens como grampos de cabelo em evidências significativas sobre as práticas culturais nos tempos antigos.

---

<sup>45</sup> Delaune *et al.*, 1719–1724. A primeira edição de 1719 esgotou-se em dois meses, e uma segunda edição revisada foi publicada em 1722. Os cinco volumes do Suplemento foram publicados em 1724; daí a data de publicação 1719-1724. Montfaucon era uma autoridade em textos gregos antigos, com experiência em antiguidades. A partir de aproximadamente 1693, ele formou uma importante coleção de desenhos de antiguidades que foi a base de sua grande obra de referência. Sobre a importância de seu trabalho para os estudos antiquaristas, ver Elena Vaiani (2001).

<sup>46</sup> Sobre a produção do *L'Antiquité* ver Celia Hurley (2000).

<sup>47</sup> Bernard de Montfaucon, *Antiquity Explained and Represented in Sculptures*, foi traduzido pelo clérigo britânico David Humphreys e publicado em cinco volumes com um suplemento. Haskell (1993, p. 132), descreve *L'Antiquité* como representante do "antiquarismo em sua forma mais acessível".

Antes de abordar o papel de *L'Antiquité* em posicionar a imagem no centro do discurso antiquarista, é importante destacar o contexto no qual Montfaucon produziu esse grande trabalho<sup>48</sup>. De 1698 a 1700, Montfaucon viajou pela Itália, realizando pesquisas nas principais bibliotecas, coleções e antigos monumentos, listando os manuscritos fundamentais guardados em importantes instituições, copiando inscrições antigas e descrevendo os principais monumentos. Ele se refere a ter “prescrito a mim mesmo um certo Método de fazer as minhas observações” que focava na observação direta - os objetos que interessavam a ele "sendo, em sua maior parte, obras que não foram notadas ou que não foram exatamente descritas por outros" - e "emprestadas" de obras não publicadas, como as do escultor Flaminio Vacca (1538-1605) (Montfaucon, 1712, p. 111)<sup>49</sup>. Até esse ponto, Montfaucon não refletiu sobre o papel de registros visuais em sua metodologia; entretanto, coletar ilustrações era claramente parte integral de sua “viagem de campo” na Itália. Quando um objeto era considerado de interesse particular, ele mandava fazer uma ilustração do mesmo; esse era o caso de uma estatueta egípcia encontrada na Villa Borghese, sobre a qual Montfaucon relatou: "Apresentamos aqui o esboço exato tirado por Monsieur du Verger, um francês muito hábil em antiguidades e arquitetura."<sup>50</sup> Esse comentário revela algo da atitude de Montfaucon em relação à ilustração, pois enfatiza a precisão do registro e faz questão de informar os leitores sobre a competência do indivíduo responsável pela criação da imagem. O fato de Montfaucon qualificar a imagem dessa forma revela como as ilustrações eram cada vez mais valorizadas como parte do processo de pesquisa. Além disso, ao se referir aos estudiosos que escreveram sobre a Roma antiga, Montfaucon destacou *Roma vetus ad recens* (1665), de Alexander Donatus, por suas ilustrações.<sup>51</sup>

A preocupação em fornecer uma amostra representativa de antiguidades é reforçada no prefácio de *L'Antiquité*, em que Montfaucon informa aos leitores que “todas as partes” da antiguidade estão representadas com “toda a precisão que fui capaz”. Além disso, ele declara que *L'Antiquité* contém “todas essas imagens classificadas em suas respectivas classes,” sugerindo que seu esforço em classificar os objetos era uma prioridade. Afirmando sua experiência na realização dessa tarefa, Montfaucon explica como formou uma coleção de desenhos e “peças antigas”, leu um “grande número de livros” sobre a antiguidade e passou três anos na Itália visitando monumentos e gabinetes antigos. Em seguida, ele aborda o valor das imagens, afirmando que elas tinham o potencial de explicar algo além do que as palavras poderiam alcançar:

Incluí nesta obra todas as imagens que considerei úteis para ilustrar a antiguidade e omiti apenas aquelas que eram muito parecidas com as que inseri. . . . As figuras, juntamente com a explicação, serão muito úteis. A instrução será transmitida com facilidade ao leitor, e ele encontrará o agradável misturado com o proveitoso, de acordo com o conselho de Horácio. Ele o encontrará nessas imagens, histórias mudas, que os autores não mencionam (Montfaucon, 1721–1725, vol. 1, p. 1).

Essa declaração indica que um processo de seleção tinha ocorrido, onde espécies representativas de cada tipo de objeto eram escolhidas para publicação e os muitos exemplos de objetos similares eram excluídos. A referência de Montfaucon ao fornecimento de explicações para as imagens no texto revela sua preocupação em

<sup>48</sup> Os diários de viagem de Montfaucon fornecem importantes percepções sobre sua motivação e aspirações ao produzir *L'Antiquité*; ver Bernard de Montfaucon (1712).

<sup>49</sup> Flaminio Vacca produziu um detalhado relato das antiguidades descobertas em Roma em *Memorie di varie antichità trovate in diversi luogia della Città di Roma* (1594).

<sup>50</sup> O artefato é descrito como “uma figura estranha, com uma cabeça de gato e o corpo de uma mulher” (Montfaucon, 1712, p. 257).

<sup>51</sup> Montfaucon declara que Donatus “teve o cuidado especial de entregar tudo o que pudesse ser encontrado em poetas e outros antigos que conduzissem à descrição da cidade e, além disso, ilustrou todo o seu trabalho com cortes” (Montfaucon, 1712, p. 328).

apresentar conhecimento que fosse útil e confiável, indicando a intenção que o trabalho funcionasse como uma referência imprescindível sobre a antiguidade. A noção de que as imagens oferecem "histórias mudas" é particularmente pertinente, revelando como Montfaucon acreditava no poder das ilustrações para comunicar ideias sobre a antiguidade que não eram aparentes em fontes escritas.

Outras reflexões sobre o valor de antiguidades na reconstrução do passado são oferecidas no prefácio de Montfaucon ao *Supplement de L'Antiquité*, no qual antiguidades são apresentadas "a nós como em um quadro, uma grande parte do que os autores descrevem e escrevem; e aperfeiçoa nossas ideias a respeito de coisas das quais não tínhamos nenhuma imagem, mas o que fizemos para nós mesmos a partir de uma simples [sic] narrativa frequentemente mal compreendida; uma imagem, muitas vezes falsa, e sempre imperfeita". O mais revelador é a frase seguinte, em que ele anuncia, "Mas isso não é tudo o que aprendemos com as antiguidades; elas nos ensinam um Número infinito de Coisas as quais os Escritores nunca mencionam. Essa Classe sempre foi muito negligenciada, é quase um novo aprendizado." Esses dois benefícios distintos de estudar os resíduos materiais da antiguidade são considerados tão importantes que Montfaucon sentiu a necessidade de explicá-los mais detalhadamente:

Será muito mais fácil para qualquer um entender a História antiga quando vir com seus Olhos as Formas de todos seus Deuses; seus Templos, e Rituais de sacrifício; Quando vir os Hábitos verdadeiros da maioria das Nações antigas conhecidas; o Método e a Ordem de sua Alimentação e Entretenimento; a Forma do seus Vasos, Pesos, Medidas e Edifícios públicos; as Cerimônias de Casamentos; seus Banhos; os Instrumentos de Música; suas Artes de Guerra; os Funerais: Quando todas essas coisas, eu digo, não forem lidas, mas vistas com os Olhos, copiadas dos Monumentos originais daquelas épocas. Outra vantagem de não menor importância, que ganhamos com os Monumentos, é que eles nos ensinam muitas coisas que os Autores não Notaram (Montfaucon, 1721–1725, vol. 1, p. 2, 3).

De suma importância aqui é o papel designado para as imagens nessa nova abordagem de estudar o passado baseada no objeto, onde esses são "vistos com os Olhos, como cópias dos Monumentos originais." Montfaucon amplia essa capacidade da imagem: "uma descrição verbal, por mais exata e particular possa ser, nunca pode nos dar uma ideia tão clara de algumas coisas, como a imagem e figura dessas próprias coisas, desenhadas da vida... Nenhuma narrativa, por mais cheia e detalhada, pode nos ensinar o que um relance dos olhos poderá; Imagens copiadas de monumentos produzem aproximadamente o mesmo efeito, como se estivéssemos no próprio local" (Montfaucon, 1721–1725, vol. 1, p. 7).<sup>52</sup>

As ilustrações em *L'Antiquité* são, em primeira instância, estruturadas de acordo com temas principais como deuses e religiões, práticas funerárias, costumes domésticos e vida cotidiana. Apesar de a maioria das lâminas apresentarem esculturas, fragmentos arquitetônicos e inscrições, um número significativo apresenta objetos menores de uma natureza "cotidiana" como luminárias, broches, braceletes, potes e utensílios. Esses aparecem principalmente no Volume 3, que aborda os "hábitos" dos antigos gregos e romanos. Itens similares também aparecem no Volume 2, que trata de cultos e práticas religiosas na antiga Grécia, Roma, Egito, Síria e Pérsia, e no Volume 5, que aborda práticas funerárias. Em todas as placas de pequenos achados apresentados nesses volumes, é possível ver a tentativa de organizar os objetos em grupos tipologicamente significativos, onde similaridades e diferenças entre os artefatos podem ser identificadas por meio de atributos de diagnósticos. A Figura 9, na qual uma seleção de broches ou grampos é apresentada, apresenta uma das muitas

---

<sup>52</sup> É revelado que Montfaucon reconheceu o papel do gravador D. Vincent Thuillier na preparação da obra.

lâminas desse tipo. Embora as escalas sejam variadas e o alinhamento dos objetos não seja espacialmente consistente, similaridades na forma e nas características são deliberadamente destacadas. Os textos acompanhando fornecem comentários detalhados sobre os exemplos retratados nas lâminas, reforçando a ideia de que objetos “menores” são merecedores de sérias considerações. Os leitores são confrontados com mais de duas páginas de discussão apenas sobre fíbula, com a “anatomia” de tais objetos totalmente descritos e a proveniência dos exemplares registrada na lâmina. Significativamente, quando Montfaucon tenta explicar como os mecanismos da sfibula funcionam – “a partir de uma das extremidades do arco sai uma espécie de agulha com uma ponta afiada, que se enrola e se torce por vezes em muitas dobras” - ele direciona seu leitor para a ilustração, notando que sua descrição verbal “é melhor apreendida por observar a figura” (Montfaucon, 1721–1725, vol. 3, p. 30). Este adiamento para a imagem representa um desenvolvimento significativo em estudos de antiquaristas pois sugere que as ilustrações de artefatos se tornaram um componente fundamental do processo de observação.

