UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Adriana de Castro Dias Bicalho



Das criaturas-imagem, emblemáticas e inquietantes: a Bibliotheca, o Teatro e as Histórias Preternaturais

Belo Horizonte
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Adriana de Castro Dias Bicalho

Das criaturas-imagem, emblemáticas e inquietantes: a *Bibliotheca*, o Teatro e as Histórias Preternaturais

Belo Horizonte
2018

Adriana de Castro Dias Bicalho

Das criaturas-imagem, emblemáticas e inquietantes: a *Bibliotheca*, o Teatro e as Histórias Preternaturais

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Professora Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte

2018

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **ADRIANA DE CASTRO DIAS BICALHO** Número de Registro **2013710067.**

Titulo: **"Das Criaturas-Imagem Emblemáticas e Inquietantes: a Bibliotheca, o Theatro e as Histórias Preternaturais"**

Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. George Rembrandt Gutlich – Titular– EBA/UFMG

Prof. Dr. Marco Antonio Farias Scarassatti – Titular – FAE/UFMG

Profa. Dra. Giovana Scareli – Titular – UFSJ

Profa. Dra. Maria do Carmo Fernandes Nunes Rolla - Titular – UFMG

Belo Horizonte, 20 de abril de 2018.

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Bicalho, Adriana, 1973-
Das criaturas-imagem, emblemáticas e inquietantes [manuscrito] : a Bibliotheca, o Teatro e as histórias preternaturais / Adriana de Castro Dias Bicalho – 2018.
263 f., il.

Orientador: Maria do Céu Diel de Oliveira.

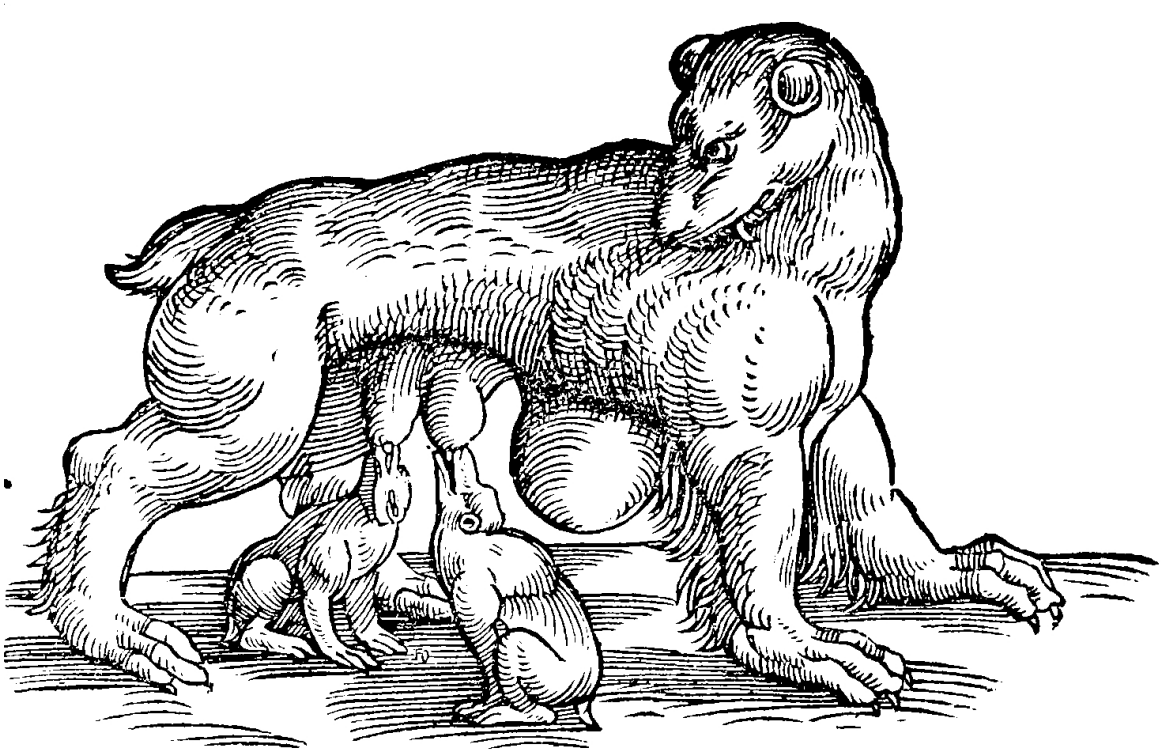
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2018.

1. Warburg, Aby, 1866-1929 – Teses. 2. História natural – Teses. 3. O Maravilhoso – Teses. 4. Ilustrações em história natural – Teses. 4. Arte e ciência – Teses. 5. Memória – Teses I. Oliveira, M. C. D., 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 743.6

D E D I C A T Ó R I A

Às criaturas: inquietantes, comuns, maravilhosas, preternaturais, vulneráveis - outros mais outros que quaisquer outros.



A G R A D E C I M E N T O S

À minha orientadora, Maria do Céu Diel, que há tantos anos me ensina sortilégios com imagens;

Aos professores dos programas de pós graduação em Artes Visuais, Letras e História, pela iluminação, e aos funcionários do Colegiado, pela gentileza;

À minha mãe, que acredita no maravilhoso;

À minha irmã Bruna, sempre atenta e espirituosa;

Ao meu companheiro Carlos Henrique, pela paciência e delicadeza ao enfrentar comigo mais uma aventura na pós graduação;

À amiga Lucia, pelo inestimável apoio;

Às criaturas: Carolina, Terezinha, Augusta, Margarida, Roberta, Antônio, Izabela, Izabel, Morgana, Gabriel.

R E S U M O

Na aurora da Era Moderna ocidental, a exegese do Grande Livro da Natureza frutificou artifícios que, urdidos sob os preceitos da doutrina das assinaturas e das semelhanças ocultas nas coisas, remodelaram o mundo em inauditas versões das histórias naturais – nelas, o casamento entre imagem e texto, apadrinhado pelas transformações da técnica, amalgamou o saber oriundo dos lapidários, herbários e bestiários, das viagens, da caça, das fábulas, dos mitos, dos hábitos, da culinária, da filosofia natural, da medicina, dos emblemas e também da observação direta das criaturas e fenômenos. Habitam essas histórias naturais uma vasta comunidade de criaturas a atravessar os tempos sob distintos juízos e práticas que permanentemente reconfiguram o que delas se pode saber e perceber. *Das Criaturas-Imagem Emblemáticas e Inquietantes: a Bibliotheca, o Teatro e as Histórias Preternaturais* estuda a migração dessas criaturas ao longo das descontinuidades epistêmicas: amealhadas pelo afã enciclopédico; admiradas por suas peculiaridades; proscritas por sua excessiva dimensão imaginativa; esquecidas e emaranhadas ao erro e à anedota; recalcadas e renascidas como impressão inquietante. Para percorrer as vielas subterrâneas do pensamento visual, essa investigação inverte o protagonismo dos textos, tão frequente na historiografia, e põe-se a auscultar as imagens. Vale-se da caixa catóptrica da similitude para atualizar artifícios que permitem pensar as criaturas-imagem: a biblioteca como encarnação do pensamento; o teatro da memória como sortilégio para ativar as potências dormentes das imagens; a doutrina das assinaturas como aproximação de imagens e entre imagens.

Palavras-chave: Imagem, História Natural, Preternatural, Emblemas, Inquietante, Memória, Animalidade, Criaturalidade.

A B S T R A C T

At the dawn of Modern Era, the exegesis of the Great Book of Nature led to artifices that woven under the precepts of the doctrine of signatures and of the similarities hidden in things, reshaped the world in unprecedented versions of natural histories - in them, the marriage of image and text, patronized by technical transformations, amalgamated the knowledge coming from the lapidaries, herbals and bestiaries, travels, hunting, fables, myths, habits, cuisine, natural philosophy, medicine, emblems as well as direct observation of the creatures and phenomena. Inhabit these natural histories a large community of creatures crossing times under different judgments and practices that permanently reconfigure what we can know and understand about them. *Das Criaturas-Imagem Emblemáticas e Inquietantes: a Bibliotheca, o Teatro e as Histórias Preternaturais (Of Emblematic and Uncanny Image-Creatures: the Library, the Theater and the Preternatural Histories)* studies the migration of these creatures along the epistemic discontinuities: gathered by the encyclopedic desire; admired for its peculiarities; proscribed by its imaginative dimension; forgotten and tangled to error and anecdote; repressed and reborn as uncanny impression. To traverse the subterranean alleys of visual thought, this investigation reverses the protagonism of texts, so common in historiography, and begins to listen to the images. It also makes use of the catoptric box of similarity to update artifices that allow thinking about the image-creatures: the library as an incarnation of thought; the theater of memory as a sortilege capable of activate the ancient powers of the images; the doctrine of signatures as a way to get close to images and get them close of each other.

Keywords: Image, Natural History, Preternatural, Emblems, Uncanny, Memory, Animality, Creaturely.

L I S T A D E I L U S T R A Ç Õ E S

Figura 01 – Robert Fludd, *Integrae Naturae Speculum Artisque imago, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, p. 04-05, 1618. **17**

Figura 02 – Giuseppe Arcimboldo, *Terra*, pintura da série *Alegoria dos Quatro Elementos*, 1566. **18**

Figura 03 - Giuseppe Arcimboldo, *Água*, pintura da série *Alegoria dos Quatro Elementos*, 1566. **19**

Figura 04 - Sofia Borges, *Gold Nugget*,150x230cm, fotografia, pigmento mineral sobre papel de algodão, 2011. **20**

Figura 05 – Ulisse Aldrovandi, raia em forma de dragão, prancha aquarelada segunda metade do século XVI. **21**

Figura 06 – Ulisse Aldrovandi, raia em forma de dragão, xilogravura, *De piscibus liber V* […], p. 443, 1613. **22**

Figura 07 – Albertus Seba, *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri* […], prancha número XXXVII, 1734. **23**

Figura 08 – Jan Svankmajer, *Caudator pudicus*, prancha 09, *História Natural*, 1972-1973. **24**

Figura 09 – Phillipe Galle, *Natura*, *Prosopographia*, século XVII. **25**

Figura 10 – Giambattista della Porta, frontispício de *Natural Magik.* **26**

Figura 11 – Urban Hierne, *Alegoria da Natureza e da Química*, frontispício de *Actorum chymicorum Holmiensium Parasceve*, 1712. **27**

Figura 12 – Artêmis ou Diana de Éfeso, Musei Capitolini, cópia romana, c. 200 a.C. **28**

Figura 13 – Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant à la Science*, 1899. **29**

Figura 14 – Vilém Flusser e Louis Bec, *Vampyrotheutis Infernalis*, 1988. **30**

Figura 15 – Andrea Alciato, *Proteus*, Emblema CLXXXII, *Emblemata*, p. 189, 1608. **48**

Figura 16 – Robert Fludd, *Oculus Imaginationes, Ars Memoriae* em *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, p. 47, 1618. **49**

Figura 17 – Cesare Ripa, *Imaginatione*, *Della novissima iconologia*, p. 308, 1624/1625. **50**

Figura 18 – Werner Herzog, Caverna Chauvet-Pont-d'Arc, fotograma de *Cave of Forgotten Dreams*, 2010. **51**

Figura 19 – Michael Maier e Matthaeus Merian, *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica*, p. 157, 1618. **52**

Figura 20 - Robert Fludd, *Trium animae visionis generum in Microcosmo, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, p. 217, 1618. **53**

Figura 21 – Entrada da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (s./d.) **54**

Figura 22 - Sala de Leitura da WaburgStiftung, antiga Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1995. **55**

Figura 23 – Emblema do Instituto Warburg, s./d. **56**

Figura 24 – Conrad Gessner, *Manucodiata*, *Historiae Animalium* Volume III, p. 612, 1555. **57**

Figura 25 – John Jonston, *Manucodiata, Historiae naturalis de avibus* Volume VI, Prancha 55, 1650-1653. **58**

Figura 26 – Francisco de Goya, *El Perro*, 1819-1923. **59**

Figura 27 - Pierre Jaquet-Droz, autômatos, c. 1768-1774. **60**

Figura 28 - Anéis borromeanos no verso da medalha de Cosimo de Medici, o Velho, 1740. **61**

Figura 29 - Frontispício do catálogo da coleção de Ferrante Imperato,1599. **62**

Figura 30 - Hans van Amsterdam, taça feita com coco indiano e prata, decorada com temas do antigo testamento, 1533-1534. **63**

Figura 31 - Anatomia do leão, *The natural history of animals [microform] : containing the anatomical description of several creatures dissected by the Royal Academy of Sciences at Paris*, p. 12, 1702. **64**

Figura 32 – Conrad Gessner e Felix Platter, gato, prancha do álbum Platter-Gessner, 1540-1550. **91**

Figura 33 – Conrad Gessner, gato em *Historiae Animalium*, volume 01, p. 345, 1551. **92**

Figura 34 – Possível fonte do elefante de Gessner. Sebastian Münster e Claudius Ptolemy, elefante, *Geographica universalis*, *vetus et nova*, *complectens*, Basel, *Tabula Asiae* XII, 1540. **93**

Figura 35 – Albretch Dürer, Rinoceronte, 1515. **94**

Figura 36 – Conrad Gessner, Rinoceronte, *Historiae Animalium*, volume 01, p. 953, 1551. **95**

Figura 37 – Conrad Gessner, Cães, *Historiae Animalium*, volume 01, p. 173, 1551. **96**

Figura 38 - Albretch Dürer, *Santo Eustáquio*, 1501. **97**

Figura 39 – Conrad Gessner, Asno, *Historiae Animalium*, volume 01, p. 04, 1551. **98**

Figura 40 - Albretch Dürer, *Fuga para o Egito*, da série *A vida da virgem*, 1511. **99**

Figura 41 – Balthus, *O Rei dos Gatos*, 1935. **100**

Figura 42 – Joris Hoefnagel, Frontispício do álbum *Ignis*, 1575-1582. **101**

Figura 43 - Joris Hoefnagel, *Mira calligraphiae monumenta*, prancha 7, 1591-1596. **102**

Figura 44 - Robert Hooke, cabeça de mosca, *Micrographia* (...), p. 175, 1665. **103**

Figura 45 – Joris Hoefnagel, *Ignis*, Prancha XXI, 1575-1582. **104**

Figura 46 – Joris Hoefnagel, Pedro Gonzáles e sua esposa, *Ignis*, 1575-1582. **105**

Figura 47 – Joris Hoefnagel, Antonietta Gonzáles e um dos seus irmãos, *Ignis*, 1575-1582. **106**

Figura 48 - Joris Hoefnagel, Prancha XXXV, *Terra*, 1575-1582. **107**

Figura 49 – Ulisse Aldrovandi, vitrine no Palazzo Poggi, C*ordylus sive Uromastix*, século XVI. **108**

Figura 50 – Ulisse Aldrovandi, matriz de xilogravura **-** *Draco aethiopicus*, final do século XVI. **109**

Figura 51 – Ulisse Aldrovandi, gato egípcio, *De quadrupedibus digitatis viuiparis* (…), p. 585, 1637. **110**

Figura 52 - Ulisse Aldrovandi, Cão sem as patas dianteiras, *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, século XVI. **111**

Figura 53 - Ulisse Aldrovandi, *Cynocephali*, *Monstrorum Historia*, p. 22, 1642. **112**

Figura 54 - Ulisse Aldrovandi, *canis melitensis*, *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, século XVI. **113**

Figura 55 – Ulisse Aldrovandi, *canis anglicus albus*, *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, século XVI. **114**

Figura 56 - Pisanello, *Vanneau huppé mort, posé sur le dos, les ailes éployées*, século XV. **115**

Figura 57 – Anônimo, cães, Álbum de Zurique, século XVII. **116**

Figura 58 - Jacques de Gheyn II, Leão, visto em *Historie of foure-footed beastes and serpents*, de Edward Topsell, p.357, 1658. **117**

Figura 59 – Matthaus Merian e John Jonston, unicórnios, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*, Prancha X, 1650. **118**

Figura 60 – Matthaus Merian e John Jonston, cães, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*., Prancha LXIX, 1650. **119**

Figura 61 – Frederik Ruysch, preparação anatômica, século XVIII. **120**

Figura 62 - Frederik Ruysch, preparação anatômica, *Thesaurus animalium primus*, prancha I , 1710. **121**

Figura 63 - Joris Hoefnagel, Prancha XXXXIV, *Terra*, 1575-1582. **122**

Figura 64 - Albertus Seba, Prancha XXXVII, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (...) Tomus III, 1758. **123**

Figura 65 - Georges-Louis Leclerc de Buffon, Antílope, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 330, 1754. **124**

Figura 66 - Georges-Louis Leclerc de Buffon, Gazela, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 199, 1754. **125**

Figura 67 - Georges-Louis Leclerc de Buffon, Cão-leão, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 110, 1754. **126**

Figura 68 - Georges-Louis Leclerc de Buffon, cão espanhol, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 60, 1754. **127**

Figura 69 – Ernst Haeckel, *Gemeinverständliche vorträge und abhandlungen aus dem gebiete der entwickelungslehre von Ernst Haeckel*, p. 137, 1902. **128**

Figura 70 - Ernst Haeckel, Prancha 8, *Kunstformen der Natur*, 1889-1904. **129**

Figura 71 – Jan Svankmajer, fotograma de *Historia Naturae, suita*, 1969. **130**

Figura 72 – Peter Greenaway, fotograma de *Zoo, a Zed & Two Noughts*, 1985. **131**

Figura 73 – Joan Fontcuberta, *Sirenas* (instalação), 2000. **132**

Figura 74 - John William Waterhouse, *The Mermaid*, 1900. **133**

Figura 75 – Vilém Flusser, Louis Bec, V*ampyropelida Kampto*, Prancha 8, *Vampyroteuthis Infernalis*, 2011. **134**

Figura 76 - Arena da Sala de Leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg em atividade, com painéis de imagens, 1927. **165**

Figura 77 – Mnemosyne evocada na porta da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, s./d. **166**

Figura 78 - Projetos da bibliotheca com arena (a, b, c) - Projeto realizado entre 1924-25 por Gerhard Langmaak para a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Na segunda planta é possível ver a arena. **167**

Figura 79 - Teatro da Memória de Giulio Camillo, como imaginado por Athanasius Kircher. **168**

Figura 80 – Petrus Apianus, *Volvelle*, *Astronomicum Caesareum* p. 02, 1540. **169**

Figura 81 - Giordano Bruno, roda mnemônica, I*ordanvs Brvnvs nolanvs De vmbris idearvm*, p. 37, 1582. **170**

Figura 82 - Teatro das Criaturas, primeiro protótipo, 2017. **171**

Figura 83 - Fotograma de *A Cor da Romã*, 1969. **172**

Figura 84 - Teatro das Criaturas, segundo protótipo, 2017. **173**

Figura 85 – Heinrich Khunrath, *Tábua de Esmeralda*, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, 1609. **186**

Figura 86 – Matthaus Merian e Lucas Jennis, *Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum*, 1678. **187**

Figura 87 – Giambattista della Porta, *Phytognomonica*, p. 158, 1588. **188**

Figura 88 - Giambattista della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, p. 42, 1613. **189**

Figura 89 – Aby Warburg, Prancha A do *Atlas Mnemosyne*, 2014. **190**

Figura 90 – Aby Warburg, Prancha 3 do Atlas *Mnemosyne*, 2014. **191**

Figura 91 – Conrad Gessner, *Historiae Animalium*, Volume 4, p. 1197, 1558. **204**

Figura 92 - Ulisse Aldrovandi,fêmea com cabeça de macaco, prancha aquarelada, segunda metade do século XVI. **205**

Figura 93 - Ulisse Aldrovandi,monstro, prancha aquarelada, segunda metade do século XVI . **206**

Figura 94 – Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII* (…), p. 273, 1599. **207**

Figura 95 – Matthaus Merian e John Jonston, S*emivulpa, Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*, Prancha LVIII, 1650. **208**

Figura 96 - Frederik Ruysch, preparação anatômica, *Thesaurus animalium primus*, Prancha IV, 1710. **209**

Figura 97 - Peter Greenaway, fotograma de *Zoo, a Zed & Two Noughts*, 1985. **210**

Figura 98 – Lars von Trier, fotograma de *Antichrist*, 2009. **211**

Figura 99 – Werner Herzog, fotograma de *Grizzly Man*, 2005. **212**

Figura 100 - Conrad Gessner, *Historiae animalium liber IIII*, p. 1104, 1558. **214**

Figura 101 - Ulisse Aldrovandi, *De piscibus libri V*. (...), p. 554, 1638. **215**

Figura 102 - Frederik Ruysch, *Thesaurus animalium primus*, Prancha VI, 1710. **216**

Figura 103 – Albertus Seba, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (...) Tomus III, Prancha I, 1758. **217**

Figura 104 – Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Prancha 70, 1889-1904. **218**

Figura 105 – Jean Painlevé, fotograma de *Les Assassins D'eau Douce*, 1947. **219**

Figura 106 - Vilém Flusser, Louis Bec, *Lalokamo Semaforóida*, Prancha 9, *Vampyroteuthis Infernalis*, 2011. **220**

Figura 107 - Joris Hoefnagel, *Terra*, Prancha XXXXIV, 1575-1582. **222**

Figura 108 – Ulisse Aldrovandi, Cão, *Le tavole acquerelatte di Ulisse Aldrovandi*, segunda metade do século XVI. **223**

Figura 109 - Ulisse Aldrovandi, baleia, *Le tavole acquerelatte di Ulisse Aldrovandi*, segunda metade do século XVI. **224**

Figura 110 - Anônimo, bovinos, Álbum de Zurique, século XVII. **225**

Figura 111 - Anônimo, cervos, cão, vaca, bezerro, Álbum de Zurique, século XVII. **226**

Figura 112 – John Jonston e Matthaus Merian, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*., Prancha LXI, 1650. **227**

Figura 113 - Georges-Louis Leclerc de Buffon, *le sanglier*, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 69, 1754. **228**

Figura 114 - Georges-Louis Leclerc de Buffon, *le douc*, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 256, 1754. **229**

Figura 115 – Panorama das versões finais da *Bibliotheca Indalomeniana: Scientia Criaturarum* (1ª edição) e do *Teatro das Criaturas* (2ª edição). **265**

Figura 116 - Panorama da versão final do *Teatro das Criaturas*. **266**

S U M Á R I O

Introdução ou *prefatio ad lectorem* **16**

PARTE I

Capítulo 01 – Bibliotheca Indalomeniana: Prefácio à Primeira Edição **47**
Da Bibliotheca Indalomeniana: Conjuração de Indalomena **65**
Da Bibliotheca Indalomeniana: onde há uma nota sobre a evocação de precursores ou porque não se deve dissecar sereias **73**
Do Preternatural **78**
Da Primeira Edição **83**
Do Primeiro Círculo: o mundo como visto dentro do gabinete de curiosidades **84**
Do Segundo Círculo: o mundo visto como um relógio muito ornamentado **87**
Do Terceiro Círculo: a ciência como ornamento **88**

Capítulo 02 - Bibliotheca Indalomeniana: *Scientia Criaturarum* **90**
Primeiro Círculo: das Histórias Naturais **135**
Livro I **135**
Livro II **143**
Livros III e IV **146**
Livro V **149**
Livro VI **151**
Segundo Círculo: Da História Natural **152**
Livro VII **152**
Terceiro Círculo: Das Histórias Naturais das Criaturas Inquietantes **155**
Livro VIII **155**

PARTE II

Capítulo 03 – Bibliotheca Indalomeniana: Prefácio à Segunda Edição **164**
Do Teatro das Criaturas: Conjuração dos Três Precursores **174**
Bibliotheca Indalomeniana: *Teatro das Criaturas* **180**

PARTE III

Capítulo 04 – Bibliotheca Indalomeniana: Prefácio à Terceira Edição **185**
Das Histórias Preternaturais: As Assinaturas **192**

Capítulo 05 – Biblotheca Indalomeniana: *Histórias Preternaturais* **203**
Da Primeira Assinatura: As Divindades Dormentes Nas Criaturas-Imagem **204**
Da Segunda Assinatura: As Criaturas-Imagem Imprecisas **214**
Da Terceira Assinatura: As Criaturas-Imagem Que Nos Olham **222**

Considerações Finais **231**
Uma Cosmogonia **232**
Das Criaturas-Imagem nos Pequenos Livros dos Homens **232**
Dos Artifícios, Parte II **233**

Referências **236**

Apêndice A - Livros e Filmes da Primeira Edição **259**
Apêndice B – Imagens das versões finais da 1ª Edição e da 2ª Edição **264**

I N T R O D U Ç Ã O

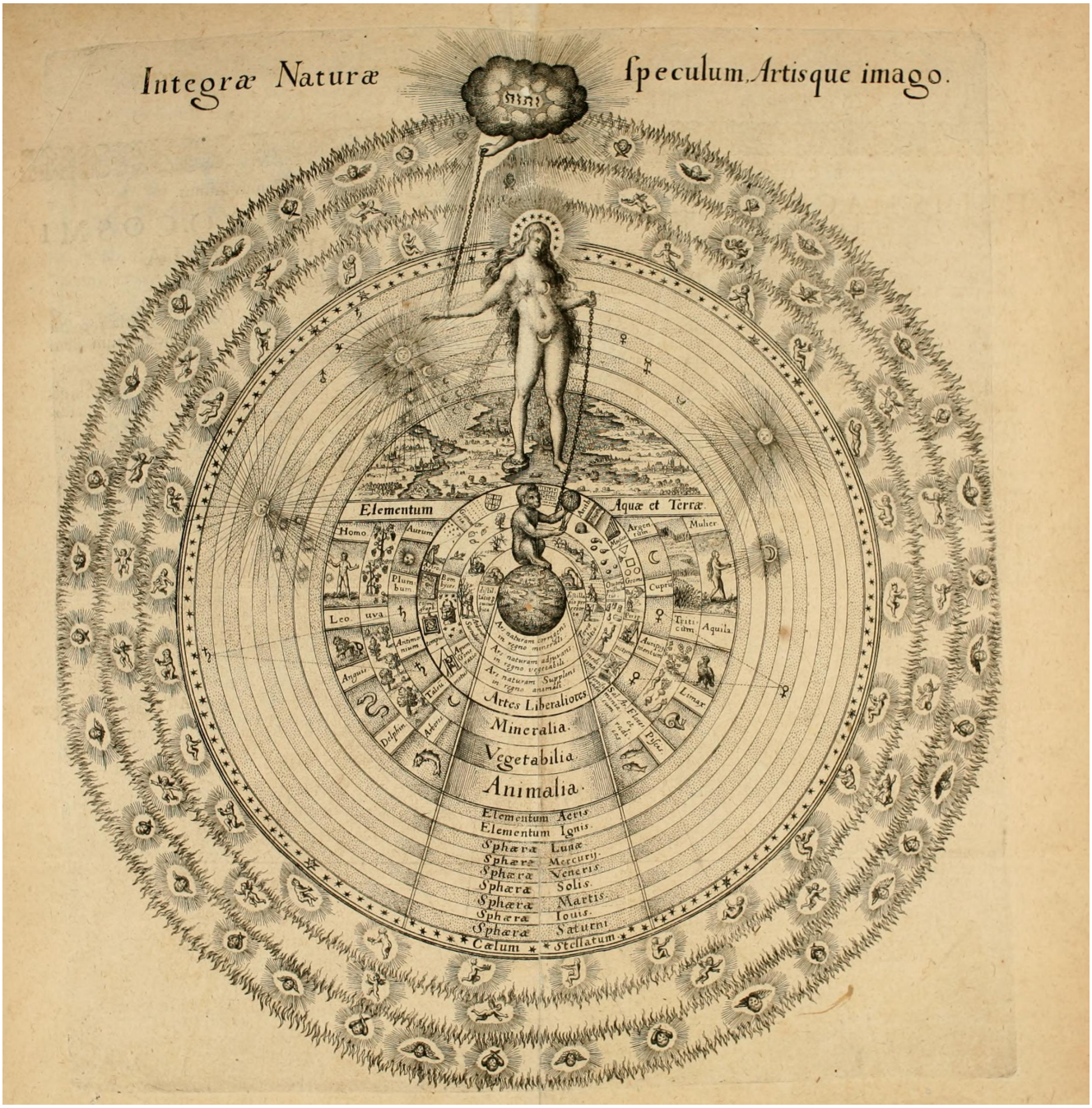


Figura 01 – Robert Fludd, *Integrae Naturae Speculum Artisque imago, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, p. 04-05, 1618.
<https://archive.org/details/utriusquecosmima01flud>



Figura 02 – Giuseppe Arcimboldo, *Terra*, pintura da série *Alegoria dos Quatro Elementos*, 1566. <http://www.wga.hu/art/a/arcimbol/3allegor/6elem2.jpg>



Figura 03 – Giuseppe Arcimboldo, *Água*, pintura da série *Alegoria dos Quatro Elementos*, 1566. <http://www.wga.hu/art/a/arcimbol/3allegor/6elem4.jpg>

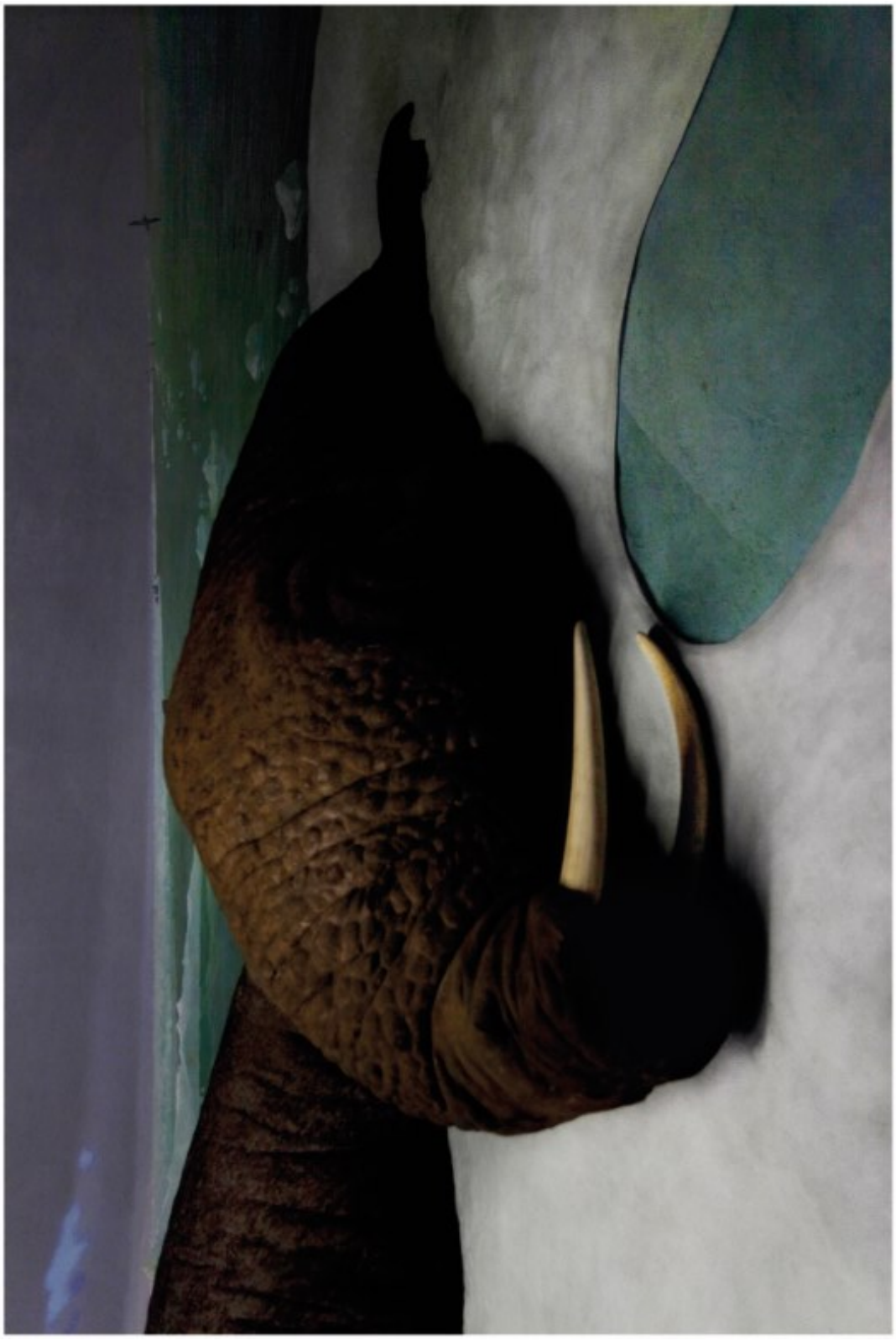


Figura 04 – Sofia Borges, *Gold Nugget*,150x230cm, fotografia, pigmento mineral sobre papel de algodão, 2011. <https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/5842097#30>



Figura 05 – Ulisse Aldrovandi, raia em forma de dragão, século XVI. *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*.
<http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/compdetail.asp?compid=3425>.



Figura 06 Ulisse Aldrovandi, raia em forma de dragão, xilogravura, *De piscibus liber V* […], p. 443, 1613. <http://amshistorica.unibo.it/17>



Figura 07 Albertus Seba, *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri* […], prancha número XXXVII, 1734. <http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/img/?PPN=PPN393595544&IDDOC=296645>



Figura 08 Jan Svankmajer, *Caudator pudicus*, prancha 09, *História Natural*, 1972-1973. Anima animus animation: between film and free expression, p. 65, 1997.



Figura 09 Phillipe Galle, *Natura*, *Prosopographia*, século XVII.
<https://archive.org/stream/prosopographiasi00gall#page/n7/mode/2up>

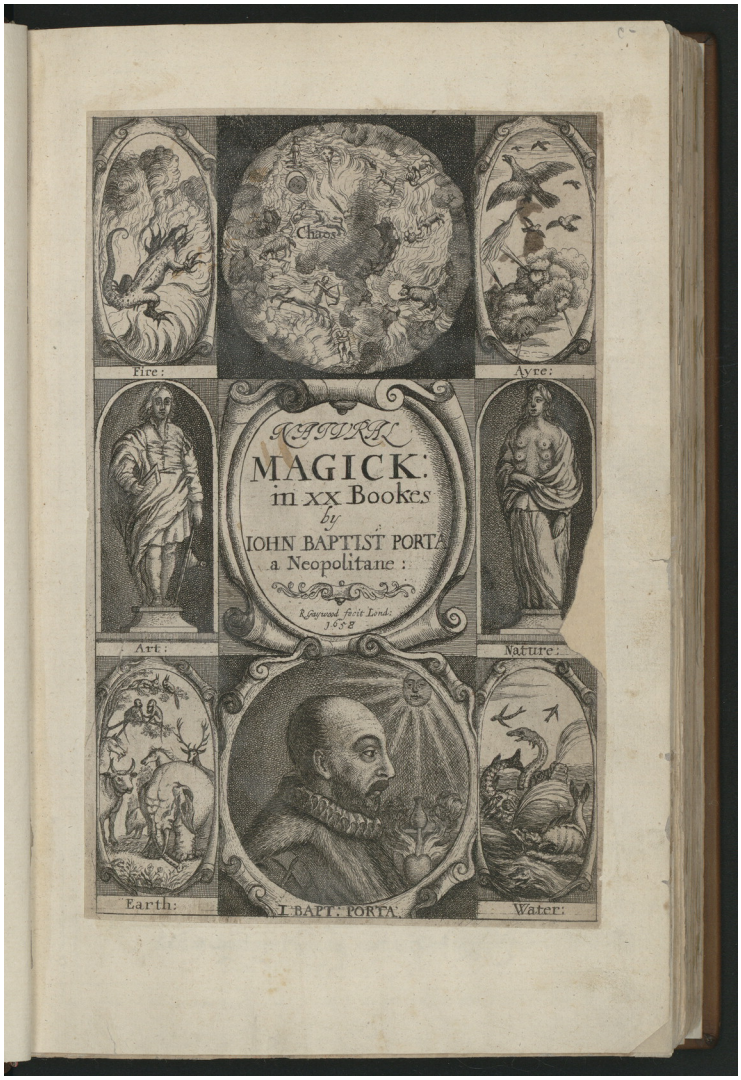


Figura 10 Giambattista della Porta, frontispício de *Natural Magik*, 1658. <http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbc3&fileName=rbc0001_2009pre23451page.db&recNum=8>.



Figura 11 Urban Hiärne, *Alegoria da Natureza e da Química*, frontispício de *Actorum chymicorum Holmiensium Parasceve*, 1712.
<https://digital.libraries.ou.edu/histsci/title.asp?ID=6250>



Figura 12 Artêmis ou Diana de Éfeso, Musei Capitolini, cópia romana, c. 200 a.C.
Acervo pessoal, jul. 2015.



Figura 13 Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant à la Science*, 1899, Musée d'Orsay. <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=002016&cHash=1aba5836ba>

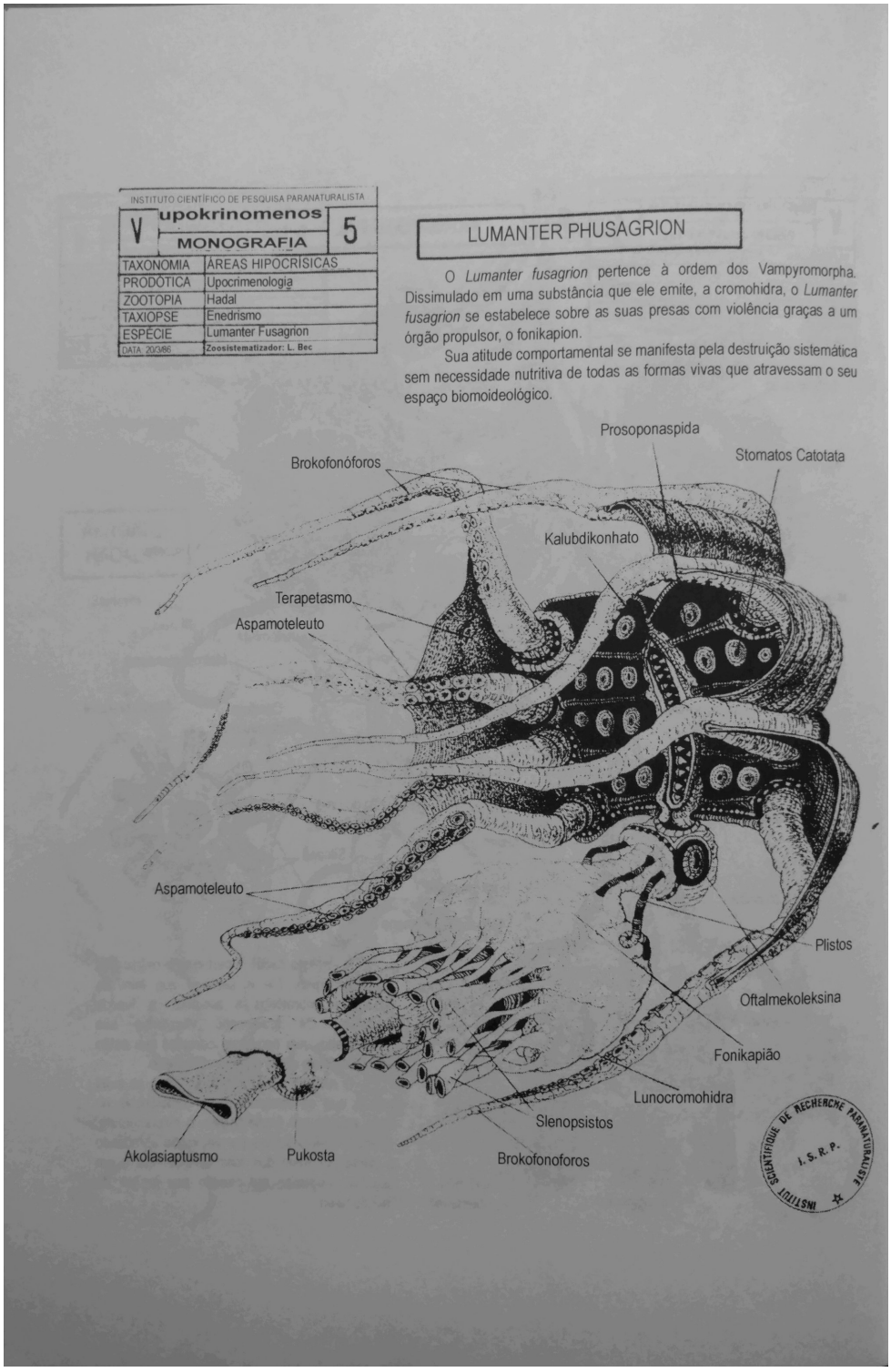


Figura 14 Vilém Flusser e Louis Bec, *Lumanter Phusagrion* Prancha 5, *Vampyrotheutis Infernalis*, 2011.

Introdução ou *prefatio ad lectorem*

Do Grande Livro da Natureza e dos Pequenos Livros dos Homens

Na Figura 01, a luz divina emana do alto da imagem sobre todos os círculos da criação; habitam o céu ígneo logo abaixo, em três círculos, as nove ordens angelicais - os serafins e querubins, dominações e tronos, potestades, principados e virtudes, arcanjos e anjos; o céu astral encerra as estrelas, os planetas e seus elementos etéreos correspondentes; o círculo central maior é o do mundo sublunar, ou da matéria, que por sua vez se divide em mais círculos que correspondem aos reinos, esses povoados pelos elementos em sua manifestação física, pela flora, pela fauna humana e não humana; o pequeno círculo mais ao interior da figura compreende as artes humanas. Coroada de estrelas, a Natureza alcança o terceiro círculo celestial do céu ígneo, o que é habitado por anjos; no peito tem o sol e no ventre o espírito da lua mercurial; um de seus pés está sobre a terra, o outro sobre a água.

É a *catena aurea* (corrente de ouro) que ata a mão da Natureza a Deus para que conduza abaixo Seus eflúvios, que atravessam as hierarquias etéreas; a Natureza por sua vez conduz a corrente que transpassa os círculos materiais e porta o influxo divino até o Símio, ou as artes humanas, que tanto imitam a Natureza como também a modificam e a aperfeiçoam (GODWIN, 1979, p. 21-23). "A Natureza", diz Hermes Trismegisto[1] (TRISMEGISTO; SCOTT; ALGORA, 2006, p. 47), "é a força pela qual Deus trabalha […] e seu trabalho é a extinção e renovação das coisas"[2]; também diz Trismegisto na *Tabula Smaragdina* (*Tábua de Esmeralda*)[3]: "o que está embaixo assemelha-se ao que está em cima, e o que está em cima ao que está embaixo, para realizar os prodígios do Uno" (TRISMEGISTO *apud*

1 À figura mítica de Hermes Trismegisto, que se confunde com a dos deuses Hermes e Thot, foi atribuída a autoria de *Asclepio* e do *Corpus Hermeticum*, escritos sobre os quais se edificou o hermetismo, doutrina extremamente enraizada em muitas das filosofias do início da Era Moderna.

2 Todas as traduções são da autora, exceto quando indicadas.

3 Na *Tabula Smaragdina* (ver Figura 85) Hermes Trismegisto trata dos mistérios da obra alquímica. Possivelmente o texto foi criado entre os séculos VI e VIII e conhecido na Europa ocidental a partir do século XIV (ROOB, 2006, p. 08).

ROOB, 2006, p. 09) – foi assim que o médico e filósofo Robert Fludd (1574-1637) amalgamou as ideias herméticas e neoplatônicas da harmonia cósmica e as incumbências da Natureza em sua tarefa de intermediar o invisível e o visível, o mundo celeste e o mundo terreno, o divino e o humano em *Integrae Naturae Speculum Artisque imago* (*A imagem de toda a natureza e espelho da arte*), que está no primeiro volume de *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia* (*História do Macrocosmo e do Microcosmo*[4], 1617-1618), dedicado ao Macrocosmo.

Nas cosmogonias pagãs ocidentais, multiplicam-se as faces da Natureza: é *Phýsis*, nutriz, Providência, Deusa-Mãe – percepções que não são apenas personificações alegóricas da ideia, mas que emergem principalmente da vivência religiosa. Por vezes a Natureza é um poder cósmico capaz de unir e separar deuses e elementos; ora é organizadora do caos primordial, ora é próprio caos (CURTIUS, 2013, p. 106-107), como conta um indeciso Ovídio (2007, p. 39) em *Metamorfoses*:

> Antes do mar, da Terra, e céu que os cobre
> Não tinha mais que um rosto a Natureza:
> Este era o Caos, massa indigesta, rude
> […] Um Deus, outra mais alta Natureza
> À contínua discórdia enfim põe termo

As cosmogonias cristãs medievais geralmente esforçaram-se para apagar essa antiga deusa e submetê-la a Deus, primeiramente Dele indistinta como uma espécie de emanação, que já na baixa Idade Média, apartada e compreendida então como Criação, é um veículo ou auxiliar obediente à vontade celestial, uma espécie de mediadora que porta os desígnios divinos até os homens. Talvez seja essa separação entre o corpo de Deus e Suas criaturas que favoreça o desdobramento da escrita sagrada em um segundo livro, cujas letras e palavras são a própria Criação – é a metáfora do livro da Natureza:

> *Omnis mundi creatura*
> *Quasi liber et pictura*
> *Nobis est et speculum*
> (Toda criatura do mundo

4 Embora não seja a tradução exata do título, frequentemente a obra, em dois volumes, é chamada de *História dos Dois Mundos*; Joscelyn Godwin (1979, p. 07) traduz o título como *História do Macrocosmo e do Microcosmo* (*History of the Macrocosm and the Microcosm*).

> é para nós
> como livro e imagem e espelho)
> (DE LILLE *apud* CURTIUS, 2013, p. 319).

A ideia, nascida nos púlpitos, atravessa os escritos místicos latinos medievais para ser por fim tão amplamente acolhida (CURTIUS, 2013, p. 321) que o *topos* do *Livro da Natureza* é frequente e equivocadamente identificado como uma invenção do renascimento (*Ibidem*, p. 319).

Na figura de Fludd, a *catena aurea* que conduz o lume divino até a mente humana, do mesmo modo, por intermédio da Natureza, marca as coisas do mundo para que os homens se orientem; é a escrita de Deus no Grande Livro da Natureza, como explica o também médico hermético Paracelso (1493-1541), em cujas ideias se baseia Fludd:

> A Natureza é a escultora; ela dota tudo com a forma que também é a essência. E então a forma também revela a essência [...] Mesmo se Ele [Deus] escondeu alguma coisa, não deixou nada sem marcas, mas proveu todas as coisas com marcas externas, visíveis, com características especiais […] Nós homens descobrimos tudo o que está escondido nas montanhas por sinais externos e correspondências […] Nada é tão secreto e escondido que não possa ser revelado, tudo depende da descoberta das coisas que manifestam o que foi escondido (PARACELSUS; JACOBI; GUTERMAN, 1958, p. 120-122).

Portanto desde que as criaturas se tornaram escrita divina, são desmedidos os esforços dos homens para ler e traduzir o que chamaram de *O Grande Livro da Natureza*: esquecidos de que *Natureza* é uma de suas invenções, dela se afastaram para que, servindo-se de suas artes simiescas e cada vez mais à distância, a observassem, ordenassem, dissecassem, desenhassem, rearranjassem, classificassem, imaginassem. Tal qual microcosmo e macrocosmo, espelha-se esse *Grande Livro da Natureza* em fragmentos de papel, ou nos *Pequenos Livros dos Homens*, espalhados por distintas épocas e culturas. Desses livros e mais especificamente, das imagens de alguns dos *Pequenos Livros*, é que se ocupa o presente estudo.

Jorge Luis Borges (1999a, p. 254) conta a fábula do homem que quis desenhar todo o mundo mas acabou por desenhar o próprio rosto – como nas alegorias dos quatro elementos de Giuseppe Arcimboldo (Figuras 02 e 03), as visões humanas da natureza têm a

fisionomia da própria humanidade. Os esforços para produzir essas visões têm muitas aparências como o mito, a arte e a ciência, que em várias ocasiões se sobrepõem, mas que agora parecem criações humanas bastante diversas – e para alcançar essa desagregação foi necessário que muitos saberes fossem renunciados no caminho. A história natural, que jaz agora empoeirada em muitas vitrines (Figura 04), foi um desses saberes.

Das Histórias Naturais

Com trejeitos enciclopédicos, Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 33) diz que:

> HISTÓRIA NATURAL
>
> Cobras cegas são notívagas.
> O orangotango é profundamente solitário.
> Macacos também preferem o isolamento.
> Certas árvores só frutificam de 25 em 25 anos.
> Andorinhas copulam no voo.
> O mundo não é o que pensamos.

No arremedo que faz da voz autoritária das enciclopédias e dicionários, o poeta recorre à forma do verbete para um efeito que parece, em princípio, de uma objetividade resoluta na exposição de fatos científicos. As afirmações elencadas encontram no ponto final de cada verso a impossibilidade do espaço da dúvida, impressão que por certo se vale do hábito dos leitores com enciclopédias e dicionários. Mas trata-se apenas de uma impressão inicial: a palavra *profundamente*, no segundo verso, acrescenta um rompante de subjetividade, desses que geralmente não acometem as enciclopédias. E por fim, o espaço inabalável da Ciência parece se abrir no último verso, que sublinha não apenas a dúvida, mas também o extraordinário contido em cada um dos versos-afirmações anteriores e convida para a constatação da impossibilidade da onisciência humana. Em face dos artifícios tão naturalizados do discurso científico, Drummond elegantemente propõe a imprecisão da poesia.

Não é portanto surpreendente que o conteúdo dos versos-afirmações careça de fundamento científico: as cobras cegas não têm hábitos noturnos, mas subterrâneos - de fato, no Brasil, são chamadas de cobras cegas pelo menos duas espécies distintas de criaturas, anfíbios da

família dos cecilídeos e répteis das famílias dos tiflopídeos e dos leptotiflopídeos (COBRA-CEGA, 1986, p. 421); não são as andorinhas, pássaros da família dos hirundinídeos, que copulam durante o voo, mas uma espécie específica (*Aeronatues saxatalis*) de andorinhão (COPULATION, 1999), da família *apodidae*, em eventos já reportados à Ciência mas ainda não devidamente verificados por ela (CAMFIELD, 2004); o orangotango é mesmo um símio de tendências solitárias mas, diz a Ciência (URBAN, 2008; STROBEL, 2013), não tanto quanto o advérbio *profundamente* faz crer. Drummond ainda distingue orangotangos de macacos, o que pode soar como a organização inquietante da afamada enciclopédia sino-borgeana[5] mas, informa o dicionário (MACACO, 1986, p. 1056), no Brasil há de fato essa distinção: usa-se a palavra macaco tanto para designar genericamente todos os símios como também para designar especificamente a família dos cebídeos, pequenos primatas sul-americanos. Quanto à árvore que dá frutos a cada 25 anos, não se trata de um vegetal impossível ou de descabida invenção: informa a Ciência que há vegetais até mais extravagantes como por exemplo um certo bambu indiano (*Melocanna baccifera*) que não apenas floresce e frutifica em intervalos de 48 anos como também nessas ocasiões causa uma praga de ratos de proporções bíblicas (DAS, 2008).

Esses fatos científicos não pretendem desabonar a *História Natural* de Drummond, mas sim salientar a graça das imagens poéticas imprecisas e aparentá-las a formatos mais imaginativos, como, por exemplo, o dos almanaques. Os almanaques modernos, muito populares no Brasil dos séculos XIX e XX, eram publicações que forneciam periodicamente um amálgama de saberes fragmentados, que oscilavam entre a divulgação do conhecimento científico do período e os saberes populares. Continham calendários, receitas, conselhos de saúde (pode-se até dizer que há um gênero específico, o do almanaque de farmácia), provérbios, histórias e curiosidades. Embora não se possa isentar

5 Borges (1999: 94) conta que

> Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas.

essas publicações de seu caráter didático e tendência à doutrinação ideológica, a serviço dos poderes e saberes estabelecidos, seu cunho superficialmente enciclopédico e despretensioso escancarava-as à invenção. Em português, a expressão pejorativa *conhecimento de almanaque* refere-se ao conhecimento parcial, inconsistente, obscuro, vulgar.

Drummond fraciona e cataloga fatos principalmente curiosos, que se avizinham muito do pendor para o extraordinário bastante frequente nos textos de almanaque. No século XX, a paixão pela curiosidade só estaria mesmo autorizada a habitar os almanaques, a ficção e a poesia: se até o final da Idade Média a curiosidade era entendida como um impulso pecaminoso, que desafiava a ordem divina, a partir do inicio da Era Moderna passa a ser vista como essencial ao descobrimento e compreensão do mundo. Durante o Iluminismo porém, com a ascensão do modelo mecanicista do mundo e do método científico de investigação, a palavra começou a ganhar os contornos de algumas das conotações que tem até os dias de hoje: indiscrição, ingenuidade, amadorismo, vício, depravação.

Do mesmo modo que os almanaques separavam a curiosidade da ciência, os museus, ao longo do século XIX, progressivamente separaram sua área pública, destinada à apreciação comum e amadora, da área destinada aos especialistas (OUTRAM, 2005, p. 249-265). É possível que, nessa distinção, a área dedicada aos diletantes e à comunidade em geral tenha herdado o nome da disciplina que então principiava a desaparecer e a se tornar amadora, ofuscada pelas ciências naturais e pela biologia. Mas é de certa forma inesperado que a expressão *história natural* tenha um uso contemporâneo: alastrados por todos os continentes, em cidades grandes e pequenas, a instituição *museu de história natural* perdura. Há o Museu de História Natural de Londres, o Museu Nacional de História Natural em Paris, o Museu de História Natural de Harvard, o Museu Nacional de História Natural do Instituto Smithsonian ou o Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG. No Museu de Londres há 80 milhões de espécimes; no de Paris há espécimes vivos; o de Harvard se orgulha da bela coleção de espécimes marinhos em vidro, habilmente confeccionados por Leopold e Rudolf Blaschka durante o século XIX; no de Belo Horizonte há um famoso presépio. Nesses museus a *história natural* com frequência

não é contada apenas pelos espécimes dos reinos mineral, vegetal e animal, mas também pelos vestígios e feitos humanos, o que não quer dizer que seus programas visuais sejam homogêneos.

Algumas dessas instituições foram fundadas a partir de coleções já existentes: o Museu de História Natural de Londres foi fundado em 1881 a partir da doação, em 1753, da coleção de Sir Hans Sloane, médico real e colecionador, ao Museu Britânico; o Museu Nacional de História Natural de Paris foi criado em 1798 a partir dos jardins reais dirigidos pelo naturalista Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon. Outras coleções vieram de contextos e lugares ainda mais distantes: rearranjados à sombra do entretenimento e de uma (eventualmente hipotética) função educativa, estão a evocar palidamente a curiosidade e a admiração os itens que outrora constituíram os *wunderkammern*, os *kunstkammern*, os *studioli*, os gabinetes de maravilhas. Nesse processo não há linearidade ou evolução – há sim migrações e trajetórias instáveis que ressignificam constantemente os programas visuais, os locais, os objetos e as imagens.

Revelam os dicionários que a expressão *história natural* é agora um tanto vaga e deslocada, atravessada por muitos sentidos: para o Dicionário Aurélio (HISTÓRIA, 1986, p. 901) é um outro nome, mais tradicional, das ciências naturais; no dicionário WordNet (NATURAL HISTORY, 2010), que lista as relações semânticas da expressão, *história natural* figura como estudo científico que frequenta mais as páginas das revistas populares do que as das publicações acadêmicas e tem alguma ligação com áreas do conhecimento muito distintas tais como ciência da informação, metalurgia e nutrição. As definições do *Webster's Third New International Dictionary* são mais detalhadas: “um tratado que apresenta fenômenos naturais sistematicamente relacionados (como sobre geografia, animais e plantas)” (HISTORY, 1966, p. 1074); “1: um tratado sobre qualquer aspecto da história natural mas especialmente sobre ecologia”; “2a: desenvolvimento natural de alguma coisa (como de um organismo ou doença) durante um determinado período” e ainda “b: uma crônica do desenvolvimento natural de alguma coisa em um determinado período […] que apresenta uma montagem dos principais fatos e características”; “3a: um antigo ramo do conhecimento que abarcava o estudo, descrição e classificação dos objetos

naturais (como animais, plantas e minerais) assim incluindo as ciências modernas da zoologia, botânica e mineralogia, na medida em que existiam" e também "um ramo moderno de pesquisa usualmente restrito à consideração desses objetos de um ponto de vista amador ou popular ao invés de técnico ou profissional" (NATURAL HISTORY, 1966, p. 1507). As acepções mais recentes de *história natural* concordam portanto que trata-se de um antigo campo do saber, no qual o estudo da natureza é baseado muito mais na observação do que na experimentação e que hoje tal prática é considerada amadora.

Como disciplina, a história natural foi inventada ao início da Era Moderna (FINDLEN, 2005, p. 57 e OGILVIE, 2008, p. 01) e obteve suas possibilidades de existência na convergência de um conjunto de circunstâncias: o reflorescimento das cidades e rotas comerciais; o alargamento do mundo conhecido; as novas traduções dos saberes dos antigos, especialmente *Da História dos Animais* (ARISTÓTELES, 2015), além dos outros títulos sobre animais do *Corpus Aristotelicum*[6], atribuído a Aristóteles[7] (384 a.C.-322 a.C.), e *Naturalis Historia* (PLINY; RACKHAM, H., 2004), escrito por Gaius Plinius Secundus (23 d.C.-79 d.C.), o velho Plínio; as recentes técnicas de produção de textos e imagens; o modo específico de se produzir saber, por meio das similitudes; a então grande proximidade, que beira a indistinção, entre as artes e o estudo da natureza.

É nesse mesmo momento, na aurora do humanismo, que a *história natural* (ou mais especificamente, *as histórias naturais*) encarna-se em papel e tinta e nomeia, além da disciplina, uma série de publicações que a partir de então acumularão os saberes dos antigos, dos contemporâneos, das lendas, da literatura, das artes. É em uma dessas confluências de saberes - a obra *Historiae Animalium* (*Histórias dos Animais*, 1551-1587) do médico, bibliófilo e colecionador suíço Conrad Gessner (1516-1565) - que iniciam-se

6 E também nos tratados posteriores: *Das Partes dos Animais*, *Dos Movimentos dos Animais*, *Da Progressão dos Animais* e *Da Geração dos Animais*.

7 Frank N. Egerton, em seu artigo *A History of Ecological Sciences, Part II: Aristotle and Theophrastos* (abril, 2001, p. 149-150), expõe que não se sabe quais partes do *Corpus Aristotelicum* podem ser atribuídas de fato a Aristóteles. No caso dos tratados sobre animais e plantas, o autor vê semelhanças estilísticas e organizacionais entre *Da História dos Animais* (e os demais tratados sobre animais) e o *De Causis Plantarum*, atribuído a Teofrasto, discípulo de Aristóteles. Para Egerton é possível que Teofrasto e outros discípulos de Aristóteles tenham na verdade um envolvimento muito maior com os tratados sobre animais do que se supõe.

as aproximações desse estudo. Trata-se de uma das primeiras obras ocidentais sobre as criaturas da Fauna que une imagem e texto, observação direta e vasta compilação de fontes, o que estabeleceu-a como um dos cânones da história natural e cujo conteúdo foi constantemente examinado e copiado nos séculos que se seguiram. O modo típico de produzir saber através da aproximação, acumulação, das figuras da semelhança e do enigma emblemático está presente tanto nas imagens quanto no texto de *Historiae Animalium* e irrompe involuntariamente em muitas das obras de história natural posteriores – esse conteúdo profano não cessa de emergir nem no despontar das ciências naturais do século XVIII e nem no auge da objetividade do século XIX - e por atalhos subterrâneos e por ligações promíscuas, assim como acontece também com outras tantas histórias naturais, por fim migra para as artes para produzir inquietação.

Quando o conhecimento que contém perde a legitimidade, as *Historiae Animalium* de Gessner é então vista com frequência como uma origem distante e ingênua da zoologia, evocada para confirmar uma tradição ou para rir dos seus erros, o que foi frequente, com algumas exceções, até 1960, quando os trabalhos de Thomas Khun (*A estrutura das revoluções científicas*, 1962), Michael Foucault (*As palavras e as coisas*, 1966) e Krzysztof Pomian (*Collectionneurs, amateurs et curieux*, 1987) propõem o rompimento da ideia de uma linearidade do progresso científico (JARDINE; SPARY, E. C., 2005, p. 06-07).

Das Criaturas-Imagem que Habitam as Histórias Naturais

Na página 117 do quarto volume de pranchas aquareladas da exorbitante obra do naturalista e colecionador bolonhês Ulisse Aldrovandi (1522-1605), há a vista frontal e lateral de uma mesma criatura-imagem[8] amarelada, que talvez expresse medo e hostilidade, da qual se vê principalmente asas, olhos e dentes (Figura 05). Essas criaturas-imagem, provavelmente desenhadas na segunda metade do século XVI, estão entre as milhares de pranchas aquareladas que registravam os estudos e as coleções do naturalista - distribuídas

8 Optou-se por usar a palavra *criatura* ao invés de *animal* posto que dilui a hierarquia entre humanos e não humanos principalmente. *Criaturas-imagem* são as concebidas pelo *Oculus Imaginationes* (ver Capítulo 01).

em dezoito volumes, forneceram *exempla* para a produção das gravuras que constam de suas obras publicadas (uma versão dessa criatura, uma raia (Figura 06), está na página 443 do tratado *De piscibus liber V* […], publicado em 1613).

Estratos de discursos que acumularam-se sobre mais estratos de discursos supunham crédulos e ingênuos os naturalistas do início da Era Moderna e sedimentaram essa como mais uma das criaturas anedóticas junto de basiliscos, hidras e salamandras. Arraigado que é, o costume racional de opor real e inventado, fato e ficção, acaba por dissimular o que se pode ver e saber agora sobre a imagem - trata-se de uma raia desidratada que, explica a legenda, está em forma de dragão - o que Aldrovandi encomendou ao desenhista não foi uma raia ou um dragão mas a possibilidade de fazer da raia um dragão (não se sabe se a partir da observação de um objeto real).

A natureza inventada não era estranha aos naturalistas do início da Era Moderna - podia ser adquirida com certa facilidade nos mercados das cidades europeias, das mãos de pescadores ou de apotecários habilidosos – e tratava-se de uma perspectiva do mundo natural desejável e instigante, especialmente se pudesse coincidir com com criaturas de vasta bagagem simbólica como os dragões . Embora os naturalistas se ocupassem em certa medida da veracidade dos espécimes vistos, estudados e adquiridos, geralmente o relevante nessas discussões era tratar da qualidade da criação ou das maneiras de manipular a natureza para alcançar a criatura imaginária ideal (FINDLEN, 2002, 297-323). A monstruosidade da imagem da raia feita dragão, para o observador contemporâneo, não está portanto na imagem de uma criatura imaginada junto a imagens de criaturas reais nos tratados de história natural e na coleção de pranchas aquareladas de Aldrovandi (e também na sua coleção) – desde que devidamente esquecidos, a ciência é até indulgente com o que julga erros no seu percurso linear rumo a um esclarecimento absoluto - a aberração está muito mais no fato de que a existência ou não da criatura parecia não ser de maior importância. Para Aldrovandi e seus contemporâneos a natureza e a arte eram igualmente competentes na confecção de criaturas dignas de serem observadas, estudadas e discutidas no âmbito das histórias naturais.

Na Figura 07 as criaturas estão cuidadosa e simetricamente arranjadas. A prancha número 37 do *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri* [...] publicado em 1734, mostra uma cobra índica bicolor que serpenteia equilibradamente à esquerda e à direita e escorre ordenadamente pelo meio da página. Na parte de baixo, uma fileira de formigas é devorada por dois tamanduás (ou quatis) americanos que quase se espelham; cada um deles repete uma das cores da serpente. No alto há um colibri também centralizado; dois ramos de espécimes africanas completam a simetria bilateral, tal como um grande organismo.

Albertus Seba (1665-1736), apotecário e colecionador holandês registrou em quatro volumes, publicados entre 1734 e 1765, que contêm 449 pranchas ilustradas e descrições, exemplares de sua coleção, mas também criaturas que viu e estudou. Estudiosos assistiram na tradução dos textos (e alguns trechos foram copiados de outras fontes) e vários artistas ocuparam-se da elaboração das criaturas-imagem. Embora Seba vaidosamente assegurasse a originalidade das imagens, várias delas foram confeccionadas a partir de modelos encontrados em outras publicações (HOLTHUIS, 1969, p. 242-243). As pranchas são portanto montagens bastante estilizadas de imagens criadas a partir de outras imagens, de descrições e a partir de exemplares observados na coleção. Ainda que não completamente distintas, à época de Seba a arte e as ciências naturais já se viam à alguma distância: na *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* (1749–1804) escrita por Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788) por exemplo, o programa visual, ainda que sofisticado, é muito mais modesto que o do *Thesauri*. Para o século XX, as montagens de Seba não mais funcionavam como um saber sobre a natureza e suas relações, apenas como temas decorativos.

A Figura 08 também faz parte de uma história natural: o *Caudator pudicus*, da família *Supervivata* é a nona prancha do ciclo de gravuras *História Natural*, criada entre 1972 e 1973 a partir de colagens, pelo surrealista tcheco Jan Svankmajer (1934 -), que na ocasião, impedido de realizar seus filmes, dedicou-se a colagens, gravuras e objetos táteis. A história natural, especialmente a maneirista que se fazia na corte do imperador Rodolfo II (1552-1612) em Praga, por artistas como Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) e Jöris Hoefnagel (1542-1601), já havia sido examinada e reimaginada por Svankmajer em

Historia Naturae: Suita, filme de 1967.

Na descrição do *Caudator pudicus*, escrita em 1979 (SVANKMAJER; SVANKMAJEROVÁ, 1997, p. 64-65), Svankmajer conta que a criatura é nativa dos vales alagados da região central Amazônia, que é gentil e herbívora, voadora e ovípara, que tem muitos predadores, entre eles os nativos que a caçam exclusivamente para utilizá-la em um determinado ritual mágico. Os machos têm uma longa cauda que transmuta-se em genital durante o período reprodutivo e também são os responsáveis por incubar os ovos fertilizados do casal, que ao se transformarem em larvas se alimentam dos alfaces que o pai plantou em sua própria carapaça e regou com sua própria urina. Svankmajer conta ainda que foi Hans Staden responsável por divulgar o mito de que os Tupinambás só caçavam o *Caudator pudicus* quando a carne humana não estava disponível. Um certo Professor Flegel, antropólogo e estudioso da fauna e flora amazônica, foi capaz de desfazer o equívoco que persistiu durante muito tempo nos trabalhos de outros naturalistas e viajantes e mostrar as diferenças entre os rituais de consumo da carne dos inimigos humanos e o de consumo da carne do *Caudator pudicus*.

Montado com imagens de várias criaturas humanas e não humanas (pernas humanas que mostram a distribuição da musculatura, asas de borboleta, cabeça canídea, camadas de texturas vegetais ou marinhas, tudo isso encimado por um nautilóide), talvez o *Caudator pudicus* seja menos monstruoso e problemático que a raia-dragão porque, já no contexto da arte do século XX, não compete mais à ciência. Mas se, por exemplo, Svankmajer tivesse concluído o seu projeto inicial, a escrita e publicação do *Svank-meyers Bilderlexikon*, enciclopédia de um universo paralelo (*Loc. cit.*) da qual faria parte o *Caudator pudicus*, eventualmente os ornamentos racionais que usa (a forma enciclopédica e as pranchas anatômicas), em alguma situação que velasse seu pertencimento (talvez uma livraria desorganizada), estaria sujeito o observador às inquietações que causam o súbito, ainda que breve, desaparecimento da ordem conhecida.

Uma afinidade subterrânea jaz impronunciável e desenha liames entre a raia-dragão de Aldrovandi, a prancha 37 de Seba e o *Caudator pudicus* de Svankmajer. Aqui, esse

parentesco proscrito entre essas criaturas-imagem está mais na maneira de produzir saberes visuais (embora possa também acontecer nas repetições das formas, cores, texturas e espécimes, que portam a sua própria memória visual) – está talvez em unir indistintamente os saberes da imaginação e da observação em uma imagem, em apresentar uma natureza regida pela erudição visual, em olhar para além da ordem, convertendo a razão em ornamento. Conspiram essas criaturas-imagem de seu limbo – o das histórias naturais – e, de certa forma, é possível pensá-las como integrantes de uma única e imensa história natural: aquela que os homens, assombrados por aquele espectro (que julgam externo a si mesmos) ao qual chamam de natureza e também por sua própria imaginação, não se cansam de recontar.

Esse estudo observa e perscruta o curso que uma fauna imaginada em papel, nessas antigas histórias naturais, descreve do centro dos saberes, ao início da Era Moderna, para a margem do conhecimento. Mas como é o caso de muitas das invenções humanas, rastrear, ordenar e equipar com certezas as possíveis origens do que se chamou história natural é uma ocupação improfícua posto que não há algo como linhas contínuas que emanam de pontos fixos em algum horizonte – há tremulação, ruído, transformação – mas é possível tecer aproximações. Pode-se dizer que houve confluências de saberes em certas ocasiões e que essas confluências ramificaram-se em outras tantas ramificações. A própria figuração da natureza mostra um percurso acidentado de possíveis confluências que ao mesmo tempo criam e constituem seus contextos: a alegoria da natureza vestida de animais e com múltiplos seios, que surge com frequência a partir do século XVI e está por exemplo no livro de emblemas *Prosopographia* (Figura 09), no frontispício da tradução para o inglês de *Magiae Naturalis* de Giambattista della Porta (Figura 10) e no *Actorum chymicorum Holmiensium Parasceve* (Figura 11). Essa natureza personificada é uma atualização da deusa grega Artêmis (ou mais tarde, na versão romana, Diana) de Éfeso (Figura 12), que por sua vez é uma versão grega de uma divindade asiática da fecundidade (ARTÊMIS, 2000, p. 48). Já no século XIX, a personificação da natureza que levanta seu véu para a ciência perdeu seus mistérios, múltiplos seios e animais – não é mais monstruosa – é plana, bela, pacífica, domada (Figura 13).

Certamente mais frequentada por historiadores da ciência do que da arte, é sintomático que na maior parte das publicações que tratam das histórias naturais as imagens sejam coadjuvantes. Já os historiadores da arte preferem pensá-las em um recorte temporal específico, ou em relação a uma ou outra obra de arte. Como então pensar uma escrita (anacrônica, que se desvia das linhas do tempo) que não é a da história mas que dela se serve, que ao invés de um recorte específico ou de uma obra específica se propõe a atravessar os períodos históricos aproximando imagens de contextos muito distintos, que (não) pertencem (nem) à arte e (nem) à ciência, que está em busca de afinidades entre imagens que mostrem a sobrevivência do saber das similitudes? É na criatura de Vilém Flusser e Louis Bec (2011), o *Vampyroteuthis infernalis* (Figura 14), que há uma possível resposta. Na elaborada ficção filosófica de Flusser, a lula vermelha que habita as profundezas oceânicas é um outro tão outro que ao olhar o humano e ser por ele olhado, é capaz de funcionar como espelho. O autor definiu assim a ideia de ficção filosófica (ou paraficção):

> Ficção filosófica: há muito tempo estou com a ideia que o tratado filosófico [...] não mais se adequa à situação da cultura. Que os filósofos acadêmicos são gente morta, e que a verdadeira filosofia atual é feita por gente como Fellini, os criadores de clips, ou os que sintetizam imagens. Mas como eu próprio sou prisioneiro do alfabeto (malgrado minha colaboração com Louis Bec), e como sou preso da vertigem filosófica, devo contentar-me em fazer textos que sejam pré-textos para imagens. A maneira de fazê-lo é escrever fábulas, porque o fabuloso é o limite do imaginável (FLUSSER apud MENDES, 2008).

Os *pré-textos* que privilegiam as imagens e a *fábula* (ou *paraficção*) são artifícios capazes de arcar tanto com o protagonismo das imagens como também com uma investigação que pretende encarnar aspectos dos objetos pesquisados, tanto na forma quanto nos seus métodos, para evocar os saberes olvidados.

Dos Artifícios

Proliferam instrumentos para exilar dos saberes as criaturas emblemáticas, preternaturais e inquietantes das histórias naturais, confundi-las com o erro ou com uma inventividade inócua, bem como ferramentas para apartá-las umas das outras: as gavetas metodológicas, as tabelas taxonômicas, a objetividade científica, as distinções entre arte e ciência, entre

imaginação e método científico. Para contornar tal aparato, esse estudo usa de artifícios para dispor as criaturas em estranha vizinhança, o que talvez sublinhe um parentesco subterrâneo que traspassa enviesado o olhar orquestrado pelos cânones das imagens do presente e também inflama as suspeitas de que, para além de uma impressão inicial de uma imaginação excessiva ou de uma ciência ingênua há, entranhados nessas imagens, saberes olvidados e proscritos, que parecem ativados por essa união extravagante.

O primeiro artifício para então privilegiar as imagens é oferecer ao leitor o conjunto de imagens pertinentes a cada capítulo antes do texto, de modo a enlevar o olho da imaginação e também, sempre que possível, tenta-se argumentar a partir da imagem e ilustrá-la com o texto. O segundo artifício de que se vale esse estudo teórico-mágico é a *Bibliotheca Indalomeniana*, instituição paraficcional que propõe-se a rememorar, reunir, inventariar e editar imagens preternaturais, maravilhosas, inquietantes. Essa instituição, que reside na esfera das indecidibilidades, posto que existe e não existe, de sua desmesurada coleção de criaturas-imagem editou, comentou e publicou três versões de sua coleção: a primeira como *Bibliotheca*, no sentido de uma bibliografia comentada e ordenada cronologicamente; a segunda como *Teatro*, que atua como uma espécie de sortilégio para ver; e a terceira como *Histórias Preternaturais*, que versa sobre as criaturas-imagem a partir de suas assinaturas. Essas três edições constituem o Terceiro Artifício.

O Capítulo 01 é um prefácio à Primeira Edição da *Bibliotheca Indalomeniana*, que é apresentada por meio de conjurações e evocações; uma breve história do preternatural é contada; apresenta-se também a organização em círculos epistêmicos que perfazem a Primeira Edição.

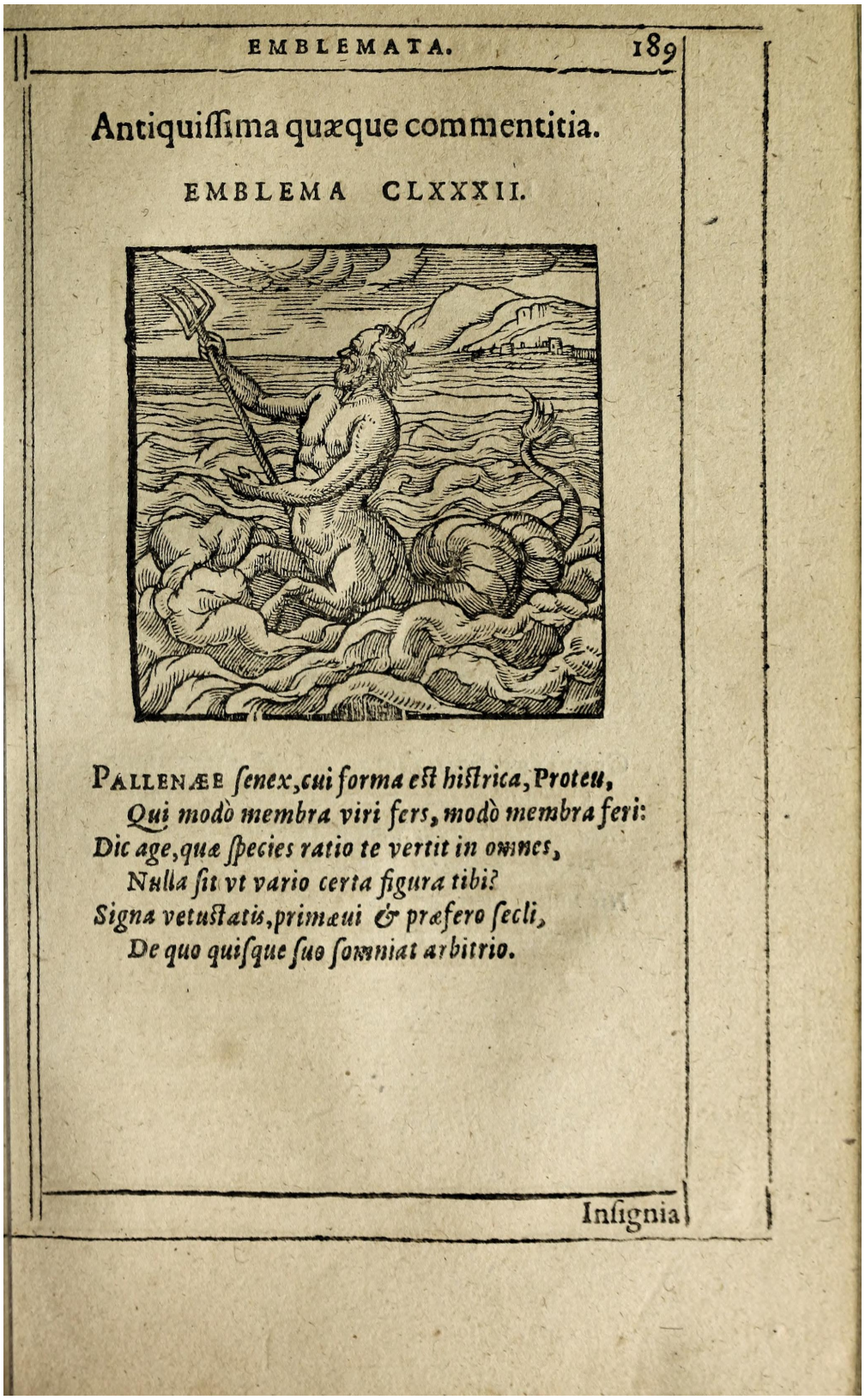
No Capítulo 02 faz-se o comentário bibliográfico dos oito volumes que integram a Primeira Edição. Esses volumes são cindidos em três círculos de histórias naturais: as contadas pelos naturalistas e curiosos dos séculos XVI e XVII; a história natural relatada pelos estudiosos do século XVIII; as histórias naturais inquietantes narradas por artistas, diletantes e amadores dos séculos XIX e XX. Esse repositório inclui ainda obras periféricas que atravessam as histórias naturais.

Na interseção dos três círculos epistêmicos, a *Bibliotheca Indalomeniana* cria a sua segunda edição, o *Teatro das Criaturas*. O Capítulo 03 é um prefácio a essa edição e evoca seus precursores como a arena de Aby Warburg, a arte da memória oculta no teatro da memória de Giulio Camillo e nos sistemas combinatórios de Giordano Bruno para praticar um sortilégio com imagens que permita elevar a visão; contém também os títulos dos trinta e dois pequenos livros do *Teatro*, usados na evocação de assinaturas preternaturais.

Ativadas no *Teatro das Criaturas*, as imagens podem principiar a manifestar as suas assinaturas, que por fim são registradas nas *Histórias Preternaturais das Criaturas Inquietantes*, a Terceira Edição da *Bibliotheca Indalomenia*, prefaciada no Capítulo 04. Seus parentes próximos são o *Atlas Mnemosyne*, a Doutrina das Assinaturas de Paracelso e o método indiciário de Carlo Ginzburg. O Capítulo 05 é um percurso imagético que elenca coleções de criaturas-imagem sob as assinaturas encontradas no *Teatro*; as Divindades Dormentes nas criaturas-imagem que confirmam crenças há muito esquecidas; há também as Criaturas Imprecisas, que são quase invisíveis ou muito raras, ou que são difíceis de apreender e que habitam as águas profundas da mente humana e dos oceanos; e as Criaturas que Nos Olham, que fazem esmaecer as margens entre animalidade e humanidade. Por fim, as *Histórias Preternaturais* não oferecem uma revelação ou evidência; de fato pretendem ser uma exortação à antiga arte da incerteza, prover um ânimo revigorado ao curioso e despertar as antigas potências que dormem nas imagens.

P A R T E I

C A P Í T U L O 0 1



EMBLEMATA. 189

Antiquiſſima quæque commentitia.

EMBLEMA CLXXXII.

PALLENÆE ſenex, cui forma eſt hiſtrica, Proteu,
Qui modò membra viri fers, modò membra feri:
Dic age, quæ ſpecies ratio te vertit in omnes,
Nulla ſit vt vario certa figura tibi?
Signa vetuſtatis, primæui & præfero ſecli,
De quo quiſque ſuo ſomniat arbitrio.

Inſignia

Figura 15 Andrea Alciato, *Proteus*, Emblema CLXXXII, *Emblemata*, p. 189, 1608. <https://ia801605.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/3/items/emblemata00alci_1/emblemata00alci_1_jp2.zip&file=emblemata00alci_1_jp2/emblemata00alci_1_0213.jp2&scale=4&rotate=0>



Figura 16 Robert Fludd, *Oculus Imaginationes, Ars Memoriae em Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, p. 47, 1618.
https://ia801406.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/3/items/utriusquecosmima02flud/utriusquecosmima02flud_jp2.zip&file=utriusquecosmima02flud_jp2/utriusquecosmima02flud_0333.jp2&scale=1&rotate=0

Da tre cagioni, ò da intelletto lieue.
O' da vaghe[illegible]a de' piacer momdani
O' da ſuperbia, che virtù corrompe
Mà l'huom, che sà perch'egli è nato, a queſta
S'oppone, e vincitor felice viue.

IGNORANZA.

APPRESSO a Graui ſi dipingeua l'Ignoranza in forma d'vn Putto nudo a cauallo di vn Aſino c'haueua vna benda ſu gl'occhi, & vna canna in mano: perciòche con queſta pittura voleuano occultamente ſignificare, che l'ignorante era di ſemplice, & puerile ingegno, nudo affatto d'ogni ornamento virile, retto dal ſenſo, che è più groſſo, che non è vn Aſino, cieco, & ſopra il tutto voto di ceruello come vna canna.

IMAGINATIONE.



DONNA veſtita di varij colori, hauerà i capelli hirſuti, & alle tempie vn paro di alette ſimili a quelle di Mercurio, & per corona diuerſe figurette di chiaro ſcuro, ſtarà con gli occhi riuolti in alto tutta penſoſa, & in aſtratto terrà le mani vna nell'altra.

L'Imaginatione dice Ariſtotele tertio de Anima che è vn moto fatto dal ſenſo attualmẽte, cioè vna cognitione di quello, che gli altri ſenſi, ſi il comune, come anco li eſteriori hanno ſentito; & come dice anco nel ſecondo de Anima è comune con gli huomini, & con altri animali, ilche ci viene eſplicato anco da Themiſtio parimente nel tertio de Anima, doue dice che l'Imaginatione è perfetta, & imperfetta; perfetta dice nell'Animali perfetti, & imperfetta nell'imperfetti, & per dichiarare detta figura a parte a parte, & eſplicare i ſuoi ſignificati diremo, che il veſtimento di varij colori dimoſtra che la potentia imaginatiua riceue le fantaſme di qual ſi voglia oggetto preſentateli dalli ſenſi eſteriori. Però detta varietà di colori ci dimoſtra la varietà grande di detti oggetti.

Si

Figura 17 Cesare Ripa, *Imaginatione*, *Della novissima iconologia*, p. 308, 1624/1625. <https://ia800300.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/34/items/dellanovissimaic01ripa/dellanovissimaic01ripa_jp2.zip&file=dellanovissimaic01ripa_jp2/dellanovissimaic01ripa_0380.jp2&scale=1&rotate=0>



Figura 18 Werner Herzog, Caverna Chauvet-Pont-d'Arc, fotograma de *Cave of Forgotten Dreams*, 2010. <http://scribblesinstitute.com/wp-content/uploads/2014/04/forgotten.dreams2-1020x576.jpg>

EMBLEMA XXXVII. *De ſecretis Naturæ.* 157

Tria ſufficiunt ad magiſterium, fumus albus, hoc eſt, aqua, leo viridis, id eſt, æs Hermetis, & aqua fœtida.



EPIGRAMMA XXXVII.