As lâminas de Montfaucon apresentando braceletes (ver Figura 10) também são relevantes na maneira que se diferem das lâminas de Bonanni mostrando a mesma classe de objetos (e das quais Montfaucon diretamente copiou quatro exemplos; ver Figura 7). Ao invés de combinar os braceletes com outros objetos de metal e assim apresentá-los como parte de uma classe geral de materiais, como Bonanni havia feito, as imagens de Montfaucon são inteiramente focadas nos braceletes, sugerindo que estes devem ser tratados como um conjunto discreto de itens. Apesar de a disposição dos braceletes não ser simetricamente balanceada, a simplicidade e a natureza desordenada da imagem são impressionantes. Similarmente, na Figura 11, na qual é apresentada uma coleção de recipientes de barro, os objetos são caracterizados por suas formas claramente delineadas. O olho é atraído pelos contornos e características diagnósticas dos recipientes, como as alças, bucais e bases. A simplicidade dos objetos incentivou os antiquaristas a mudar sua atenção dos aspectos figurativos e ornamentais dos artefatos para suas características “morfológicas” essenciais. Assim, foi no desenho dos tipos mais básicos de objetos que as principais convenções ilustrativas foram desenvolvidas.

Outras características notáveis das lâminas de Montfaucon incluem o uso de claros contornos pretos em um fundo branco, o “enquadramento” da lâmina com uma borda de linha dupla, a adição de título em cada página especificando a classe do material retratado e a designação da procedência de cada objeto. Embora variassem em seu nível de precisão, a qualidade geral das gravuras era uma característica significativa das lâminas. Juntos, esses elementos fizeram a imagem aparentar ser mais formal e padronizada do que as ilustrações de artefatos anteriores, assegurando que a “lâmina de artefato” agora existisse como uma entidade em seu próprio direito. Embora a introdução dessas convenções tenha sido, sem dúvida, motivada pelo desejo de produzir uma publicação coerente e bonita, ela também fazia parte de uma agenda mais ampla para promover o estudo de antiguidades. De fato, com o *L'Antiquité* a ilustração convencionalizada tornou-se um dos pilares da pesquisa antiquarista. Além disso, apesar de muitas das ilustrações em *L'Antiquité* serem cópias de fontes como o catálogo de Bonanni, a criação de Montfaucon de um sistema visual para apresentar artefatos serviu para promover novas interpretações do material. Projetados para ilustrar todos os aspectos da vida no mundo antigo, suas lâminas encorajaram a apreciação do ordinário e do simples, mostrando que mesmo as “bugigangas” tinham um papel em contar a história da antiguidade.

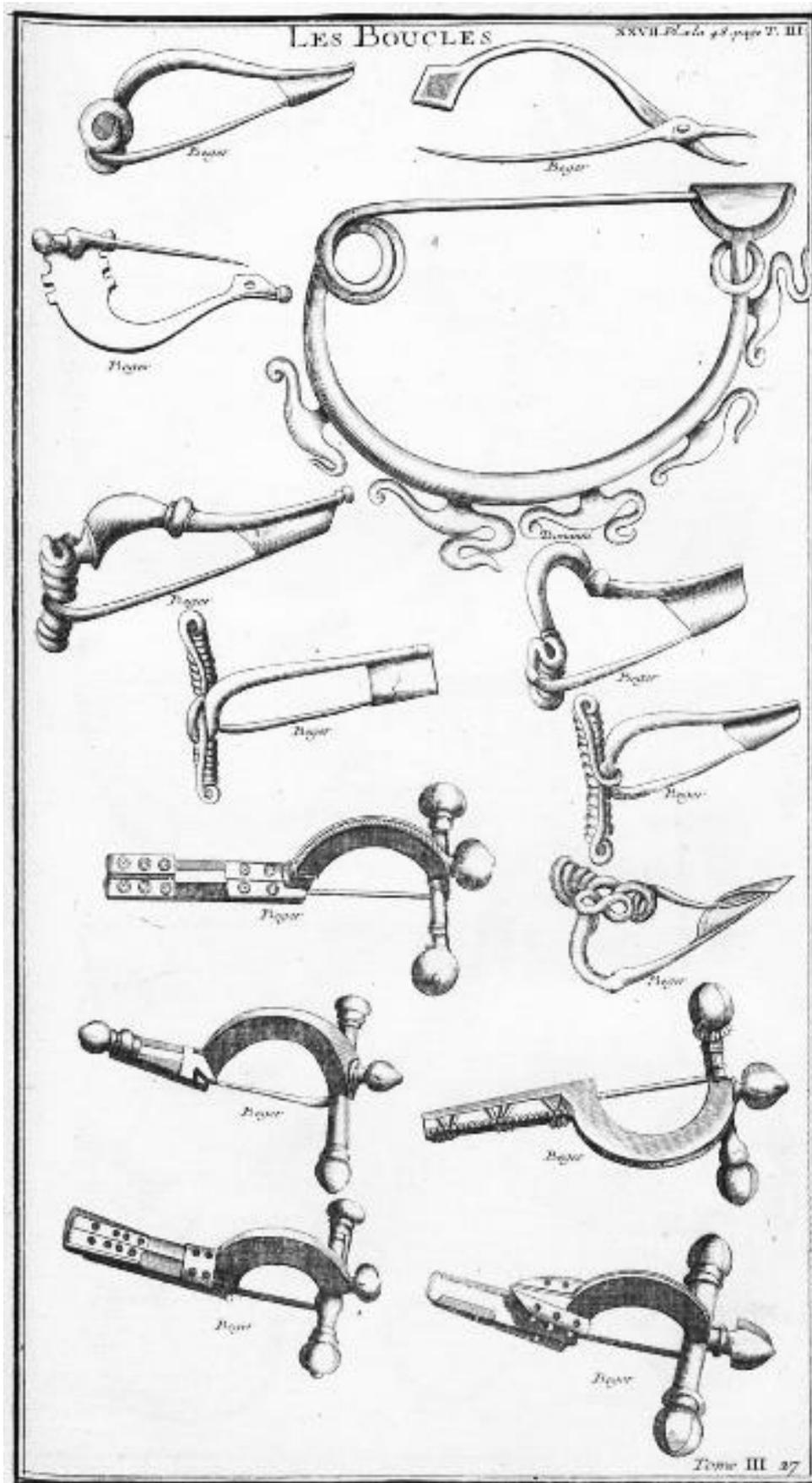


Figura 9. "Les boucles." Fonte: Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 15 vols., 2nd rev. ed. (Paris: Chez Florentin Delaune et al., 1722), Vol. 3, Pl. XXVII. © The British Library Board 740.i.20.

## PROTEGENDO AS CONVENÇÕES VISUAIS

Por volta de trinta anos após a aparição de *L'Antiquité*, o antiquarista francês Anne- Claude-Philippe, comte de Caylus (1692–1765), publicou outro trabalho referência sobre antiguidades que teve um grande impacto no desenvolvimento da arqueologia (Caylus, 1752-1757)<sup>53</sup>. Composto por sete volumes, *Recueil d'Antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises* (1752–1757) possuía centenas de lâminas de artefatos detalhados e meticulosamente gravados e como o *L'Antiquité* de Montfaucon, foi amplamente distribuído pelos ciclos acadêmicos na Europa. Caylus se diferenciava de antiquaristas anteriores por definir artefatos como a rota *científica* para o passado. Para Caylus, os artefatos forneciam ideias sobre a antiguidade que não eram apresentadas em textos clássicos, levantando e respondendo a novas perguntas sobre práticas culturais antigas. Nessa visão, os artefatos "trazem o progresso das artes diante de nossos olhos"; os antiquaristas anteriores, observou ele, "quase nunca os viam dessa forma; eles os consideravam apenas como um complemento às provas da história". A investigação de Caylus sobre a evolução das artes através da introdução de métodos sistemáticos comparativos para analisar antiguidades resultou em sua celebração como uma figura central no nascimento da arqueologia (Caylus, 1752–1757, Preface, pp. i-ii)<sup>54</sup>. Em sua jornada para estabelecer uma abordagem científica para os estudos dos artefatos, ele investiu pesadamente na produção de ilustrações e no desenvolvimento de seu potencial didático.