TErna magiſterii ſunt ſemina, fœtida Lympha,
Etniveus vapor, ac pelle LEO *viridi:*
Unda parens peperit, reſtant quæ, elementa, Sophisque,
Ut lapidem faciant, ultima primáque ea eſt.
Æs Hermetis at eſt viridis LEO, *petráque nota*
Librorum capitlis, Fumus & albus aqua. V 3 UT

Figura 19 Michael Maier e Matthaeus Merian, *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica*, p. 157, 1618**.**
<https://archive.org/details/atalantafugiensh00maie>

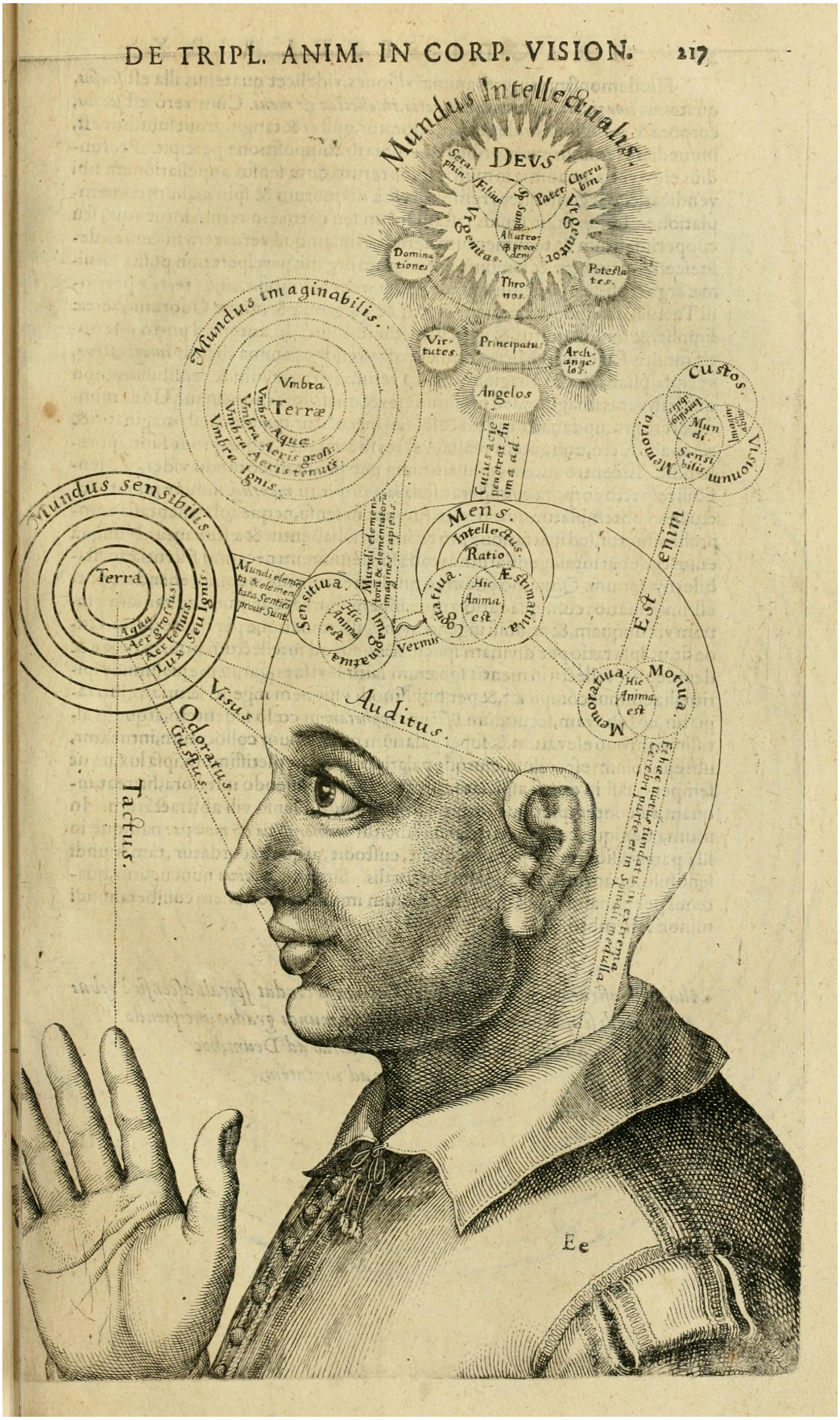


Figura 20 Robert Fludd, *Trium animae visionis generum in Microcosmo, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, p. 217, 1618.
<https://ia801406.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/3/items/utriusquecosmima02flud/utriusquecosmima02flud_jp2.zip&file=utriusquecosmima02flud_jp2/>



Figura 21 Entrada da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (s./d.)
http://www.engramma.it/eOS/resources/images/116/116_calandra_11.jpg



Figura 22 Sala de Leitura da WaburgStiftung, antiga Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1995. <http://www.engramma.it/eOS/resources/images/116/116_calandra_cover.jpg>

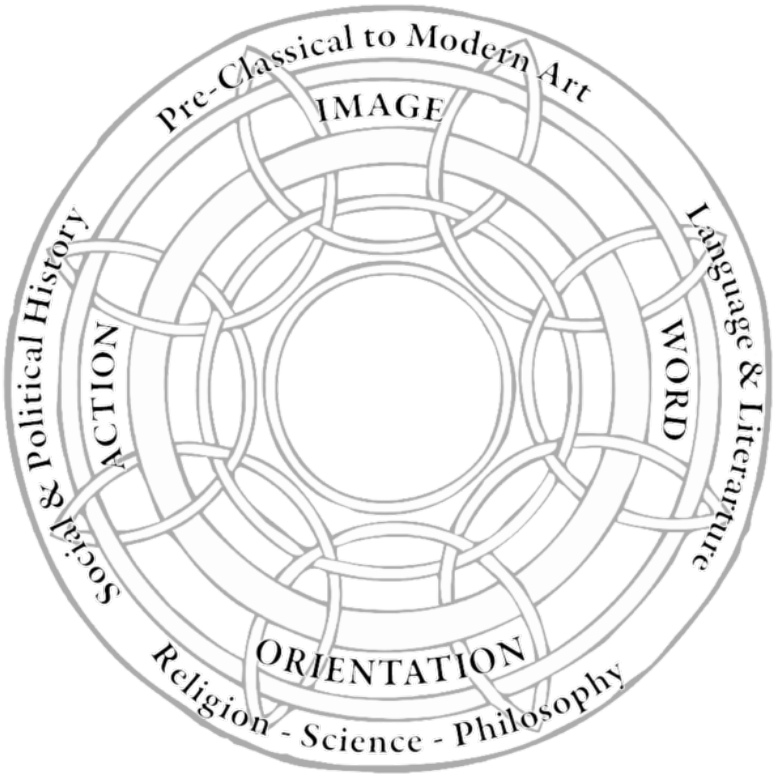


Figura 23 Emblema do Instituto Warburg, s./d.
<http://warburg.sas.ac.uk/library/maps/>



Figura 24 Conrad Gessner, *Manucodiata, Historiae Animalium* Volume III, p. 612, 1555. <https://archive.org/details/gri_33125010867691>

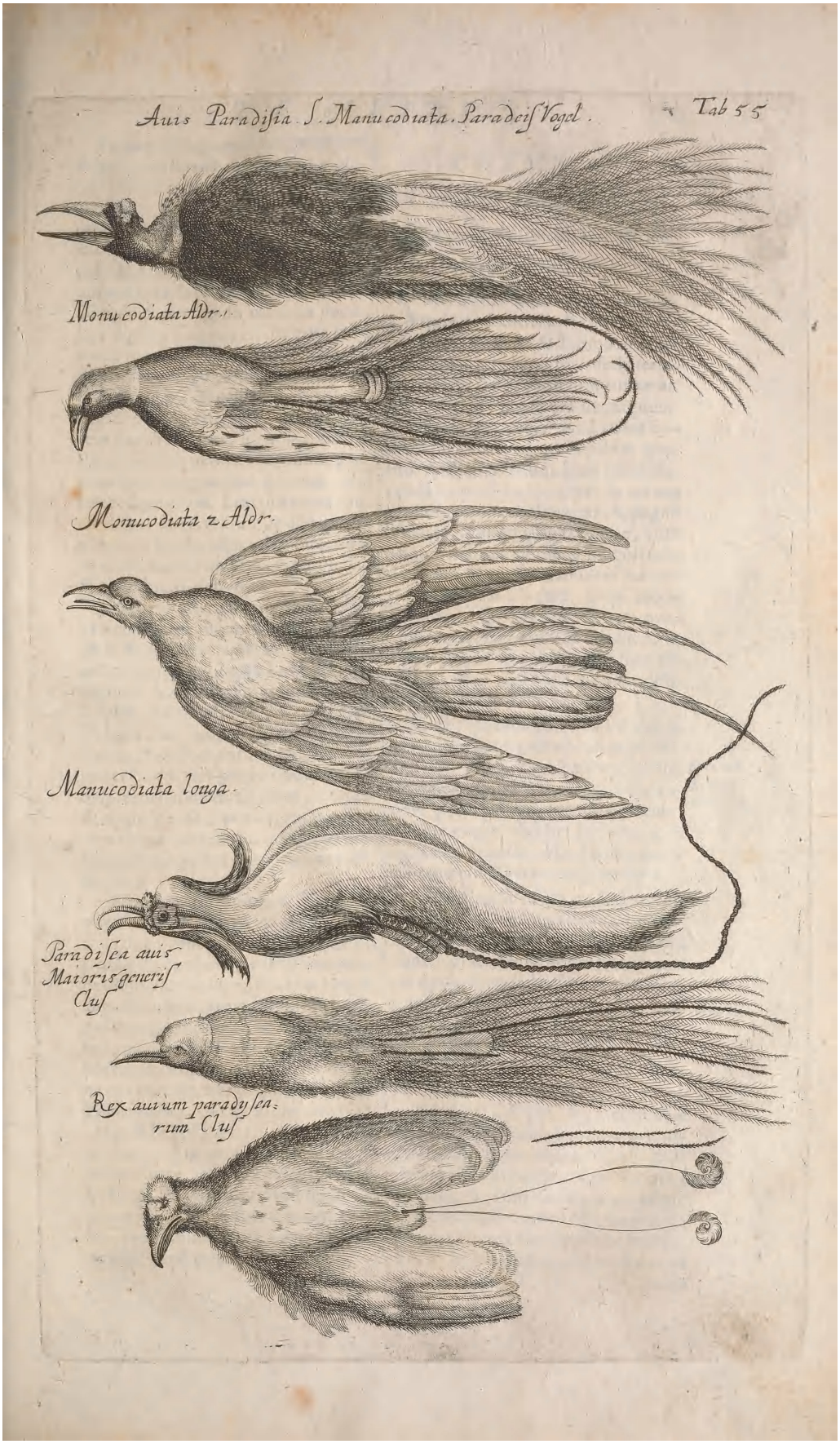


Figura 25 John Jonston, *Manucodiata*, *Historiae naturalis de avibus* Volume VI, Prancha 55, 1650-1653. <https://archive.org/details/Historiaenatura00Jons>



Figura 26 Francisco de Goya, *El Perro*, 1819-1923.
<https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/4e/4ea6/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6/7534f8c8-62e8-4eaa-93bd-3669b520ca84.jpg>



Figura 27 Pierre Jaquet-Droz, autômatos, c. 1768-1774.
<https://www.atlasobscura.com/places/jaquet-droz-automata>



Figura 28 Anéis borromeanos no verso da medalha de Cosimo de Medici, o Velho, 1740. <http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/immagine.php?id=1168>

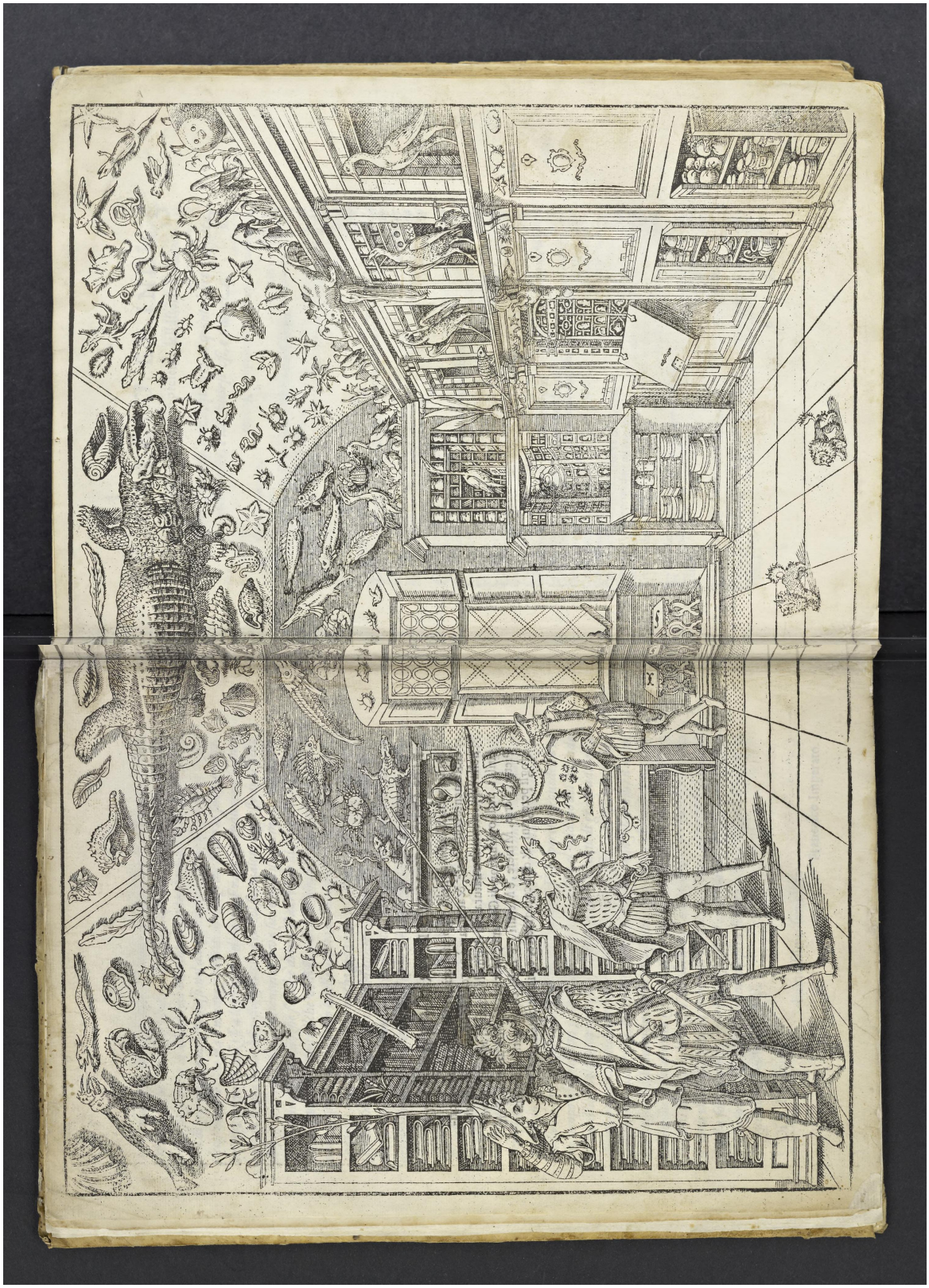


Figura 29 Frontispício do catálogo da coleção de Ferrante Imperato, 1599.
<https://archive.org/details/gri_c00033125008260594>



Figura 30 Hans van Amsterdam, taça feita com coco indiano e prata, decorada com temas do antigo testamento, 1533-1534.
<https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_17.190.622ab.jpg>

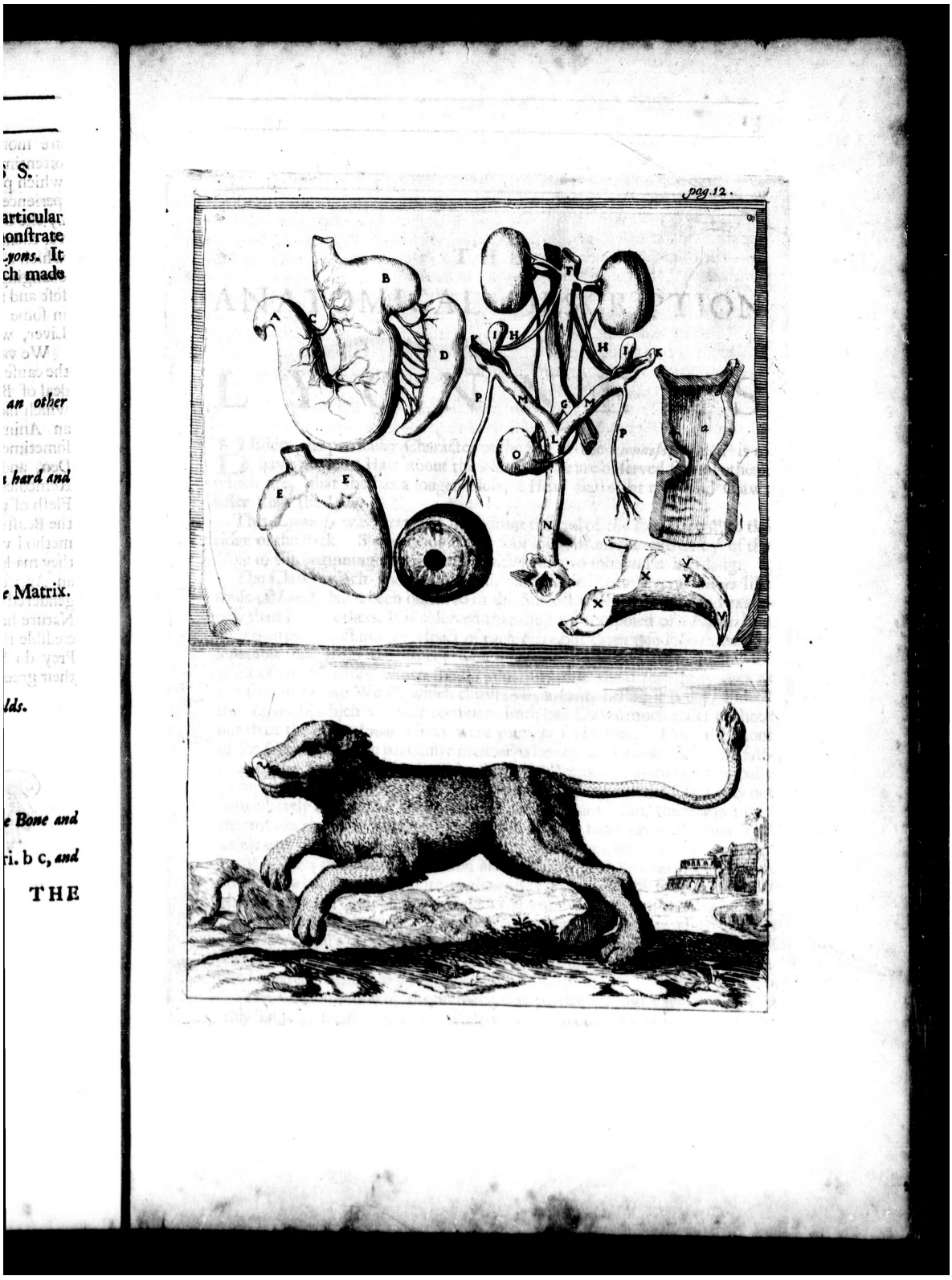


Figura 31 Anatomia do leão, *The natural history of animals [microform] : containing the anatomical description of several creatures dissected by the Royal Academy of Sciences at Paris*, p. 12, 1702. <https://archive.org/details/cihm_43311>

Capítulo 01

Bibliotheca Indalomeniana: Prefácio à Primeira Edição

Da Bibliotheca Indalomeniana: Conjuração de Indalomena

Em certa passagem de sua peregrinação onírico-erótica, Poliphilo, conduzido então pelas ninfas dos cinco sentidos, imagina a imaginação, a quem chama Indalomena, que lhe aparece sob uma cortina “suntuosa e artisticamente desenhada, tingida em todas as cores e bordada de maneira incomum com signos, formas, plantas e animais” (COLONNA; GODWIN, 1999, p. 93), entre Cinosia e Mnemosyna, que são respectivamente as personificações do intelecto ativo e da memória (*Ibidem*, p. 472) – a tríade guarda os portais que conduzem à rainha Eleuterylida, que personifica o livre arbítrio. As três guardiãs dos portais e a rainha parecem evocar uma passagem na qual Agostinho (2007, p. 92) trata da formação dos pensamentos: “E é assim que, da memória, e da visão interior, e da vontade que as une a ambas, se forma aquela trindade; o reunirem-se estas três coisas numa só, chama-se 'pensamento' ”[1].

Em *Hypnerotomachia Poliphili*, extravagante empreendimento literário-visual inventado provavelmente pelo monge dominicano Francesco Colonna[2] e publicado em Veneza por Aldus Manutius em 1499, Poliphilo, protagonista e narrador da maior parte do romance alegórico, devaneia minuciosamente percursos extraordinários enquanto busca sua amada Polia (que também conta a sua versão da história em uma espécie de desdobramento da narrativa principal). Poliphilo, além de amar Polia, ama o mundo pagão dos antigos: a arquitetura, as esculturas, as criaturas exóticas, os jardins, os deuses e ninfas, a ourivesaria, os tecidos, as festividades, os templos, os teatros são descritos em excessivos pormenores e também em ilustrações, raras nas publicações da época (*Ibidem*, 1999, p. vii-viii). Texto e

1 Essa teoria agostiniana da cognição que une imaginação, vontade e memória foi também bastante popular durante o renascimento (BRUNO; GOSNELL, p. VII, 2013).

2 Godwin (COLONNA; GODWIN, 1999, p. xiii-xiv) assegura que embora persistam as discussões a respeito da autoria de *Hypnerotomachia Poliphili*, Francesco Colonna é seu autor mais provável: entre as evidências, a mais singular é uma espécie de assinatura: no acróstico formado pelas letras iniciais dos trinta e oito capítulos lê-se: “irmão Francisco Colonna muito amou Polia”.

imagem de *Hypnerotomachia Poliphili* não apenas encarnam mas também parecem prefigurar muito da trama estética dos séculos seguintes, da presença que é verificável nos jardins franceses e italianos à que é sutilmente insinuada nos *studioli* e *kunstkammern* principescos. Poliphilo personifica as paixões aristocráticas renascentistas pelo paganismo greco-romano, pelo enciclopedismo e pela ornamentação, o que sugere que *Hypnerotomachia Poliphili* pode muito bem ter funcionado ao início da Era Moderna europeia como uma espécie de catálogo da exuberância pagã (*Ibidem*, p. xv-xvii). No amálgama entre erudição e imaginação, o que inclui um vocabulário extravagante, com palavras que combinam o italiano, o latim e o grego, descrições de rituais incomuns, referências botânicas obscuras, invenções arquitetônicas a partir dos elementos da arquitetura clássica, há deidades apropriadas da tradição como Mnemosyna, a personificação grega da memória, mãe das Musas, ou imaginadas por Colonna, como Indalomena, que é possivelmente um nome criado a partir do *idolu* latino ou do grego *eídolon* (ÍDOLO, 1986, p. 914).

No excerto em que surge Indalomena, Poliphilio guarda seu fôlego para elencar em texto e imagem cada pormenor da rainha Eleuterylida; assim, embora invocada em *Hypnerotomachia Poliphili*, a personificação alegórica da imaginação não é ostensiva, isto é, funciona mais como um encorajamento ao leitor, que a essa altura da narrativa já tem um repertório poliphiliano palpitante para imaginar as guardiãs dos portais do palácio. Mas para aquele a quem agora se apresenta a Bibliotheca Indalomeniana, faz-se necessário inflamar e incrementar essa sugestão um tanto escusa - ou seja, conjurar Indalomena - de modo a insuflar na mente o espírito regente dessa coleção de Histórias Naturais e também o espectro que permanece nas publicações da biblioteca, que de tais obras se nutrem. São três as imagens convidadas a essa conjuração: a Figura 15, que é o emblema CLXXXII da *Emblemata* de Andrea Alciato; a Figura 16, o olho da imaginação que abre a seção *Ars Memoriae* em *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, de Robert Fludd; e a Figura 17, alegoria da imaginação, que está na *Iconologia* de Cesare Ripa.

Uma figura divina emerge do mar turbulento - parece-se com Poseidon, deidade olímpica dos mares, já que tem torso de um homem velho, cauda de peixe e porta um tridente; mas a parte dianteira da cauda tem patas equinas ou bovinas e o meio enrola-se como o corpo de

uma serpente ou um dragão - é Proteus. No epigrama do emblema CLXXXII, *O que é mais antigo é imaginário*, há o seguinte diálogo[3]:

> 'Velho homem de Pallenia, oh Proteus, você tem tantas formas como um ator tem personagens. Por que algumas vezes seus membros são aqueles de um homem e algumas vezes seus membros são aqueles de um animal? Por favor, me conte, qual pode ser a razão para você transformar-se em todas as formas e não ter uma figura própria?'
> 'Eu revelo os signos pertencentes as mais remotas eras, antigas e pré-históricas, e cada homem as imagina de acordo com seu juízo' (ALCIATI; MOFFIT, 2004, p. 211).

Na *Odisseia* e nas *Geórgicas*, Proteus é uma divindade oceânica que tem o poder da metamorfose, o que o faz inconstante como as águas, e tem dons oraculares, os quais não gosta muito de exercer. O rei Menelau, encalhado no Nilo, o consulta para saber como voltar à Esparta mas Proteus, sem o querer responder, se transforma em leão, serpente, pantera, javali, água e árvore antes de se cansar e por fim atender ao apelo real (GRIMAL, 2000, p. 305, 398-399). Para a alquimia, Proteus é também a *prima materia*, isto é, o elemento primevo, que está na constituição de todos os seres e que assume várias formas no percurso da *opus* alquímica (ABRAHAM, 2010, p. 154-156; 158); como a figura de Proteus, a definição de *prima materia* é bastante volátil porque para cada alquimista e a cada trabalho esse ingrediente assume a identidade de um elemento, do mercúrio à urina, do vinagre aos cabelos, do sal à água, eventualmente até de maneira contraditória (EDSON, 2012, p.193); Proteus como *prima materia* ainda é identificado com a própria natureza a ser capturada, domada e purificada pelas artes alquímicas (NEWMAN, 2004, p. 262).

Na conjuração de Indalomena, o emblema *O que é mais antigo é imaginário* evoca potências entorpecidas, longínquas e veladas, refratárias a respostas incontestáveis mas que rememoram as histórias do mundo humano. Essas potências são aparições estranhamente

---

3 A *pictura* do emblema CLXXXII (que eventualmente aparece também como CLXXXIII) *Antiquissima quaeque commentitia* tem pelo menos cinco variações nas edições latinas (ver TUNG, 2010) mas o *motto* e o *subscriptio* parecem permanecer os mesmos. Peter Daly (ALCIATI, DALY, 1985, p. 760-761) encontra variações não apenas nas imagens mas também no sentido das traduções; a palavra latina *arbitrio* por exemplo, aparece traduzida como *fantasia*, *desejo*, *vontade*. O texto aqui apresentado foi extraído da tradução comentada de John F. Moffitt, que na sua edição usa textos e imagens das edições de 1549 e 1550. A imagem foi extraída da edição de 1608, em razão da qualidade e também por ser a mais semelhante, entre as outras versões que aparecem nas edições consultadas, à usada por Moffitt. Sobre emblemas e Andrea Alciato, ver Capítulo 02.

visíveis e ao mesmo tempo invisíveis, compostas de formas que não se pode apreender – tal qual o Proteus em fuga, que esconde na metamorfose a chave das perguntas que lhe fazem – mas mesmo que sua natureza seja fugidia, quando presentes, coagulam e fulminam os sentidos dispersos. Tais potências ardilosas se espalham mundo afora mas parecem ter certas predileções: podem assombrar por exemplo as imagens paleolíticas de Chauvet-Pont-d'Arc (Figura 18), as imagens alquímicas (Figura 19), certas imagens literárias kafkianas[4]. Olhá-las diretamente é impossível (o destino dos que o fazem é enlouquecer ou virar estátua de pedra) – portanto é também impensável descrevê-las à razão - só o olho da imaginação é apto a tocar tais potências primordiais, guardadas sob as muitas saias do tempo.

É exatamente esse olho que protagoniza a segunda imagem (Figura 16) empregada na conjuração de Indalomena: trata-se do *Oculus Imaginationes* (*Olho da Imaginação*), o olho interior do Microcosmo (ou do *Homo*). Com seus olhos da face, o Microcosmo olha adiante para as coisas terrenas, mas com seu olho da imaginação, que na imagem curiosamente olha cúmplice para o leitor, projeta internamente cinco *loci* na região da memória – o *Oculus Imaginationes* abre o capítulo sobre mnemônica na página 47 do segundo volume de *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia* escrito pelo médico paracelsiano e polímata Robert Fludd e que trata no primeiro volume da história do Macrocosmo (ou universo) e no segundo volume da história do humano (ou Microcosmo). Francis Yates (2007, p. 399-400) diz que Fludd, comprometido com o ocultismo hermético, era enormemente zeloso na confecção das imagens que populavam suas obras, porque desejava que operassem como uma espécie de filosofia visual oculta - é significativo então o círculo de personagens[5] envolvidos na produção dos volumes sobre o Macrocosmo e Microcosmo ou, nas palavras de Yates (2003, p. 100): “naqueles dias, tipografias e editoras eram frequentemente centros para movimentos religiosos obscuros”. O primeiro desses personagens era Michael Maier (1568-1622), médico como Fludd, conselheiro do melancólico imperador Rodolfo II, além de alquimista e músico, que em seu trânsito constante entre a Inglaterra e as prensas de

4 Como o gato-carneiro de olhar humano em *Um Cruzamento* (2002, p. 49-50).

5 Francis Yates além de mencionar essas significativas relações em *A Arte da Memória* (2007, p. 399-400), as detalha em *The Rosicrucian Enlightenment*, no capítulo *The Palatinate Publisher: Johann Theodore De Bry and the Publication of the Works of Robert Fludd and Michael Maier* (2003, p. 97-125).

Johann Theodore de Bry (1561-1623) na Alemanha, foi o melhor portador de *Utriusque Cosmi...Historia*, porque além de compartilhar as ideias herméticas de Fludd, publicou mais ou menos na mesma ocasião *Atalanta fugiens* (1617-1618), seu livro de emblemas alquímicos, também com de Bry. As imagens das obras de Fludd e Maier foram gravadas em cobre, segundo as instruções dos autores, pelo velho Matthäus Merian (1593-1650), genro e frequente colaborador de de Bry, também responsável pelas imagens de outras tantas obras alquímicas e, como se verá mais adiante, de história natural.

Mas antes porém de tratar do *Olho da Imaginação*, convém apresentar brevemente a imagem da mente do Microcosmo (e suas relações com o Macrocosmo) inventada por Fludd (Figura 20), que aparece algumas páginas antes no mesmo segundo volume de *Utriusque Cosmi...Historia*. Como na Figura 16, o Microcosmo é mostrado em perfil, mas agora está rodeado por quatro formas flutuantes, predominantemente circulares, que são os mundos perceptíveis; cada uma delas se liga, no interior do Microcosmo, a uma parte específica da alma e dessas, cada qual é composta por duas ou mais faculdades – assim cada conjunto forma uma das visões da alma. Sobre essa imagem, uma espécie de mapa da mente, chamado de *Trium animae visionis generum in Microcosmo* (ou *Três tipos de visões da alma no Microcosmo*), Fludd (1619, p. 218) explica que: “aqui são demonstráveis as três visões alma, é fácil ver aquela que corresponde aos *sentidos*, aquela que corresponde à *imaginação* e aquela que corresponde à *razão, intelecto e mente*”.

O primeiro dos mundos perceptíveis é o *mundus sensibilis* (ou *mundo sensível*) e tem duas manifestações - o primeiro círculo, desenhado em linhas contínuas, se liga à parte sensitiva que está à frente da cabeça do Microcosmo e é composto pelos elementos que regem os cinco sentidos - terra está unida ao tato, água ao paladar, ar ao olfato, éter à audição e luz e fogo à visão (ROOB, 2006, p. 459). A segunda manifestação, no quarto conjunto de formas, desenhadas em linhas pontilhadas, é chamada de *mundos sensíveis* e formada pela interseção entre três círculos: o guardião, o círculo das visões e o da memória. Na interseção entre o círculo do guardião e o das visões há a região do imaginável; e na interseção entre o círculo do guardião e o da memória há a região do inteligível. Os *mundos sensíveis* aparecem unidos aos círculos internos da memória e ao do movimento, em cujo encontro se produz a última visão da alma:

> Finalmente, na última parte do cérebro está a parte da alma dita memorativa e

> motiva [no sentido de movimento]: naquela parte as visões dos objetos dos mundos sensíveis, tanto imaginativos quanto intelectuais, são armazenadas, mantidas e relembradas. Da mesma maneira, a parte chamada motiva envia movimento pela extensão da medula espinhal a qualquer membro inferior do Microcosmo (FLUDD, 1619, p. 218).

Cintilando bem ao alto da imagem está o terceiro conjunto de formas, chamado de *Mundus Intellectualis* (ou *Mundo Intelectual*) onde Deus, suspenso sobre todos, está a reger as hierarquias celestes; o *Mundus Intellectualis* se une à alma do Microcosmo pelas artes angélicas, que a penetram diretamente; essa visão da alma é composta pelo círculo da mente (que abarca o círculo do intelecto e esse, por sua vez, contém o círculo da razão) e pelos círculos das faculdades cogitativa e estimativa.

Por fim, o segundo conjunto de círculos, chamado *mundo imaginável*, desenhado com linhas pontilhadas, contém as sombras dos elementos, como cópias imperfeitas das Ideias[6]. Esse mundo perceptível crepuscular ata-se ao círculo da faculdade imaginativa interior, que Fludd (*loc. cit.*). assim descreve: “No interior da protuberância frontal da cabeça do Microcosmo, reside a parte dita imaginativa, ou fantasia & imaginação; porque é corpórea e sensível olha para formas & sombras semelhantes, mas que não são de fato a imagem real”. Na interseção entre o círculo imaginativo e o círculo da faculdade sensitiva, produz-se a segunda visão da alma. Fludd (*Ibidem*, p. 205) alerta que não se trata de uma visão física, embora a essa seja semelhante – e as coisas vistas não são as reais, mas percebidas “pelo espírito fantástico como que em um espelho muito polido” (*Loc. cit.*) e impressas na imaginação como um reflexo duplicado, já que as próprias coisas externas são também imagens especulares.

---

6 O mundo das Ideias certamente não chega a Fludd intocado - uma longa sequência de estudiosos, que posteriormente foram chamados neoplatônicos, remodelou as concepções platônicas, como Plotino (204-270), Agostinho (354-430) e (especialmente importantes para Fludd) os neoplatônicos renascentistas como Marsilio Ficino (1433-1499) e Pico della Mirandolla (1463-1494). Ficino, filósofo platônico e hermético, ao início da Era Moderna, exuma Platão e os antigos neoplatônicos em traduções para o latim, além de criar todo um *corpus* neoplatônico próprio e extremamente influente no período (NEOPLATONISM, 2016). Em suas obras porém há um necessário malabarismo para conciliá-las com a filosofia cristã de caráter aristotélico - “em tudo que discuto aqui e em outros lugares, pretendo afirmar somente aquilo que foi aprovado pela Igreja” alerta Ficino (FICINO; KASKE; CLARK, 1998, p. 241) ao leitor de *De vita libri tres (Três livros sobre a vida,* 1489). Na acepção platônica original, as Ideias, entidades essenciais e eternas, independentes do mundo humano, são as causas originais e invisíveis dos objetos sensíveis; esses últimos, por sua vez, seriam cópias imperfeitas destinadas a serem devoradas pelo tempo. O mundo das Ideias só se desvela à alma humana porque ela também é imaterial e porque, antes de descer à Terra, a alma pôde contemplar as Ideias em sua plenitude. É o intelecto que permite à alma, quando presa ao corpo, o vislumbre das Ideias – conhecer, para Platão era portanto o mesmo que acessar as reminiscências dos arquétipos incorpóreos (PLATÃO, 1999, p. 17-23).

As três visões da alma estão encadeadas; um possível trajeto daquilo que o Microcosmo apreende (ou rememora) do Macrocosmo, como sugerido por Alexander Roob (2006, p. 459), inicia-se pela captura do que é percebido pelos sentidos, que em seguida é transformado pela imaginação em um duplo crepuscular e por fim aprimora-se por intermédio das faculdades intelectuais, que contém a centelha da divindade – pode-se acrescentar à proposta de Roob que a percepção registrada pelos sentidos, duplicada pela imaginação e elevada pelo intelecto, seria então guardada pela faculdade da memória.

Na Figura 16, as regiões (ou ventrículos) das três visões da alma aparecem bastante tênues no interior da cabeça do Microcosmo. Agora sabe-se que o *Oculus Imaginationes* está na região da faculdade da imaginação; o olho da imaginação então projeta as imagens sombrias, que no caminho são enaltecidas pelo intelecto, na região do fundo da cabeça, que corresponde à faculdade da memória. As cinco imagens projetadas na região da faculdade memorativa - um obelisco, a Torre de Babel, Tobias e o Anjo, um navio e o juízo final - não são mencionadas por Fludd e por essa razão, sugere Yates (2007, p. 402), tais imagens devem permanecer obscuras (ou talvez, de acordo com a filosofia hieroglífica de Fludd, essas imagens tenham como propósito entrar no olho da imaginação dos leitores, sem que as palavras as intermedeiem, para que de lá alcancem os recônditos mais abissais da mente microcósmica, onde então se casam com a memória das potências primordiais).

O olho que então fita o leitor em *Oculus Imaginationes* é então o de Indalomena que, instalada no primeiro ventrículo interior do Microcosmo, espera o descerrar desse olho para que assim consagre ao *homo* as obras que inspira e pelas quais zela na sua Bibliotheca. Em tais obras, criadas por e para esse órgão singular, o Microcosmo poderá relembrar a *mundi figura*[7].

Por fim, a última imagem (Figura 17) do sortilégio para fazer Indalomena presente está na *Iconologia* de Cesare Ripa, um grande catálogo de alegorias, diversas vezes reeditado,

7 *Mundi figura* ou figura do mundo refere-se a imagens talismânicas confeccionadas sob as influências celestes; quando observadas ou relembradas tornam presentes realidades elevadas que, entre outras virtudes, permitem uma visão transcendente das coisas (YATES, 1995, p. 87-89). O termo é usado por Marcilio Ficino em sua obra *De vita libri tres*, na qual disserta longamente sobre influxos celestes, suas propriedades e as maneiras de criar tais talismãs (FICINO; KASKE; CLARK, 1998, p. 321-355).

traduzido e republicado e que abasteceu fartamente o repertório dos estudiosos, artistas e escritores a partir de sua primeira edição (1593)[8]. *Imaginatione*, apresentada em xilogravura na edição de 1624[9], está trajada com diversas cores; tem sobre a cabeça descabelada uma coroa com pequenas figuras; um par de asinhas, tais quais as de Mercúrio[10], brotam-lhe das têmporas; os olhos estão revirados para o alto e as mãos sobre o peito. Explica Ripa (p. 308-309) que o traje colorido evoca a variedade de objetos fantasmáticos que a potência imaginativa recebe do mundo exterior pelos sentidos; os desalinho dos cabelos e as asinhas lembram a celeridade diante do súbito e contínuo fluxo entre a fantasia e o intelecto, movimento esse que não cessa nem ao adormecer; a coroa com figuras situa a morada da imaginação (logo atrás da testa, no primeiro ventrículo da cabeça); essas figuras manifestam também as várias espécies de virtudes imaginativas; os olhos revirados mostram a *Imaginatione* absorta em seus pensamentos; e por fim as mãos enlaçadas indicam a capacidade de operar mesmo quando os sentidos e as faculdades estão empenhados em outra atividade.

Imaginatione veste a cortina de Indalomena e habita o primeiro ventrículo interior do Microcosmo. Com os olhos volvidos, olha para dentro e faz ver a expressão daquele que contempla, com seu *Oculus Imaginationes*, os fantasmas dos objetos apreendidos pelos sentidos a transfigurarem-se em imagens interiores.

Aqui portanto conjurada, Indalomena pode então impelir os curiosos a comparecer ao grande espetáculo que se encena na Bibliotheca: os homens, admirados pelas sombras apreendidas da natureza, recompõem criaturas especulares em cosmogonias engenhosas; esses duplos imaginários por sua vez, sombras das sombras, acabam por orientar credos

---

8 Segundo Zimmerman (1995, p. 17-19) o sucesso de *Iconologia*, que durou cerca de 150 anos, pode ser atribuído ao fato de que Ripa baseou-se em fontes familiares aos europeus como efígies de moedas e imagens das histórias naturais. O declínio de *Iconologia* e seu posterior esquecimento se incia ao final do século XVIII, com o surgimento de outras fontes para a pesquisa iconológica como os dicionários que, não raro, emprestavam de Ripa as descrições das alegorias. Mas especialmente fatais foram as críticas do historiador da arte alemão J.J. Winckelmann, que considerava a obra inútil e seu autor um imitador lunático.

9 A gravura para *Imaginatione* parece surgir primeiramente na edição de 1624, lançada após a morte de Ripa (em 1622). As edições de 1593 e 1603 não contém *Imaginatione*, nem em imagem e nem em texto. A edição de 1630 contém o texto mas não a imagem (e o arranjo confuso da página pode sugerir que a imagem de *Ignoranza* seja a de *Imaginatione*).

10 Quanto à localização, os atributos de Mercúrio variam: ora as asas estão em um elmo, ou brotam das têmporas, ou estão nas sandálias, ou aparecem tanto na cabeça quanto nos pés.

visuais que se perpetuam e proliferam em várias direções, ora florescendo, ora sucumbindo às circunstâncias; ou nas palavras de Jurgis Baltrušaitis (1999, p. 10-11), no que tange às excêntricas aventuras exploratórias empreendidas em nome do conhecimento do mundo:

> As ilusões e as ficções que nascem em torno das formas correspondem a uma realidade e engendram, por sua vez, formas em que imagens e lendas são projetadas e se materializam na vida […] As lendas constituíram-se naturalmente, segundo concepções válidas e devido às aparências, mas, introduzidas na área da especulação, desenvolveram-se com um rigor implacável, transgredindo, em certas fases, o limite da razão. Não se trata de um acidente do pensamento. Grandes nomes, filósofos, eruditos, escritores e artistas de primeira grandeza encontram-se, frequentemente, associados às considerações mais estranhas. É então que se revela o poder absoluto da ficção. [...] A vida das formas depende não apenas do lugar em que elas existem realmente mas também daquele onde *elas são vistas* e recriadas.

Mas antes de adentrar a Bibliotheca Indalomeniana é preciso visitar seu precursor, para que ele forneça talvez um mapa e uma ou outra imagem (Figura 21).

Da Bibliotheca Indalomeniana: onde há uma nota sobre a evocação de precursores ou porque não se deve dissecar sereias

Além da conjuração com figuras para acordar Indalomena, é preciso valer-se de um segundo expediente de modo que emerjam na consciência os corredores e as prateleiras da Bibliotheca Indalomeniana, sem no entanto escancará-los à razão – fazê-lo equivaleria a dissecar sereias, isto é, exaurir toda a potência dos fenômenos que são talhados exclusivamente para a imaginação. Nas estranhas ações do impiedoso imperador chinês Che Huang-ti, que pretendia queimar todos os livros do reino para apagar o passado, ao mesmo tempo em que cercava todo o império com uma imensa muralha, Jorge Luis Borges (1999a, p. 09-10) vê a impossibilidade de desvendar à razão o que exatamente o comove no feitos do imperador - seria talvez a oposição entre construir e destruir? Ou talvez a larga escala das ações? Borges (*Ibidem*, p. 11) propõe então uma possível defesa da intangibilidade das epifanias:

> Todas as formas têm sua virtude em si mesmas e não em um conteúdo 'conjectural' […] A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão prestes a dizer algo; essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético.

Mas como conhecer as sereias sem revirá-las do avesso? Logo adiante, também em *Outras Inquisições* (*Ibidem*, p. 96-98), há um procedimento borgeano que parece resolver a questão: fundamenta-se em comentar os escritos, no caso os de Franz Kafka, de maneira oblíqua, auscultando a voz kafkiana em autores que o precederam[11]: um dos paradoxos de Zenão, o da flecha (como contado por Aristóteles), que prega a impossibilidade do movimento, está em *O Castelo* (2000) - K., o agrimensor, jamais consegue sair da vila e alcançar o castelo e seus burocratas, como a flecha aflitivamente paralisada nos infinitos intervalos entre os pontos A e B; uma tonalidade kafkiana está no apólogo "misterioso e tranquilo" (*Ibidem*, p. 96) de Margouliè ao pensador Han Yu, que trata da familiaridade universal com o unicórnio e ao mesmo tempo, da impossibilidade de reconhecê-lo; Borges também avista Kafka no conto de Léon Bloy sobre colecionadores de certos apetrechos de viagem tais como mapas, globos e atlas que, viajantes estáticos, morrem sem sair de casa. Há do mesmo modo eflúvios kafkianos em contos de Kierkegaard, Lord Dunsany e no poema *Fears and Scruples* de Robert Browning - e esses dois últimos, continua Borges (*Ibidem*, p. 98), se parecem mais com Kafka do que o primeiro Kafka em *Betrachtung*. Mas conter a voz de Kafka não faz com que todos os escritos se pareçam e esse fato denuncia principalmente que os precursores só se avizinham na obra daquele a quem precederam – ou que "cada escritor *cria* seus precursores" (*Loc. cit.*) – ideia simples de implicações extraordinárias. Mas a inventividade de Borges nesse curto escrito está de fato em tocar o âmago kafkiano por intermédio da descoberta e da confrontação de precursores, isto é, sem constranger a obra com conjecturas e pormenores que escalpelariam o indizível.