O abrangente registro visual da antiguidade de Caylus apresentava pequenos achados e, principalmente, artefatos quebrados ou danificados, em muito maior abundância do que o *L'Antiquité*. Para Caylus, os fragmentos eram tão úteis quanto espécimes completos ou "finos" na reconstrução do passado: "Não me importo com coisas vistosas, mas com pedaços de ágata, pedra, bronze, cerâmica, vidro, que possam servir de alguma forma para descobrir alguma prática ou a mão do criador."<sup>55</sup> A outra diferença significativa entre *Recueil* e *L'Antiquité* era de que Caylus incluía apenas objetos originais que estavam em sua posse ou que ele havia observado diretamente<sup>56</sup>. Como Montfaucon, Caylus viajou para a Itália (e também para a Grécia, Alemanha, Inglaterra e o Mediterrâneo Oriental) para ver coleções de antiguidades, adquirindo vários itens para sua própria coleção e produzindo ilustrações de muitos outros. Tais experiências contribuíram para a sua visão de que estudos detalhados de artefatos ou suas ilustrações eram necessários para apreciar seu potencial científico. Para ele, um antiquário deveria ir além de simplesmente olhar para esses objetos com "os olhos"; ele deve elaborar planos de pesquisa que facilitem a extração da verdadeira "sabedoria" das antiguidades (Caylus, 1752–1757, vol. 5, p. v). O trabalho de Caylus sobre ilustrações de artefatos endossou essa meta de articular *como* aprender com os objetos.

<sup>53</sup> Caylus foi um grande colecionador, artista, gravador de sucesso e escritor que foi eleito para a Académie des Inscriptions et Belles-Lettres em 1742. Estabelecida em 1663, essa academia era dedicada ao estudo das culturas antigas através de textos, monumentos e linguagem. Sobre a promoção de Caylus do estudo de antiguidades na academia, ver Marc Fumaroli (1995). O historiador da arqueologia Alain Schnapp credita ao *Recueil* o anúncio de uma "nova era na arqueologia, uma era mais atenta aos objetos, mais segura de suas descrições e de sua definição de tipos, mais interessada em tecnologia e na reconstrução de processos" (Schnapp, 1996, p. 241). Sobre a contribuição de Caylus ao estudo de antiguidades na França, particularmente seu reconhecimento do potencial de antiguidades gaulesas para a reconstrução da história nacional, ver Bonnie Effros (2011).

<sup>54</sup> Em relação ao papel de Caylus no nascimento da arqueologia ver see Jacques Guillerme (1983), Ronald T. Ridley (1992) e Julie Boch (2004). Boch enfatiza a originalidade dos métodos de Caylus e a maneira pela qual eles se concentraram na forma material das antiguidades.

<sup>55</sup> Caylus é citado Charles Nisard (1877, p. 4). Como observa Ridley, esse foco em objetos cotidianos "faz dele uma figura única e um precursor dos interesses arqueológicos um século depois" (Ridley, 1992, p. 364).

<sup>56</sup> Caylus adquiriu antiguidades de correspondentes de toda a Europa, enfatizando que ele escreveu apenas sobre artefatos que estavam em sua posse ou que ele havia visto; ver Nisard (1877, p. 21).

Baseado nas tentativas de Montfaucon de apresentar artefatos de acordo com uma estrutura significativa, Caylus introduziu várias importantes novas convenções para a ilustração de artefatos, as quais aumentaram a capacidade da imagem do artefato de delimitar e transmitir informações. Como um talentoso entalhador interessado em técnicas artísticas, Caylus supervisionou a produção das imagens do *Recueil*, empregando "jovens artistas promissores" para fazer as ilustrações<sup>57</sup>. As convenções que ele introduziu incluíam vistas cortadas dos objetos para dar uma perspectiva alternativa sobre a forma geral, o interior, a grossura das "paredes" (ver Figuras 12-14); perfis seccionados para indicar a espessura e o contorno dos vasos de cerâmica (ver Figura 13, especificamente I, II, III e VI); vistas de cima para baixo ou "aéreas" dos objetos para ilustrar seu interior (ver Figuras 13-15); seções reconstruídas para sugerir como os objetos seriam se estivessem completos (ver Figura 14); vários ângulos do mesmo objeto (ver Figura 14); e o uso de uma escala para indicar o tamanho exato dos objetos (ver Figura 14). Embora não seja uma convenção propriamente dita, a ilustração de cacos ou fragmentos de cerâmica também foi uma inovação importante, pois mostrou como as coleções desses "restos" poderiam ser úteis se vistas como parte de um conjunto (ver Figura 16). Todos esses dispositivos visuais refletiam a preocupação de Caylus com a tecnologia de produção, e essa foi uma abordagem que veio a distinguir a arqueologia como uma disciplina distinta.

Apesar de que apresentar múltiplas vistas de um artefato (tipicamente frente, costas e lateral) não fosse uma nova convenção, tendo sido adotado para a apresentação de esculturas e figurinos nas ilustrações de Montfaucon, é significativo que no *Recueil* objetos muito mais básicos, como cerâmica, eram submetidos ao mesmo tratamento. Perfis seccionados, como vistos na Figura 13, são particularmente importantes porque eles chamaram atenção para a profundidade e formato das paredes dos vasos, constituindo um modo especificamente arqueológico de comunicar a forma. Seções reconstruídas, como vistas na Figura 14, também eram significativas arqueologicamente, sugerindo que parte da missão dos antiquaristas era inferir como eram as seções ausentes dos objetos. Sobre tais restaurações, Caylus comentou que ilustrações deveriam ser usadas para recriar as partes perdidas e remover "deformidades" (Nisard, 1877, p. 37). Além do conjunto de convenções mencionado acima, também foram feitos esforços para regular o formato da página no *Recueil*, pois Caylus reduziu os objetos a tamanhos mais consistentes, para que alguns não ofuscassem outros na mesma página. Todas essas inovações apoiaram o projeto de análise comparativa, permitindo que as avaliações de semelhanças e diferenças fossem mais sistemáticas. Acima de tudo, elas geraram um entendimento mais profundo de objetos antigos pois destacaram as qualidades físicas distintas de exemplares individuais e mostraram como elas se comparam na mesma classe de material.

---

<sup>57</sup> Nisard, correspondência não publicada do comte de Caylus com o P. Paciaudi, théatin (1757–1765, vol. 1, p. 178).

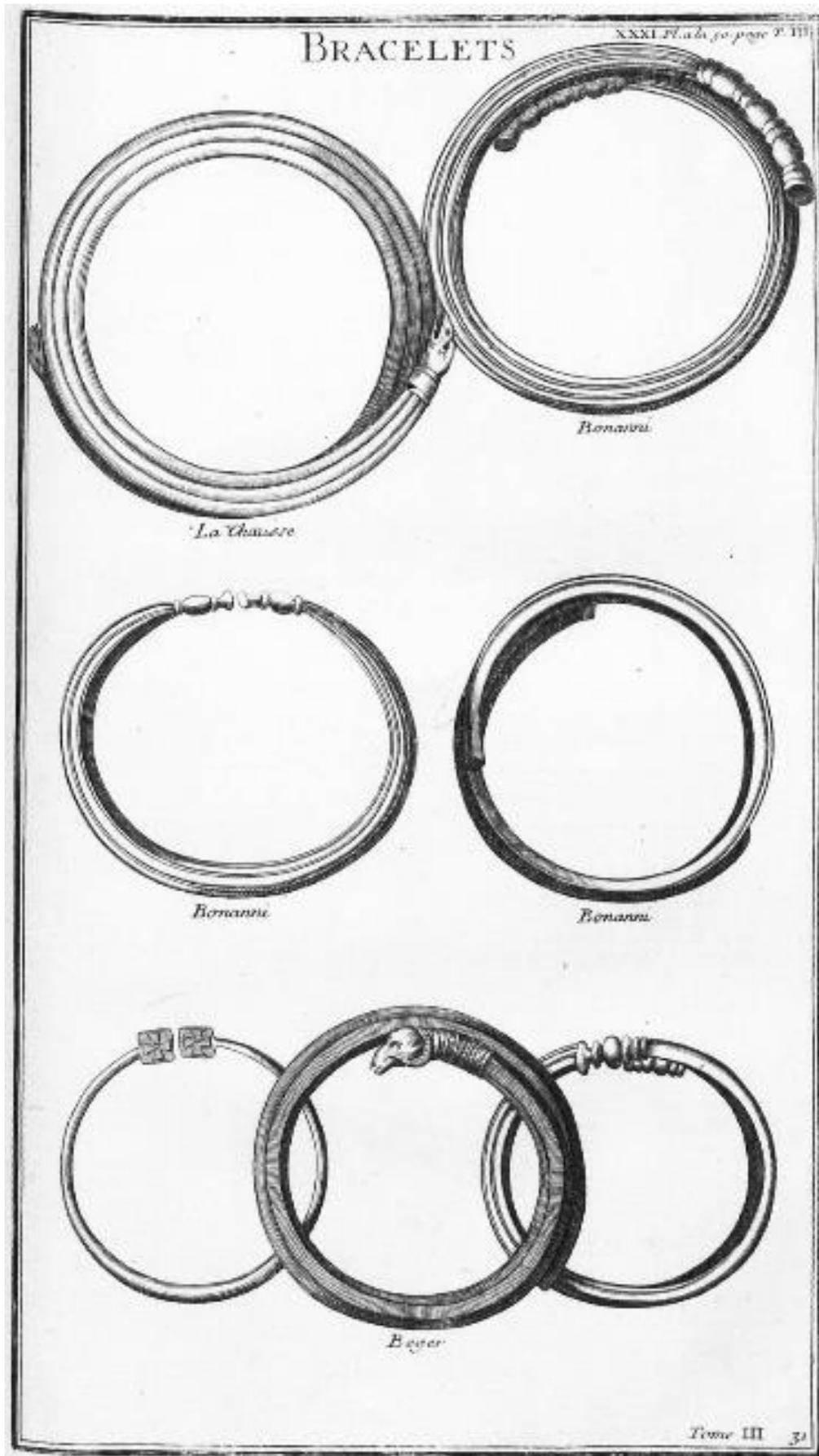


Figura 10. Braceletes. Fonte: Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 15 vols., 2nd rev. ed. (Paris: Chez Florentin Delaune et al., 1722), Vol. 3, Pl. XXXI. © The British Library Board 740.i.20.

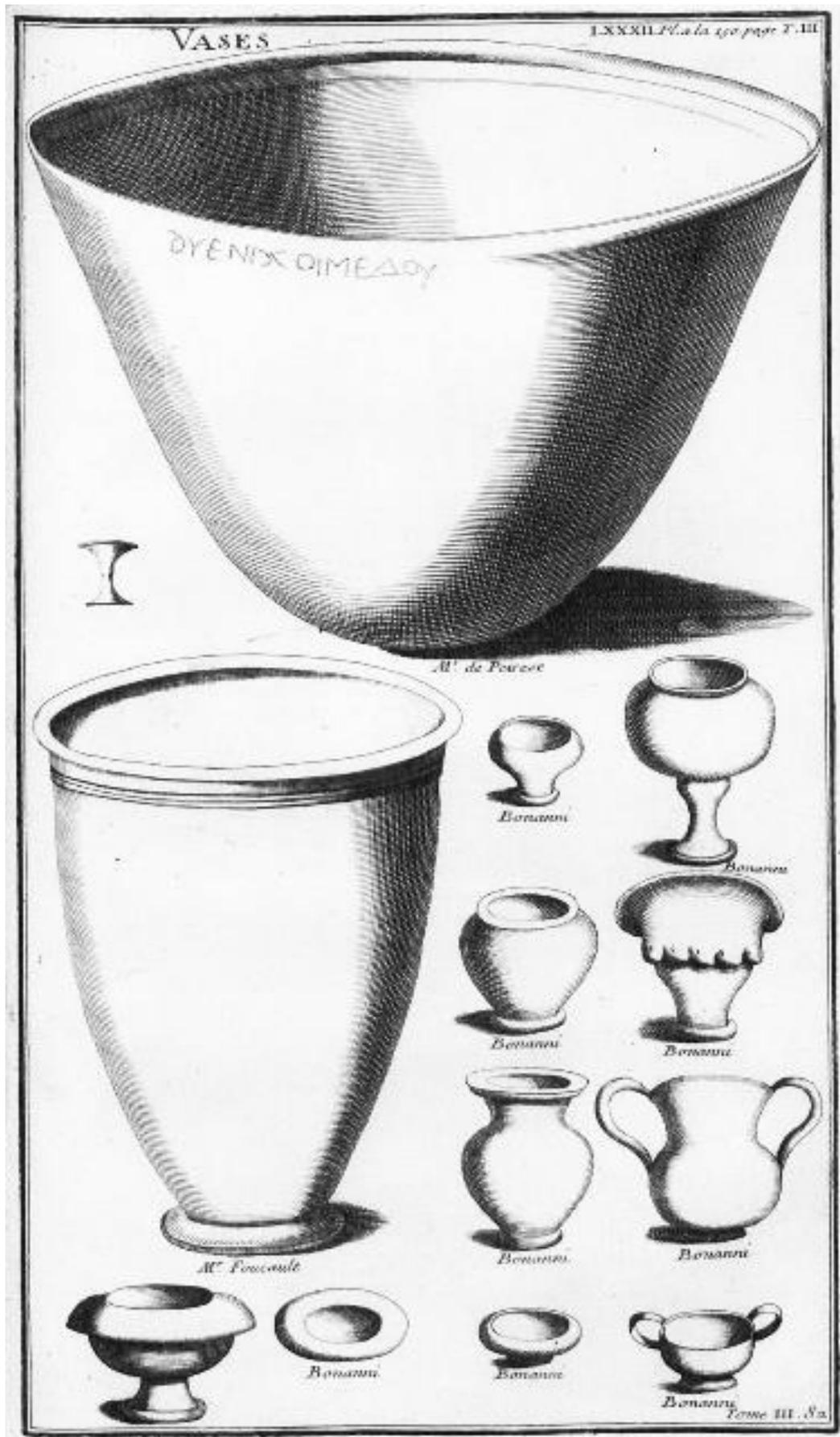


Figura 11. Recipientes. Fonte: Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 15 vols., 2nd rev. ed. (Paris: Chez Florentin Delaune et al., 1722), Vol. 3, Pl. LXXXII. © The British Library Board 740.i.20.

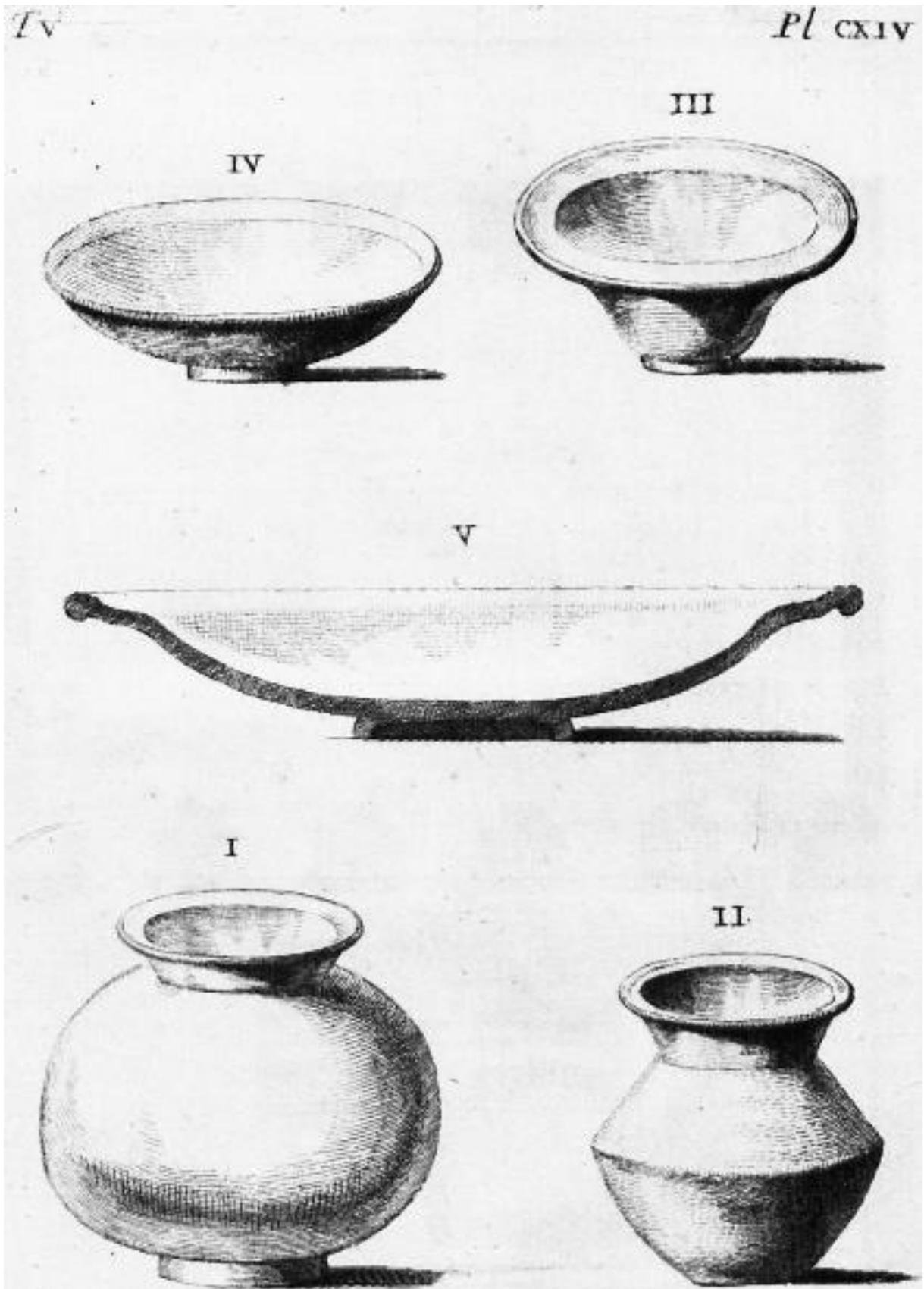


Figura 12. Recipientes com corte de perfil. Fonte: Anne Claude Philippe, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 vols. (Paris: Chez Desaint & Saillant, 1752–1757), Vol. 5, Pl. CXIV. © The British Library Board 673.g.3.