A Blibliotheca Indalomeniana confessa então seu precursor na Figura 22, a biblioteca imaginada e materializada por Aby Warburg (1866-1929). A fábula da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (K.B.W., Biblioteca Warburg de Estudos Culturais) se inicia por volta de 1879, quando o historiador da cultura alemão troca seu direito de primogenitura na gerência dos negócios da família de banqueiros por sua biblioteca de história cultural - ou talvez, nas palavras do menino de 13 anos que Aby Warburg era na ocasião do arranjo, "por todos os livros que precisasse comprar" (SETTIS,

11 Esse procedimento foi experimentado em uma investigação anterior, a dissertação de mestrado *O Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita* (BICALHO, 2007, p. 24-25).

2010, p. 34). Nasce então uma coleção particular que paulatinamente gesta a biblioteca e nela Warburg condensa suas muitas perguntas que se expressam na sua curiosidade a respeito da história da arte, do ocultismo, da cultura dos *trionfi*, dos símbolos, da mitologia, da presença da antiguidade clássica nas obras de arte do renascimento – tal variedade começa a dissipar as margens entre as ciências e a sugerir encadeamentos interditos (THIMANN; GIBHARD, 2016). Mas a princípio tão heterogênea em sua superfície, a coleção-biblioteca parece gravitar em torno principalmente da imagem e do enigma de seus ressurgimentos.

Quando finda seu período de estudos em história da arte, primeiramente na Alemanha e depois em Florença, Warburg retorna à Hamburgo; por volta de 1905 sua biblioteca privada já é composta por cerca de seis mil livros. Nos anos que se seguem, Warburg contrata assistentes e bibliotecários e em 1909, quando já abrigava nove mil volumes, milhares de fotografias e centenas de slides, a biblioteca é aberta ao público como centro de pesquisas devotado à arte e à cultura do renascimento. Seu objetivo, diz Warburg (WARBURG apud THIMANN; GIBHARD, 2016), é “uma nova metodologia das ciências culturais baseada na 'leitura' do trabalho pictórico”. A biblioteca financiada pela família de banqueiros terá quinze mil livros em 1911; vinte mil em 1920; e já serão sessenta mil os volumes e vinte e cinco mil as fotografias quando, em 1933, Fritz Saxl (1890–1948), então diretor da biblioteca, a transporta para Londres em razão da ascensão do partido nazista ao poder na Alemanha. Em 1944 torna-se o Instituto Warburg, afiliado à Universidade de Londres (BREDEKAMP; DIERS, 2013, p. xviii-xx). O círculo de envolvidos com a Biblioteca Warburg em Hamburgo, ou com a sua incarnação posterior como Instituto no exílio londrino, compreende Fritz Saxl, que tornou-se seu primeiro diretor, Gertrud Bing (1892–1964), que foi bibliotecária e também diretora da instituição, e notáveis estudiosos da arte e da cultura como Ernst Cassirer (1874–1945), Erwing Panofsky (1892–1968), Edgar Wind (1900–1971), Raymond Klibansky (1905–2005), Gustav Pauli (1866-1938), Karl Reinhardt (1886-1958), Richard Salomon (1884-1966), Hellmut Ritter (1892-1971), Ernst Gombrich (1909-2001), Frances Yates (1899-1901) e Carlo Ginzburg (1939-), entre tantos outros que, não raro, deixam entrever em seus trabalhos o vestígio indelével do pensamento warburguiano.

Há uma certa percepção difusa de que bibliotecas, assim como museus, estão de alguma forma mortos ou que são os guardiões dos cadáveres da cultura. Determinados métodos, processos e estruturas, como por exemplo a imobilidade dos sistemas de classificação tradicionais, possivelmente alimentam essa impressão de que são espaços funestos, nos quais livros e objetos não são forças operantes, mas itens a serem reverenciados e enterrados nas prateleiras. Definida pelo próprio Warburg (WARBURG apud AGANBEM, 2009, p. 134) como “uma coleção de documentos concernentes à psicologia da expressão humana”, na Biblioteca Warburg permanecem estáveis apenas as categorias Orientação - Imagem – Palavra – Ação (Figura 23); sob elas imagens e escritos não fixam residência mas movimentam-se livremente em aproximações múltiplas, inapreensíveis para muitos dos sistemas de pensamento vigentes então e agora - em seu recente artigo *The World's Weirdest Library* (*A Biblioteca mais esquisita do mundo*), o escritor e crítico de arte Adam Gopnik (2015) desconfia do conteúdo e estranha a organização da Biblioteca do Instituto Warburg: “é uma instituição grande e cara, dedicada a um sistema de ideias que, embora fascinante, também é caprichosamente antiquado quanto a alguns aspectos e, de certa forma, ligeiramente tolo”.

Compartilharam desse estranhamento mesmo os colaboradores contemporâneos de Warburg e os do Instituto. Conta Fritz Saxl (*apud* MICHAUD, 2013, p. 229) que, na sua primeira visita à biblioteca, ficou desconcertado e perturbado: Warburg arrumava e desarrumava os livros incansavelmente, de acordo com seu fluxo de ideias, métodos e pesquisas - “a coleção ainda era modesta, porém extraordinariamente viva, e Warburg nunca parava de transformá-la, a fim de que exprimisse, da melhor maneira possível, a sua representação da história e do homem”. Saxl (*Loc. cit.*) ainda acrescenta que o empreendimento de Warburg, mais que acumular saberes, buscava apagar a distinção entre estudo e produção estética e tratava-se mais de uma coleção de perguntas do que de livros. Ernst Cassirer, ao se deparar com os livros de filosofia junto aos de astrologia, magia e folclore, os de arte junto aos de literatura e religião, os de linguagem junto aos de poesia, arte e teologia disse que jamais voltaria à Biblioteca Warburg porque temia se perder (MANGUEL, 2005, p. 407).

Quando o novo prédio da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg foi construído em

Hamburgo entre 1925 e 1926, anexo à residência de Warburg, a partir do projeto do arquiteto Gerhard Langmaack (1898-1986) e das sugestões do também arquiteto Fritz Schumacher (1869-1947), além da emblemática sala de leitura semicircular, que lembra um teatro, coroada com uma elipse de vidro no teto, quatro foram os andares planejados para abrigar os volumes e as imagens, de acordo com o sistema quaternário de classificação warburguiano (sistema esse que, ainda que rearranjado ao longo dos anos, até os dias de hoje procura preservar as propostas de seu criador, dentro das possibilidades, na instituição londrina): *Orientação* abriga os estudos que tratam da relação entre o Microcosmo e o Macrocosmo, ou do lugar do homem no mundo e sua busca por direção e sentido, tais como religiões, bruxaria, história da ciência, mágica, tradições filosóficas ocidentais e orientais, astrologia e astronomia, jogos, alquimia, geografia; *Imagem* acomoda os saberes que concernem à criação e à transmissão de imagens, desde as mais antigas culturas, no ocidente e no oriente, e também suas interpretações na história, na estética, na antropologia; em *Palavra* há as tradições literárias clássicas, medievais e modernas, bem como as artes da memória, o estudo dos símbolos, das bibliotecas, da pedagogia, da impressão e ilustração de livros; *Ação* compreende investigações sobre a atuação humana no mundo e contém obras que tratam da história política e cultural, do teatro, das leis, dos festivais, da música e das tecnologias Ainda em Hamburgo, as categorias principais eram subdivididas em três: assunto, tipo de texto e área histórica-cultural – mas como os livros não eram ordenados alfabeticamente e sim pela “política da boa vizinhança”, os leitores poderiam descobrir outros livros, relações e questões (HOINS; FELLMANN, 2006).

Assim, a organização da Biblioteca Warburg, baseada em aproximações, afinidades antes insuspeitas e semelhanças esquecidas, mostra a rigidez e arbitrariedade dos sistemas de ordenação, orientação, classificação inaugurados na aurora da era da diferença e aprofundados desde então. Naturalizados, esses sistemas enrijecidos podem encarnar como inexoráveis linhas do tempo e encerrar hermeticamente as palavras e imagens em um único contexto que só mesmo um deslocamento é capaz de romper. Hoje, no Instituto Warburg, o acervo continua a incitar as percepções subjacentes de modo a fecundar percursos intelectuais que não seriam viáveis em uma biblioteca tradicional.

Fernando Checa (2010, p. 08) diz que a biblioteca é “instrumento essencial” no empreendimento warburguiano de reunir esferas apartadas do conhecimento, mas talvez, mais que servir como ferramenta às elucubrações de seu criador e associados, ela seja de fato, assim como também o é o *Atlas Mnemosyne* (e na verdade, a Biblioteca Warburg parece prefigurá-lo), sua manifestação tangível, ou a encarnação do que Giorgio Agamben chamou de “ciência sem nome” (AGANBEM, 2009, p. 132).

As visões de Warburg fundam possibilidades arrebatadoras que amplificam os métodos de pesquisa empregados na arte e na cultura: ao invés de estilos artísticos que são inumados no passado pelos mais recentes, N*achleben der Antike*, ou a sobrevivência do antigo; ao invés da expressão pessoal do artista, os *pathosformeln*, memória coletiva inseparável em forma e conteúdo, que reativa os conteúdos emocionais do passado pagão; ao invés do recorte temporal, uma biblioteca em movimento que pode conter infinitos percursos em todas as direções do tempo.

Do Preternatural

Caso habitassem a Bibliotheca Warburg, a maioria das obras da Bibliotheca Indalomeniana possivelmente caberia na categoria *Orientação*, entre as prateleiras dedicadas ao estudo do divino e as que acomodam os livros de ciência; esse espaço, em muitas circunstâncias, se chamou *preternatural*.

Para os filósofos medievais, prevaleceram, até pelo menos o século XII, dois entendimentos sobre a natureza: a noção aristotélica de que o conhecimento nasce de fenômenos regulares e não de fenômenos acidentais; e a concepção agostiniana de que todos os fenômenos naturais, regulares e miraculosos, e até mesmo os monstros seriam expressões de Deus. Mas há uma ruptura a partir de então: a natureza começa a se emancipar de Deus, principia a formar um corpo independente do corpo divino, mas ainda obediente às suas leis. Tomás de Aquino é quem divide a ordem natural em três esferas: a das ocorrências regulares, ou naturais, no sentido aristotélico; a das ocorrências incomuns, acidentais, ou fomentadas pelo acaso, chamadas preternaturais, como quando a natureza providencia um ou mais dedos excedentes à mão ou ao pé; e a das ocorrências milagrosas,

ou sobrenaturais, quando há interferência divina. São porém categorias cujos limites são inexatos, especialmente quanto ao preternatural, cujo território é contíguo ao dos outros dois grupos de ocorrências (DASTON; PARK, 2001, p. 120-121).

Embora as indisciplinas da natureza não interessassem aos aristotélicos e neoaristotélicos, ao fim do período medieval, um outro tipo de concepção surgia, aquela que Dalston e Park (*Ibidem*, p. 159-160) chamaram de "filosofia preternatural", cujos principais expoentes eram médicos e filósofos como Cornelius Agrippa (1486-1535), Paracelso (1493-1541), Giovanni Battista della Porta e especialmente Marsilio Ficino, o primeiro desses estudiosos a organizar o saber a respeito dos fenômenos preternaturais e de suas causas ocultas (*Ibidem*, p. 161). A filosofia preternatural ou *magia naturalis* se ocupou da alquimia, da astrologia, do microcosmo e do macrocosmo, das artes da memória, da doutrina nas assinaturas, da medicina. Com frequência, ocupou-se também das *mirabilia* ou maravilhas (e da impressão, chamada de *admiratio*, admiração ou maravilhamento, suscitada por esses objetos) - e com elas se emaranhou a tal ponto que as palavras *preternatural* e *mirabilia* acabaram usadas indiscriminadamente como se sinônimos fossem - o que os desloca das margens para o centro das perscrutações da natureza. Se o preternatural se situa entre o natural e o sobrenatural, o maravilhoso por sua vez situa-se entre o ordinário e o miraculoso - ambos colonizam o espaço entre o divino e a natureza – e estão relacionados por exemplo aos nascimentos monstruosos, às similitudes entre o mundo celeste, vegetal e animal, às propriedades curativas das substâncias, aos fenômenos climáticos e astronômicos raros como tempestades de peixes e eclipses. Em uma curiosa correspondência, a *magia naturalis* ou os estudos dos filósofos preternaturais (esse em sua maioria neoplatônicos e herméticos) se situam entre a *scientia* (o conhecimento que se constrói da observação dos fenômenos regulares e constantes, isto é, no sentido aristotélico) e a teologia.

As *manucodiatas* (aves-do-paraíso) nas Figuras 24 e 25 são legítimas *mirabilia* ou criaturas verdadeiramente preternaturais: Ambroise Paré[12] (1983, p. 140-141), em seu livro

12 Ambroisé Paré (1510-1590) foi um cirurgião e anatomista francês que dentre várias obras sobre cirurgia e anatomia, escreveu *Des monstres et prodiges* (*Dos monstros e prodígios*, a primeira publicação é de 1573, junto de uma obra sobre cirurgia) que é uma compilação de ocorrências e criaturas maravilhosas cujo texto e imagens foram extraídos principalmente dos livros dos naturalistas Conrad Gessner e Ulisse Aldrovandi.

sobre monstros e maravilhas[13] conta que, provenientes das Ilhas Moluccas, são impossíveis de ver ou de capturar vivas porque voam a velocidades e alturas fantásticas, praticamente durante toda a vida; os exemplares que chegam aos estudiosos europeus são os encontrados na terra ou nas águas, já mortos; se alimentam de ar e orvalho e os machos carregam as ninhadas nas costas; além da plumagem que cascateia em extraordinárias variações, também as faz excepcionais o fato de que não têm pés porque, já que jamais tocam o solo, esses membros são desnecessários. Tal criatura combina com exatidão o que era indispensável, ao início da Era Moderna, na produção de maravilhas ou caprichos da natureza: origem singular, feitio ímpar, potencial para associações infinitas[14].

Fermentou a maravilha e o preternatural a convergência de circunstâncias do renascimento: imagens e textos agora facilmente multiplicáveis; a redescoberta dos saberes do mundo antigo; a descoberta do novo mundo; a centralidade das coisas humanas. Os objetos e os saberes das margens serenamente se moveram para o centro e povoaram e ornaram os livros, os *studioli* e os *wunderkammern*, o vocabulário, a imaginação. Se tomavam sua parte na enciclopédia do mundo que se tentou escrever no século XVI, junto das coisas ordinárias, em seguida as *mirabilia* se tornaram protagonistas do grande teatro barroco, e com tal virulência que se consumiram ainda no século XVII. Emergiam as primeiras luzes do século seguinte, que não se interessou por irregularidades, confluências ou cantos escuros no saber e que de fato julgou tudo isso bastante vulgar.

Ofuscada pela razão, recolheu-se novamente toda a preternatureza aos limiares do conhecimento, nessa ocasião cerceada por leis naturais inquebrantáveis. Ao sobrenatural, por outro lado, foi permitido frequentar o território da fantasia, da ficção, do folclore (DASTON; PARK, 2001, p. 14-15). Mas restavam apreensivas e conspiravam as coisas preternaturais sob a pele translúcida dos novos regulamentos da natureza. Então, dissimuladas, principiaram ressurgir no imaginário do romantismo ao final do século XVIII, eventualmente amalgamadas ao sobrenatural. *El Perro* (*O Cão*, Figura 26) é uma dessas imagens: pertence à série de *Pinturas Negras*, criadas por um taciturno Francisco de

13 Paré resumiu o texto das páginas 611 a 614 do volume III de *Historiae Animalium* de Conrad Gessner.

14 Os exemplares de aves-do-paraíso que chegavam à Europa no início da Era Moderna eram provavelmente enviados da Indonésia. Para esfolá-las e preservá-las, os nativos tiravam seus pés. No século XVIII, Carl Linnaeus (1707-1778), ainda que ciente desses fatos, chamou-as de *Paradisaea apoda* ou “sem pés” (DAWS; FUJITA, p. 33, 1999).

Goya (1746-1828) entre 1819 e 1823, em um contexto de decrepitude física e instabilidade política na Espanha. Os temas e cores da série são melancólicos, sobrenaturais, mitológicos – há um sabá do qual participam feiticeiras e um enorme bode preto (*Aquerrale*); há também Saturno a devorar os filhos. O tom de *El Perro* talvez seja mais perturbador porque a ação é menos explícita[15]: a cabeça do cão aparece por detrás do que se assemelha a um monte de terra – estará vivo? Estará morto? Foi enterrado vivo? Espera alguém?

Estranhas coincidências, terrores infantis que se confirmam e a incerteza sobre a vida de um mecanismo é o que perturba o protagonista de *Der Sandmann* (*O Homem da Areia*, 1817) de E.T.A. Hoffmann. Quase um século depois, em 1906, quando o psiquiatra alemão Ernst Jentsch (1867-1919) escreve em *Zur Psychologie des Unheimlichen* (*Da psicologia do inquietante*) sobre as impressões inquietantes, vê na literatura de Hoffmann, sem no entanto mencionar diretamente *O homem da areia*, diversas possibilidades de inquietação e aponta especificamente o autômato:

> Na literatura, uma das maneiras mais confiáveis de produzir efeitos inquietantes é deixar o leitor incerto se determinado personagem é um ser humano ou um autômato (…) Em suas obras fantasiosas, E.T.A. Hoffmann repetidamente fez uso desse artifício psicológico com sucesso (JENTSCH, 1995, p. 18).

O mecanismo é um dos cernes em torno do qual se organiza o pensamento do século XVIII, especialmente a partir da noção cartesiana de que a ordem do mundo, ao invés da caixa catóptrica das semelhanças, é precisa como uma máquina. Por essa razão o século XVIII foi pródigo em autômatos, como os do relojoeiro suíço Pierre Jaquet-Droz (Figura 27), superlativos refinados do triunfo da razão. Mas é então que do mecanismo objetivo e plano germina a semente inquietante, que só será possível verbalizar ao início do século XX. A noção (um pouco que usurpada de Jentsch e) ampliada e tornada célebre por Sigmund Freud[16] (1856-1939) em *Das Unheimliche* (1919) trata de uma impressão, principalmente estética, suscitada pela incerteza dos eventos e da vida nas criaturas (além dos autômatos, também as figuras de cera e os mortos), pelas superstições, pelas estranhas coincidências, pela confirmação de crenças superadas. Embora os estímulos para tal

15 A imagem foi transladada de um afresco para uma tela. Em fotografias realizadas antes do processo, a imagem é mais definida e vê-se mais claramente o cão, a montanha e também dois pássaros.

16 O texto original de Jentsch, ainda que mencionado por Freud (2010, p. 330) permaneceu largamente desconhecido. A tradução para o inglês por exemplo é bastante recente, data de 1995.

impressão variem imensamente de um sujeito a outro, tanto Jetsch como Freud apontam as incertezas, reais e ficcionais, como estopins para a inquietação. Diz Freud (2010, p. 338), a partir de Schelling, que o inquietante "é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz". Esse ingrediente repressivo, junto da ideia de "confirmação das crenças superadas do homem primitivo" sugere que há entre o inquietante e preternatural uma identidade que se alicerça no desconhecimento das causas dos fenômenos e na sua corrupção pela imaginação. Mladen Dolar (1991, p. 07) e Terry Castle (1995, p. 09) sugerem que a irrupção do inquietante é uma espécie de efeito colateral dos excessos da razão, logo trata-se de uma cria (ainda que indesejada) do iluminismo. Não é possível portanto, a partir do século XVIII, se maravilhar com o desconhecido; só é permitido se inquietar – o inquietante parece ser uma encarnação do preternatural para aquele sujeito que superou suas crenças primitivas.

Assim, as imagens mágicas e emblemáticas do início da Era Moderna, apagados os seus contextos, fazem relembrar certos conteúdos entranhados na imaginação humana; fazem rememorar por exemplo o que Rainer Maria Rilke (2013, p. 393) chamou de *O Aberto* na *Oitava Elegia*:

> Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto.
> Nosso olhar porém foi revertido e como armadilha
> se oculta em torno do livre caminho
> O que está além, pressentimos apenas
> na expressão do animal; pois desde a infância
> desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos
> ah, esse espaço profundo que há na face do animal.
> […]
> E nós: espectadores em tudo e sempre,
> voltados para tudo, nunca de fora.
> […]
> Quem nos desviou assim, para que tivéssemos
> um ar de despedida em tudo o que fazemos? Como aquele
> que partindo se detém na última colina para contemplar
> o vale na distância – e ainda uma vez se volta,
> hesitante, e aguarda – assim vivemos nós,
> numa incessante despedida.

São exatamente dessas imagens, no âmbito das histórias naturais das criaturas, as renegadas e exiladas do saber, que evocam a origem atemporal, que a Bibliotheca Indalomeniana se ocupa. Precisamente porque são incertas, nem objetivas e nem somente ficção, perturbam com frequência as taxonomias, fazem tremular as convicções e cruzam

a todo momento as margens entre humano, mineral, vegetal e animal, entre monstros, deuses e mortais, que de tempos em tempos se estabelecem – são por isso impermeáveis a esses ordenamentos; são pois criaturas-imagem.

O saber que gerou as criaturas-imagem do início da Era Moderna (e que por elas também foi gerado) forjou visões contaminadas da natureza que se propagaram através dos tempos e que migraram sob as descontinuidades históricas. Assim, as criaturas que habitam a Bibliotheca Indalomeniana são providas de múltiplas camadas de observação e imaginação, por isso estão distantes de qualquer objetividade.

Da Primeira Edição

A Primeira Edição da Bibliotheca Indalomeniana, chamada de *Bibliotheca Indalomeniana: Scientia Criaturarum*, é um catálogo, ou uma bibliografia[17], ou uma versão catóptrica em papel da Bibliotheca, que paradoxalmente encarna em oito volumes o conteúdo extraído e editado das obras de histórias naturais.

A *Bibliotheca Indalomeniana: Scientia Criaturarum* se organiza em círculos, como na Figura 28, e sua organização espelha a da Bibliotheca. Os três círculos, sobrepostos e intercedentes, arranjados simetricamente formam o símbolo chamado de anéis borromeanos. O nome tem origem no escudo de armas da família italiana Borromeo e pode significar tanto a aliança com os Visconti e com os Sforza como também as três ilhas de propriedade da família situadas no Lago Maggiore (Isola Bela, Isola Madre e Isola Superiore). O símbolo aparece com frequência no renascimento e foi também usado por Michelângelo, pela família Medici, por Sandro Botticelli (CROMWELL, P. R.; BELTRAMI , E.; RAMPICHINI, M., 2007).

Os três círculos que compõe a *Bibliotheca Indalomeniana: Scientia Criaturarum* correspondem às três grandes descontinuidades epistêmicas propostas por Michel Foucault

17 Embora não obedeça aos rigores tradicionais dos catálogos de bibliotecas e de coleções e também das bibliografias, a primeira edição da Bibliotheca Indalomeniana empresta a ideia do livro como um duplo imaginário, que está por exemplo no catálogo da coleção de Ferrante Imperato (ver p. 84) e na *Bibliotheca universalis* de Conrad Gessner. Burke (2003, p. 77) conta que frequentemente esses catálogos e bibliografias se chamaram *Bibliotheca*.

em *As palavras e as coisas* (2002): a episteme da renascença (séculos XVI e XVII), a episteme clássica (séculos XVII e XVIII) e a episteme moderna (a partir do século XIX até o presente). Na interpretação que faz a *Bibliotheca Indalomeniana:Scientia Criaturarum*, essas epistemes são chamadas de *Círculo das Histórias Naturais*, *Círculo da História Natural* e *Círculo das Histórias Inquietantes*. Na interseção dos círculos forma-se o *Teatro das Criaturas*.

Os acontecimentos históricos não se enfileiram ordenadamente rumo a uma situação de progresso ou rumo ao presente – a trajetória dos acontecimentos é feita de rotas múltiplas, acidentadas, recuos, fraturas. Os saberes não se sucedem de maneira harmônica e pacífica, mas florescem, variada e desordenadamente, em muitas direções, ora se entrelaçando na produção de uma nova ideia, ora aniquilando um ao outro ou um ou outro. Mas há uma coerência que permite o surgimento desses saberes, que organiza em torno de si todas as atividades e ideias, tanto a economia quanto a história natural, tanto a arte como a medicina. Essa coerência que fertiliza o solo do qual germinam os saberes, que é anterior a eles e que permite sua existência é o que Foucault (2002, p. XVIII) chamou de *epistèmê*. Na Era Moderna, a episteme é profundamente descontínua: as histórias naturais da episteme renascentista se fundam nas similitudes; a história natural da episteme clássica se ergue sobre as diferenças; a biologia da episteme moderna constitui-se na objetividade.

Do Primeiro Círculo: o mundo como visto dentro do gabinete de curiosidades

Como um instantâneo da episteme que orienta o Primeiro Círculo, a das similitudes, a Figura 29 oferece um panorama do espírito que governou os saberes até meados do século XVII. No frontispício do catálogo de sua coleção, chamado de *Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato* (…), publicado em 1599, o apotecário napolitano Ferrante Imperato, auxiliado por seu filho Francisco, apresenta orgulhoso sua coleção idealizada aos visitantes. Trata-se de uma das primeiras imagens criadas para mostrar uma coleção particular ou um gabinete de curiosidades (também *museo* ou *museum* ou ainda *kunst und wunderkammer* mais ao norte). Se ocupavam os príncipes e os polímatas de tais coleções que, alastradas na Europa nos séculos XVI e XVII, nutriram tanto os conhecimentos quanto as vaidades e assumiram formatos heterogêneos em torno de alguns

denominadores: a curiosidade, princípio então fundamental para o florescimento do saber; a acumulação (que hoje parece) desmedida no espaço, de maneira a exibir em um vislumbre o espelho pleno do mundo; o casamento entre *naturalia* e *artificialia*, respectivamente os produtos da engenhosidade da natureza e os do fazer humano, frequentemente em arranjos que os tornam indistintos (Figura 30); *scientifica*, ou os instrumentos da inquirição; as coisas muito grandes, ou muito pequenas, ou muito raras, ou de terras muito distantes; o inevitável crocodilo pênsil[18]. De empreendimentos enciclopédicos e prática elegante no século XVI, já no século XVII a maioria das coleções tem como objetivo se adensar em *mirabilia*, o que inunda inevitavelmente o já robusto mercado de curiosidades com criaturas e objetos extraordinários (FINDLEN, 2002, 297-300). Não é exato dizer que tais coleções são versões ingênuas ou etapas em uma suposta evolução dos museus públicos, que surgem principalmente no século XVIII e se consolidam no século seguinte - ainda que essas instituições tenham abarcado muitos dos objetos dos gabinetes de curiosidades ou que esses objetos as tenham de alguma forma gestado - há uma diferença fundamental que jaz no solo epistemológico de cada uma dessas encarnações do gesto de colecionar.

Pródiga em sobrecarregar a visão, a imagem da coleção de Ferrante Imperato no entanto não deixa aparente para o observador hodierno os sistemas de organização que a constituem e as relações, agora impensáveis, entre seus objetos. Subjacentes à aparente balbúrdia estão várias das ciências ocultas renascentistas ou a *magia naturalis* a reger as coisas e as criaturas e a evocar nos visitantes de outrora as paisagens interiores (ou a requerer o uso do *Oculus Imaginationes*). Um gabinete poderia se organizar por exemplo a partir das cosmogonias neoplatônicas e herméticas, sob os influxos dos planetas e dos elementos, dos deuses, da doutrina das assinaturas, ou como as etapas da *magnum opus* alquímica; poderia se orientar pelos mitos e pela literatura dos antigos ou se inspirar na emblemática, bem como seguir os preceitos da arte da memória oculta de *L'Idea del Theatro* (...), publicado em 1544, escrito por Giulio Camillo Delmino (1480-1544), ou talvez fundar-se em um manual específico como o *Inscriptiones* v*el Tituli Theatri amplissimi* (…) de Samuel Quiccheberg (1529-1567), publicado em 1565, que foi o

18 A tradição dos crocodilos pendurados no teto, iniciada nas igrejas da idade média, é um exemplo da migração semântica nas criaturas-objeto e criaturas-imagem: de milagre medieval transmuta-se em maravilha nas coleções do renascimento.

primeiro tratado sobre a organização de coleções, cujas recomendações de caráter principalmente prático velam um amálgama desses conhecimentos ocultos. O mais habitual no entanto era a sobreposição dessas ideias, tal qual faz Quiccheberg, de maneira a manifestar a erudição e a imaginação do colecionador.

Coleções e histórias naturais se espelham infinitamente: as próprias histórias naturais funcionavam como catálogos das coleções, bem como exemplos para adquirir objetos e organizar coleções e também eram objetos colecionáveis muitíssimo cobiçados, como coleções de papel dentro de outra coleção. Tanto nos gabinetes como nos livros o conhecimento se dá em acumulações, assim os autores das primeiras histórias naturais do inicio da Era Moderna pretendiam reunir, como os colecionadores, toda a trama de relações de uma criatura que poderiam alcançar, isto é, seu aspecto físico e suas variações, seu comportamento, suas relações com os corpos celestes, suas simpatias e antipatias, suas utilidades, o que dela disseram os antigos e os contemporâneos, como toma parte nas histórias e lendas, como aparece nas moedas, nos emblemas, na poesia – "a história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo […] a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a *Observação*, o *Documento* e a *Fábula* não existia", diz Foucault (2002, p. 176-177). A isso acrescenta-se que, especialmente depois de Conrad Gessner, era preciso tratar de todas as criaturas conhecidas e imaginadas, não apenas de peixes ou de aves ou de monstros, toda a fauna precisava se reunir em uma publicação ou conjunto de publicações de modo a espelhar adequadamente a natureza. Assim, não raro, as histórias naturais chegam facilmente aos milhares de páginas e imagens.

A potência das criaturas-imagens das histórias naturais agora é facilmente esquecida – primeiro porque mesmo sem precedentes ao início da Era Moderna, empalidece em quantidade e variedade frente a excessiva produção contemporânea. Colabora para isso o fato de que geralmente são apresentadas solitárias (e um pouco desbotadas) pela história das ciências e talvez, mais raramente, um pouco mais vívidas pela história da arte, mas dificilmente em conjunto. Os livros com criaturas-imagem criadas em xilogravura, e posteriormente em gravuras em metal cada vez mais detalhadas, e também pintadas em álbuns não eram apenas raros e caros, mas continham o sentido de uma natureza contínua e

também uma ligação via similitude com as criaturas reais talvez inapreensível no presente, isto é, possuir uma criatura-imagem era algo próximo a possuir a própria criatura.

O Primeiro Círculo da Primeira Edição contém um conjunto de histórias naturais do início da Era Moderna e também outras obras pertinentes à aproximação das criaturas-imagem que se tornam então emblemáticas. A similitude, modo de saber que constitui as obras desse círculo, não distingue forma, conteúdo, signos, criaturas e objetos – tudo é contínuo e se reflete e se multiplica na caixa catóptrica do mundo. Para ler o Grande Livro da Natureza era preciso encontrar as projeções do macrocosmo no microcosmo, do mundo superior no mundo inferior e nas assinaturas divinas através das formas principais de semelhança que, indica Foucault (2002: 24-35), eram *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia. Por isso a história natural ainda não existe, o que existem são histórias (*Ibidem*: 176) que se acumulam, se sobrepõem, que se comentam, que redesenham sem cessar versões e mais versões de suas criaturas-imagem.

Do Segundo Círculo: o mundo visto como um relógio muito ornamentado

Os saberes sobre as criaturas passam, a partir de meados do século XVII, a serem regidos por uma lei que a tudo pretendia classificar, não mais pelas similitudes, mas pelas diferenças; não é possível mais fazer histórias naturais mas apenas A História Natural; “os signos”, diz Foucault (2002, p.177), “que antes faziam parte das coisas […] se tornam modos da representação”- e as classificações precederão as criaturas. A denúncia das similitudes se inicia em Francis Bacon – são os ídolos da caverna, do teatro, da tribo - ficções ardilosas do da imaginação que devem ser dissipadas. Descartes propõe a análise das coisas e criaturas do mundo quanto à identidade e à diferença, não mais quanto às semelhanças - mundo e criaturas são mecanismos, que operam sob leis naturais regulares que podem ser conhecidas:

> O que não parecerá de modo algum estranho aos que, sabendo quantos autômatos diferentes, ou máquinas que se movem, o engenho dos homens pode fazer só empregando muito poucas peças, em comparação com a grande quantidade de ossos, músculos, nevos, artérias, veias, e todas as demais partes que há no corpo de cada animal, considerarão esse corpo como uma máquina que, feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente mais bem ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis que qualquer uma das que podem ser inventadas pelos homens. E detivera-me particularmente neste ponto mostrando

> que, se houvesse máquinas assim que tivessem os órgãos e o aspecto de um macaco ou de qualquer outro animal sem razão, não teríamos nenhum meio de reconhecer que elas não seriam, em tudo, da mesma natureza desses animais; ao passo que, se houvesse algumas que se assemelhassem a nossos corpos e imitassem as nossas ações tanto quanto moralmente é possível, teríamos sempre dois meios muito certos para reconhecer que, mesmo assim, não seriam homens verdadeiros (DESCARTES, 2001, p. 62-63).

Desalmadas, as criaturas não humanas não apenas podem como devem exibir seus mecanismos à ciência (Figura 31). As criaturas-imagem aparecem em quadros comparativos, não mais em coleções e teatros circulares.

Os evangelistas da semelhança, como Fludd e Athanasius Kircher ainda em seu próprio século são desacreditados e ridicularizados. Inicia-se aí toda uma batalha contra o que foi percebido como charlatanismo, que alimentou a moral até fins do século XVIII.

A semelhança que dá lugar à diferença como protagonista do saber ao final do século XVII irrompe porém como ornamentação extravagante, jogos educativos, mecanismos ocultos. No Segundo Círculo da Primeira Edição há, travestidas de História Natural, as obras que fingem se alicerçar nas diferenças e nas taxonomias para exercer o conhecimento das similitudes. É sintomático por exemplo que o anatomista, botânico e colecionador holandês Frederik Ruysch (1638-1731) tenha publicado, entre seus vários tratados sobre anatomia, um volumes com composições alegóricas e que Albertus Seba (1665-1736) tenha registrado em sua história natural elaboradas brincadeiras com conchinhas.

Do Terceiro Círculo: a ciência como ornamento

A objetividade do século XIX anula quaisquer densidades que possam restar nas histórias naturais; nesse momento, as criaturas-imagem começam a migrar para obras pertencentes cada vez mais ao domínio da arte e que fornecem uma visão *inquietante* da natureza e da ciência.

Na episteme moderna, o saber se desloca do quadro para a série e os signos flutuarão para longe das representações. A discussão a respeito da subjetividade humana no século XIX coloca em risco os poderes da observação científica de até então. É preciso despir todas as imagens da maldição da imaginação e estabelecer parâmetros para que coisas e criaturas

apareçam em sua essência, sem o risco da interpretação. Uma das importantes ferramentas nesse processo foram os atlas, cujo propósito era treinar os olhos para uma observação objetiva.

As Histórias Naturais Inquietantes, que constituem o Terceiro Círculo, datam dos séculos XIX e XX, quando os saberes das semelhanças se tornam inquietantes. Na superfície da ciência do período, esses saberes estavam definitivamente exilados na ficção ou no ridículo. Ainda que alguns naturalistas como o alemão Ernst Haeckel (1834-1919) e como o biólogo francês e documentarista Jean Painlevé (1902-1989) se arriscassem na sobreposição condenada de arte e natureza, principalmente a partir do século XX, as histórias naturais migram definitivamente para as artes. O Terceiro Círculo contém portanto as obras de Haeckel e Painlevé, naturalistas desobedientes, e dos artistas-naturalistas diletantes que visitam e recuperam o saber da semelhança - Jan Svankmajer (1934), Peter Greenaway (1942), Joan Fontcuberta (1955) e Vilém Flusser (1920-1991) – além de transformarem os próprios aparatos da ciência em fábula e ornamento.

C A P Í T U L O 0 2



Figura 32 Conrad Gessner e Felix Platter, gato, prancha do álbum *Platter-Gessner*, 1540-1550. <https://www.flickr.com/photos/bijzonderecollectiesuva/albums/72157632809370911>



De Cato. A. Lib. I. 345

ponit: uocatur & uulgò hodie apud Græcos γάτης Italicè gatta, gatto. Hiſpanicè gáto, gata. Gallicè chat. Germanicè Katz. Anglicè cat. Illyricè koczka. Furioz apud Albertum Magnũ pro cato legitur, quod nomen ab Auicenna ſumptum puto, & Arabicum uel Perſicum eſſe: Albertus ſignificationem eius ignorauit, & alicubi pro capro montano uel ibice, ut ſupra dixi, ineptiſſimè exponit: ſed catũ eſſe conſtat, quoniam & in eo loco ubi Ariſtoteles de ęluro, & eadem ſcribit. Eiuſdem forſan originis eſt etiam uocabulum furo, quod uiuerram ſignificat, utpote cõgenerem feli. Aegyptij felem bubaſtum uocant, Stephanus: Hinc forte nomen Bubaſto ciuitati in Aegypto: quã Herodotus Bubaſtin appellat: ſacras enim feles Aegyptij habebant, ut infra dicam. ¶ Apud Columellam (lib. 8. cap. 3.) & Varronem (lib. 3. cap. 12.) feles accipi uidetur pro fouino: ſic enim uulgus appellat beſtiolã gallinis maximè inſeſtam noxiãq; & ſæpe gallinaria tota contrucidantẽ. Philippus Beroaldus. Feles Varronis & Columellæ fouinus uel marturellus uidetur, Aug. Niphus. Idẽ alibi, felis eſt, inquit, quę uulgo dicitur fouina: ictis, marturus uel marturellus: muſtela uerò, donula. Sed de his omnibus in Muſtela dicam. Meles autibus animal inimicum, puto eſſe id quod uulgus fouinum & marturellum appellat, Ge. Alexandrinus in litera M. in Enarrationibus priſcarum uocum: citat aũt Varronis locum de re ruſt. lib. 3. cap. 12. ubi ſic legimus, Quis enim ignorat ſepta è macerijs ita eſſe oportere in leporario, ut tectorio tecta ſint, & ſint alta. Alterum ne feles, aut meles, aliáue quæ beſtia intrare poſſit: alterum, ne lepus tranſilire. Ego Ge. Alexandrinum felem interpretari uoluiſſe, lapſum autem memoria melem (quem ſuo loco taxum uulgò dictum eſſe docebo) poſuiſſe puto. Felẽ certe pro cato ſiue domeſtico ſiue ſylueſtri apud ueteres authores ſemper acceperim. Errant qui felem putauerunt martem dici, Perottus. ¶ γαλῆ Græcis muſtelam ſignificat, diuerſum à felẽ animal, ut copioſe probat Perottus in Cornucop. Recentiores tamen quidam Græci, ut Galeomyomachiæ author, & ab ijs decepti quidam Latini, γαλῆ pro cato accipiunt. Sunt ſanè quędam horum animalium, muſtelæ & cati, naturis communia, ut corporis ferè figura, & ingenium: calliditas, uictus, muſculorum uenatus: utrunq; fœtus ſuos ore de loco in locum tranſfert, ut & canes interdum: & Græci muſtelam non ſolum γαλῆ ſimpliciter, ſed ſæpe γαλῆ κατοικίδιον, id eſt domeſticam, & in domibus nobiſcum uerſantem uocitant: ſunt autem ubiq; cati domeſtici, muſtelæ nimirum nõ item: Quæ omnia errandi occaſio fuiſſe illis uidentur, qui galen pro cato interpretantur. Miror autẽ non dixiſſe illos, ſi gale catus eſt apud ueteres Græcos, quo nomine muſtelam ijdem appellarint. Michael Epheſius etiam in Græcis ſcholijs in lib. 3. de gener. animal. cap. 29. γαλῆ exponit cãtam, ut refert Aug. Niphus. Et Gaza γαλῆ non ſemper muſtelam transfert, ſed aliquando catum: ut galen agrian, catum ſylueſtrem. Marcellum Vergilium quoq; muſtelam domeſticam, felem exiſtimaſſe, apparet ex commentarijs eius in Dioſcoridis caput de muſtela domeſtica, & in caput de lychnide. Feles genitale oſſeum non habet: muſtela, ictis, lupus & uulpes habent. Sipontinus. Muſtelæ hyeme cubant, æſtate expergiſcuntur, Ariſtot. Hoc muſtelis accidere (inquit Sipontinus) compertum eſt: quod ipſi quoq; coemptis in hunc uſum utriuſq; generis (paruis & magnis, ſiue domeſticis & ruſticis) muſtelis, aliquando experti ſumus: hoc cati non faciunt, ſed neq; in cauernis uerſantur, nec ingredi eas facile poſſunt ut deuorent aues: quorum utrunq; muſtelis tribuitur. Plinius certe pro æluro ex Ariſtotele ſemper felem reddit, pro gale muſtelam. Hæc ſi cui non ſatisfaciunt, collatis cati quam hîc tradimus, & muſtelæ in M. litera, hiſtorijs, ipſe iudicet. Carolus Figulus uir eruditus utraq; lingua, dialogum de muſtelis ædidit, in quo ſimiliter ęluron pro fele, galen pro muſtela ſemper exponi debere confirmat. Eraſmus Rot. in prouerbijs γαλῆ παρυησία, & γαλῆ προκωτίου, pro gale felẽ poſuit, dubitando tamen an rectè fecerit, his uerbis: Porrò uox hæc gale, felémne ſignificet an muſtelam, an quem uulgò

Figura 33 Conrad Gessner, gato em Historiae Animalium, volume 01, p. 345, 1551. <https://archive.org/details/gri_33125012648057>



Figura 34 Possível fonte do elefante de Gessner. Sebastian Münster e Claudius Ptolemy, *Geographica universalis, vetus et nova, complectens*, Basel, Tabula Asiae XII, 1540. <https://img.raremaps.com/xlarge/34424ac.jpg>



Figura 35 Albretch Dürer, Rinoceronte, 1515.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Rhinoceros_(NGA_1964.8.697)_enhanced.png>



Figura 36 Conrad Gessner, Rinoceronte, *Historiae Animalium*, volume 01, p. 953, 1551. <https://archive.org/details/gri_33125012648057>



De Cane. A. Lib. I. 173

duos in certamen sagittarios ferunt, dorso contrariè inuicem insidentes: alterum à fronte aduersus hostem, alterum contra persequentem pugnantes, Hæc Diodorus de Arabia scribens, interprete Pogio. Centum & amplius miliaria uno die pergere solent, Isidorus. Dicunt eos camelis dromedarijs triginta sexaginta ue dierum itinere, diebus undecim peracto, rem confecisse, Strabo. libro. 15. in Græco est, καμήλων δρομάδων. Illa quam ego inter scribendum hæc uidi, onus gestare dicebatur consuetum libras mille quingentas: interdum etiam ducentis supra bis mille onerari. Inclinat se in terram ac procumbit ut uel sessorem admittat, uel onus recipiat, mox denuo surgit. Est enim omnino facile & morigerum animal, quod in tanta corporis mole mireris. Per iracundiam calcitrat, sed rarò.

¶ Dromadi naui cursus pernicitas nomẽ dedit, Cælius Calcagninus. Est & piscis hoc nomine apud Aristotelẽ, Gaza uertit cursorẽ. Vsurpatur etiã pro scorto, ut Pollux, Hesychius, & Varinus scribunt: inde forsitan, quod camelorum genus (ut supra dixi) ualde libidinosum sit. Δρόμων, cancer paruus, Hesychius: apud Terentium serui nomen. Δρομάσσειν, currere, Varinus. Δρομάδην, curriculo, cursim, Varinus. Δρομαῖος δ' ἦλθεν ἀνὴρ, & δρομαίως aduerbium, Suidas.