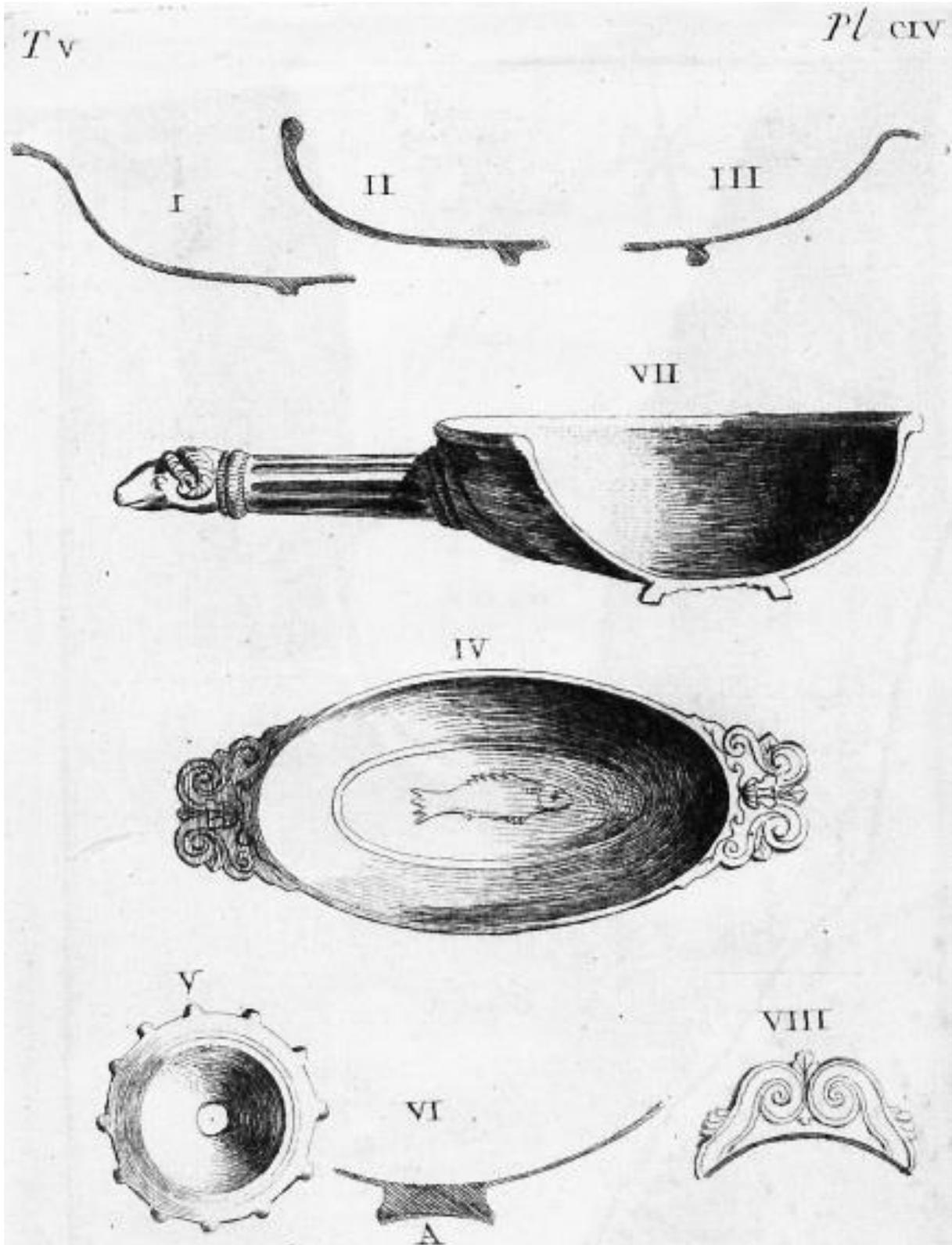


Figura 13. Recipientes com corte de perfil. Fonte: Anne Claude Philippe, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 vols. (Paris: Chez Desaint & Saillant, 1752–1757), Vol. 5, Pl. CIV. © The British Library Board 673.g.3.

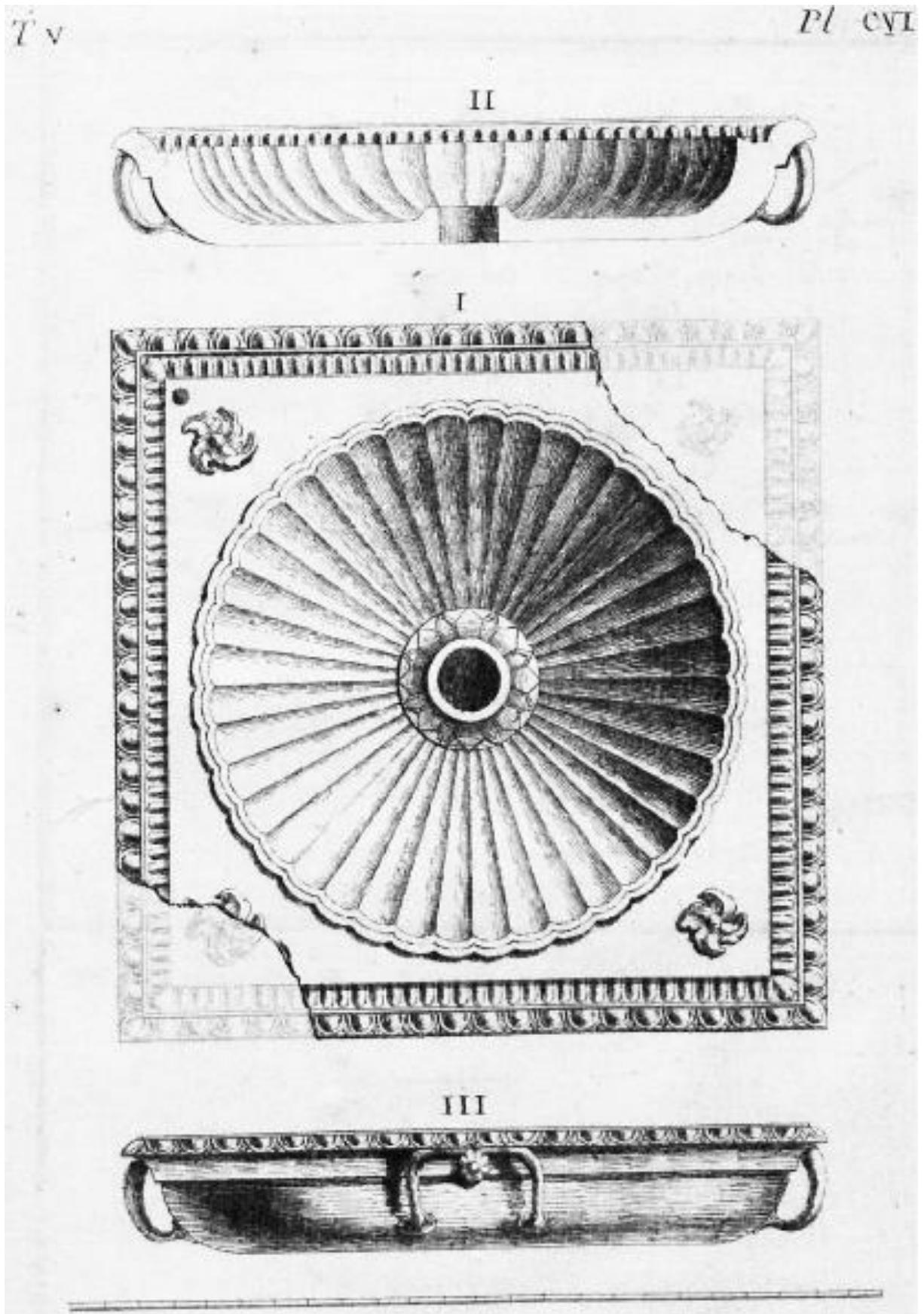


Figura 14. Recipientes com perfis reconstruídos. Fonte: Anne Claude Philippe, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 vols. (Paris: Chez Desaint & Saillant, 1752–1757), Vol. 5, Pl. CVI. © The British Library Board 673.g.3.