DE CAMPE.

DIONYSIVS contracto exercitu, per loca arida ac deserta ferisq; infesta profectus, ad Zambirram urbem Libyæ peruenit. Ibi feram indigetem, campes nomine, multis eius oræ mortalibus perniciosam, peremit: quæ res magnam ei gloriam penes accolas tulit. Vt autem sempiterna occisæ ab se bestiæ gloria extaret, erexit ibi tumulum ingentem, qui ad posteros usq; perseuerauit, suæ uirtutis monumentum, Diodorus Siculus libro 4. de fabulosis antiquorum gestis.

DE CANE IN GENERE.

A.

CANIS quadrupes terrestris, Hebraice כלב keleb, Chaldaice כלבא kalba, Arabice כלב kelbe cum scheua sub media simul & ultima consonante. Persice סג sag. Inuenio & למס lamas, tanquam Hebraicum aut linguæ Hebreis finitimæ nomen, in lexico trilingui Seb. Munsteri. Antiqua in Auicennam expositio, gaukileb urinam canis interpretatur. Apud Syluaticum nomina hæc reperi, kilbu, id est canis: Lasenel chelbe, id est lingua canis: haraltis, id est stercus caninum: baulleb, id est urina canis. Bulzuzemet, id est urina catuli: chos alkeb, id est testiculi canis: catilabket, id est strangulator canis, aconitum, apud Auicennam. Recentiorum quidam canem Saracenice kepb uel kolpb uocari scribit. Græcè κύων, & hodie uulgo σκίλος, quod nomen corruptũ est à scylax. Medi canem spaca uocitant, ut Herodotus scribit libro 1. his uerbis: Astyagis regis bu-

p 3

Figura 37 Conrad Gessner, Cães, *Historiae Animalium*, volume 01, p. 173, 1551.
https://archive.org/details/gri_33125012648057



Figura 38 Albretch Dürer, *Santo Eustáquio*, 1501.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_St_Eustace_-_Google_Art_Project.jpg>



per contemptum ponatur. Naſcuntur aũt parui, uel uteri uitio, uel aliam ob cauſam præter naturam, uel propter loci frigiditatem. Columella ab initio lib. 7. Principiũ (inquit) tenebit minor Arcadiæ, uilis hic, uulgarisq; aſellus. Minor Arcadiæ, id eſt Arcadico aſino, qui & maior & pretioſus eſt.

B.

Aſinus animal gerulum, plagarum & penuriæ inter iumenta tolerantiſſimus, tardius reliquis armentis deficit, laboris & famis maxime patiens, corpore macilẽto & deformi. Frigoris impatiens eſt: quapropter Pontica & Scythica terra & finitimæ aſinis carent, ut etiam Celtica (Gallia ſupra Hiſpaniam ſita) propter immodicũ frigus. Parui ſunt in Illyria, Thracia, & Epiro, cum cæteras quadrupedes Epirotica terra magnas ferat. ¶ In mulis etiam, aſinis communia quædam dicemus. Aſini ſpecioſi & mularum generi ſeminando commodiſsimi forma, in mulis infra deſcribetur. Ab aſpectu (inquit) non aliter probari debet, quàm ut ſit ampliſsimi corporis, ceruice ualida, robuſtis ac latis coſtis, pectore muſculoſo & uaſto, ſeminibus lacertoſis, cruribus compactis, coloris nigri uel maculoſi, aut etiam rubei, ſecundum Palladium. Nam murinus cum ſit in aſino uulgaris, tum etiam non optime reſpondet in mula. Murius apud Varronem: Ego, inquit, de aſinis potiſſimum dicam, quod ſum Reatinus, ubi optimi & maximi fiunt, è quo ſeminio ego hic procurauí pullos, & ipſis Arcadibus uendidi aliquoties. Igitur aſinorum gregem qui facere uult bonũ, primum uidendum ut mares, fœminasq; bona ætate ſumat, utiq; ut quàm diutiſſime fructum ferre poſſint, firmos, omnibus partibus honeſtos, corpore amplo, ſeminio bono, ex his locis, unde optimi exeunt: quod faciunt Peloponnenſes, cum potiſſimum eos ex Arcadia emebant, in Italia ex agro Reatino. Non enim ſi murenæ optimæ flutæ ſunt in Sicilia & helops in Rhodo, continuo hi piſces omni mari ſimiles naſcuntur. Et alibi apud Varronem: Quòd ſimiles parentum gignantur, eligendi, & mas & fœmina cum dignitate ut ſint. In mercando item (ut cæteræ pecudes) emptionibus, & traditionibus dominium mutant, & de ſanitate ac noxa ſolet caueri. ¶ Aſino & tauro inter ea quæ animal generant craſſiſſimus & nigerrimus ſanguis eſt. Plinius aſinis pinguiſſimum, homini tenuiſſimum eſſe ſcribit. Caput grãde (quanquam Ariſtoteles in Phyſiognomonicis paruũ id facit;) aures longæ latæq;. Tum mas, tum fœmina trigeſimo menſe dentes mittit priores: ſecundos autem ſexto menſe, atque etiam tertios quartosq; eodem: gnomonas hos quartos à diudicanda ætate nuncupant. Quo diſnõ prius peperẽre quàm decidant poſtremi, ſterilitas certa. Cor ei pro portione maximum, ut omnibus timidis, aut propter metum maleficis. Venter unicus, ut & reliquis quæ ſolidas habent ungulas. Felle caret, ut ſolipeda omnia. Mammas binas gerit inter femora, in anteriore dorſi parte circa ſcapulas debilior, ubi & crucis figura in eo apparet: poſteriùs & circa lumbos ualidior. Caudam habet quàm equus longiorem. Cur pili è cicatrice naſcantur eis, ñ; q; candidi, Ariſtoteles quærit Problemate 29. & 31. ſectionis 10. Corpore aſinorum exanimato ſcarabeos gigni putant. ¶ Stygis aqua ex pectora profluẽs inſigni frigiditate eſt, diſſilientibus uaſis omnibus, aſini modo ungula excepta, aut mulæ, ſicuti alij prodidere, ni mendoſa ſunt Græcorum exemplaria. Certe in libro de primo frigido Plutarchus

Figura 39 Conrad Gessner, Asno, *Historiae Animalium*, volume 01, p. 04, 1551. <https://archive.org/details/gri_33125012648057>



Figura 40 Albretch Dürer, *Fuga para o Egito*, da série *A vida da virgem*, 1511.
<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/43464/>

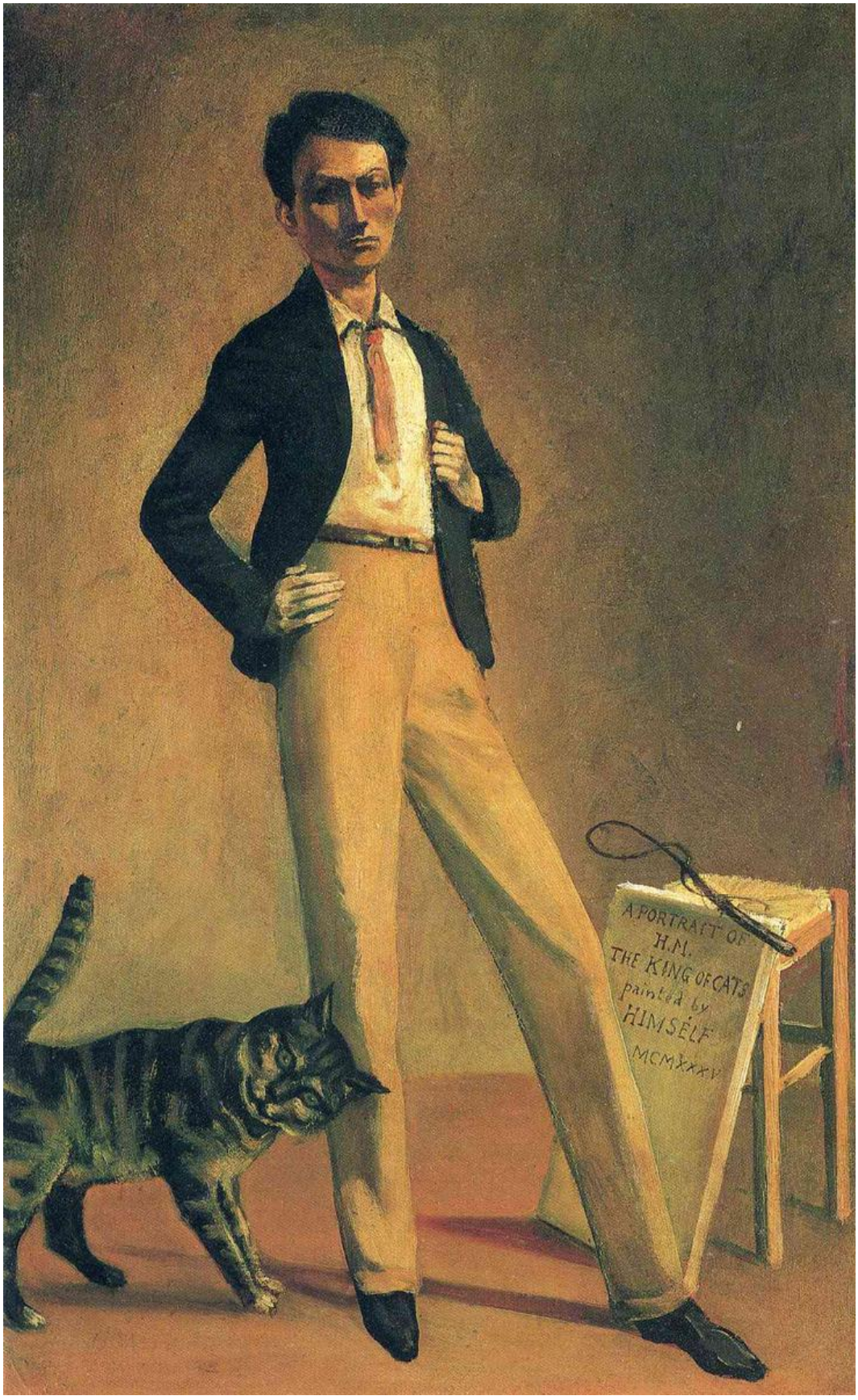


Figura 41 Balthus, *O Rei dos Gatos*, 1935.
<https://www.wikiart.org/en/balthus/the-king-of-cats-1935>

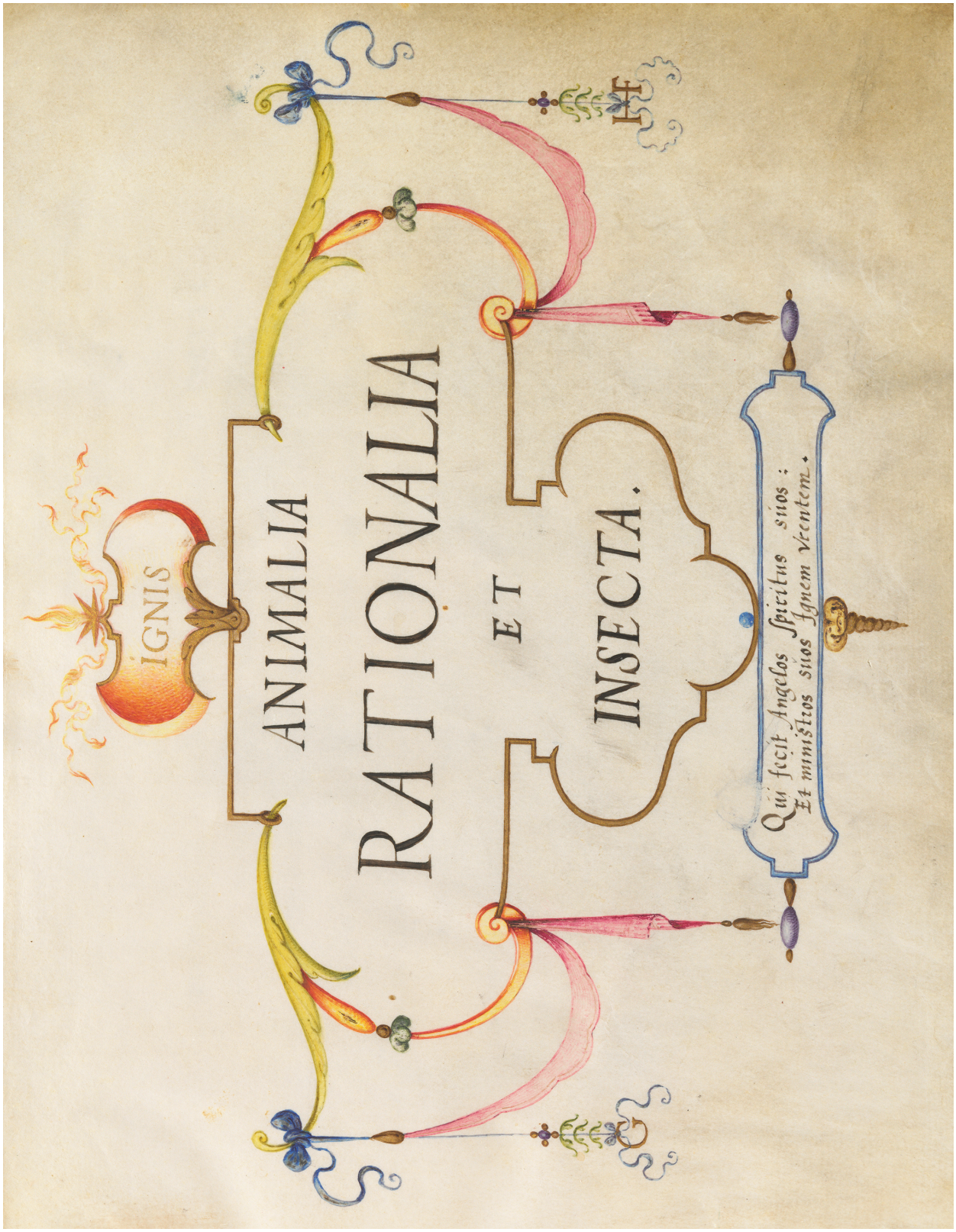


Figura 42 Joris Hoefnagel, Frontispício do álbum *Ignis*, 1575-1582. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>

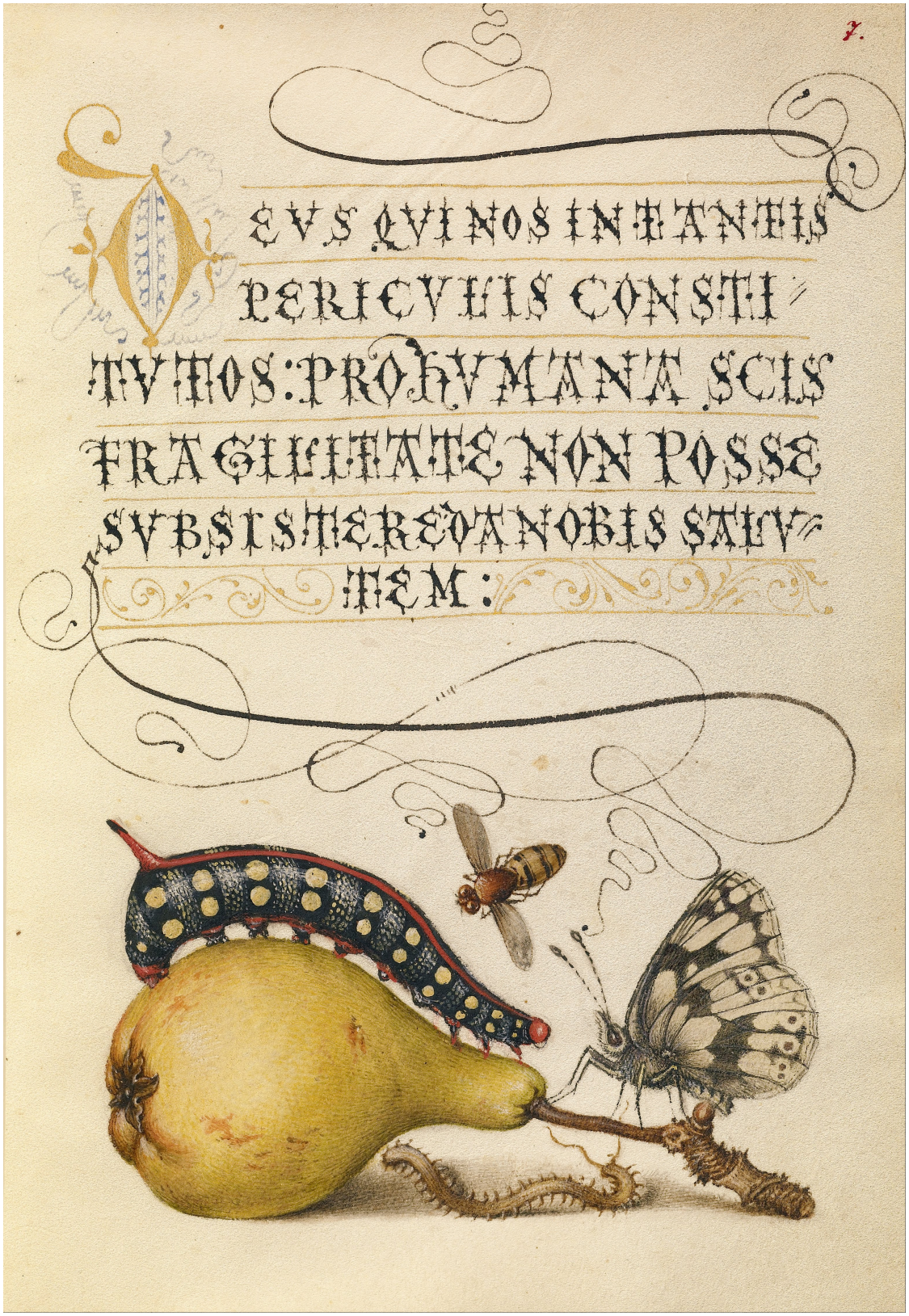


Figura 43 Joris Hoefnagel, *Mira calligraphiae monumenta*, prancha 7, 1591-1596. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hungarian_-_Mira_calligraphiae_monumenta_-_Google_Art_Project.jpg>

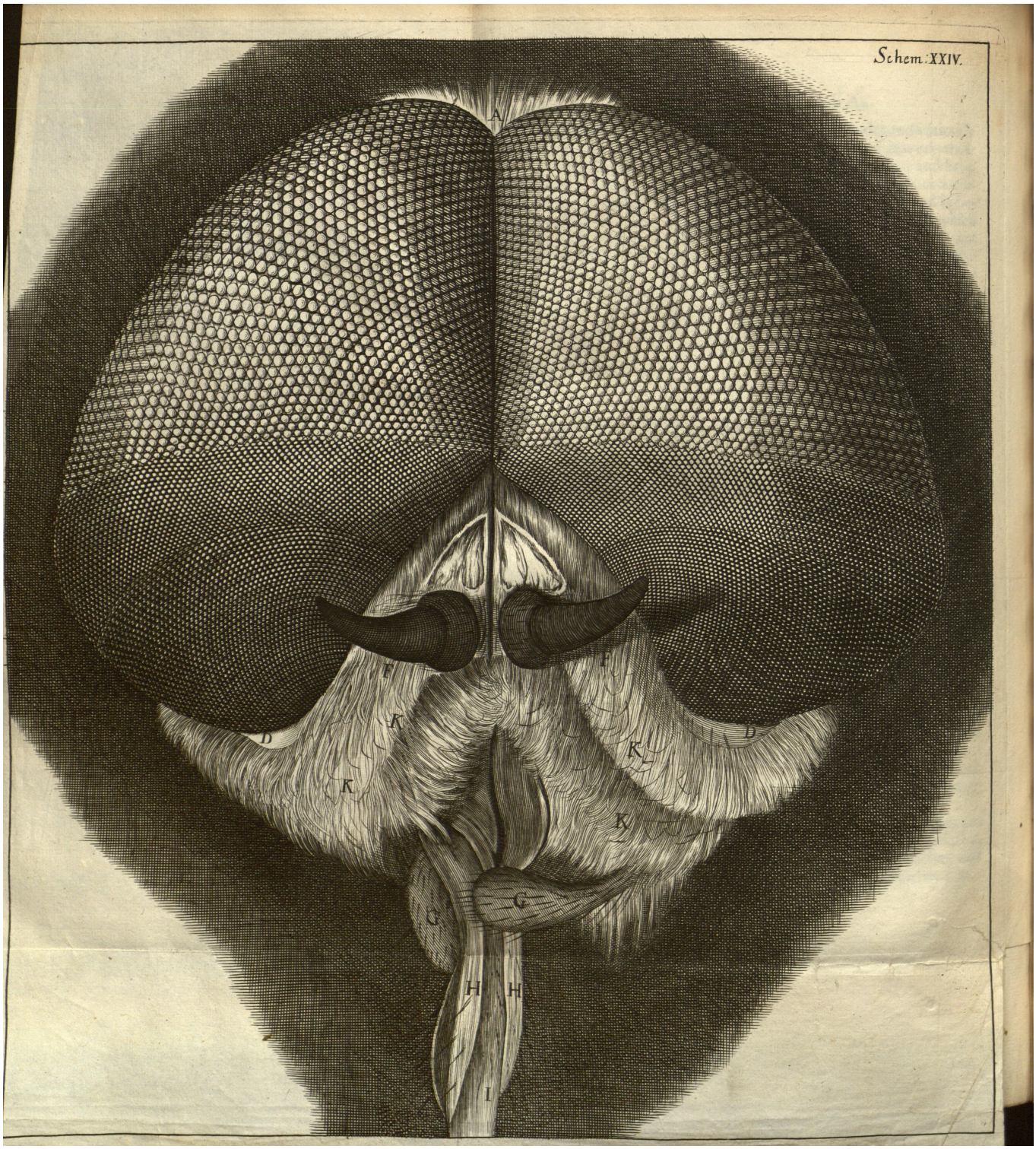


Figura 44 Robert Hooke, cabeça de mosca, *Micrographia* (...), p. 175, 1665. <https://archive.org/details/mobot31753000817897>



Figura 45 Joris Hoefnagel, *Ignis*, Prancha XXI, 1575-1582.
<https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>



Figura 46 Joris Hoefnagel, Pedro Gonzáles e sua esposa, *Ignis*, 1575-1582. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>



Figura 47 Joris Hoefnagel, Antonietta Gonzáles e um dos seus irmãos, *Ignis*, 1575-1582. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>



Figura 48 - Joris Hoefnagel, Prancha XXXV, Terra, 1575-1582.
<https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>



Figura 49 - Ulisse Aldrovandi, vitrine no Palazzo Poggi, *Cordylus sive Uromastix*, século XVI. <http://www.sma.unibo.it/it/il-sistema-museale/museo-di-palazzo-poggi/collezioni/gallery>



Figura 50 - Ulisse Aldrovandi, matriz de xilogravura **-** *Draco aethiopicus*, final do século XVI. http://www.sma.unibo.it/it/il-sistema-museale/museo-di-palazzo-poggi/collezioni/gallery

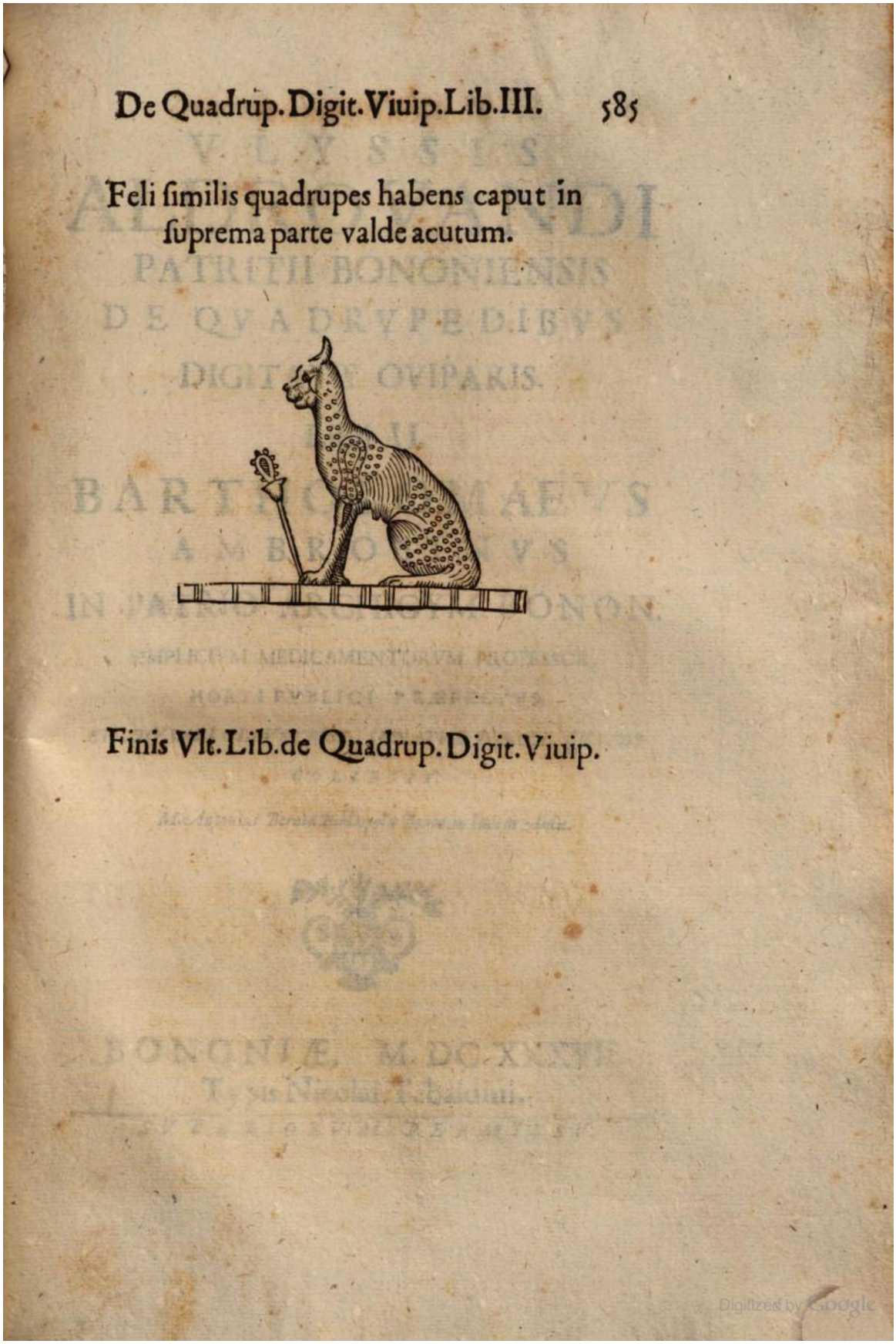


Figura 51 - Ulisse Aldrovandi, gato egípcio, *De quadrupedibus digitatis viuiparis* (…), p. 585, 1637. <https://archive.org/details/bub_gb_TP1fa3UWwh8C>



Figura 52 - Ulisse Aldrovandi, cão sem as patas dianteiras, *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, século XVI.
<http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>



22 Vlyſsis Aldrouandi

Lib. 31. cap. 11. Glacies inſtar tutelarium armorum.

Prædictis addi poſſunt Cynomulgi, ſiuè Cynocephali pariter hirſuti, quorum capita, & ora belluas magis, quam homines eſſe demonſtrant. Hi ſecundum Licoſthenem, corpus humanum habent eleganter formatum, excepto capite rictum caninum æmulante, nec non Æthiopiam Aquilonarem colunt. Inſuper apud Vincentium in ſpeculo hiſtorico, hæc natio regiones Tartarorum abſq. metu peruagatur: nam, hyeme aſpertima, in aquis ſe mergit, deinde illicò in puluere volutatur, donec puluis admixtus aquæ congeletur, idq. pluries repetitur, donec craſſities glatiei, armorum, & ſagittarum ictibus reluctari poſſit. Quo facto aduerſus Tartaros hæc natio magno impetu fertur, nam tunc ſagittæ ab Aduerſarijs in eos vibratæ retrò redeunt, pariterq. alijs armis nullo modo lædi poſſunt. Quocirca Cynocephali illeſi inſul-

Cynocephali effiges.

tum

Digitized by Google

Figura 53 - Ulisse Aldrovandi, *Cynocephali*, *Monstrorum Historia*, p. 22, 1642. <https://archive.org/details/bub_gb_LggLLTzPfaYC>



Figura 54 - Ulisse Aldrovandi, *canis melitensis*, *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, século XVI. <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>



Figura 55 - Ulisse Aldrovandi, *canis anglicus albus*, *Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, século XVI. <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>



Figura 56 - Pisanello, *Vanneau huppé mort, posé sur le dos, les ailes éployées*, século XV. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pisanello_-_Codex_Vallardi_2465_r.jpg>



Figura 57 - Anônimo, cães, Álbum de Zurique, século XVII. *Aquarelle von Säugetieren, Vögeln, Insekten und Pflanzen samt deutschen Legenden*.
<http://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/thumbview/20306>



Figura 58 - Jacques de Gheyn II, Leão, visto em *Historie of foure-footed beastes and serpents*, de Edward Topsell, p.357, 1658.
<https://archive.org/details/historyoffourfoo00tops>

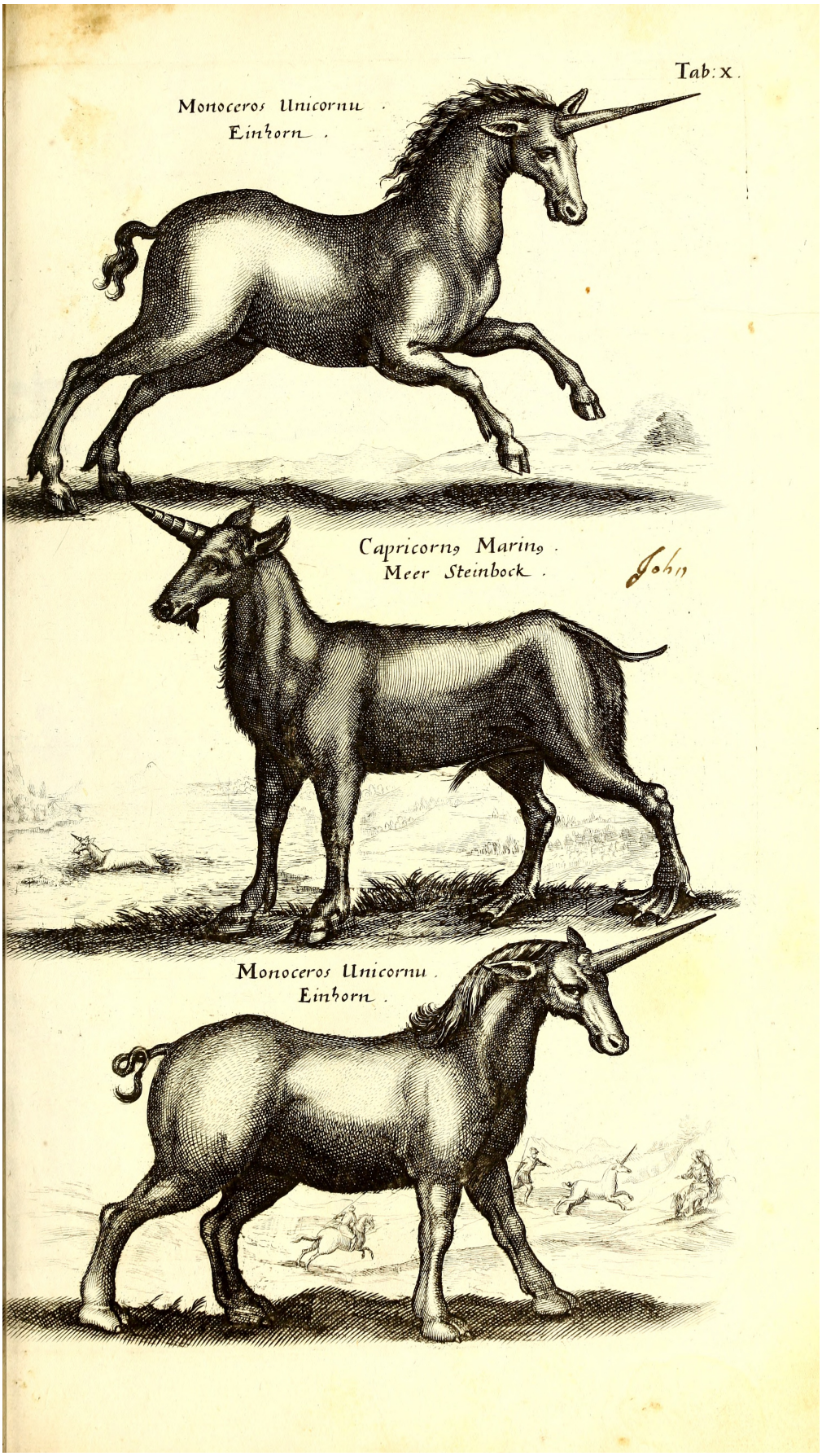


Figura 59 - Matthaus Merian e John Jonston, unicórnios, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*., Prancha X, 1650.
<https://archive.org/details/historiaenatural11650jons>

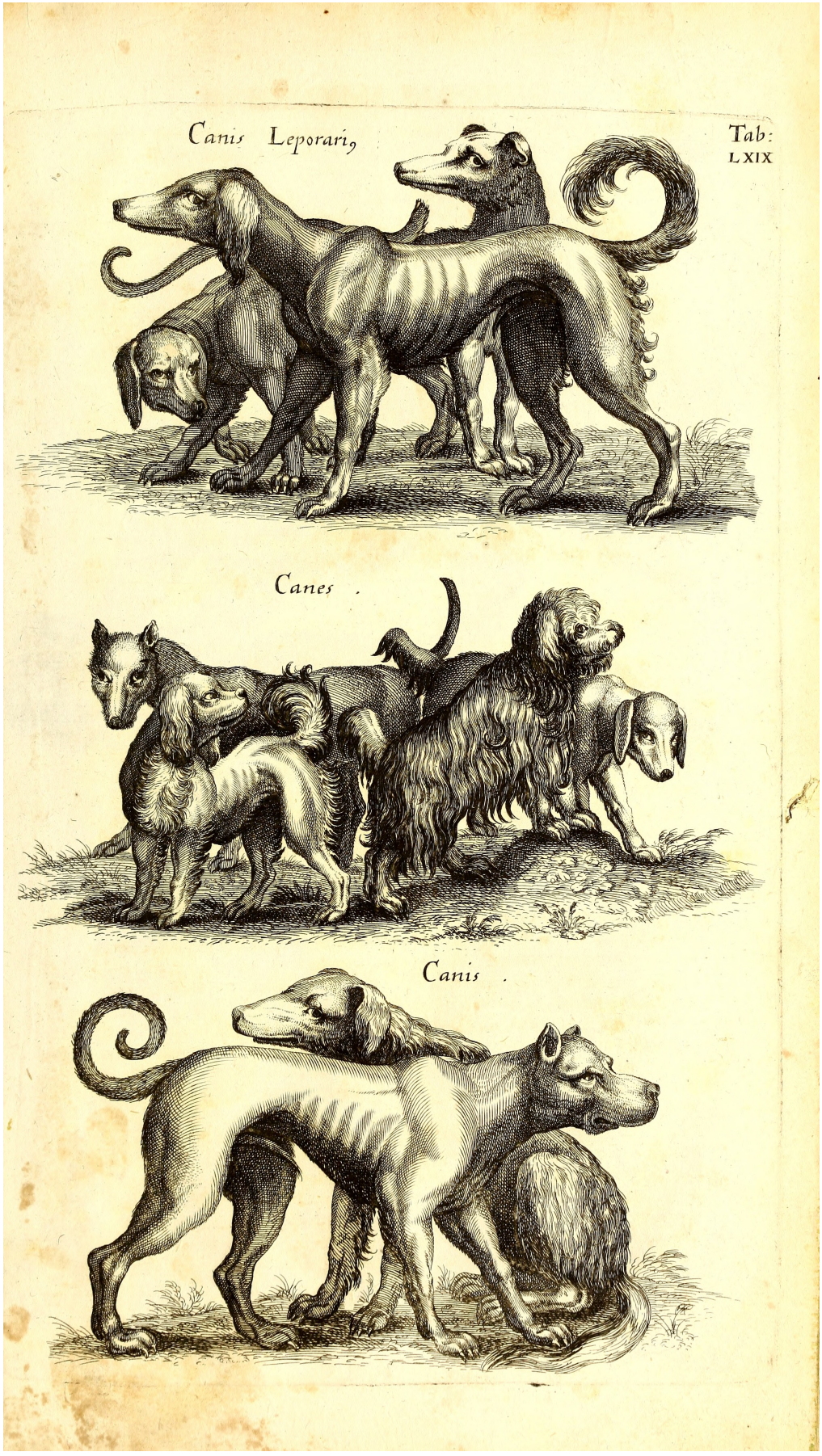


Figura 60 - Matthaus Merian e John Jonston, cães, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*., Prancha LXIX, 1650.
<https://archive.org/details/historiaenatural11650jons>



Figura 61 - Frederik Ruysch, preparação anatômica, século XVIII.
<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/17th-century-anatomist-made-art-out-bodies-180962677/>



Figura 62 - Frederik Ruysch, preparação anatômica, Prancha I, *Thesaurus animalium primus*, 1710. <https://archive.org/details/fredericiruischi00ruys>



Figura 63 - Joris Hoefnagel, Prancha XXXXIV, *Terra*, 1575-1582.
<https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>

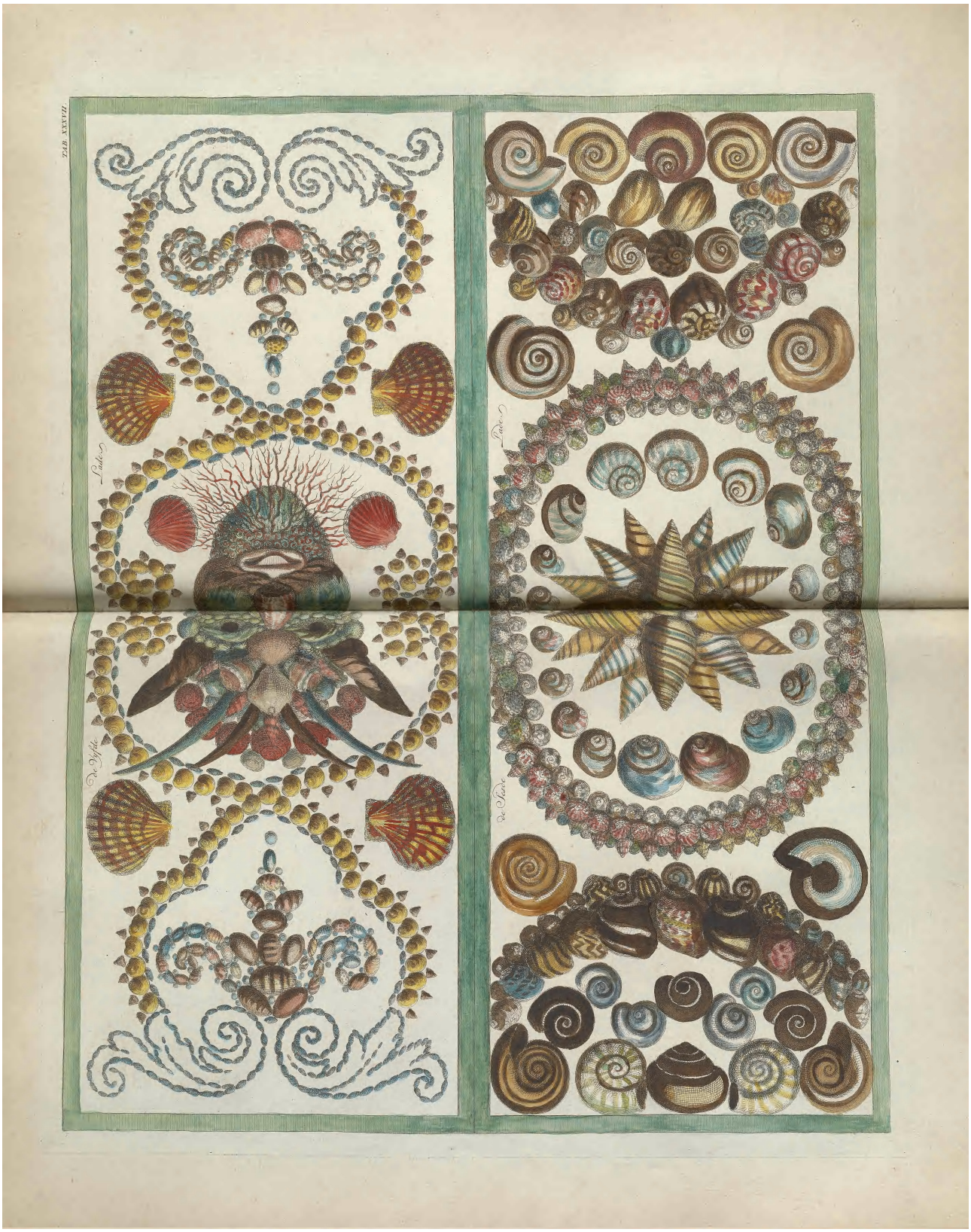


Figura 64 Albertus Seba, Prancha XXXVII, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (...) Tomus III, 1758.
<https://archive.org/details/Locupletissimir3Seba>



Figura 65 Georges-Louis Leclerc de Buffon, Antílope, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 330, 1754.
<http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2>



Figura 66 Georges-Louis Leclerc de Buffon, Gazela, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 199, 1754.
<http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2>



Figura 67 Georges-Louis Leclerc de Buffon, Cão-leão, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 110, 1754.
<http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2>

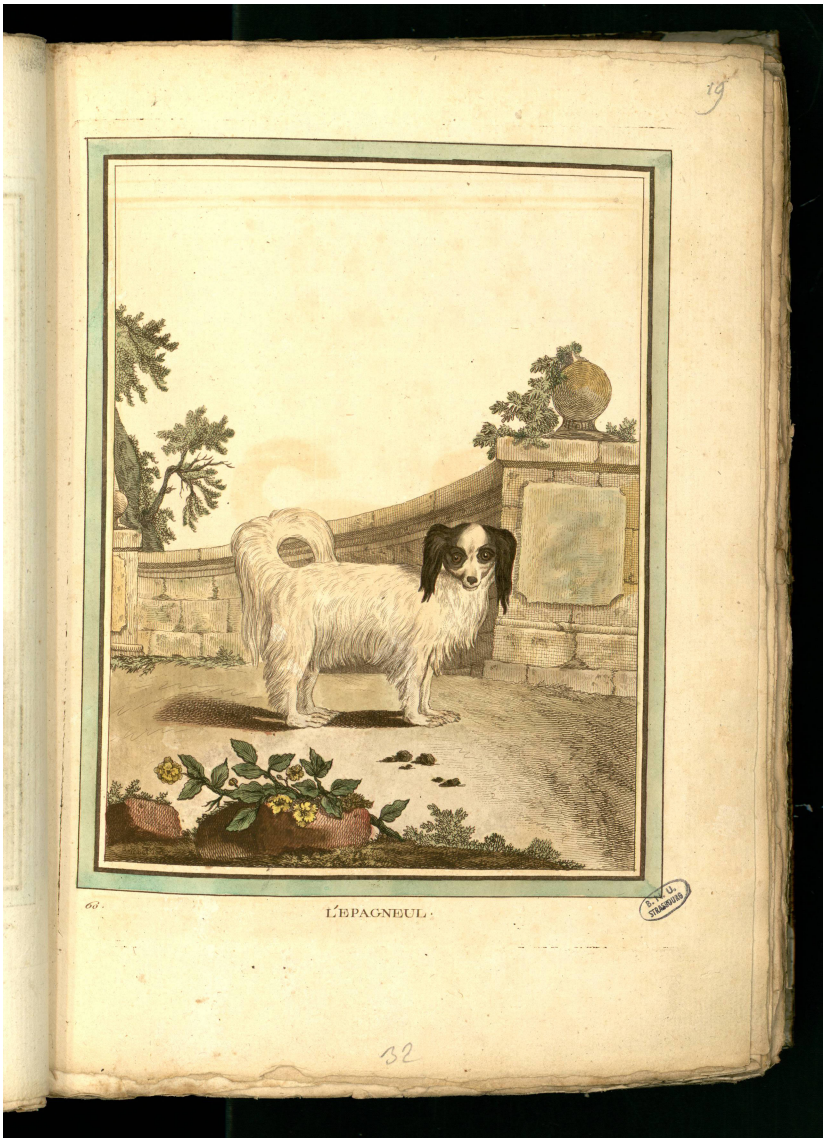


Figura 68 Georges-Louis Leclerc de Buffon, Cão espanhol, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 60, 1754.
<http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2>

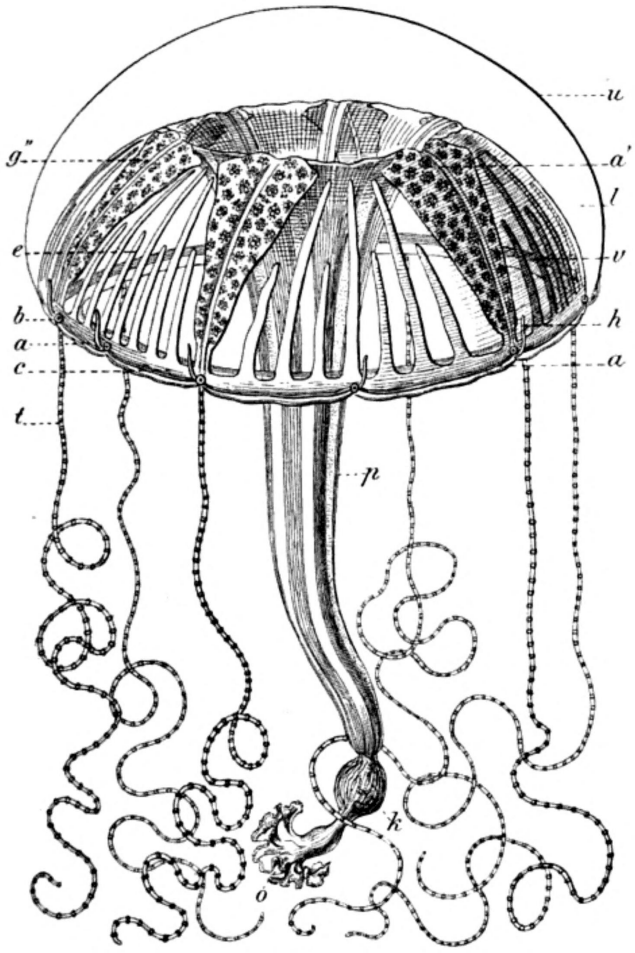


Fig. 3.