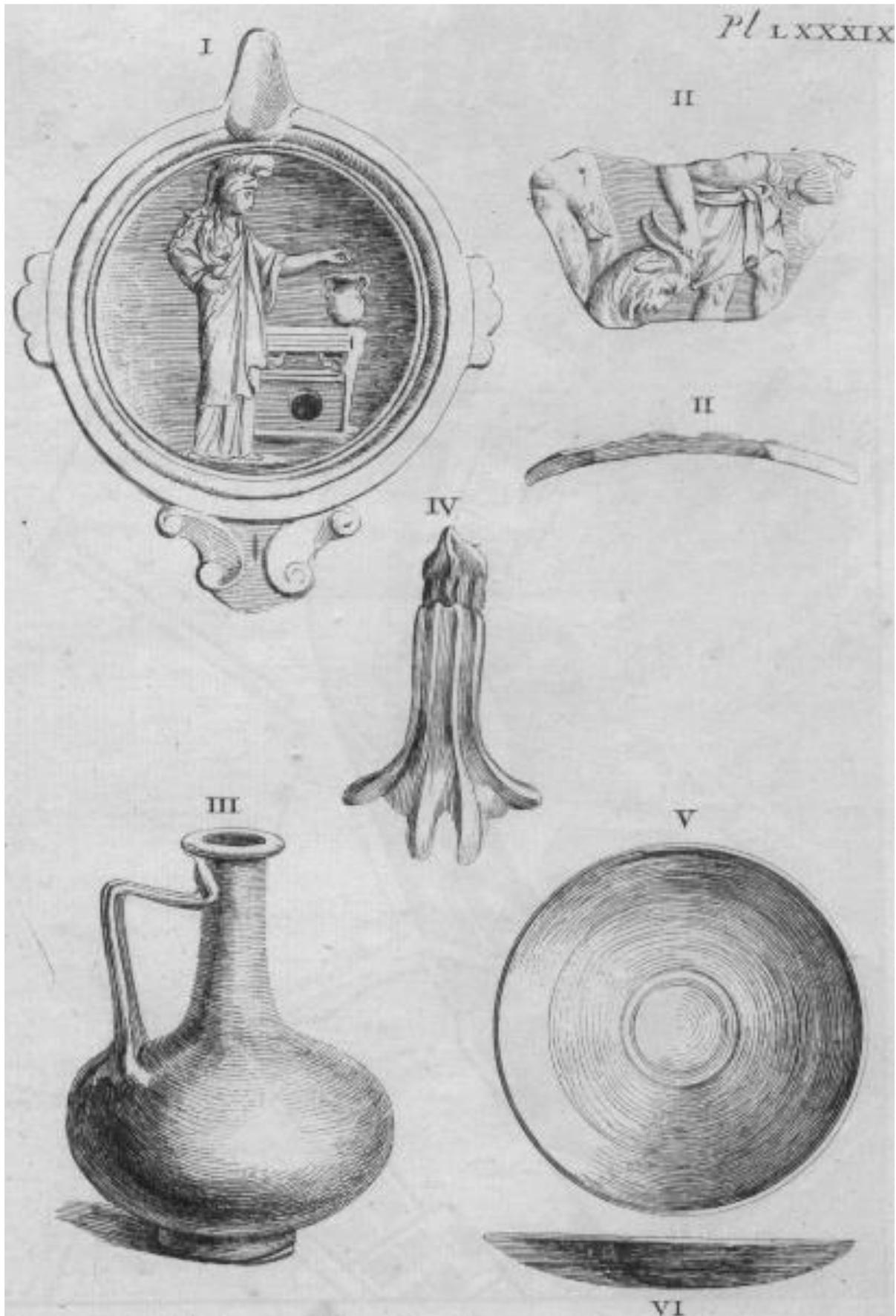


Figura 15. Vasos, luminária e fragmentos com perspectivas alternativas. Fonte: Anne Claude Philippe, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 vols. (Paris: Chez Desaint & Saillant, 1752–1757), Vol. 3, Pl. LXXXIX. © The British Library Board 673.g.3.

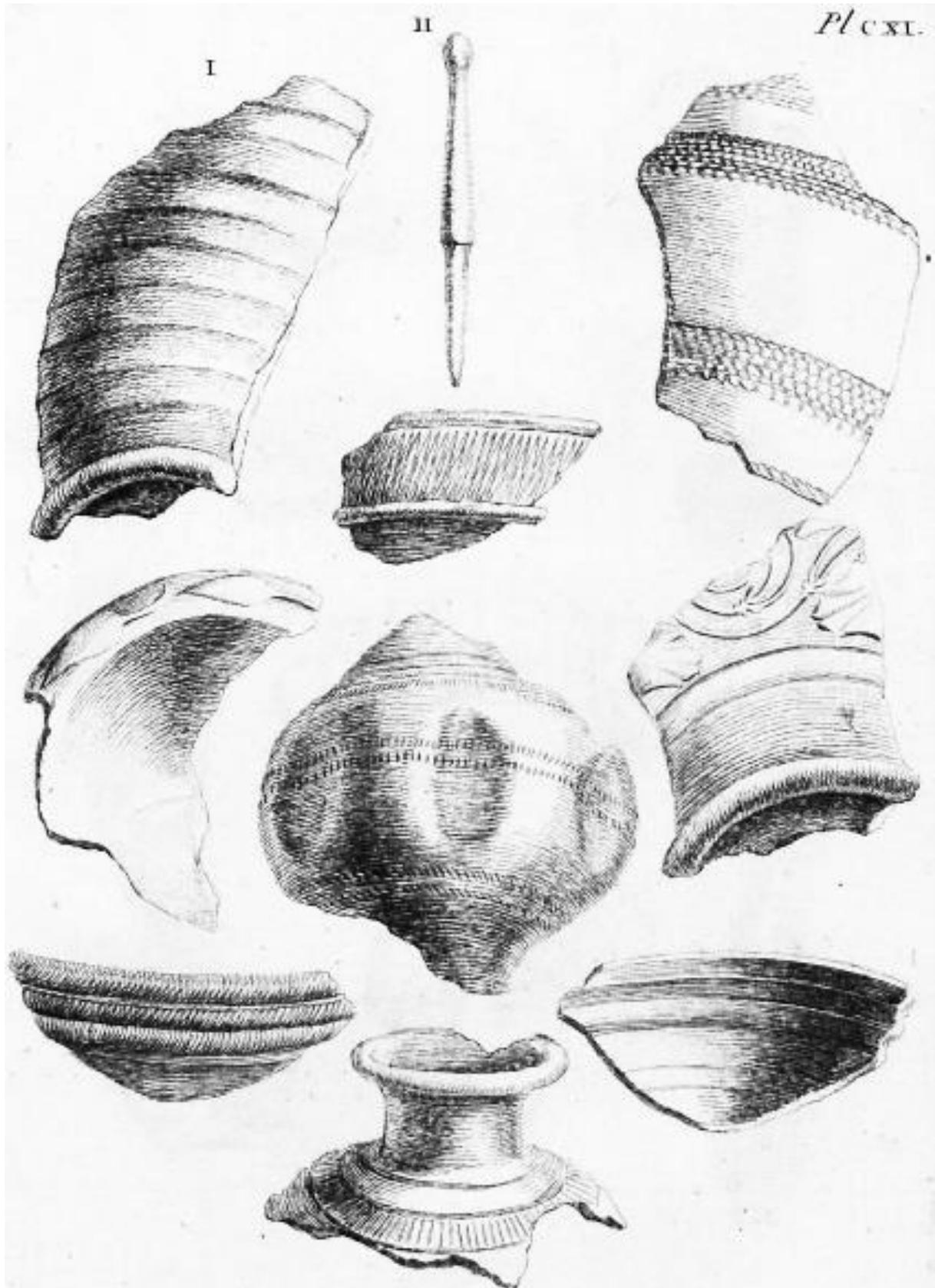


Figura 16. Coleção de fragmentos de cerâmica. Fonte: Anne Claude Philippe, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 vols. (Paris: Chez Desaint & Saillant, 1752–1757), Vol. 3, Pl. CXL. © The British Library Board 673.g.3.

Caylus acreditava que todos os artefatos eram potencialmente significativos cientificamente e que eles deveriam ser examinados de todos os ângulos. Consequentemente, as convenções de ilustrações que ele introduziu promoveram um reconhecimento das características dos objetos que não eram de natureza estética. Caylus possuía um “olho arqueológico”, pois valorizava a estrutura interna e a forma dos objetos e não apenas as características estéticas externas. Por meio da imagem, ele informou a seus leitores que não era apenas a aparência externa dos objetos que continha informações importantes; seus “órgãos internos” também mereciam ser examinados. O resultado de enfatizar atributos pouco considerados dos artefatos foi de que o *Recueil* trouxe uma apreciação muito mais ampla do papel da cultura material na pesquisa antiquarista. O fato de os estudos antiquaristas terem sido influenciados pelas ilustrações do *Recueil* pode ser visto na importância subsequente atribuída à imagem do artefato no debate antiquarista formal. Logo após a publicação do *Recueil*, por exemplo, ilustradores especialistas foram indicados por sociedades antiquaristas para criar desenhos de objetos para apresentação em suas reuniões. Um exemplo fundamental foi a Sociedade de Antiquários de Londres (fundada em 1717), que possuía gravuras de artefatos produzidos em fólio de alta qualidade para as suas reuniões. Essas imagens foram reunidas nos documentos publicados pela sociedade, o *Vetusta Monumenta*, que foi amplamente distribuído nos círculos antiquaristas (ver Martin Myrone, 1999). Além disso, as gravuras de Caylus representavam um passo crucial na consolidação do cânone pictórico para representar artefatos, com a imagem do artefato assumindo um sentido de propósito mais claro em relação ao projeto de classificação de objetos.