Eine schwimmende Rüsselqualle (Carmarina hastata), aus der Familie der Geryoniden-Medusen. a Nervenring am Schirmrande. a' Radial-Muskeln. b Gehörbläschen. c Gefäßring am Schirmrande. e Centripetal-Canäle, von letzterem ausgehend. g'' dreieckige, blattförmige Eierstöcke. h Randspangen des Schirms. k Magen. l Gallertmasse des Schirms. o Mund. p Magenstiel. t Fangfäden oder Tentakeln. u Außenwand des Schirms. v Velum oder Schwimmhaut.

Figura 69 Ernst Haeckel, *Gemeinverstandliche vortrage und abhandlungen aus dem gebiete der entwickelungslehre von Ernst Haeckel*, p. 137, 1902.
<https://archive.org/details/bub_gb_KQUSAAAAYAAJ2>

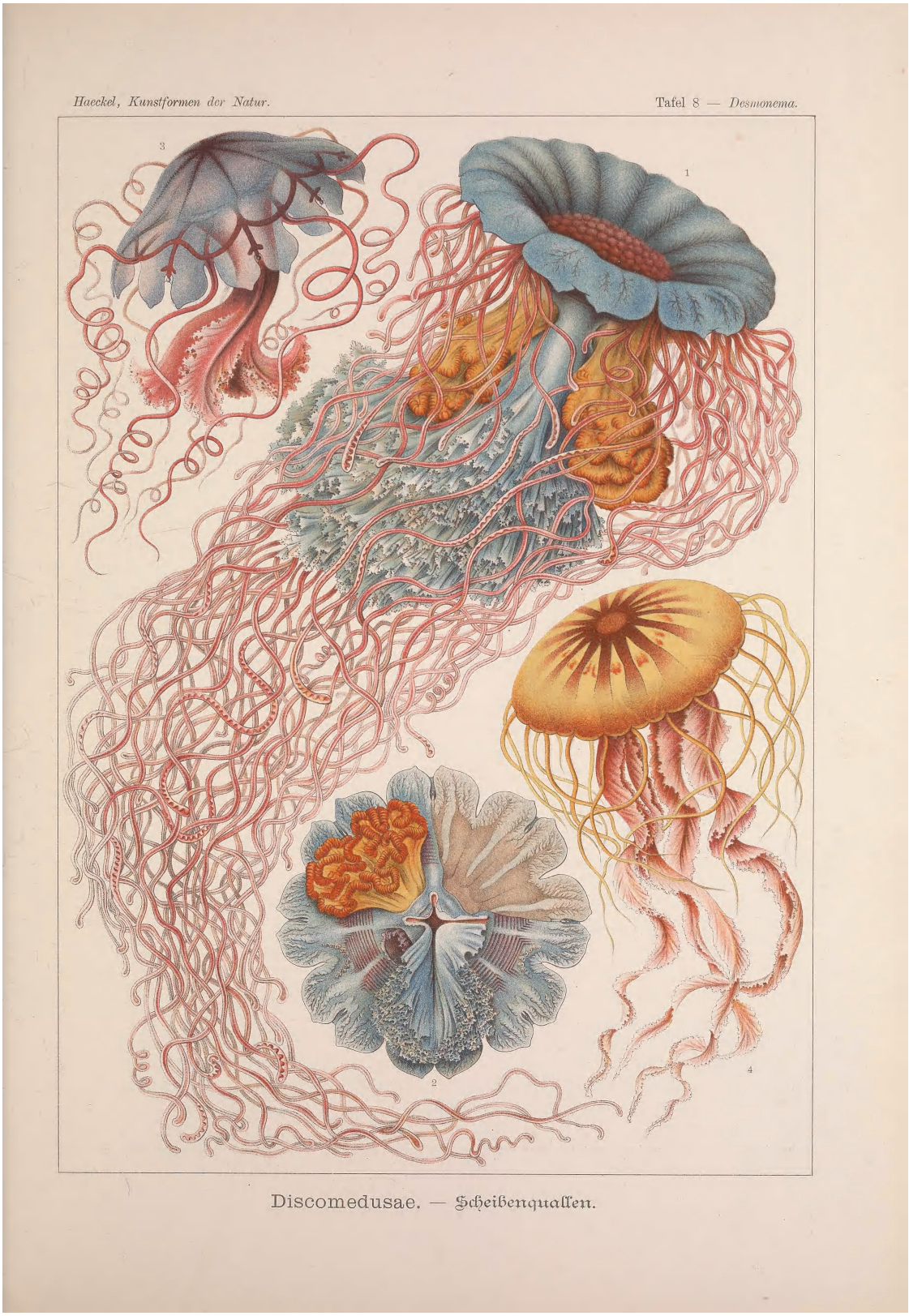


Figura 70 Ernst Haeckel, Prancha 8, *Kunstformen der Natur*, 1889-1904. <https://archive.org/details/KunstformenderN00Haec>



Figura 71 Jan Svankmajer, fotograma de *Historia Naturae, suita*, 1969.

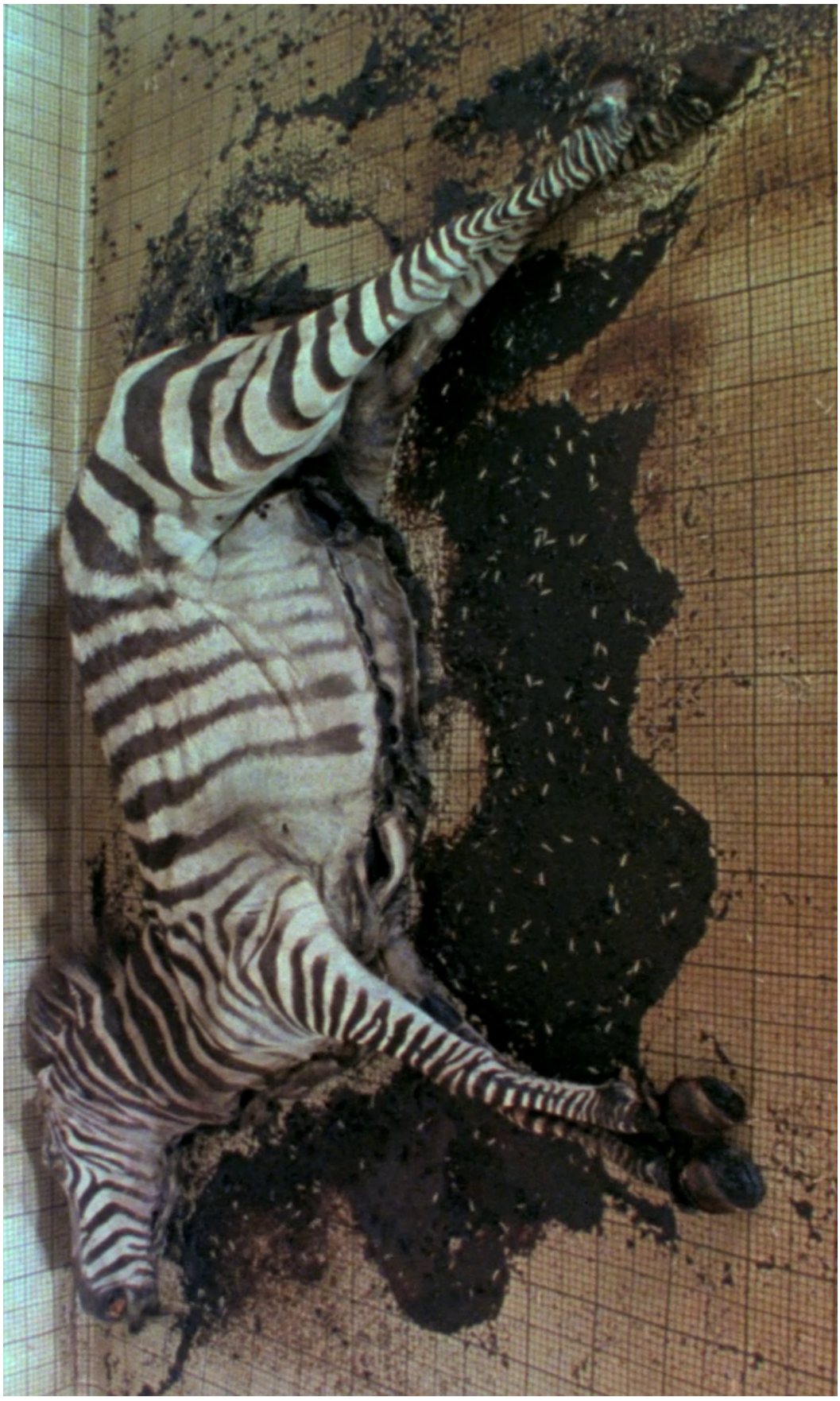


Figura 72 Peter Greenaway, fotograma de *Zoo, a Zed & Two Noughts*, 1985.



Figura 73 Joan Fontcuberta, *Sirenas* (instalação), 2000.
<https://adventuresindeltiology.wordpress.com/2014/08/19/joan-fontcuberta-stranger-than-fiction/>



Figura 74 John William Waterhouse, *The Mermaid*, 1900.
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/John_William_Waterhouse_-_Mermaid.JPG>

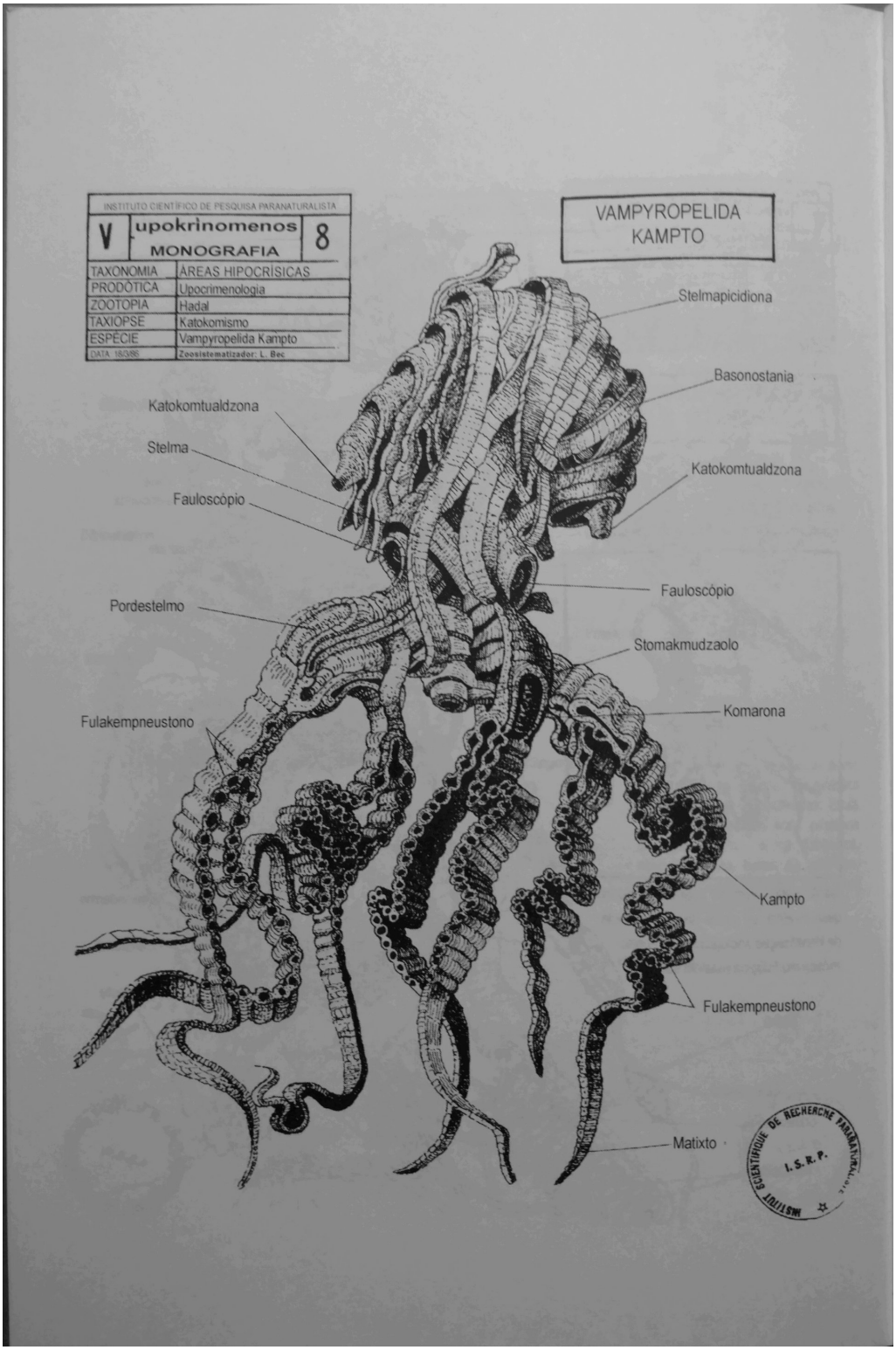


Figura 75 Vilém Flusser, Louis Bec, *Vampyropelida Kampto*, Prancha 8, *Vampyroteuthis Infernalis*, 2011.

Capítulo 02

Bibliotheca Indalomeniana: *Scientia Criaturarum*

Para se imaginar os três círculos da Bibliotheca Indalomeniana, deve-se esboçar mentalmente constelações que projetam liames entre si: ao centro, a *Historiae Animalium* (1551-1587) de Conrad Gessner é orbitada por todas as outras obras, que dela herdaram forma, imagem, texto, espírito. Talvez possa se dizer que a *Historiae Animalium* teve um papel semelhante ao do *Physiologus* grego: os bestiários, mesmo em sua vertiginosa variedade, são versões dessa mesma obra (McCULLOCH, 1962, p. 15). Em *Historiae Animalium* despontam as criaturas-imagem emblemáticas, cujo percurso através dos círculos a seleção de imagens da primeira edição acompanha; na maior parte do tempo, cães escoltam aquele que percorre o itinerário proposto; mais raramente outras criaturas-imagem se manifestam, para que nas diferenças, pequenas e grandes, manifestem as singularidades de cada obra.

Primeiro Círculo: das Histórias Naturais

Livro I

No Livro I da *Bibliotheca Indalomeniana* constam seleções de criaturas-imagem de *Historiae Animalium* (*Histórias dos Animais*)[1] de Conrad Gessner e também de dois álbuns de imagens colecionadas por Gessner e por seu pupilo Felix Platter[2]. *Historiae Animalium*, publicada entre 1551 e 1587, compreende cinco volumes cujo total de páginas é de mais de quatro mil – os volumes tratam de quadrúpedes vivíparos (1551); quadrúpedes ovíparos (1554); pássaros (1555); criaturas aquáticas (1558); serpentes e escorpiões (1587, trata-se de um volume incompleto, publicado postumamente). Em razão do êxito da primeira edição, Gessner também publicou *Icones Animalium* (*Icones Quadrupedum*, *Icones Avium* e *Icones Aquatilium*) em 1553, 1555 e 1560[3], que são versões condensadas de *Historiae Animalium*, de pouco menos de quatrocentas páginas,

1 Para procedência dos volumes, consultar o Apêndice.

2 Esses álbuns são chamados de *Platter-Gessner Zoological Albums* por Florike Egmond (2017, p. 246).

protagonizada pelas criaturas-imagem, cujo o texto é significativamente reduzido. *Historiae Animalium* foi traduzida para o alemão em diversas edições, republicadas até 1669. Nessas edições, destinadas a um público menos erudito, o texto também foi reduzido (GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 11).

As criaturas-imagem que povoam o Livro I foram extraídas das primeiras edições: 1551[4] (volume I - quadrúpedes vivíparos); 1554 (volume II - quadrúpedes ovíparos); 1555 (volume III – aves); 1558 (volume IV – criaturas aquáticas). Os dois álbuns contêm mais de trezentas pranchas em aquarela, criadas por vários artistas e, no caso de algumas delas, possivelmente executadas pelo próprio Gessner – muitas dessas imagens forneceram os modelos para as gravuras de *Historiae Animalium.* Os álbuns foram recentemente encontrados, em 2010, nos arquivos da Biblioteca da Universidade de Amsterdã por Florike Egmond (2013, p. 149-170), que traçou sua pertença ao *corpus* gessneriano como de fato os *Vorlagen* (modelos) perdidos de *Historiae Animalium* comparando as imagens dos álbuns com as xilogravuras, analisando as anotações nas aquarelas e os percursos do material nos catálogos das bibliotecas.

As *Historiae Animalium (*e suas criaturas-imagem) é considerada a obra que funda o gênero e estabelece os cânones das histórias naturais do início da Era Moderna; seu influxo não se constrange apenas à esse período, mas avança até o período clássico e alcança por exemplo a *Histoire naturelle, générale et particulière* de Georges-Louis Leclerc, o Conde de Buffon, duzentos anos depois, já no século XVIII. O conjunto milhares de páginas das quais cerca de mil e duzentas com imagens só é exequível técnica e conceitualmente ao início da Era Moderna. Antes, texto e criaturas-imagem estavam apartados, especialmente durante o período medieval, quando a filosofia natural e os bestiários vicejavam, cada qual em seu domínio, em torno da moralidade cristã.

Conrad Gessner era dono de uma biblioteca extraordinariamente vasta. Antes das *Historiae*

---

3 Essas edições contém diferenças significativas quanto ao tamanho e ao elenco de criaturas. A organização por ordem alfabética de *Historiae Animalium* foi substituída por um sistema que Gessner julgou mais natural (GMELIG-NIJBOER, p. 10, 1977).

4 Trata-se da prova colorida à mão executada para Gessner, que assinou a primeira página. Para os que pudessem pagar, cópias coloridas à mão estavam disponíveis no editor, informava o próprio Gessner no prefácio à primeira edição (KUSUKAWA, 2010, p. 304-305).

Animalium, um dos primeiros escritos de Gessner foi *Bibliotheca Universalis* (1545-1549), ambiciosa enciclopédia em quatro volumes que pretendia listar e categorizar todos os livros conhecidos escritos em latim, grego e hebreu. O médico, bibliófilo e naturalista traduziu diversas obras do grego e também escreveu tratados de medicina e botânica. Essa sobreposição de conhecimentos, típica do polímata da renascença (personagem para quem Gessner também é um dos modelos), está presente de diversas maneiras na *Historiae Animalium* tanto no texto quanto nas imagens.

Até *Historiae Animalium*, prevaleciam nos estudos da natureza as criaturas da flora, com poucas exceções, como escreve Gessner (*apud* GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 146) no prefácio à primeira edição: "dirigi meus pensamentos para o estudo sobre animais, um assunto abordado por poucos no nosso século, e apenas parcialmente". Essas exceções poderiam ser os livros de Guillaume Rondelet (1507-1566), que escreveu sobre peixes em *Libri de piscibus marinis [...]* (1554-1555), e Pierre Belon (1517-1564), que escreveu *L'histoire naturelle des estranges poissons marins […]*, (1551) e também sobre aves. Gessner usou muito das pesquisas de ambos os autores, bem como as imagens dessas publicações.

Além da erudição de seus contemporâneos, os estudiosos da natureza renascentistas também se valiam de fontes medievais, tanto em texto como em imagem (COHEN, 2008, p. 30-31), embora as considerassem inferiores e as criticassem com muito mais rigor que aos antigos (GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 29-30). Os antigos, especialmente Aristóteles e Plínio, eram os grandes balizadores do estudo da natureza no renascimento, de quem os polímatas do início da Era Moderna com frequência se julgavam sucessores diretos. São portanto imprescindíveis ao surgimento da história natural como disciplina as novas traduções dos antigos tratados de filosofia natural, ao final do século XV. *Da História dos Animais*[5] (ARISTÓTELES, 2015) atribuído a Aristóteles, continha os saberes de então sobre as criaturas, aos quais o autor acrescentou suas próprias observações diretas (como as que fez das criaturas marinhas na ilha de Lesbos) e conclusões. Alguns séculos mais tarde Plínio, filósofo e militar romano, reuniu nos trinta e sete livros de *Naturalis Historia (História Natural)* (PLINY; RACKHAM, H., 2004) tudo o que sabia sobre plantas,

5 E também os outros tratados aristotélicos sobre criaturas não humanas. Ver notas 4 e 5 na Introdução.

animais, minerais, civilizações, fenômenos naturais, mares, rios, montanhas e cidades[6]. Ainda que contenha observações do próprio autor, *Naturalis Historia* é mais uma vasta compilação enciclopédica de múltiplas fontes, sejam elas mitos, escritos ou boatos. *Historiae Animalium* herda da *Naturalis Historia* do velho Plínio o acúmulo de citações de autoridades o que certamente foi favorecido pelo hábito de bibliófilo e pela vasta biblioteca de seu autor. No que tange à organização e ao emprego da observação direta, Gessner se orienta pela *História dos Animais* de Aristóteles; no século XVI, observar e examinar pessoalmente objetos e fatos se coadunava com o enciclopedismo para produzir conhecimento (GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 30-31). No *Prefatio ad lectorem* do primeiro volume de *Historiae Animalium*, Gessner (*apud* GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 161) resume suas fontes:

> Tentei colocar as mãos em tudo o que foi escrito sobre animais por todos os autores anteriores a mim, resumi o material dos antigos bem como o de fontes mais recentes: de filósofos, médicos, gramáticos, poetas, historiadores e de qualquer autor, não apenas daqueles que escreveram seus estudos em latim ou grego, mas também dos que escreveram em alemão, francês ou italiano. Selecionei cuidadosamente autores que escreveram sobre os animais profissionalmente; com menos zelo, selecionei daqueles que mencionam os animais brevemente, como os historiadores e poetas costumam fazer. A esse material, adicionei minhas observações pessoais; também coletei dados perguntando a todos sem nenhuma modéstia: eruditos, não eruditos, cidadãos, viajantes, caçadores, pescadores, passarinheiros, pastores e vários outros tipos de pessoas. Também aprendi muitas coisas das cartas que me foram enviadas por estudiosos de várias regiões.

Cada livro que constitui as *Historiae Animalium*, é dividido em capítulos por ordem alfabética, e cada capítulo trata de uma criatura. A maior parte dos capítulos é divida em seções, também organizadas alfabeticamente de A a H; a seção H é divida também em subseções, organizadas do mesmo modo, mas com letras minúsculas: a seção A trata da etimologia e dos nomes das criaturas em diversas línguas; a seção B trata das variedades da criatura e de sua distribuição geográfica; a seção C trata dos hábitos e reprodução; a seção D das vozes e relacionamentos; na seção E estão as utilidades da criatura para o homem; na seção F, seu uso como alimento; na seção G, seu uso como remédio; a seção H, que é a mais extensa em muitos dos capítulos, trata dos usos das criaturas na cultura – como símbolos, como mitos, nos hieróglifos egípcios, na literatura, nas fábulas, nos provérbios,

6 No prefácio de sua obra (PLINY; RACKHAM, H., 2004: 13), Plínio diz que coletou nos trinta e seis volumes (o primeiro volume é um índice) “vinte mil fatos notáveis obtidos de uma centena de autores que nós investigamos, e acrescentamos um grande número de outros fatos, que eram tanto ignorados por nossos predecessores ou foram descobertos por experiência subsequente”.

na heráldica, nos emblemas (ASWORTH, 2005, p. 18-20; COHEN, 2008, p. 30) – a subsequente divisão em letras minúsculas corresponde a cada uma desses usos. É importante dizer que as seções de A a G não são isentas do conteúdo hoje proscrito – fato, imaginação, fábula tinham então o mesmo mérito como objeto de inquirição.

O gato (Figuras 32 e 33), conta Gessner (1551, p. 344-353; e TOPSELL, 1658, p. 80-84) na seção A, é "um animal doméstico conhecido por todos", chamado de *gatto* pelos italianos, de *gato* pelos hispânicos, de *katz* pelos germânicos, de *feles* ou *catus* em latim. O autor diz ainda que gatos e doninhas (*mustela*) compartilham ou têm designações parecidas em alguns idiomas e constata que de fato há semelhanças entre eles como a disposição corporal e o temperamento. A seção B descreve os gatos em geral e examina algumas das diferenças entre gatos estrangeiros: os gatos se parecem com os leões e leoas, exceto pelo tamanho e formato das orelhas; têm pelagem variada, mas geralmente cinza; têm a pele macia e solta; têm olhos que brilham subitamente à noite, para o horror daquele que os observa; os gatos espanhóis são maiores e mais escuros, em alguns locais são esplendidamente negros; na Gália seus pelos são usados para fazer roupas; no Egito os gatos eram idolatrados. A seção C informa que os gatos são saltadores e escaladores muito ágeis; podem ter dois, três ou quatro filhotes, mas às vezes têm apenas um. Na seção G, um autor anônimo diz que os gatos são venenosos e imundos; a seção H, que é a mais longa e por sua vez também é dividida, elenca as mais diversas aparições do gato na cultura humana, como o provérbio "daquele que espirra muito diz-se que comeu com os gatos" (GESSNER, 1551, p. 353).

Gessner cultivava a crença (principalmente paracelsiana) de que a natureza estava plena de hieróglifos divinos, ou seja, marcas que revelavam a essência das criaturas (KUSUKAWA, 2012, p. 176). Talvez por isso fosse tão enfático ao sublinhar que imagens criadas *ad vivum* eram maioria em *Historiae Animalium* (GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 78-79; KUSUKAWA, 2010, p. 307-308), isto é, de modo a preservar esses indícios divinos. Mas *ad vivium*, epíteto dificultoso, podia variar o sentido para muito além do desenho de observação de uma criatura viva, como por exemplo: imagem criada a partir de uma criatura morta; desenhada pelo próprio Gessner; encomendada a um desenhista[7]; ou

7 Os artistas contratados por Gessner são desconhecidos, exceto por Lucas Schan, que desenhou muitas das aves do volume III (KUSUKAWA, 2010, p. 322-323).

enviada a Gessner por um correspondente confiável que diz ter visto determinada criatura. O que definia a imagem *ad vivum* não era exatamente a maneira como era criada e sim a maneira como era vista (KUSUKAWA, 2012, p. 174-175): “esse é o mais alto grau ao qual o engenho do artista pode chegar: emular a natureza de tal forma que as coisas que não existem aparecem” diz Gessner (*apud* KUSUKAWA, 2012, p. 174). Além de criaturas-imagem *ad vivum*, Gessner se valia de outros expedientes para a composição visual de suas obras: localizava e reproduzia criaturas que apareciam em outros livros, mapas (Figura 34), gravuras, panfletos, pinturas, livros de modelos (GMELIG-NIJBOER, 1977, p. 78-79). Como resultado, há pouca unidade visual no conjunto de criaturas-imagem, especialmente no volume I de *Historiae Animalium.* As imagens, coletadas ou copiadas nos álbuns e posteriormente selecionadas para *Historiae Animalium* provinham então de todas as fontes alcançáveis – Gessner tinha, por exemplo, uma vasta rede de contatos para a troca de conhecimentos e imagens. Embora em muitos casos tenha mencionado a procedência das imagens, como o fez quanto ao texto, em certas situações absteve-se de indicar a fonte, geralmente no caso das criaturas mais comuns, como cães e bovinos, possivelmente em razão da familiaridade dos leitores com tais criaturas, o que dispensava quaisquer comprovações de sua existência.

Uma das fontes mais visitadas por Gessner foi a obra de Albretch Dürer (1471-1528). Além do celebérrimo (e inevitável) rinoceronte (Figura 35 e Figura 36), que possivelmente multiplicou a sua fama ao figurar no elenco de *Historiae Animalium* e reencarnou pelo menos outras vinte e duas vezes (ASWORTH, 1985, p. 46), há também cães (Figura 37), que se parecem com os da gravura de *Santo Eustáquio* (Figura 38), o asno (Figura 39), que se parece com o de *Fuga para o Egito* (Figura 40), entre outros. Essas escolhas de Gessner reverberaram nas histórias naturais que sucederam *Historiae Animalium* - eram longevas as criaturas-imagem de então e completavam lícita e facilmente cerca de dois séculos ao centro do círculo dos saberes sobre a natureza. O grande catálogo de criaturas-imagem de Gessner também excitou a imaginação nos séculos XVI e XVII e proveu fartamente a cultura – está nos emblemas, na literatura, nas pinturas, nas artes decorativas e sobretudo, na maneira de ver as criaturas reais.

O historiador William Ashworth Jr. (2004, p. 305) batizou o modo de produzir saber da

Historiae Animalium de Gessner e de outras histórias naturais do período de "visão emblemática do mundo" na qual "os animais são apenas um dos aspectos de uma intrincada linguagem metafórica, simbólica e emblemática". É na raposa de Gessner (1551, p. 1081-1096) que Ashworth (2004, p. 17-23) encontra uma ligação entre as histórias naturais e a *Emblemata* de Andrea Alciato (1492-1550) – Gessner cita o emblema de Alciato na seção H da parte da obra dedicada à raposa.

O *Emblematum Liber* (*Livro dos Emblemas*), obra de Andrea Alciato cuja primeira edição data de 1531[8] também inaugura um gênero, o dos livros de emblemas, como a de Gessner inaugura as histórias naturais com imagens. Em ambos os casos o ineditismo está na reorganização de saberes já existentes que faz emergir uma forma que se estabelece como cânone. À primeira edição de *Emblematum Liber* se seguiram numerosas edições, mais de uma centena, em outros idiomas, com novos emblemas, com novas imagens. E forjados a partir da invenção de Alciato multiplicaram-se aos milhares os livros de emblemas nos séculos que se seguiram. Suas proposições variavam imensamente, do sacro ao profano: há por exemplo os livros dedicados à política, como *Patientia* (1569) de Joris Hoefnagel; aos vícios e virtudes e à moral como *Morita amoris virginei* (1620) de Jacob Cats; à alquimia como *Atalanta fugiens* de Michael Maier e *Musaeum hermeticum* (1625)[9] de Lucas Jennis; à religião como *Amoris divini emblemata* (1615) de Otto Vaenius; ao amor como *Emblemata amatoria* (1611) de P.C. Hooft.

Como é tradicional quando se trata de emblemas, cabe uma breve definição. Os emblemas renascentistas e barrocos geralmente são apresentados em conjunto como livro ou álbum (como por exemplo no caso dos emblemas de Joris Hoefnagel) em torno de uma temática. Cada emblema é composto de três partes – o *motto* ou *inscriptio*, texto que funciona como uma introdução; a imagem ou *pictura*, ou ainda, o *corpo* do emblema; epigrama ou *subscriptio* em prosa ou verso, ou a *alma* do emblema; eventualmente ainda há o *commentatio*, ou explicações adicionais do autor (DALY, 1998, p. 07). Certamente as variações são significativas – muitas *emblemata* careciam de imagem, por exemplo (e eram chamados de emblemas nus), algumas acresciam ao conteúdo outros elementos como a música, no caso de *Atalanta fugiens*, ou até mesmo mais imagens sob uma mesma

8 A edição aqui utilizada é a segunda, de 1534, autorizada por Alciato e a primeira publicada em Paris.

9 Jennis na verdade editou um compêndio de textos e emblemas alquímicos de vários outros autores.

inscriptio. Manning (2002, p. 21; 24) não delimita o emblema a formas tão específicas porque o vê em constante metamorfose. Pode-se dizer então que o emblema é uma criatura que se enraíza na forma proposta por Alciato e que em muitas de suas expressões são pequenos sortilégios para fazer associações entre o conteúdo proposto e o conteúdo interno do observador - talvez ver com o *Oculus Imaginationes*, isto é, ativar a memória adormecida. Como um jogo às vezes mais, às vezes menos erudito que variava em seus propósitos, dos ocultos aos moralizantes, o conteúdo dos emblemas se valia de referências geralmente alcançáveis pelo público ao qual eram destinados para construir uma associação cujo resultado produziria encantamento, revelaria uma verdade espiritual ou elevaria os pensamentos. Para Ashworth (2004, p. 22-23) os emblemas tinham a função de mistificar e, na combinação de palavras e imagens, mostrar verdades sobre as coisas do mundo.

Da mesma forma, a natureza como foi vista e imaginada por Gessner (e seus contemporâneos) era a escrita hieroglífica divina e só a sobreposição dos saberes teóricos e visuais poderia evocá-la. A contiguidade do pensamento entre histórias naturais e emblemas se faz nesse ponto, não exatamente no uso de texto e imagens de Alciato por Gessner. Embora Ashworth (2004, p. 24-27) comente as imagens das *Historiae Animalium* quanto a sua novidade, possíveis origens e também quanto a diferenças das imagens dos bestiários - posto que essas últimas não eram criadas a partir da observação - não estende sua análise para a possibilidade de que as criaturas-imagem de Gessner poderiam, tanto quanto o texto, conter múltiplas camadas de sentido, para evocar no observador saberes que só emergem dos objetos visuais. A maior parte dos capítulos das *Historiae Animalium* se inicia com uma xilogravura da criatura-imagem; é corrente acreditá-las ingênuas ou equívocos na progressão em direção a uma idealizada objetividade absoluta mas, ao contrário, como nos textos, as camadas de saber também nelas se acumulam. Isso explica em parte a razão pela qual as imagens das histórias naturais não são mais as estilizadas como as dos bestiários e nem tão meticulosamente observadas da natureza como por exemplo as aquarelas e guaches de Dürer – a opção de Gessner na criação (e seleção) de imagens pode estar em aglutinar, como no texto, elementos visuais da observação e da cultura. Portanto, como os textos, a observação das criaturas se funde indistintamente a imagens e ideias preexistentes oriundas dos emblemas de Alciato, da arte, dos bestiários,

da heráldica, dos mapas – ao naturalista cabia também operar esses saberes visuais.

O gato que olha fixamente de dentro da página 318 de *Historiae Animalium* (Figura 33), e também do desenho que deu origem à gravura (Figura 32) mostram essa opção de Gessner - não há objetividade e pura observação nessa criatura-imagem – há um saber sobre as posturas e os olhares felinos que amedrontam o observador do século XVI e que é inapreensível pela biologia contemporânea – essa mesma criatura-imagem atravessa o tempo e frequenta as pinturas de Balthüs, por exemplo (Figura 41). A esse saber visual organizado pelo ajuntamento de estratos de conhecimentos que ativam o *Oculus Imaginationes* pode-se então dar o nome de criatura-imagem emblemática.

Livro II

No Livro II há os quatro álbuns que perfazem as histórias naturais emblemáticas de Joris Hoefnagel (1542-1601)[10], criados aproximadamente entre 1570 e 1590 (e, sabe-se, inacabados)[11]: *Animalia rationalia et insecta (ignis)*; *Animalia quadrupedia et reptilia (terra)*; *Animalia aquatilia et conchiliata (aqua)*; and *Animalia volatilia et amphibia (aier)*. As criaturas portanto são organizadas de acordo com os elementos: fogo (*ignis*) contém insetos e criaturas racionais; terra contém quadrúpedes e répteis; água (*aqua*) contém as criaturas aquáticas; e ar (*aier*) contém as criaturas voadoras e anfíbias. O arranjo se assemelha ao de Gessner mas é notável que insetos e criaturas racionais se encontrem alinhados sob o fogo – que para o filósofo Heráclito de Éfeso era o elemento primevo do universo. Diz Bachelard (2008, p. 107-109) que o fogo facilmente se associa ao ouro e oscila entre seu alto valor metafísico à sua utilidade mais primária; seu poder é concentrado e sua potência propicia a profundidade imaginativa; no sistema filosófico de Paracelso, o fogo é o princípio gerador da vida. Foi o fogo, elemento sagrado, que o titã Prometeu roubou de Hefesto para dar aos homens – a severa punição que sofreu (acorrentado a uma rocha enquanto seu fígado era eternamente devorado por uma águia) faz transparecer que a divindade do fogo, e não apenas a desobediência de Prometeu, era a

10 Os álbuns hoje pertencem ao acervo da National Gallery of Art em Washington e sabe-se que estão incompletos. O Livro II contém todas as pranchas dessa instituição.

11 Hoefnagel deixou algumas páginas somente com *inscriptio*, sem *pictura*; em outras apenas marcou com contorno oval o local da *pictura;* há também páginas em branco, o que indica que tratava-se de uma obra em processo.

razão da desmedida zanga de Zeus. No frontispício do álbum *ignis* (Figura 42), Hoefnagel escreve a passagem bíblica de *Salmos* 104:4: “Faz dos seus anjos espírito: dos seus ministros um fogo abrasador” (BIBLIA ONLINE, s/d). No contexto humanista é compreensível que Hoefnagel abrigue as criaturas racionais sob o elemento fogo, mas por que os insetos?

Hoefnagel, nasceu na Antuérpia e foi talhado com educação humanista para herdar o comércio de bens luxuosos da família. Viveu na Espanha, França e Inglaterra, e registrou esses locais em mapas e miniaturas. Embora se declarasse um pintor autodidata, é provável que tenha estudado com Hans Bol. A instabilidade política na Antuérpia fez a família perder seus bens e emigrar. Hoefnagel pode por fim assumir sua carreira como miniaturista, paralela à atuação como comerciante e prestou serviços aos duques da Bavária até ser contratado pelo Imperador Rodolfo II (VIGNAU-WILBERG, 1992, p. 15-25).

Ao longo de sua carreira criou emblemas, missais e iluminuras. Um dos seus trabalhos mais conhecidos, o *Mira calligraphiae monumenta*, foi uma estranha encomenda do imperador, que por volta de 1590 solicitou a Hoefnagel que iluminasse o livro de modelos de caligrafia criado em 1561 por Georg Bocskay. Em cada espaço do livro, Hoefnagel acrescentou insetos e outras pequenas criaturas, flores, frutas – possivelmente muitos dos modelos para as iluminuras estivessem presentes nos jardins e na coleção do imperador melancólico (Figura 43). Ao tempo de Hoefnagel, observar tais criaturas não era tarefa simples e geralmente as imagens são tão pequenas quanto as próprias criaturas - os instrumentos óticos que permitiram por exemplo a *Micrographia* (1665) de Robert Hook, só surgiram no século seguinte (Figura 44). Os insetos portanto colonizaram *Mira calligraphiae monumenta* e outros trabalhos de Hoefnagel; o álbum *ignis* pode ser a expressão de sua preferência pelas infinitas variações dessas ínfimas criaturas (Figura 45) e de sua crença nas suas qualidades preternaturais; as criaturas de *ignis*, ao contrário das demais, frequentemente são apresentadas sobre um fundo branco, como que isoladas do mundo.

Ao avizinhar insetos e “criaturas racionais” no mesmo álbum, Hoefnagel não apenas demonstra o prestígio dos seres diminutos, mas indica que são verdadeiras *mirabilia* posto que as tais criaturas racionais são maravilhas humanas. Petrus Gonsalvus (ou Pedro Gonzáles) é mostrado na Figura 46, com sua esposa, e sua filha Antonieta está na Figura 47, com um de seus irmãos. Trazido do Tenerife ainda criança, Gonsalvus, que possivelmente sofria de uma forma de hipertricose, frequentou a nobreza francesa em uma situação ambígua: nem humano e nem não humano, tanto pessoa quanto objeto de coleção. Foi educado, casou-se com uma dama de companhia da rainha e teve seis filhos, dos quais alguns, como Antonietta[12], herdaram sua rara condição. Com a morte da rainha, Petrus e sua família foram enviados para integrar a corte ou a coleção do Duque de Parma. A classificação ímpar de Hoefnagel portanto une sob o fogo as criaturas que acreditou conter uma centelha divina.

Ignis, *aier*, *terra* e *aqua* não foram encomendados, mas muitos quiseram comprá-los. O empreendimento de Hoefnagel, iniciado por volta de 1570, destinado apenas aos olhos dos mais próximos, pode ter funcionado como uma espécie de portfólio e possivelmente foi erigido pacientemente até sua morte, estima Bass (2017, p. 536-537). Nas pranchas criadas em guache e aquarela, a fórmula do emblema está presente: há *inscriptio*, *pictura*, *subscriptio*. Porém *inscriptio* e *subscriptio* às vezes se confundem especialmente no que tange à posição e às cores usadas.

As criaturas-imagem de *Historiae animalium* serviram de modelo para boa parte das *picturae*, e o texto de Gessner também está presente tanto na ambientação que Hoefnagel desenha para suas criaturas como também nos textos de *inscriptio* e *subscriptio*. No álbum *terra* há quatro emblemas que contém os cães de Gessner. No emblema XXXV, vê-se o cão de *Santo Eustáquio* na companhia de um cão negro e peludo à beira d'água (Figura 48). Sobre a imagem está escrito: “o que faz um cão no banho?”. Logo abaixo lê-se: “Para o cão é como o Nilo”. Os textos se referem a uma passagem em *Historiae Animalium* (TOPSELL, 1658, p. 145) que narra a história do filósofo que, mordido por um cão raivoso, viu cães lhe aparecerem durante o banho; para afastar a visão, o filósofo então se

12 Antonietta Gonzáles também está em aquarela e xilogravura nas obras de Ulisse Aldrovandi e em pinturas de Lavínia Fontana.

perguntou “o que faz um cão no banho?” o que dissipou os espectros caninos e fez o filósofo recobrar sua razão e se curar. É possível que a tônica desse emblema seja o domínio da imaginação, uma vez que Hoefnagel era adepto do neoestoicismo (VIGNAU-WILBERG, 1992, p. 17), doutrina em voga na época, que unia o autocontrole rigoroso dos estoicos à submissão à Deus.

Livros III e IV

Foram necessários dois livros da presente edição da Bibliotheca Indalomeniana para abarcar as seleções da imensa obra, que se conta aos milhares (milhares de pranchas, milhares de páginas em treze publicações, milhares de espécimes na coleção), do polímata, colecionador, naturalista e professor bolonhês Ulisse Aldrovandi. Em Bolonha, onde lecionou na universidade, pôde não apenas ampliar desmesuradamente sua coleção, mas também criar um jardim botânico e reunir estudiosos, alunos, desenhistas em torno da tarefa de catalogar e estudar toda a natureza. Hoje no Palazzo Poggi dormem as criaturas nas vitrines, em um arranjo moderno do então *teatro* de Aldrovandi, junto das matrizes das xilogravuras usadas nas publicações (Figuras 49 e 50).

Constam dos Livro III seleções das *Tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi*, cujo total é de quase três mil pranchas, criadas aproximadamente na segunda metade do século XVI e também a primeira publicação, datada de 1599, sobre criaturas voadoras, o *Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII ... : cum indice septendecim linguarum copiosissimo*.

Do Livro IV constam seleções de: *De animalibus insectis libri septem: cum singulorum iconibus ad viuum expressis*, de 1602, sobre insetos; *De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor: post mortem eius editi: nempe de mollibus, crustaceis, testaceis, et zoophytis*, de 1606, sobre crustáceos e moluscos ou “animais sem sangue”; *De piscibus libri V et De cetis lib. unus*, cuja primeira edição é de 1613[13], sobre peixes; *Quadrupedum omnium bisulcorum historia*, de 1621, sobre quadrúpedes; *De quadrupedibus digitatis*

13 A edição aqui usada é a de 1638.

viuiparis libri tres, et De quadrupedibus digitatis ouiparis libri duo, de 1637, sobre quadrúpedes vivíparos e ovíparos; *Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII*, volumes II e III, publicados também em 1637, sobre criaturas voadoras; *De quadrupedibus solidipedibus volumen integrum*, de 1639, sobre quadrúpedes monstruosos; e o afamado *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, cuja primeira edição foi publicada em 1609 e a edição ampliada, mais conhecida, foi publicada em 1642, que trata de monstros. A maior parte das obras foi publicada após a morte de Aldrovandi, em 1605 – e embora o naturalista tenha deixado instruções minuciosas aos zeladores de seu espólio, tanto quanto à coleção como quanto às publicações, vê-se que as seleções póstumas tendem progressivamente a privilegiar o preternatural, possivelmente para atender o gosto do público cada vez mais interessado nas *mirabilia*. O mesmo aconteceu com sua vasta coleção de espécimes reais e em papel que, doada ao senado de Bolonha, foi arranjada, em meados do século XVII, de modo a favorecer aquilo que suscitasse maravilhamento (FINDLEN, p. 26-27).

Superar Aristóteles e também Gessner parecia ser o objetivo de tão desmedido projeto. Mas é preciso que o caráter aristotélico e enciclopedista de tal empreendimento seja considerado à luz das interpretações e modificações sofridas pela obra de Aristóteles ao longo dos séculos (*Ibidem*, p. 51) e também deve-se considerar o feitio especular e labiríntico da episteme renascentista. Assim como no caso das obras de Gessner, das quais as histórias naturais de Aldrovandi parecem ser uma versão ampliada, ainda que Aristóteles e Plínio estejam presentes na organização e nos discursos e que em certa medida Aldrovandi tente desmistificar a natureza (*Ibidem*, p. 33), a coleção de espécimes, de criaturas-imagem e as publicações são atravessadas todo o tempo pelas forças subjacentes à cultura renascentista: doutrina das assinaturas, arte da memória, astrologia, *mirabilia* por exemplo. Ashworth (2005, p. 33-35) considera que Aldrovandi foi quem de fato pode usufruir em suas pesquisas e escritos de toda a trama emblemática do renascimento. Embora um pouco mais jovem que Gessner, viveu até os oitenta e dois anos, então pode consultar não apenas *Historiae Animalium* mas também a *Hieroglyphica* (1556) de Pedro Valeriano, que tratava dos hieróglifos egípcios, e relacioná-los às criaturas-imagem de sua obra (Figura 51); a *Iconologia* de Cesare Ripa; os emblemas baseados na obra de Gessner de Joachim Camerarius (1534-1598) em *Symbolorum et Emblemata* de 1595; e também *De*

humana physiognomonia (1586) de Giovanni Battista della Porta[14]. Além do acréscimo de novos autores ou de autores antigos recém traduzidos, Aldrovandi também anexou às publicações desenhos e observações anatômicas, pelo menos das criaturas mais comuns.

Aldrovandi organizou a fauna em volumes dedicados principalmente a criaturas quadrúpedes, aquáticas, voadoras e monstros. A organização interna de cada livro, embora não seja mais a alfabética e sim em grupos de criaturas semelhantes, segue mais ou menos as ideias de Gessner (e de Plínio) quanto aos temas discutidos. Sobre a galinha comum por exemplo, Aldrovandi (ALDROVANDI; LIND, 1963, p. 03-349) trata dos seguintes tópicos: Terminologia, que trata do nome das criaturas em vários idiomas; Sinônimos, que desdobra o sentido dos nomes; Diferença de Tipos, que trata das diferenças regionais das criaturas; Forma; Detalhes Anatômicos; Sexo; Visão e Paladar, que trata dos sentidos; Vozes, que trata dos sons emitidos pela criatura; Coito e Geração; Alimentação; Natureza, Hábitos e Caráter; Luta; Simpatia e Antipatia; Doenças; Métodos de Captura; Derivativos do nome da criatura; Presságios; Uso em Rituais Pagãos; Prodígios; Interpretação Mística; Interpretações Morais; Hieróglifos; Sonhos; Emblemas; Charadas; Epitáfios; Apotegmas ou ditos memoráveis; Provérbios; Apólogos; Usos na Medicina; Ferimentos que causam ao homem; Usos como Alimento; Vários Outros Usos; Insígnias, Imagens e Moedas.

Como Hoefnagel, Aldrovandi tinha uma preferência: aves, que ocupam boa parte das pranchas aquareladas e às quais dedicou três livros. O segundo lugar na preferência do polímata certamente eram as criaturas monstruosas, categoria que inclui as criaturas com defeitos congênitos, os monstros confeccionados pelos homens e os monstros lendários. Certamente menos famosos que dragões, hidras e basiliscos, Aldrovandi também criou cães comuns e cães monstruosos. Os monstruosos o são geralmente por nascimento (Figura 52), a não ser quando se misturam aos humanos (Figura 53). Nos cães comuns vê-se o procedimento emblemático sedimentar conhecimentos especialmente no que tange ao

14 A fisiognomonia, leitura do caráter humano através da aparência física, se situa na tradição da doutrina das assinaturas e suas origens são imemoriais. Quando os estudos da fisiognomonia humana buscaram semelhanças nas criaturas não humanas, precisou-se a elas atribuir caráter. Essas atribuições alimentaram as aparências das criaturas-imagem - “A identificação do homem e do animal […] fez surgirem as fábulas e os deuses de todas as civilizações antigas. Interveio nos sistemas dos conhecimentos da natureza moral dos seres por intermédio das aparências físicas” (BAUTRUSAITIS, 1999, p. 13).

caráter, que ao que parece Aldrovandi tenta sublinhar nas criaturas-imagem, de modo a casar com a expectativa tecida pela cultura em torno de cada raça. Assim o *canis melitensis* (Figura 54), que é um cão de companhia e se assemelha ao pequinês, tem um olhar sereno, distante e profundo e o *canis anglicus albus* (Figura 55), um *alaunt* ou buldogue inglês mostra sua potência muscular e ferocidade no rosnar que escapa da boca cerrada, ainda que no conjunto a expressão pareça ser de medo.

Livro V

O Livro V contém uma seleção[15] do misterioso álbum da Biblioteca de Zurique, chamado de *Aquarelle von Säugetieren, Vögeln, Insekten und Pflanzen samt deutschen Legenden* (*Aquarelas de mamíferos, pássaros, insetos e plantas com legendas em alemão*) criado no sul da Alemanha, em algum momento do século XVII. Embora a Biblioteca de Zurique nomeie alguns dos proprietários, como o monastério beneditino de Rheinau na Suíça e posteriormente, entre os séculos XVIII e XIX, o bibliotecário do monastério, Blasius Hauntinger, a autoria é indicada como N.N., *nomen nescio*, ou nome desconhecido.

É possível que o álbum tenha sido uma encomenda a um artista de um nobre ou rico comerciante, interessado em possuir sua própria história natural em imagens; podia se tratar também de um passatempo ou de um empreendimento intelectual de algum monge do monastério, tal como os álbuns de Hoefnagel. Uma outra possibilidade é que se tratasse de um livro de modelos, invenção da Idade Média que, de acordo com Krén (1996), continha fórmulas visuais para orientar a criação dos artistas nas oficinas. Nesse contexto, essas fórmulas visuais se tornavam então persistentes, porque eram herdadas pelo aprendiz de seu mestre, o que não quer dizer que os livros fossem preservados – como se tratavam de ferramentas, eram constantemente substituídos. Uma mudança fundamental se estabelece quando o prestígio dos artistas principia a mudar em meados do século XIV e outras práticas, como a observação direta, começam a ser adotadas. O miniaturista Giovannino de Grassi (1350-1398) por exemplo parece inaugurar a ideia de cadernos de desenhos de observação em oposição aos livros de modelos – suas criaturas-imagem não são mais cópias, e sim observações detalhadas da natureza, o que curiosamente acaba por

15 Foram excluídas as criaturas vegetais.

transformar seu livro de desenhos em um livro de modelos para outros artistas. Os cadernos de observação de Pisanello (1395-1455), pintor e medalhista italiano, têm o mesmo destino – transformam-se em modelos. Suas criaturas-imagem (Figura 56) já são principalmente observação, enormemente distantes dos esquemas medievais. A existência dessas criaturas-imagens nascidas do exercício do artista junto à natureza corrobora com a ideia de que as criaturas-imagem presentes nas histórias naturais do início da Era Moderna tratavam-se de uma opção do autor na busca por atribuir camadas de sentido às imagens.

Os desenhos do álbum de Zurique certamente foram criados por uma mesma pessoa, posto que há grande unidade de formas e tratamentos. Quem os criou baseou-se principalmente na *Historiae Animalium* – há muitas versões das criaturas-imagem de Gessner, especialmente das que aparecem apenas nas edições alemãs. Mas tanto as versões quanto as demais criaturas-imagem do álbum são arredondadas, desproporcionais, com grandes cabeças e quase todas sorriem – caso das versões dos cães de Gessner que aparecem no álbum (Figura 57). Esses sorrisos aparecerão com moderação em Buffon e desaparecerão até que o caráter tenha sido banido das criaturas e das criaturas-imagem. Nas criaturas-imagem só vão reaparecer nas ilustrações infantis do século XIX.

O Livro V contém também *Historie of foure-footed beastes and serpents* (*História das bestas quadrúpedes e das serpentes*) de Edward Topsell (1572-1525). Trata-se de uma tradução para o inglês de *Historiae Animalium*, publicada em 1607 e 1608 e republicada em 1658 em dois volumes – a versão que aparece no Livro V usa o primeiro volume da publicação de 1658. Em *Historie of foure-footed beastes and serpents* o texto de Gessner aparece significativamente reduzido e Topsell acrescenta suas próprias observações como uma espécie de atualização. Para Muhajarine (2014, p. 20), Topsell, que não era um naturalista mas sim um clérigo, possivelmente via nas criaturas a expressão da divindade. Além de acrescentar seus comentários, Topsell também acrescenta imagens, como a do extraordinário leão de Jacques de Gheyn II (Figura 58) que talvez o autor/tradutor tenha julgado mais apropriada e impressionante que as de Gessner. No renascimento o leão é ligado à nobreza, força e coragem e é atributo de São Jerônimo e São Marcos. Em um composto de observação e tradição, de Gheyn II eleva a forma do leão atribuindo-lhe caráter e transfigurando-o em um retrato (DACKERMAN, 2011, p. 43).

Livro VI

Saberia John Jonston (1603-1675) mais sobre a natureza, cerca de meio século depois, que Ulisse Aldrovandi? - pergunta Foucault (2002, p.177). Embora Jonston, naturalista polonês, mantenha no seu texto certas estruturas comuns a Gessner e Aldrovandi, assim como Topsell, economizou boa parte dos saberes presentes nas histórias naturais do século XVI – diz Foucault (*Ibidem*, p.177-178) que a diferença reside na falta e que "as palavras que eram entrelaçadas ao animal foram desligadas e subtraídas; e o ser vivo, em sua anatomia, em sua forma, em seus costumes, em seu nascimento e em sua morte, aparece como que nu".

Mas esse rompimento ainda não é completo; Foucault não considera as versões das criaturas-imagem de Jonston criadas por Matthäus Merrian - a partir da *Historiae Animalium* de Gessner - para os cinco livros que integram a *Historia Naturalis* (1650-1653). Então, se embora para Foucault a episteme das similitudes ou a visão emblemática do mundo já tenha desaparecido, as criaturas-imagem de Merian contam outras histórias e oferecem ao leitor a continuidade desse modo de produção de saber nas imagens. Entre Gessner (e seus desenhistas e correspondentes) e Merian há certamente mudanças técnicas significativas que permitem mais facilmente o detalhe, o volume e a profundidade; mas Merian não optou pela pura observação e sim por sublinhar efusivamente as camadas de sentido presentes nas criaturas. Como Merian, genro do impressor De Bry (e que após a morte de De Bry assumiu os negócios da família), fazia parte do círculo de pensadores ocultistas como Robert Fludd e Michael Maier, que frequentavam as prensas de De Bry, e para eles criou imagens alquímicas e emblemáticas, as criaturas-imagem plenas de espírito que concebeu para a *Historia Naturalis* de Jonston constituem uma expressão bastante coerente da visão emblemática e oculta do mundo. Assim como fez De Gheyn II, essas criaturas-imagem têm seu caráter exacerbado de modo a despertar no leitor as associações que o texto de então já era incapaz.

Nas seleções do Livro VI, é possível ver também que as criaturas-imagem não estão isoladas, mas geralmente organizam-se em grupos que ocupam toda a página. A

distribuição tende à simetria e em alguns casos, como o dos unicórnios (Figura 59), Merian estabelece ritmos ao definir direções contrárias para o posicionamento dos corpos. Uma das versões de Merian (Figura 60) para os cães de Gessner multiplica as criaturas-imagem e acentua a natureza da matilha sem no entanto perder os pormenores expressivos, como o olhar que os cães devolvem ao observador.

Segundo Círculo: Da História Natural

Livro VII

O livro VII inicia a busca da Bibliotheca Indalomenia pelas simlitudes perdidas ou por lapsos da razão que permitam ao *Oculus Imaginationes* se esgueirar para alcançar algum vestígio da visão emblemática do mundo. O mundo cartesiano que se organiza em torno de ordens, mecanismos e taxonomias, no qual as coisas estão divorciadas das imagens, oferecerá cada vez menos oportunidades para o exercício desse saber visual. Assim, no Livro VII há seleções das obras de Frederik Ruysch (1638-1731), Albertus Seba (1665-1736) e de Georges-Louis Leclerc de Buffon (1701-1778) que ensinam que não se trata uma ruptura radical, e que os saberes proscritos ainda emergem em maior ou menor medida, eventualmente com outros nomes e formas, mas de modo a evocar no observador eflúvios supracelestes.

Pode-se dizer que o trabalho diurno do botânico mas principalmente anatomista holandês Frederik Ruysch era preparar espécimes e inventar fórmulas para a preservação de corpos, atividades nas quais foi muitíssimo bem sucedido, enquanto que seu trabalho noturno era criar *vanitas* com partes desses mesmos corpos para a sua vasta coleção. Certamente Ruysch, sugestionado pela importante tradição das naturezas-mortas holandesas dos séculos XVI e XVII e pela afinidade temática (morte e transitoriedade da vida) não resistiu ao ímpeto de criar alegorias moralizantes com restos principalmente de crianças e fetos humanos. No seu escrito sobre a coleção de Ruysch, Gould (1992, p. 30) comentou as dificuldades que enfrentou para publicar fotografias de material tão ofensivo às sensibilidades contemporâneas (Figura 61). Mas à época de Ruysch tais preparações não pareciam incomuns, e na verdade mostravam a erudição e a sensibilidade do anatomista,

tanto que ele as fez gravar por Cornelius Huyberts para uma série de publicações que registravam a sua coleção, posteriormente vendida ao maravilhado o Czar Pedro I. O *Thesaurus Animalium Primus* (1710) foi uma dessas publicações, a única que contém criaturas-imagem não humanas. Diferentemente das histórias naturais renascentistas, a de Ruysch contém poucas páginas e apenas sete imagens com as criaturas mais extraordinárias de sua coleção (Figura 62), geralmente depositadas em jarras ornamentadas com elementos da natureza ou com outras criaturas - o complicado sistema de similitudes presente nos gabinetes renascentistas parece enfraquecer nas imagens de Ruysch e talvez assumir uma outra forma, talvez mais direta.

No desejo de promover uma ocidentalização dos saberes na Rússia, o Czar Pedro I adquiriu também a primeira coleção do apotecário holandês Albertus Seba, que imediatamente iniciou sua segunda coleção, que é a que aparece nos quatro livros de *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio (Descrição Meticulosa do Thesauri de Objetos da Natureza)*, publicados entre 1734 e 1765. Os dois primeiros livros, de 1734 (quadrúpedes) e 1735 (serpentes) foram publicados ainda em vida; quando Seba faleceu seus herdeiros entraram em disputas judiciais que dificultaram o financiamento e atrasaram a publicação dos demais livros (MARGÓCSY, 2014, p. 74-75) em mais de vinte anos anos; o livro III (criaturas aquáticas) só foi publicado em 1758; o livro IV (insetos), em 1765. As pranchas para os dois últimos livros porém já estavam prontas antes da morte de Seba mas o texto teve que ser encomendado a outros autores. Holthuis (1969, p. 244; 247) julga medíocres os textos, tanto os do próprio Seba quanto os dos autores que completaram o trabalho, embora note que o texto do volume III é superior aos demais.

Assim como a coleção de Ruysch, a de Seba também tem relação com sua profissão: para executar suas preparações medicinais importava ingredientes que acabaram por se tornar itens colecionáveis. Ciente que a coleção se dispersaria com a sua morte, Seba preparou minuciosamente o catálogo; embora garanta que as criaturas-imagem foram extraídas diretamente de sua coleção, há algumas cópias de Gessner, e talvez até dos álbuns de Hoefnagel (há por exemplo enormes semelhanças entre a Figura 63 de Hoefnagel e a Figura 07 de Seba). As criaturas-imagem são disciplinadas, arranjadas em grupos, em um sistema de organização por diferenças já ativo, distinto das sobreposições dos

renascentistas; a distribuição das criaturas em simetrias especulares, radiais e dorsiventrais que formam densos padrões ornamentais participa da exuberância decorativa da arte rococó. Mas o arrebatamento ornamental como o das composições com conchas (Figura 64) pode degenerar em uma exorbitância que virá a relembrar o mundo das similitudes (Figura 03).

Talvez a *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* (*História Natural, geral e particular, com a descrição do Gabinete do Rei*), de Buffon, naturalista e matemático francês, publicada inicialmente em trinta e seis volumes entre 1749 e 1804, seja a última das grandes histórias naturais[16] - o gigantesco projeto enciclopédico tencionava tratar de todos os aspectos da natureza conhecidos até então: humanos, não humanos (quadrúpedes vivíparos, aves, peixes, quadrúpedes ovíparos, insetos, cetáceos, serpentes), minerais e, de forma mais modesta, também vegetais. Buffon foi diretor do *Jardin des Plantes*, coleção botânica real, à qual adicionou espécimes da fauna e da flora de todo o mundo e transformou de coleção particular em centro de estudos. *Histoire Naturelle* seria inicialmente um catálogo da coleção, mas Buffon julgou a ideia muito modesta: pretendia escrever uma história natural filosófica que mudasse a percepção geral sobre a natureza, orientada ao público erudito dos salões. A publicação, que popularizava a história natural de então, foi imensamente bem sucedida e influente, para o profundo desgosto dos acadêmicos da época (KNAPP, 2007, p. 143-144). O texto, considerado excessivamente ornamentado e chamado de *purple prose*[17] por Knapp (*Ibdem*, p. 146), tornou-se não apenas referência quanto à filosofia natural, mas também quanto ao estilo de redação. Buffon entendia a natureza com contínua e plena de afinidades e nisso opunha-se à Lineu (1701-1778), cujo método pautava-se nas descontinuidades (MORAES *et alli*, 2010, p. 61-62).

As imagens de *Histoire Naturelle* foram criadas principalmente por Jacques de Sève (quadrúpedes) e François-Nicolas Martinet (aves). No Livro VII há seleções de um álbum que hoje pertence à Biblioteca da Universidade de Strasbourg; tratam-se das pranchas de

16 Como no caso de muitas das histórias naturais, o vultuoso trabalho de Buffon foi publicado em diferentes edições, com os cinquenta volumes previstos inicialmente, com trinta e seis, ou com quarenta e quatro, ou até com mais de setenta. As traduções também contém grandes variações.

17 A expressão inglesa *purple prose* indica um texto exageradamente elaborado, que perde seu sentido na ornamentação.

de Sève coloridas à mão, possivelmente pertencentes a uma das faustosas edições especiais planejadas por Buffon. Nas imagens as criaturas são vistas em cenários naturais que eventualmente contém elementos vegetais, geológicos e arquitetônicos que identificam o seu local de origem; as posturas são rígidas, como se posassem por um instante para o observador ou como se fossem copiadas de criaturas taxidermizadas; geralmente são mostradas em pedestais elevados, disfarçados no cenário. Nessas criaturas-imagem muitos dos elementos emblemáticos já desapareceram; mas em algumas delas, em uma tonalidade que acompanha a prosa idiossincrática de Buffon, de Sève talvez saliente o caráter das criaturas. Buffon[18] (1807b, p.191) diz por exemplo dos antílopes e gazelas: “os antílopes em geral têm grandes olhos negros, muito brilhantes, e tão belos que os Orientais os empregam proverbialmente, elogiando os olhos de suas amantes. Dizer que alguém tem olhos belos como os de uma gazela é o maior elogio que um amante pode fazer” - os antílopes e gazelas de de Sève têm olhares extraordinariamente profundos e vivos (Figura 65 e Figura 66). No capítulo sobre o cão, Buffon (1807a, 302-303) exalta sua índole:

> Não é a constituição, a elegância da forma, a força do corpo, a liberdade de movimentos, ou todas as características externas que constituem as propriedades mais nobres em um ser animado; nos humanos, é preferível caráter ao invés de aparência, coragem à força, sensibilidade à beleza; assim também consideramos as qualidades internas do animal como as mais desejáveis; é por elas que se diferem dos autômatos, se elevam sobre o reino vegetal e se aproximam do homem. É o sentimento que enobrece, regula e aviva seu ser, que ativa todos os seus órgãos [...] A perfeição de um animal depende unicamente do sentimento, que quanto mais se aperfeiçoa, mais seus recursos aumentam e melhores são suas relações com o restante do universo. Quando esse sentimento é delicado, extraordinário e capaz de crescer, o animal se torna merecedor de se associar ao homem; ele sabe contribuir com seus projetos, zelar por sua segurança, defendê-lo e lisonjeá-lo com seu carinho; pela repetição desses comportamentos ele concilia afeição ao seu mestre e faz do seu tirano seu protetor. O cão, independentemente de sua beleza, força, vivacidade e agilidade, tem todas as qualidades interiores para atrair o respeito dos homens.

Os últimos elementos da visão emblemática do mundo, que aqui parecem manifestar-se como subjetividade, estão a se enlaçar ao texto de Buffon e às criaturas-imagem caninas de de Sève; o olhar que devolvem ao observador em breve desaparecerá (Figura 67 e Figura 68).

Terceiro Círculo: Das Histórias Naturais das Criaturas Inquietantes

18 Os textos foram extraídos da tradução inglesa de *Histoire Naturelle* de 1807.

Livro VIII

O Livro VIII poderia se chamar Livro das Inquietações posto que o que há são apenas indícios de um mundo e de saberes reprimidos que eventualmente emergem na superfície plana da razão; esses indícios frequentam pouco o papel e a ciência, deslocam-se para as artes e para os filmes. Nesse volume são muito mais escassas as criaturas; dificilmente após a era da objetividade científica fez-se grandes histórias naturais posto que se aprofunda a compartimentação dos conhecimentos e a ninguém mais é autorizado saber sobre todas as criaturas da natureza (só talvez a David Attenborough); a história natural já está a se empoeirar nos museus, junto de curiosos e polímatas. Portanto, diferentemente de Ruysch, não é permitido à Ernst Haeckel (1834-1919) unir suas atividades profissionais diurnas como embriologista, anatomista e professor, e noturnas, como artista. Ateu e darwinista, durante o dia estudava por exemplo a recapitulação que faz a ontogenia (estágios do desenvolvimento do embrião) da filogenia (evolução dos organismos) mas suas práticas crepusculares eram o maravilhamento e o desenho. À era da objetividade, sua produção aparece desmembrada em trabalho científico e trabalho artístico (Figura 69 e Figura 70). Sustentava a importância do pensamento visual - “à época de Goethe ou Adubon não haveria nada de ofensivo na parceria entre verdade e beleza. Mas uma vez enquadrado pela oposição entre ciência objetiva e arte subjetiva, as preocupações de Haeckel o fizeram parecer excêntrico – um artista em pele de cientista” (DASTON; GALISON, 2010, p. 247). Talvez em razão das desconfianças que despertava com seus exercícios imaginativos, foi censurado por permitir que a inventividade alcançasse suas ocupações diurnas: acusado de fraudar seus desenhos de embriões, respondeu que “chamar seus desenhos de invenções seria o mesmo que esvaziar a ciência de ideias, deixando apenas fatos e fotografias” (*Ibidem*, p. 191) – mas fatos e fotografias acabaram por se tornar o ideal da objetividade científica. No Livro VIII estão as criaturas plenas de ideias que Haeckel imaginou em suas atividades noturnas: em *Kunstformen der Natur* (*Formas da arte na natureza*), publicado entre 1889 e 1904, Haeckel pôde observar e desenhar para além do permitido; as pequenas criaturas que o deslumbravam acomodam-se simetricamente em pranchas de criaturas-imagem; conchas, anêmonas, diátomas, coníferas, embriões, medusas fundem os reinos e transmutam-se em padrões que compõem uma trama viva anterior ao homem, que evoca a inteligência supraceleste.

A história natural de Jean Painlevé (1902-1989) já não acontece mais no papel; suas criaturas- imagem, principalmente aquáticas, nadam em celulóide. Como Haeckel, ocupa uma posição intermediária - era tanto documentarista e cineasta como também cientista – o que pode denunciar a migração para as artes de toda a subjetividade relacionada às criaturas. Na ambiguidade que ainda existia entre o cinema e a ciência, isto é, antes que se estabelecessem diretrizes para o gênero cinematográfico educacional ou científico, Painlevé exercita, de forma bastante consciente, sobreposições de camadas de sentido que aproximam seus pequenos filmes da forma emblemática. Na narração de *L'Hippocampe* (1934) por exemplo, diz:

> Mistério e milagre das águas secretas, o cavalo-marinho executa sua marcha vertical, única entre os vertebrados do oceano […] Um fato surpreendente: parir é um ato masculino. […] Tudo sobre esse animal, uma vítima de forças contraditórias, sugere que se disfarçou para escapar, e afastando-se do mais feroz destino, leva às mais diversas e inesperadas possibilidades. Para aqueles que batalham ardentemente para melhorar sua sorte cotidiana, para aqueles que desejam uma companhia que poderia renunciar ao egoísmo usual de modo a compartilhar as dores e também as alegrias, esse símbolo de tenacidade une o esforço mais viril com o cuidado mais maternal (PAINLEVÉ *apud* BELLOWS; MCDOUGALL, 2000, p. XIII).

Painlevé já incitava estranhamento à sua época não apenas por seus filmes excêntricos mas também por sua suspeita amizade com artistas surrealistas; certamente desagradou seus colegas acadêmicos quando declarou que “ciência é ficção” (BELLOWS; MCDOUGALL, 2000, p. XIV); no seu laboratório doméstico, microscópios, aquários e jarras com estranhas e por vezes invisíveis criaturas conviviam com câmeras e filmes.

No Livro VIII, há uma seleção de criaturas-imagem em fotogramas, da vida microscópica insuspeita nos oceanos aos pombos que em legiões habitam uma praça francesa. Em um texto de 1931, Painlevé (*apud* BELLOWS; MCDOUGALL, 2000, p. 119) pergunta: “será que o completo entendimento dos fenômenos naturais os despem de suas qualidades miraculosas?” Suas obras, inquietantes combinações entre imagens e textos líricos em filmes científicos ameaçam fazer exatamente o contrário - devolver o maravilhamento às criaturas.

Historia Naturae, Suita, filme animado de 1967, não é a primeira evocação surrealista das antigas histórias naturais; a *Historie Naturelle* por exemplo, álbum de imagens criado em 1926 por Max Ernst (1891-1976) já valia-se desse antigo espectro para produzir em *frottage* uma visão ritual das criaturas da natureza. Portanto em *Historia Naturae, Suita* já não há mais território ambíguo; porém, ainda que nos domínios das artes, o filme-história-natural (Figura 71), criado pelo artista surrealista tcheco Jan Svankmajer (1934), faz uma conjuração das antigas formas de produzir sentido na justaposição de elementos. Em *stop-motion*, *Historia Naturae, Suita* compõe-se de uma *suite* com oito movimentos dedicada ao Imperador Rodolfo II (HAMES, 1995, p. 81), que aparece ao início no retrato alegórico *Vertumnus* (1590) de Giuseppe Arcimboldo - da mesma maneira que os naturalistas iniciavam suas obras com dedicatórias à realeza. Há uma justaposição de criaturas-imagem: as dos livros de história natural, as taxidermizadas, as vivas, seus restos mortais e além de claro, as do conjunto do próprio filme. Como em qualquer história natural, as criaturas-imagem são categorizadas em *Aquatica*, *Hexapoda*, *Pieces*, *Reptilia*, *Aves*, *Mammalia*, *Simiae* e *Homo*; a cada uma das categorias, Svankmajer faz corresponder um movimento - foxtrot, bolero, blues, tarantela, tango, minueto, polca, valsa; a animação em *stop-motion* faz coincidir os ritmos de imagens e música. Ao final de cada categoria uma boca humana em *close* devora um pedaço de carne, como se então devorasse toda a categoria de criaturas; ao final da categoria *Homo*, é um esqueleto humano quem devora o pedaço de carne – o conjunto proposto por Svankmajer parece reaver as lições da *vanitas*.

Fiel às propostas surrealistas, o artista tcheco recupera objetos obsoletos, chamados de ruínas românticas por André Breton (2001, p. 30) – que no caso são as criaturas-imagem da já falecida história natural - para, em uma *assemblage* animada, produzir inquietação. É Hal Foster (1993, p. 20) quem constata a manifestação do inquietante freudiano na arte do século XX como maravilhamento surrealista. No Livro VII, uma seleção de fotogramas de *Historia Naturae, Suita* pretende capturar nas criaturas-imagem surrealistas de Svankmajer a emergência da similitude e seu efeito agora desconcertante.

Seguem as criaturas-imagem de Svankmajer os fotogramas de outra história natural em película: *Zoo, a zed and two noughts* (*Zoo, um z e dois zeros*, 1985), filme criado pelo britânico Peter Greenaway (1942), é uma narrativa circular estruturada no saber das

semelhanças e na suspeita humana de ordens subjacentes em ação no mundo. Irmãos gêmeos cientistas, Oliver e Oswald, empregados no zoológico, perdem suas esposas em um estranhíssimo acidente de carro causado por um cisne, cujos elementos coincidentes fazem crer que os acontecimentos são regidos por uma inteligência que transcende a compreensão humana e se manifesta em vestígios a serem interpretados pelos homens. Em luto, os irmãos empreendem uma grande e infrutífera investigação em *time-lapse* da morte e da decomposição dos corpos das criaturas, como se na manipulação do tempo pudessem extrair alguma explicação; se aproximam de Alba, sobrevivente do acidente, com a mesma intenção. Na medida em que a medicina e a arte tentam reabilitar o corpo mutilado de Alba, mutilando-o ainda mais, os gêmeos perdem suas identidades, o que constitui mais uma das estranhas simetrias do filme, que estão também nos cenários e no roteiro. Como os aparatos da razão são incapazes de responder o enigma da morte a Oliver e Oswald, os irmãos decidem filmar a própria decomposição, ou sacrificar seus corpos à ciência, projeto interrompido por uma invasão de caracóis que danifica os equipamentos. O documentário da BBC *Life on Earth: A Natural History by David Attenborough*, uma das camadas de Zoo, é onipresente, como uma oração a reforçar a fé dos personagens no espetáculo e na ciência

Em *Zoo* o desejo de ordem expresso no alfabeto, nos oito estágios darwinianos da evolução, na arca de Noé, no panteão grego (GREENAWAY *apud* GRAS, 2000, p. 30-31) são celas visíveis e invisíveis a encerrar e torturar criaturas humanas e não humanas: as explorações cinematográficas de Oliver e Oswald se iniciam na letra A, na decomposição do fruto proibido (*apple*) e se consumam na terrível decomposição da zebra (Figura 72), que precede a morte dos protagonistas; Alba se submete às perversas expectativas médicas e estéticas de Van Meegeren, médico que é obcecado pelas pinturas de Johannes Vermeer, tem o mesmo nome do célebre imitador do pintor holandês e que se serve de corpos humanos no seu projeto de embelezar o mundo; as criaturas-imagem não humanas estão sempre mortas, cativas de toda a trama cultural e científica que o homem teceu em torno delas – os zoológicos, as pelúcias, os jogos, os estudos anatômicos.

No livro VIII há também as criaturas-imagem de *Sereias* (2000), obra do artista e fotógrafo espanhol Joan Fontcuberta (1955). Fontcuberta visita constantemente as histórias naturais

e, como Svankmajer, se serve da razão como ornamento - fatos e fotos não oferecem mais segurança ou verdades. Em suas obras como *Fauna* (1988) e *Sereias* mostra que "conhecimento tem tudo a ver com a sua apresentação. A instituição científica tem enorme poder de nos convencer do que é verdade através das armadilhas da linguagem e do método científico" (FONTCUBERTA *apud* PUTNAM, 2001, p. 77).

Paramentadas como documentos científicos, as evidências fotográficas dos restos mortais do *hydropithecus*, da instalação *Sirenas* (*Sereias*, 2000) de Joan Fontcuberta (Figura 73) na Reserva Geológica de Haute-Provence em Digne-les-Bains, sul da França, irrompem uma pequena angústia, ou uma inquietação, no âmago da certeza da não existência de certas criaturas[19]. Nesse conjunto de imagens de despojos descarnados, Fontcuberta retoma o aspecto terrível e suspeito do híbrido humano-peixe, distante da ficção edulcorada de Hans Christian Andersen (*A pequena sereia*, 1836) e das sereias vitorianas lânguidas como as de John William Waterhouse (Figura 74), Fred Appleyard e John Collier, que por sua vez parecem preceder todo um conjunto de imagens populares dos séculos XX e XXI, cada vez mais infantis e domesticadas.

O uso que Fontcuberta faz das ferramentas verbais e visuais dos discursos da verdade científica nesse trabalho (entre outros) é o que faz dele inquietante: em um dos museus do parque, montadas em vitrinas estão as evidências, principalmente fotográficas, do achado (que data de 1947 mas só em 2000 foi tornado público pelo governo francês) e também evidências documentais de sua legitimidade, como um exemplar da revista *Science*, que exibe o esqueleto na capa, além da biografia do descobridor, um certo Jean Fontana, geólogo jesuíta. Também o esqueleto está em exposição permanente no parque, no local onde foi encontrado (ou montado). Tais aparatos da razão, transformados em ornamentos pela arte, mobilizam terrores arraigados e esquecidos, para além de uma monstruosidade

19 De tempos em tempos esse conjunto de imagens de Fontcuberta frequenta *websites* de criptozoologia, teorias conspiratórias e jornais populares. Seu último ressurgimento parece ter acontecido por ocasião da exibição, em 2011, do mocumentário (ficção que utiliza o formato de documentário) *Mermaids: the body found (*e de sua sequência, *Mermaids: the new evidence*, em 2013), nos canais Discovery e Animal Planet. Os filmes amalgamavam eventos reais e ficção e, em tom de denúncia, apresentavam evidências da existência de hominídeos marinhos, ou dissidentes aquáticos de algum ancestral do *Homo sapiens*. Entre comentários raivosos de espectadores que se sentiram enganados ou ultrajados, as imagens e especulações sobre a existência de sereias se multiplicaram ao ponto em que foi necessário que a NOAA, Administração Oceânica e Atmosférica Nacional americana (National Oceanic and Atmospheric Administration), publicasse um comunicado em seu *website* informando que sereias definitivamente não existem.

explícita, que já não tem mais tanto poder - o que comove na obra é a incerteza e a ameaça de uma eminente desordem do mundo. Como os aparatos da verdade científica são automaticamente admitidos, resta perguntar: se sereias existem, o que é o humano? E o que mais poderá existir? Como em grandes cataclismos, a natureza parece subitamente transbordar dos limites estabelecidos pelos homens. Esse espécime preternatural ergue-se sobre uma tradição de híbridos humanos-peixes, predominante femininos,[20] cuja porção animal está abaixo da cintura.

As últimas criaturas do livro VIII também são aquáticas. De *prima materia* e dom divino ao flagelo das tempestades e dos oceanos e mares revoltos, profusa é a imaginação da água. Na tipologia que faz das águas imaginadas, Gaston Bachelard (1998) elenca: as águas claras, as primaveris, as correntes; as águas maternais, as femininas, as compostas; as águas doces, as puras e as purificadoras; as águas dormentes, as mortas; e também as águas profundas. Nesse domínio de afetos ambíguos, entre a transparência, a serenidade, a fertilidade das águas benéficas e o horror das águas punitivas e corruptas, situam-se as águas profundas, que não raro figuram como metáfora do inconsciente humano.

Residem nas águas profundas toda sorte de criaturas das quais pouco se pode ver ou saber: durante a noite os humanos cruzam com elas no seu trajeto entre a zona crepuscular e o abismo, pouco antes do sono sem sonhos. Retornam os batiscafos das fossas oceânicas e das cavernas lacustres com imagens pouco legíveis dessas criaturas, como a lembrança fugidia de um sonho ao despertar. Eventualmente alcançam a superfície as criaturas das águas profundas, mas sempre mortas, desfiguradas, aos pedaços. Ainda assim é possível reconhecê-las de fragmentos imaginados na profundidade, do duplo difuso que as criaturas da terra e do céu projetam nas águas.

As criaturas-imagem abissais (Figura 75) protagonizam o experimento filosófico-científico-artístico de Vilém Flusser e Louis Bec em *Vampyroteuthis Infernalis* (1987, publicado no Brasil em 2011). Pouco se sabe desses raros cefalópodes posto que os encontros entre humanos e tais criaturas até hoje foram escassos, mas sabe-se o suficiente para não duvidar de sua existência. Habitantes de grandes profundidades, quando mostram-

20 Embora Fontana (ou Fontcuberta) declare na documentação da exposição que não foi possível determinar o sexo do espécime.

se geralmente já estão mortos ou quase – a superfície é tão hostil à criatura quanto as grandes profundidades o são para as criaturas humanas. Flusser encontra nessas oposições ingredientes para a sua fábula sobre o humano que habita o *Vampyroteuthis* e o *Vampyroteuthis* que habita o humano, isto é, humanos e cefalópodes, ainda que tão dessemelhantes e destinados pela evolução a ocupar corpos e territórios opostos no mundo, lembram-se do tempo em que foram uma mesma criatura – encontram-se no anseio do gozo permanente e na hostilidade, por exemplo.

Da ciência serve-se Flusser (e Bec) para contar uma fábula sobre os homens para os próprios homens. Não se trata no entanto de fazer ficção científica, mas sim ciências fictícias em prol da superação da objetividade em direção à um saber humanizado (FLUSSER; BEC, 2011, p.131). Propõe então Flusser (*Ibidem*, p. 134) que o humano, na impossibilidade de compreender esse outro, se reconheça na besta que julgou infernal: "[…] o *Vampyroteuthis* vai surgindo como nosso próprio espelho. Como antípoda nosso, no qual todos os nossos aspectos são invertidos. Pois contemplar tal espelho, a fim de reconhecer-se nele, e a fim de poder alterar-se graças a tal reconhecimento, é o propósito de toda fábula, inclusive desta".