#### CONCLUSÃO: ILUSTRAÇÕES DE ARTEFATOS E O ESTUDO DO PASSADO

Nesse relato, eu me dediquei a mostrar como imagens foram usadas para trazer em foco as características de objetos considerados significativos no estudo do passado. As convenções emergentes para capturar essas características foram fundamentais para a comunicação nos estudos de antiguidades, permitindo a introdução de métodos de análise comparativa. No caso das ilustrações de Dal Pozzo vemos o agrupamento dos objetos, a distribuição dos artefatos em fileiras, o uso de contornos fortes e a omissão de certos detalhes para dar suporte a um tipo de observação mais formal. Com as ilustrações de Bonanni vemos tipos similares de objetos classificados juntos para compor as distintas classes de artefatos. O layout de Montfaucon das lâminas de artefatos, em designação, e as descrições detalhadas dos objetos promoveram a sistematização na análise dos artefatos. O seu protótipo de imagem de pequenos achados foi significativamente aprimorado por Caylus, que introduziu um conjunto completo de recursos visuais para afirmar o status das antiguidades como evidência. A convencionalização das ilustrações em todos esses trabalhos envolveu a designação de características diagnósticas e a remoção de detalhes tidos como supérfluos ou como distrações. Editadas em desenhos de linhas limpas e acompanhadas por explicações auxiliares, as ilustrações antiquaristas tornaram-se documentos visuais que instruíam o espectador sobre como ler o conteúdo da imagem. Esses desenvolvimentos correspondem ao desenvolvimento da ilustração científica como um grande gênero gráfico do século dezessete e dezoito, e refletiram como um crescente senso de propósito disciplinar estava relacionado à maneira como as abordagens visuais dos dados eram articuladas.

As ilustrações de pequenos achados produzidas na primeira metade do século dezoito revelam como a natureza da observação de artefatos mudou fundamentalmente. Na busca pela compreensão da antiguidade, os objetos se tornaram “informantes” vocais, em vez de auxiliares atraentes; a importância das ilustrações não

era simplesmente o fato de refletirem essa mudança de foco, mas sim de orientá-la. Por sua própria natureza de obras dedicadas ao visual, os álbuns e livros de Dal Pozzo, Bonanni, Montfaucon e Caylus incentivaram os antiquaristas a reavaliar a cultura material antiga sob uma nova luz. As ilustrações convencionalizadas que eles desenvolveram possibilitava que os artefatos fossem “lidos”, permitindo uma avaliação mais sistemática deles. Tais imagens foram centrais na construção de uma estrutura metodológica distinta do tipo de análise histórica da arte estético e iconográfico, usada para interpretar antiguidades, oferecendo uma abordagem diferente daquela proposta pelo “pai” da história da arte, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Enquanto o trabalho de Winckelmann sobre os estilos antigos de arte fundaram a disciplina moderna de história da arte, os trabalhos de Montfaucon e Caylus sobre tipos de artefatos foram a base para a disciplina da arqueologia.

O trabalho de Dal Pozzo, Bonanni e, mais particularmente, de Montfaucon e Caylus garantiram que o registro visual se tornasse a forma principal de demonstrar o valor dos artefatos na reconstrução do passado. Com suas tentativas de criar uma metodologia visual, esses estudiosos ampliaram a compreensão de tópicos de pesquisa estabelecidos por formular novas perguntas sobre a antiguidade. Por exemplo, o “instrumento” da ilustração promoveu uma investigação de como as formas e decorações dos vasos mudaram ao longo do tempo, de como os materiais e técnicas de manufatura mudaram e evoluíram como um resultado de trocas culturais, e como classes particulares de objetos se relacionavam com outras<sup>58</sup>. Tópicos como tecnologia antiga, seleção e obtenção de materiais, variações na função do objeto, a evolução dos tipos de objetos ao longo do tempo e a introdução de mudanças estilísticas em uma classe de objetos, logo se juntaram ao conjunto de temas mais tradicionais, como religião e ritos funerários. Enquanto esse relato focou em documentar a codificação da prática ilustrativa, sugerindo que isso encorajou o estabelecimento de uma abordagem arqueológica para o passado, a investigação de como esse desenvolvimento afetou a interpretação do material recuperado na primeira escavação arqueológica sistemática, como aquelas em Herculaneum e Pompéia, constitui outro capítulo na história da arqueologia.

Retornando ao ponto de Luthy e Smets sobre a perda de consciência das “premissas filosóficas específicas” subjacentes às ilustrações científicas, uma vez que elas se incorporam ao discurso e à prática disciplinar, a premissa subjacente às ilustrações de artefatos era que o “significado” essencial de um objeto tridimensional fabricado por mãos humanas no passado poderia ser obtido a partir de uma série de linhas pretas desenhadas no papel. Quando as imagens não eram mais vistas como um apêndice do texto, esse princípio foi estendido para apoiar a noção de que as ilustrações ofereciam um tipo diferente de explicação - um tipo em que o desenho era visto como um substituto do próprio objeto, tornando a observação do artefato original quase redundante<sup>59</sup>. O abandono da precisão “completa” e a confiança na capacidade dos desenhos convencionalizados de transmitir as qualidades cientificamente significativas dos artefatos podem ser vistos como uma dessas premissas tão profundamente incorporadas que escapam à percepção. Arraigadas na prática cotidiana da arqueologia contemporânea, as ilustrações de artefatos e seus princípios epistêmicos fundamentais tornaram-se algo natural. Esse ponto também foi levantado por Ann Blum em sua história da ilustração zoológica, em que a maneira como os espécimes passaram a ser representados “parece tão óbvia” porque as convenções empregadas são tão familiares (Blum, 1993, p. 3).

---

<sup>58</sup> A mudança para a abordagem desses diferentes tipos de questões ficou evidente na Escandinávia no início do século dezenove, quando pioneiros como Christen Jurgensen Thomsen começaram a classificar formalmente os artefatos de acordo com um sistema evolutivo no qual a mudança estilística e o contexto arqueológico eram usados para datar os objetos.

<sup>59</sup> Esse ponto é discutido por Kusukawa em relação às imagens botânicas e ao trabalho de Fuchs; ver Kusukawa (2011, p. 191).

Uma vez desenhado, o artefato começava uma tumultuosa jornada no caminho para fazer conhecimento—uma jornada que envolvia ser delineado de uma maneira específica, ser associado a outros objetos considerados semelhantes e ser "aprovado" ou sancionado como representante de uma classe de objetos através de meios formais de publicação. Inicialmente produzidos para fornecer um registro visual da variedade de objetos de interesse para a comunidade antiquarista, ilustrações de artefatos rapidamente foram além de sua função descritiva e assumiram um papel fundamental na interpretação do passado. Isso foi alcançado através da convencionalização de ilustrações, que possibilitaram aos antiquaristas elaborar relações entre classes de materiais de modo mais eficiente. Como historiadores naturais, antiquaristas reconheceram que a “verdadeira” representação de um objeto demandava uma forma de codificação visual para que fosse possível realizar a análise comparativa sistemática. Como pode ser visto nas ilustrações de Dal Pozzo, Bonanni, Montfaucon e Caylus, uma forma naturalista de representação foi modificada muito antes que um gênero reconhecido de ilustrações arqueológicas fosse estabelecido no século dezanove.

#### REFERÊNCIAS

- Accordi, B. (1876). Contributions to the history of geological science: illustrators of the Kircher Museum Naturalist Collections. *Geologica Roma*, 15, 113-126.
- Allmon, W. D. (2007). The evolution of accuracy in natural history illustration: reversal of printed illustrations of snails and crabs in Pre-Linnaean works suggests indifference to morphological detail. *Archives of Natural History*, 34, 174-191.
- Baigrie, B. (2006). *Picturing knowledge*. Toronto: University Toronto Press.
- Bailey, D. (1992). Small objects in the dal Pozzo—Albani drawings: first gatherings. Em Jenkins, I. D. (ed.). *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, pp. 3-20. Olivetti: Milan.
- Blum, A. S. (1993). *Picturing nature: American nineteenth-century zoological illustration*. Princeton: Princeton University Press.
- Boch, J. (2004). L'archéologie comme projet esthétique: Le Recueil d'Antiquités du Comte de Caylus. Em Cronk, N., & Peeters, K. (eds.). *Le Comte de Caylus*, pp. 79-94. New York: Rodopi.
- Bonanni, F. (1709). *Musaeum Kircherianum, sive Musaeum a P. A. Kircherio in Collegio Romano Societatis Jesu*. Rome.
- Bruhn, M. (2011). Life lines: an art history of biographical research around 1800. *Studies in history and philosophy of biological and biomedical sciences*, 42, 368-380.
- Cassiano dal Pozzo to Rienhold Dehn (1654). *Carteggio dal Pozzo*, MS XII (10), fol. 75v. 15 Nov. Biblioteca dell Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana.
- Caylus, A. C. P. comte de. (1752–1757). *Recueil d'antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*. 7 vols. Paris: Chez Desaint & Saillant.
- Claridge, A., & Jenkins, I. (1993). Cassiano and the tradition of drawing from the antique. Em *British Museum, Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, pp. 13-26.
- Coffin, D. R. (2004). *Pirro Ligorio: The Renaissance artist, architect, and antiquarian*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Cropper, E. (1992). Introduction. Em Cropper, E., Perini, G., & Solinas, F. *Documentary culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, pp. 7-21. Bologna: Nuova Alfa.
- Daston, L., & Galison, P. (2010). *Objectivity*. New York: Zone.

- Décultot, E. (2010). *Musées de papier: Recueils d'antiquités et recherches antiquaires 1650–1780*. Paris: Muse du Louvre Editions/Gourcuff/Gradenigo.
- Delaune, C. F. et al. (1719–1724). *Bernarde Montfaucon. L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 15 vols. Paris.
- Dupré, S., & Lüthy, C. (eds.). (2011). *Silent messengers: the circulation of material objects of knowledge in the Early Modern Low Countries*. Berlin: LIT.
- Effros, B. (2011). Writing history from manuscript and artifact: building an object-based narrative of the Early Middle Ages in eighteenth- and nineteenth-century France. Em Kell, H. A. (ed.). *Medieval manuscripts, their makers and users*, pp. 133-150. Turnhout: Brepols.
- Ellenius, A. (ed.) (1985). *The natural sciences and the arts: aspects of interaction from the Renaissance to the twentieth century*. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Fejfer, J., Fischer-Hansen, T., & Rathje, A. (eds.). (2003). *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*. Copenhagen: University Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Findlen, P. (1994). *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University California Press.
- Ford, B. (1993). *History of scientific illustration*. Oxford: Oxford University Press.
- Freedberg, D. (2002). *The eye of the lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*. Chicago: University Chicago Press.
- Freedberg, D. (1993). Cassiano and the art of natural history. *Quaderni Puteani*, 4, 141-222.
- Fumaroli, M. (1995). Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions. *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 139(1), 225-250.
- Goodrum, M. R. (2002). The meaning of 'Ceraunia': archaeology, natural history, and the interpretation of prehistoric stone artifacts in the eighteenth century. *British Journal for the History of Science*, 35, 255-269.
- Givens, J. A., Reeds, K. M., & Touwaide, A. (eds.). (2006). *Visualising Medieval medicine and natural history, 1200–1550*. Aldershot: Ashgate.
- Guillerme, J. (1983). Caylus technologue: note sur les commencements problématiques d'une discipline. *Revue de l'Art*, 60, 47-50.
- Haskell, F. (1993). *History and its images*. New Haven: Yale University Press.
- Haskell, F. (1993). Introduction. Em *British Museum, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, pp. 1-10. Rome: Olivetti.
- Herklotz, I. (1992). Das Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts. Em Cropper, E., Perini, G., & Solinas, F. *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, pp. 81-107. Bologna: Nuova Alfa.
- Herklotz, I. (1999). *Cassiano dal Pozzo Und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*. Munich: Hirmer.
- Hurley, C. (2000). The vagaries of artbook publishing: Bernard de Montfaucon (1660–1741) and His Subscription Enterprises. *Georges Bloch Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 7, 84-95.
- Jacks, p. (1993). *The antiquarian and the myth of antiquity: the origins of Rome in Renaissance thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, C. A., & Galison, P. (eds.) (1998). *Picturing science, producing art*. New York: Routledge.
- Kemp, M. (2000). *Visualizations: the "nature" book of art and science*. Berkeley: University California Press.
- Kusukawa, S. (1997). Leonhart Fuchs on the importance of pictures. *Journal of the History of Ideas*, 58, 403-427.

- Kusukawa, S. (2011). The role of images in the development of Renaissance natural history. *Arch. Nat. Hist.*, 38, 189-213.
- Kusukawa, S. (2012). *Picturing the book of nature: image, text, and argument in sixteenth-century human anatomy and medical botany*. Chicago: University Chicago Press.
- Lefevre, W., Renn, J., & Schoepflin, U. (eds.). (2003). *The power of images in Early Modern science*. Basel: Birkhäuser.
- Lopes, D. (1996). *Understanding pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- Lopes, D. (2005). *Sight and sensibility: evaluating pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- Lopes, D. (2009). Drawing in a social science: lithic illustration. *Perspectives on Science*, 17, 5-25.
- Lugli, A. (1986). Inquiry as collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome. *Anthropology and Aesthetics*, 12, 109-124.
- Lüthy, C., & Smets, A. (2009). Words, lines, diagrams, images: towards a history of scientific imagery. *Early Science and Medicine*, 14, 398-439.
- Lynch, M., & Woolgar, S. (eds.). (1990). *Representation in scientific practice*. Cambridge: MIT Press.
- O'Malley, T., & Meyers, A. R. W. (2008). *The art of natural history: illustrated treatises and botanical paintings, 1400–1850*. New Haven: Yale University Press.
- Mazzolini, R. (1993). *Non-verbal communication in science prior to 1900*. Florence: Olschki.
- Meijers, D. J. (2005). The paper museum as a genre: the corpus of drawings in St. Petersburg within a European perspective. Em Kistemaker, R. E. (ed.). *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg, c. 1725–1760*, pp. 19-24. Amsterdam: Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences.
- Miller, P. N. (2012). Major trends in European antiquarianism, Petrarch to Peiresc. Em Rabasa, J., Sato, M., Tortarolo, E., & Woolf, D. (eds.). *The Oxford history of historical writing, 1400–1800*, pp. 244–260. Oxford: Oxford University Press.
- Montfaucon, B. de. (1712). *The travels of the learned Father Montfaucon from Paris thro' Italy, 1698, 1699, 1700*. Trans. E. Curll. London.
- Montfaucon, B. de. (1721–1725). *Antiquity explained and represented in sculptures*. Foi traduzido pelo clérigo britânico David Humphreys e publicado em cinco volumes com um suplemento. London: J. Tonson and J. Watts.
- Moser, S. (1998). *Ancestral images: the iconography of human origins*. Ithaca: Cornell University Press.
- Moser, S. (2006). *Wondrous curiosities: Ancient Egypt at the British Museum*. Chicago: University Chicago Press.
- Myrone, M. (1999). Graphic antiquarianism in eighteenth-century Britain: the career and reputation of George Vertue (1684–1756). Em Myrone, M., & Peltz, L. (eds.). *Producing the past: aspects of antiquarian culture and practice*, pp. 35-54. Aldershot: Ashgate.
- Nickelsen, K. (2006). *Draughtsmen, botanists, and nature: the construction of eighteenth-century botanical illustrations*. Dordrecht: Springer.
- Nisard, C. (1877). *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757–1765): Suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, vol. 1. Paris.
- Ogilvie, V. W. (2006). *The science of describing: natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University Chicago Press.
- Palma Venetucci, B. (2003). Pirro Ligorio and the rediscovery of antiquity. Em Fejfer, J., Fischer-Hansen, T., & Rathje, A. (eds.). *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*, pp. 63- 88. Copenhagen: University Copenhagen, Museum Tusculanum Press.

- Piggott, S. (1978). *Antiquity depicted: aspects of archaeological illustration*. New York: Thames & Hudson.
- Papy, J. (2004). An antiquarian scholar between text and image? Justus Lipsius, humanist education, and the visualization of Ancient Rome. *Sixteenth Century Journal*, 35, 97-131.
- Pomata, G., & Siraisi, N. G. (eds.) (1995). *Historia: empiricism and erudition in Early Modern Europe*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Ridley, R. T. (1992). A pioneer art-historian and archaeologist of the eighteenth century: The Comte de Caylus and his recueil. *Storia dell'Arte*, 76, 362-375.
- Roberts, K. B., & Tomlinson, J. D. W. (1992). *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustration*. Oxford: Clarendon.
- Russell, S. (2007). Pirro Ligorio, Cassiano Dal Pozzo, and the Republic of letters. *Papers of the British School at Rome*, 75, 239-274.
- Saunders, G. (2009). *Picturing plants: an analytical history of botanical illustration*. Chicago: KWS.
- Schnapp, A. (1996). *The discovery of the past: the origins of archaeology*. London: British Museum Press.
- Smiles, S. (1994). *The image of antiquity: Ancient Britain and the romantic imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Smiles, S. (2013). Imaging British history: patriotism, professional arts practice, and the quest for precision. Em Bonde, S., & Houston, S. (eds.). *Re-presenting the past: archaeology through text and image* (pp. 9-20). Oxford: Oxbow.
- Smith, P. H. (2006). *The body of the artisan: art and experience in the scientific revolution*. Chicago: University Chicago Press.
- Smith, P. H., & Findlen, P. (eds.). (2002). *Merchants and marvels: commerce, science, and art in Early Modern Europe*. New York: Routledge.
- Smith, P. H., & Schmidt, B. (eds.). (2007). *Making knowledge in Early Modern Europe: practices, objects, and texts, 1400-1800*. Chicago: University Chicago Press.
- Solinas, F. (1993). Other sources of drawings in the Paper Museum. *British Museum, Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, 225-242. Rome: Olivetti.
- Turner, N. (1993). Some of the copyists after the antique employed by Cassiano. Em *British Museum, Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, pp. 27-37. Rome: Olivetti.
- Vermeule, C. (1958). Aspects of scientific archaeology in the seventeenth century. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 102, 193-214.
- Vaiani, E. (ed.). (sem data). *The Antichità Diverse Album: The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo*, serie A, 5. London: Royal Collection Publications.
- Vaiani, E. (2001). L'Antiquité expliquée di Bernard de Montfaucon: Metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca. Em Vaiani, E. (ed.). *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, pp. 155-176. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Waddell, M. A. (2010). A theater of the unseen: Athanasius Kircher's Museum in Rome. Em Kavey, A. B. (ed.). *World-building and the Early Modern imagination*, pp. 67-90. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Weiss, R. (1988). *The Renaissance discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Blackwell.
- Zwijnenberg, R., & van de Vall, R. (eds.). (2009). *The body within: art, medicine, and visualization*. Leiden: Brill.
- Zytaruk, M. (2011). Cabinets of curiosities and the organization of knowledge. *University of Toronto Quarterly*, 80(1), 1-23.

FAZENDO CONHECIMENTO PERITO ATRAVÉS DA IMAGEM:  
CONEXÕES ENTRE ILUSTRAÇÕES ANTIQUARISTAS E ILUSTRAÇÕES CIENTÍFICAS MODERNAS