P A R T E I I

C A P Í T U L O 0 3



Figura 76 Arena da Sala de Leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg em atividade, com painéis de imagens, 1927.
<https://www.groene.nl/uploads/image/file/000/006/928/large_Fig_20_231.jpg>

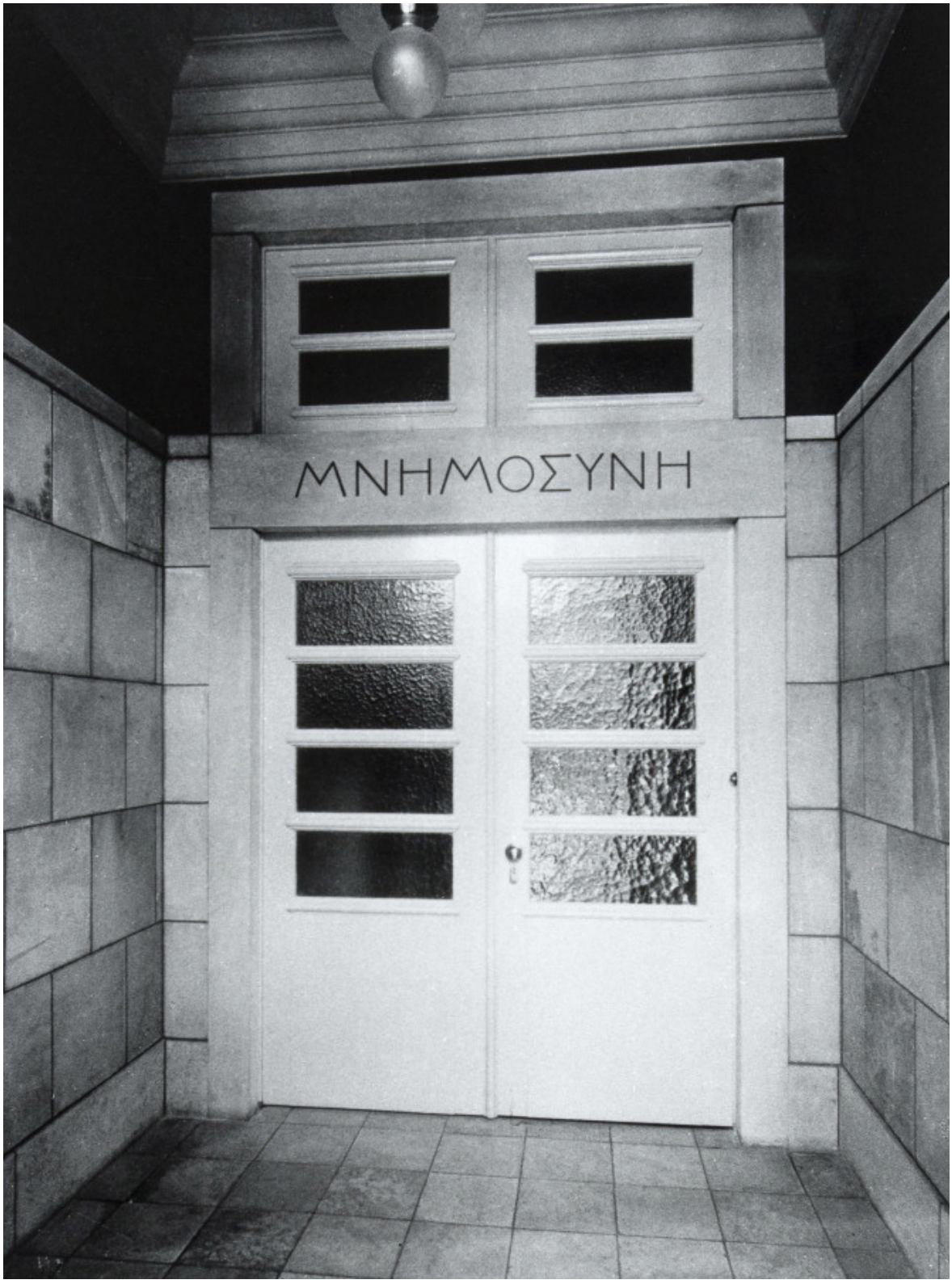


Figura 77 Mnemosyne evocada na porta da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, s./d. <http://www.warburg-haus.de/wp-content/uploads/kbw-historie/047_kbw_mnemosyne-667x900.jpg>

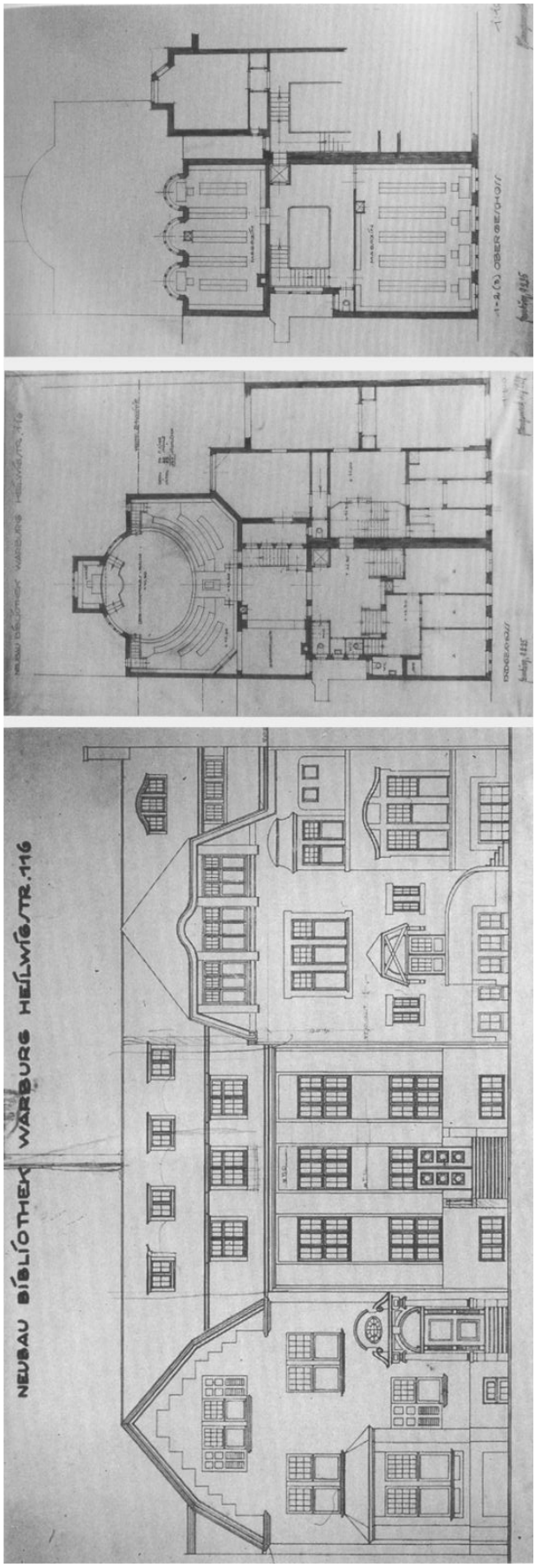


Figura 78 Projetos da bibliotheca com arena (a, b, c) **-** Projeto realizado entre 1924**-**25 por Gerhard Langmaak para a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Na segunda planta é possível ver a arena. <http://www.engramma.it/eOS/resources/images/116/116_calandra_12**-**12b**-**12c.jpg>

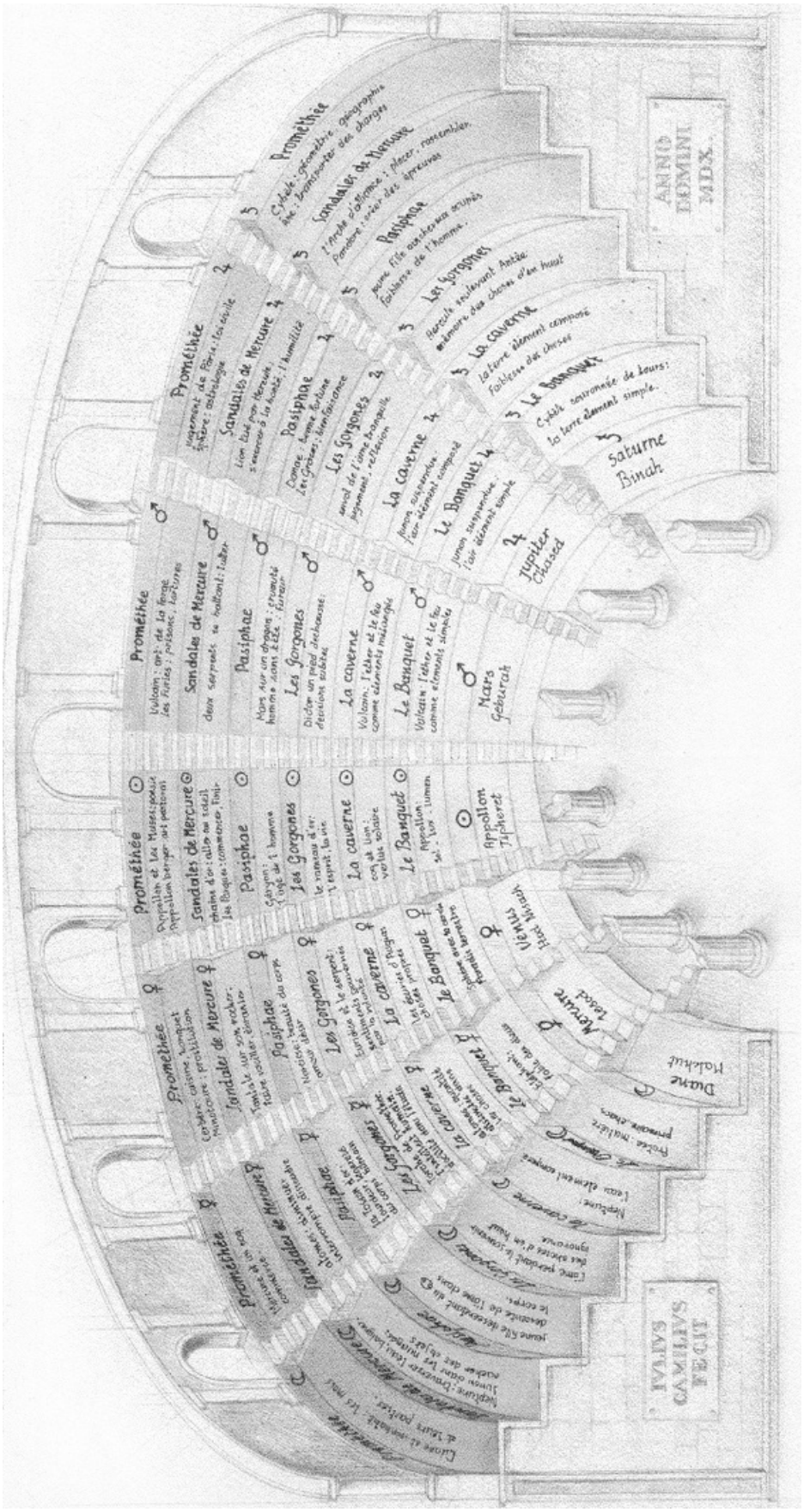


Figura 79 Teatro da Memória de Giulio Camillo, como imaginado por Athanasius Kircher. <http://www.artinsociety.com/uploads/9/7/8/7/9787095/3218197_orig.jpg>



Figura 80 Petrus Apianus, *Volvelle*, *Astronomicum Caesareum* (...) p. 02, 1540.
<http://www.loc.gov/exhibits/world/heavens.html#obj76>

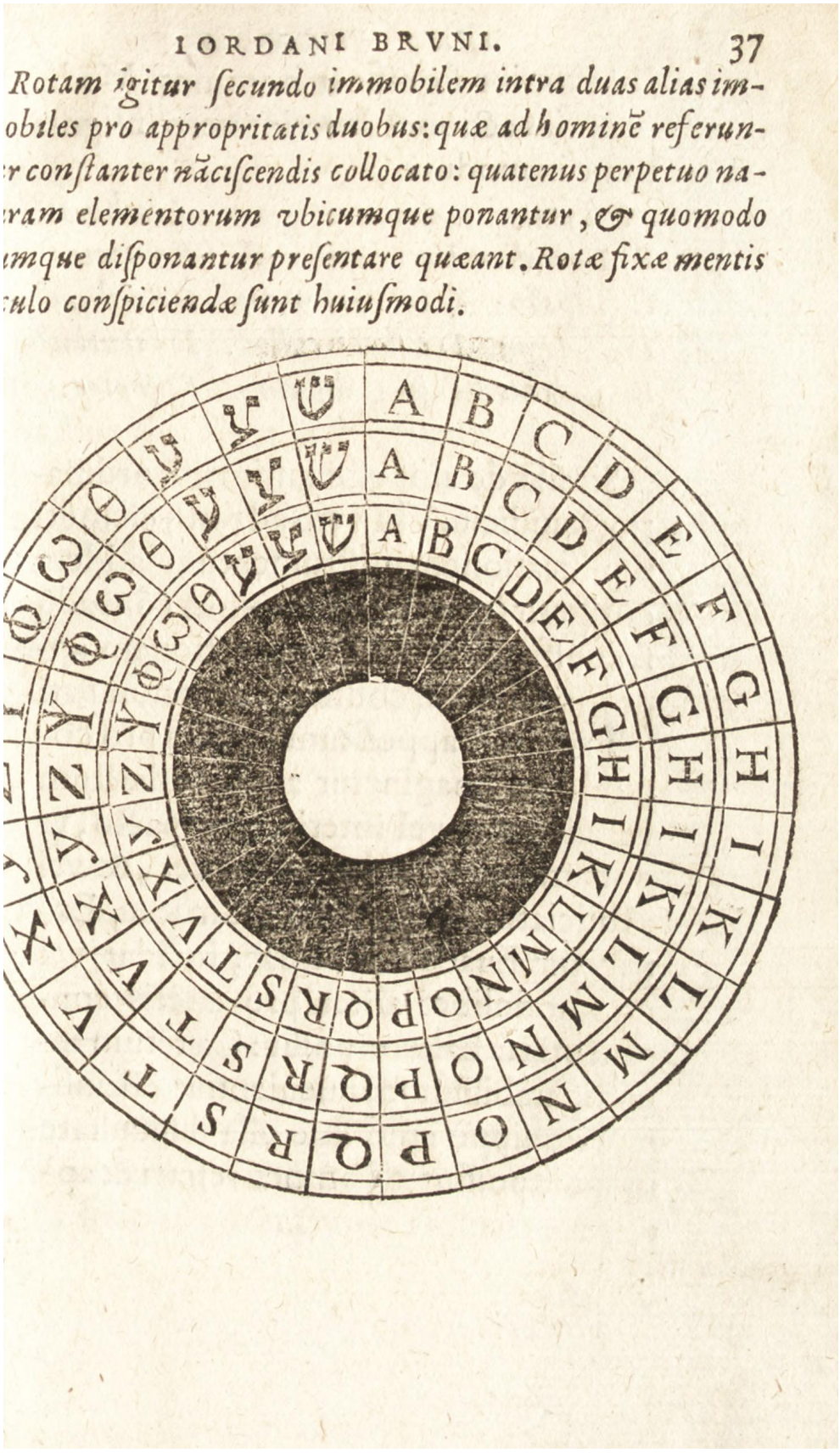


Figura 81 Giordano Bruno, roda mnemônica, *Iordanvs Brvnvs nolanvs De vmbris idearvm*, p. 37, 1582. <https://archive.org/details/gri_iordanusbrun00brun>



Figura 82 Teatro das Criaturas, primeiro protótipo, 2017.
Acervo pessoal.

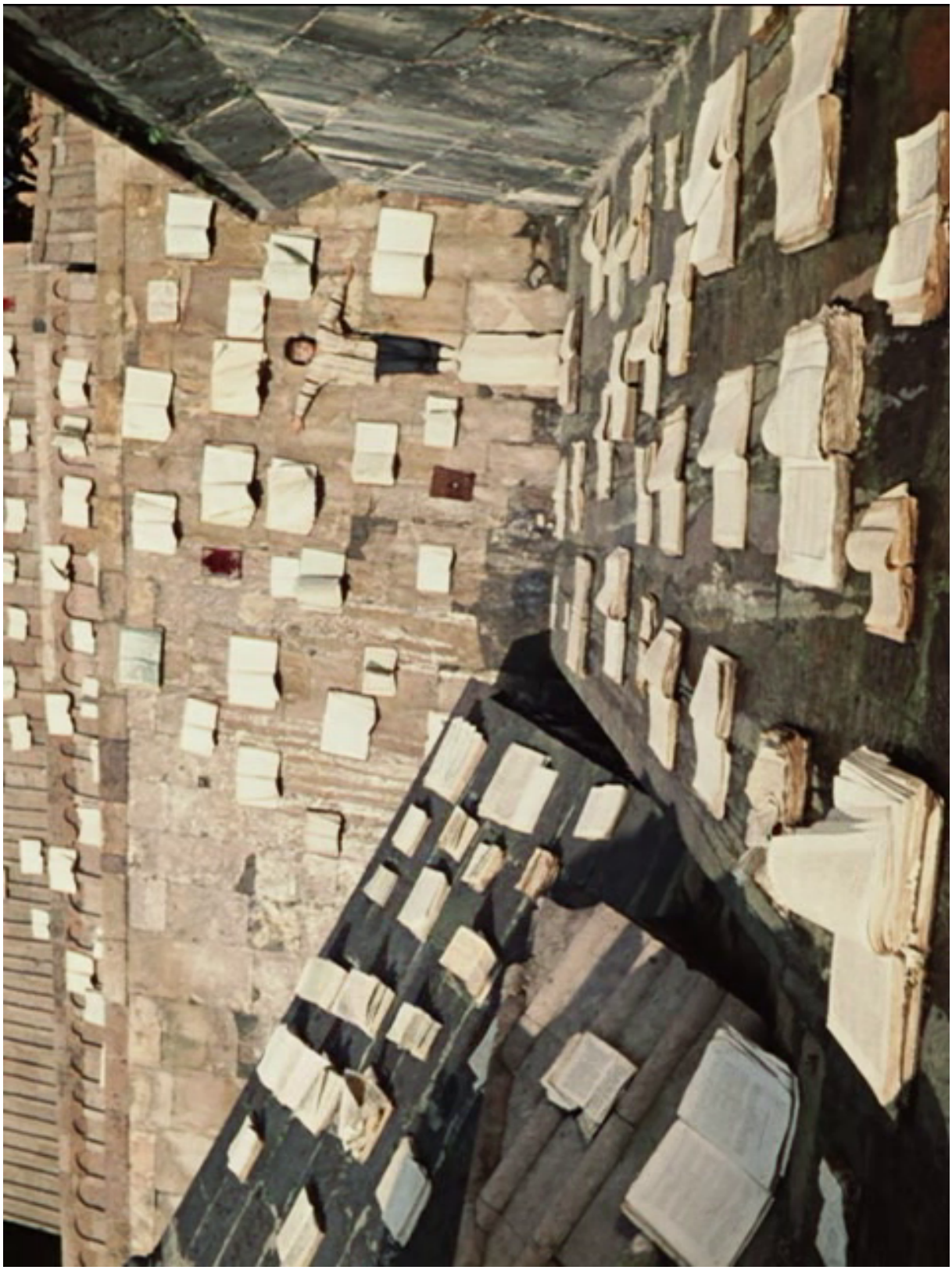


Figura 83 Fotograma de *A Cor da Romã*, 1969.

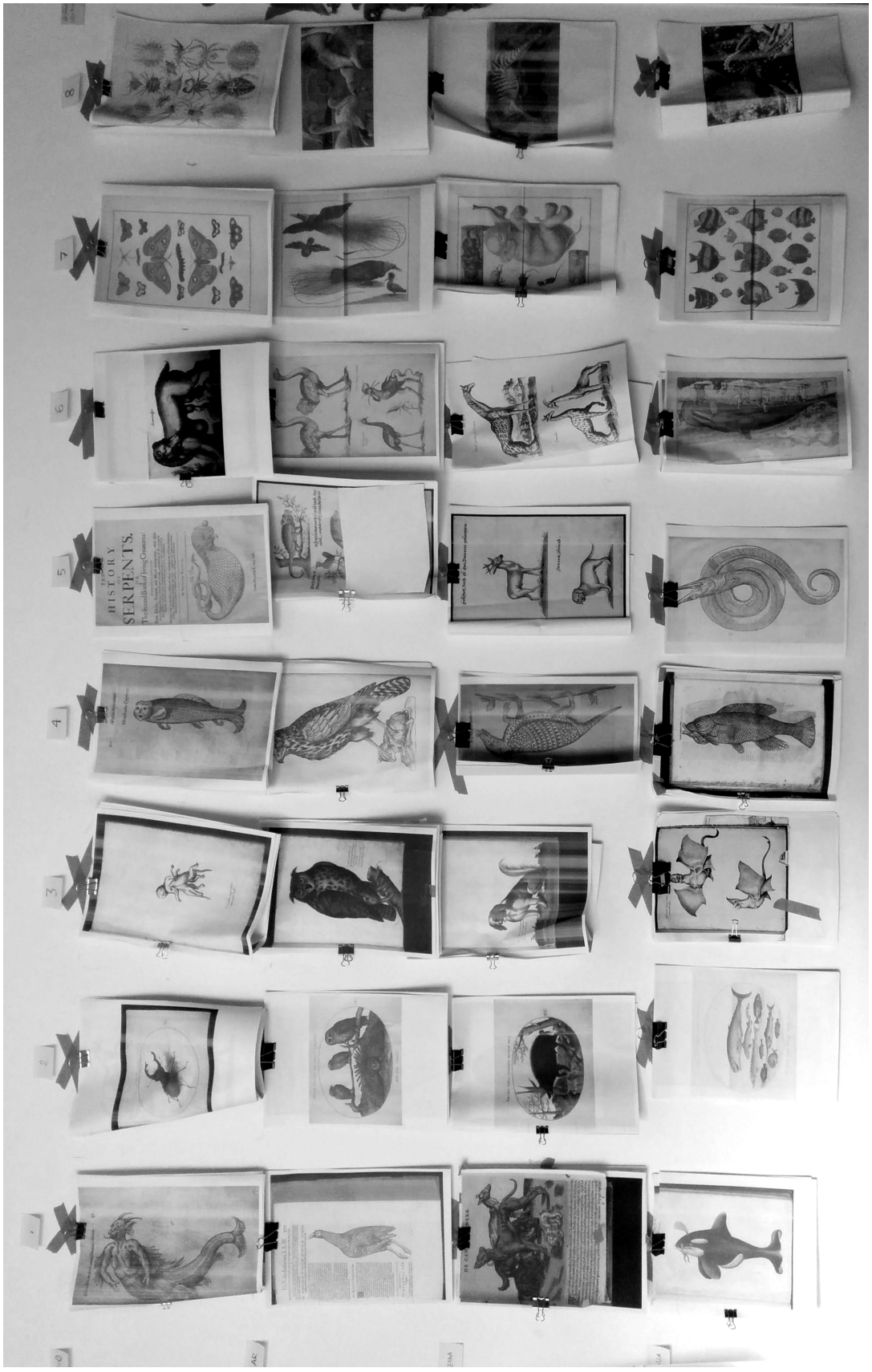


Figura 84 Teatro das Criaturas, segundo protótipo, 2017.
Acervo pessoal.

Capítulo 03

Bibliotheca Indalomeniana: Prefácio à Segunda Edição

Do Teatro das Criaturas: Conjuração dos Três Precursores

No encontro entre imagens e com imagens na arena warburguiana, há um sortilégio para ver com o *Oculus Imaginationes* ou um teatro da memória (Figura 76) - Mnemosyne é evocada na entrada da Biblioteca (Figura 77). A visão da Biblioteca Warburg como arena, bem como seus propósitos de utilizar imagens e não apenas documentos escritos, são revelados em carta escrita por Aby Warburg a seu irmão Max, datada de 1925 (WARBURG *apud* CHECA, 2010, p. 15):

> Para realizar isso […] necessito da colaboração de jovens ou amantes da investigação, assim como livros e imagens, que devem poder ser utilizados e estar à mão sem dificuldade e à disposição no momento. Por isso, dispor de imediato de uma arena real, de uma biblioteca de uso e do material de imagens imediatamente às mãos é absolutamente necessário.

Arena, palavra que em sua origem referia-se à areia que cobria o solo nas lutas romanas e que posteriormente veio a designar espaços fechados, de forma circular, destinados a espetáculos e apresentações teatrais (ARENA, p. 160), para Warburg é a configuração ideal para dispor, de maneira bastante acessível às mãos e ao pensamento, livros e imagens. O espaço elíptico, projetado pelo arquiteto Gerhard Langmaack (Figura 78) primeiramente como sala de leitura, transfigurou-se em um local para debates, aulas e conferências com o público instalado atrás das estantes – Giorgio Pascali (CHECA, 2010, p. 15, n.12) conta que uma vez ao ano a Biblioteca recebia conferências sobre várias disciplinas e eventualmente também sediava exposições fotográficas.

Para Michaud (2013, p. 232) foi o estudo dos rituais indígenas que levou Warburg a considerar a viabilidade de unir o mundo à imagem e a biblioteca funcionava como palco para essa união ritual. Assim Warburg, em seus escritos e pensamentos incorporados como Biblioteca e Atlas, que reúnem os apartados e atravessam as camadas do tempo auxiliado pelas formulações do *pathosformel* e da sobrevida do antigo, parece retomar a produção de

semelhanças como saber. Essas afinidades com a episteme do renascimento, com estruturas já irreconhecíveis de conhecimento, não fosse sua Biblioteca, poderia certamente fazê-lo desaparecer sob o vulto dos trabalhos de Ernst Cassirer e Erwin Panofsky, posto que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade” (BENJAMIN, 1996, p. 109). Esse universo desencantado do homem moderno, que extirpa das coisas e das imagens as suas semelhanças, pode ter sido uma das razões para a enfermidade mental de Warburg – assim, na sua trajetória para reativar o saber das similitudes, parece ser o intérprete tanto do poeta como do louco, personagens que, de acordo com Foucault (2002, p. 67-68), resultam do divórcio das similitudes e da cultura:

> O louco […] como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens […] por toda parte vê semelhanças e sinais da semelhança. Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar destes, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos.

A Biblioteca-Arena-Pensamento de Warburg não parece transformar de todo seus iniciados mais conhecidos: Ernst Cassirer e Erwin Panofsky, ao emergir dessa máquina mnemônica, ainda que embriagados, retornaram aos esquemas planos e lineares da diferença, como observa Didi-Huberman (2013, p. 374):

> tudo o que Warburg, na matéria simbólica, tentava compreender em sua própria *intricação* […], Cassirer, como bom ordenador de problemas, procurou *desintricar*. […] tudo que Warburg via pelo prisma de um movimento perpétuo e anacrônico de disseminação, Cassirer restabeleceu na costumeira classificação histórica e *enciclopédica*.

Segundo ainda o mesmo autor (*Ibidem*, p. 371-372), a distância do pensamento de Warburg é ainda maior do de Panofsky, porque esse último edificou sua iconologia sobre as formas simbólicas de Cassirer.

O recente interesse em Warburg, em seus escritos, Biblioteca e Atlas, são sintomáticos do esgotamento de uma historiografia plana e linear que não é mais capaz de represar as

manifestações artísticas em seu enquadramento, não é mais capaz de se edificar sobre as diferenças. Para Checa (2010, p. 12),

> a explicação para essa paixão se deve a atual crise da História da Arte Tradicional, e da existência de uma situação cultural que busca suas complexas raízes, não tanto em sistemas epistemológicos fechados, abrangentes e totalizadores, mas sim em pensadores e conjuntos de ideias nos quais prima o fragmentário, os discursos complexos e não lineares.

Checa (2010, p. 16) diz que “como teatro e arena das ciências, a Biblioteca é também um verdadeiro 'teatro da memória' ”. Ainda que seja uma noção bastante breve e que não é desenvolvida no texto de Checa, o teatro da memória renascentista, especialmente o seu maior expoente, o teatro da memória de Giulio Camillo parece ter relações tanto com o espaço concebido para abrigar a Biblioteca Warburg e suas atividades, como também com seus propósitos e métodos[1]. Em seu *L'idea del Teatro* (...), Giulio Camillo explica o sua proposta para um sistema mnemônico alimentado pelo pensamento das similitudes como a *imitatio* e a analogia, composto por imagens e textos das ciências, religiões, artes, literatura e filosofia, que abarcaria o saber universal[2]. Tal sistema permaneceria aberto aos acréscimos e movimentos do pensamento do iniciado e ofereceria o conhecimento em distintos níveis, do retórico ao mágico, em diferentes tempos e direções, isto é, cada participante estabeleceria seu percurso (Figura 79). Milton José de Almeida (2015, p. 14) diz ainda que

> o Teatro de Camillo oferecia um itinerário imaginário para que o praticante aplicado de sua arte percorresse imagens e locais, textos e ideias, imagens e palavras que reverberariam e levariam a outras mais, escondidas ou secretas, numa rede inesgotável de relações, alusões, significações. […] ao praticante também seria possível acrescentar-lhe novos significados, novas palavras, novas imagens, desde que fosse iniciado o suficiente e estivesse de posse de seus inúmeros segredos. […] Esse teatro, que deve ter sido feito em madeira, projetado para uma ou duas pessoas frequentá-lo de cada vez, teria, em seus diversos graus ou degraus, escaninhos onde estariam textos notáveis e, penduradas em suas paredes, imagens também notáveis. (Figuras) Entre os textos e as imagens, com os textos e as imagens, e através dos textos e das imagens, o praticante da Arte da Memória estaria imerso num fluxo de informações variadas, relacionadas entre si em múltiplas direções, e, ao atrair para si as potências hermeticamente escondidas naqueles textos e suas palavras e imagens, ingressaria num movimento de transformação interior.

1 No informe da Biblioteca, de 1925, Warburg resume seus propósitos: “arrancar da grande esfinge *Mnemosyne*, se não o seu segredo, ao menos a formulação de seu enigma: que significado tem a função da memória individual e social (WARBURG *apud* CHECA, 2010, p. 09).

2 Assim como outros sistemas mnemônicos do período, como o *studiolo* e o *wunderkammer*.

Frances Yates (2007, p. 203) diz que a arte da memória medieval principalmente devocional transfigura-se no renascimento em arte da memória hermética e neoplatônica, não apenas usada para lembrar os discursos e as virtudes e os vícios, mas um modo mágico do Microcosmo alcançar, através da imaginação, os segredos do Macrocosmo. Mostra Yates (*Ibidem*, p. 211) que as imagens de Camillo misturam as tradições anteriores da arte da memória escolástica, como a lembrança do céu, do inferno e do purgatório às imagens neoplatônicas e herméticas, como as empregadas na produção de talismãs. O teatro mnemônico que Giulio Camillo propõe em seu escrito pretende elevar a mente porque "para compreendermos as coisas do mundo inferior é necessário ascender às coisas superiores, a partir das quais, olhando de cima até embaixo, devemos adquirir um conhecimento mais correto das coisas inferiores (CAMILLO *apud* YATES, 2007, p. 187).

Aquele que visitar o teatro de Camillo, se posicionará no palco central, junto dos sete pilares da Casa da Sabedoria de Salomão, que são as sete *Sefirot* ou emanações divinas do mundo sobreceleste (*Ibidem*, p. 180), e não nos degraus; em torno dele se erguem sete degraus e cada qual contém sete portais. Como o visitante se elevará para observar o mundo, Camillo propõe uma inversão dos sistemas cósmicos, baseada no teatro romano, onde os mais importantes tomavam assento no degrau inferior, mais próximo ao palco. O primeiro degrau abriga os planetas como deuses, ou o mundo celeste intermediário; no segundo degrau, chamado de *O Banquete*, Oceano oferece um banquete aos deuses – é a criação; o terceiro degrau, *A Caverna*, é onde forma-se a a mistura de elementos que forjará as coisas do mundo; no quarto degrau, nomeado de *Górgonas*, as três irmãs de um só olho evocam as três almas humanas, ou o homem interior; no quinto degrau, *Pasífae e o touro*, há a união da alma ao corpo físico; o sexto degrau é o das *Sandálias de Mercúrio*, ou das potencialidades humanas natas; o sétimo degrau é iluminado pelo fogo de *Prometeu* e é dedicado aos feitos humanos - às artes, ciências, direito e religião.

No cruzamento entre cada influência planetária e cada degrau, Camillo propõe imagens que evoquem as operações. Yates (2007, p. 187-189) assim explica as propostas imagéticas de Camillo sob a influência saturnina: Cibele coroada de torres no *Banquete* é a terra como elemento pleno; quando Cibele vomita fogo na *Caverna* é a terra que se mistura aos outros

elementos; Hércules levantando Anteu no degrau das *Górgonas* evoca a elevação do homem interior, a memória das coisas elevadas, a imaginação; em *Pasífae e o Touro*, as cabeças de lobo, cão e leão indicam a o corpo físico submetido à passagem do tempo; Cibele no degrau das *Sandálias de Mercúrio* indica os dons naturais do homem com o elemento terra; no degrau de *Prometeu*, Cibele evoca as artes da terra como geografia e agricultura. A série central, solar, diferentemente das demais, inicia-se com *O Banquete*, que é onde está Deus, o princípio de toda a criação, cuja imagem é uma pirâmide; Apolo, o deus solar, ocupa o segundo degrau de onde rege os elementos primários de *O Banquete*. Sob as imagens o visitante encontraria gavetas para guardar textos e mais imagens e o teatro assim funcionaria como um sistema de relações manipulável que se prestaria tanto à arte da memória quanto à práticas neoplatônicas ocultas.

A imaginação, faculdade inferior durante a idade média, é elevada no renascimento como um poder para ver além, isto é, rememorar a esfera sobreceleste; os antigos palácios da memória encarnam na matéria como veículo para essa ascensão do espírito. O teatro de madeira de Camillo, assim como a arena da Biblioteca Warburg, são manifestações tangíveis das atividades do pensamento, artefatos mágicos que ressoam na cultura, como por exemplo nas organizações de *wunderkammern*, *studioli*, museus; nas artes afloram como modo de produzir saberes visuais.

O terceiro precursor do Teatro das Criaturas é um dos sistemas mnemônicos descritos por Giordano Bruno (1548-1600) em *De Umbris Idearum (Das Sombras das Idéias)*, de 1582. O sistema é baseado nos antigos tratados que indicam as regras para lugares e para imagens. *Loci*, ou lugares, são chamados por Bruno de *subjecti*, enquanto as imagens são chamadas de *adjecti*. O sistema que congloba *subjecti* e *adjecti* é chamado de *organum*. No início do livro há um diálogo entre Hermes (Hermes Trismegisto), Philotheus (o próprio Bruno) e Logifer (os críticos de Bruno); os três discutem sobre o livro escrito por Hermes, que está em dúvida se deve revelá-lo ou não; o livro é *De Umbris Idearum.* Em seguida Bruno apresenta as sombras das ideias em trinta *Intenções* e trinta *Conceitos,* conjunto de saberes herméticos, neoplatônicos e cristãos que podem ser inseridos em rodas combinatórias (rodas lullianas) ou *volvelles*[3] (Figura 80), para exortar as práticas

3 *Volvelles* são rodas móveis de papel que funcionam principalmente como calculadoras e calendários, mas permitem outros tipos de combinação de dados e ideias.

meditativas e mnemônicas (BRUNO; GOSNELL, 2013).

As sombras são as coisas terrenas, meras projeções nebulosas das Ideias que, imperfeitas, produzem imagens igualmente falhas. Mas é possível elevá-las com a arte manemônica mágica. As imagens no sistema de Bruno devem ser fortes, não mera cópia das cópias defeituosas; as imagens fortes, tocadas pelos poderes da imaginação, estão mais próximas das coisas perfeitas do mundo sobreceleste. Embora a primeira função da arte da memória seja prática - relembrar os discursos - Bruno instiga o leitor a usar seu método para dilatar os poderes da imaginação e do arbítrio que, junto da memória, compõem o pensamento – a imaginação portanto é tanto requerida para alimentar o sistema quanto também pode por ele ser ampliada (*Ibidem*, p. 18-19). Bruno ainda alerta que a arte é um meio e não um fim e pode não apenas favorecer a memória mas também à alma (*Ibidem*, p. 67; 82).

O praticante da arte deverá organizar *subjecti* e *adjecti* em consonância com seus propósitos e métodos. Os *subjecti*, ou lugares, devem ser bastante visíveis e também correlatos, como uma série por exemplo; devem causar alguma espécie de efeito emocional (*Ibidem*, p. 74-80). *Adjecti* devem ser imagens oriundas das formas Ideais, tais como constelações, deuses, lendas, jamais coisas abstratas; devem guardar proporção com os *subjecti* e preferivelmente estabelecer com eles alguma relação; devem, principalmente, tocar o coração para despertar o *Oculus Imaginationes*.

No seu primeiro exemplo, Bruno cria um círculo que contém três rodas móveis (Figura 81); cada uma das rodas por sua vez contém trinta letras; cada letra da primeira roda contém inventores, figuras históricas e mitológicas; da segunda contém ações; da terceira contém atributos; figuras, ações e atributos são elencados em listas separadas. Quando giradas, as rodas produzem combinações. DDD por exemplo tem como resultado: D - Argos; D - pastoreando as vacas; D – sem cabeça. De acordo com os propósitos as rodas podem ser fixas ou móveis: as rodas mais externas por exemplo, das figuras e ações, podem permanecer fixas em alguma combinação de figuras e ações, enquanto a roda mais interna, a dos atributos, pode ser móvel, o que nesse caso faria variar apenas os atributos das figuras fixas. O sistema então se amplia vertiginosamente, com adição de mais letras para formar palavras mágicas, que permitem a combinação de vários elementos e podem

encobrir imagens e conceitos. *De Umbris Idearum* elenca ainda recomendações de imagens astrais para *organa*, *subjecti* e *adjecti*, extraídas de *Imagens das Faces*, de Teucer, o Babilônico, que muito se assemelham às imagens propostas para talismãs mágicos que se encontram em *Picatrix*[4],

Ao final de *De Umbris Idearum*, Bruno (*Ibidem*, p.206) inflama o leitor para que "organize outra arte", isto é, use seus poderes imaginativos para transcender seus ensinamentos. "Se convir animar os *subjecti* em uma coroa perpétua com muitos atributos e lugares" - diz Bruno (*Ibidem*, p.207-208) - "e isso oferecer a oportunidade de explicar uma centena de instrumentos, ou suas consequências, ou suas associações, ou causas do movimento, ou adversidades, ou perversões, ou qualquer outra abordagem da imaginação, você terá alcançado o sucesso".

A arte mágica de Bruno intenta potencializar as sombras para que se estabeleçam os laços que unem os mundos sobreceleste e sublunar, de modo a oferecer ao Microcosmo a memória dos Ideais e elevar sua percepção e juízo do Macrocosmo.

Bibliotheca Indalomeniana: Do Teatro das Criaturas

Está o Teatro das Criaturas, ou a Segunda Edição da Bibliotheca Indalomeniana, na interseção dos anéis borromeanos, formados pelos três círculos epistêmicos nos quais se distribuíram as histórias naturais da Primeira Edição. A organização cronológica, que guia os círculos, agora se desfaz para que se aproximem as criaturas-imagem. A princípio em desordem, se avizinharam as criaturas (Figura 82), mas obstinadas, não desnudariam seu parentesco sem que um sortilégio as elevasse.

Se mostraram ineficazes os aparatos digitais de exibição porque, como recomenda Bruno, não apenas *adjecti* como também *subjecti* devem causar impressão. As encarnações dos pensamentos de Camillo e Warburg - como teatro e como arena - orientaram a idealização da Segunda Edição como um *organum* tangível, visão que se completou na Figura 83, que é um fotograma do filme *A Cor da Romã* (1969) de Sergei Parajanov. No filme russo a vida

4 *Picatrix* é um tratado árabe sobre astrologia e magia, escrito por volta do século XI. Traduzido primeiramente para o espanhol, influenciou a filosofia oculta do renascimento.

do poeta e músico armênio do século XVIII Sayat Nova não é contada literalmente, ou com imagens terrenas, mas com sequências alegóricas colhidas de iluminuras ou miniaturas persas e dos próprios escritos do poeta. No fragmento em questão, que trata da educação monástica do poeta, os livros são lavados enquanto o monge explica ao menino Sayat Nova a importância de cuidar dos livros e de ler para si e para os outros; no telhado do monastério, o poeta vê as iluminuras de um dos volumes e sob a luz solar se junta aos livros postos a secar.

Na arte mnemônica mágica de Giordano Bruno, que generosamente instiga seu uso de acordo com os intentos do praticante, foi encontrada a possibilidade de compor um *organum* de modo a ouvir as vozes e detectar os parentescos das criaturas-imagem. Para funcionar como sortilégio, a Segunda Edição adapta as indicações da roda com três elementos (ou três círculos), para configurar o *organum* que abrigará as criaturas-imagem. Os *adjecti* já estão presentes (como criaturas-imagem), selecionados dos livros da Primeira Edição; essa eleição se deu primeiro por sua preternaturalidade e em seguida principalmente por atributos visuais bastante simples: cor, tamanho, expressão, estado, ação, sexo, forma, número de membros entre outros. Aspirou-se privilegiar, sempre que possível, o imediatamente visível e não a interpretação (o que obviamente não é sempre viável). Cada coleção de atributos formou um pequeno livro com páginas ou criaturas-imagem permutáveis. Os trinta e dois livros finais da Segunda Edição são os seguintes:

01 - O Livro das Criaturas Pretas;
02 - O Livro das Criaturas Brancas;
03 - O Livro das Criaturas Pretas e Brancas;
04 - O Livro das Criaturas Mortas;
05 - O Livro das Criaturas Estampadas;
06 - O Livro dos Criaturas Devoradoras;
07 - O Livro das Criaturas Com Chifres;
08 - O Livro das Criaturas Sorridentes;
09 - O Livro das Criaturas Sem Pernas;
10 - O Livro das Criaturas Enormes;
11 - O Livro das Criaturas Longas;

12 - O Livro das Criaturas Listradas;
13 - O Livro das Criaturas Com Sombras;
14 - O Livro das Reuniões de Criaturas;
15 - O Livro das Criaturas Com Muitas Pernas;
16 - O Livro das Criaturas Excessivamente Coloridas;
17 - O Livro das Criaturas Fêmeas;
18 - O Livro das Criaturas Peludas;
19 - O Livro das Criaturas Graciosas;
20 - O Livro das Criaturas Vermelhas;
21 - O Livro das Criaturas Robustas;
22 - O Livro das Criaturas Indelicadas;
23 - O Livro das Criaturas Redondas;
24 - O Livro das Criaturas Petrificadas;
25 - O Livro das Criaturas Comestíveis;
26 - O Livro das Criaturas Ínfimas;
27 - O Livro das Criaturas Acastanhadas;
28 - O Livro das Criaturas Atentas;
29 - O Livro das Criaturas Raras;
30 - O Livro das Criaturas Comuns;
31 - O Livro das Criaturas Espelhadas;
32 - O Livro das Criaturas em Movimento.

O Teatro das Criaturas se ordena a partir do cruzamento de três *subjecti*: o primeiro são os livros de atributos, que podem facilmente trocar de lugar; o segundo são os oito livros da primeira edição, que filiam as criaturas-imagem aos seus respectivos círculos; o terceiro são os quatro elementos das histórias naturais emblemáticas de Joris Hoefnagel - *ignis* para insetos e criaturas híbridas; *aier* para criaturas voadoras e anfíbias; *terra* para quadrúpedes; *aqua* para criaturas aquáticas - que localizam cada criatura-imagem no mundo. Na Figura 84 há um arranjo preliminar do Teatro (que idealmente deve ser montado em um semicírculo) com a numeração dos livros acima e os elementos ao lado; esse organum permite engendrar infinitos arranjos de painéis de criaturas-imagem a serem percorridos pelo *Oculus Imaginationes*

É importante sublinhar que, como a arena de Warburg, o teatro de Camillo e o sistema mnemônico de Bruno, também o Teatro das Criaturas não é uma obra ou instalação artística, não se trata portanto de um fim, mas um meio – é um sortilégio para ver além dos contextos originais de modo a rememorar as potências das criaturas e da imaginação; o Teatro das Criaturas permite ativar similitudes invisíveis ou perdidas e nelas identificar as marcas ou assinaturas sobrecelestes.

P A R T E I I I

C A P Í T U L O 0 4



Figura 85 Heinrich Khunrath, Tábua de Esmeralda, *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, 1609. <https://archive.org/details/BIUSante_pharma_res005272>



Figura 86 Matthaus Merian e Lucas Jennis, *Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum*, 1678. <https://archive.org/details/musaeumhermeticu00meri>



158 PHYTOGN.

Hippocampi vim ſolus ſcripſit Aelianus, cuius ventrem in vino decoctum: alteri potui datum, primò acerrimò ſingultu afficitur, tuſſi, & vehementi vomendi cupiditate, quod ſi Natura euicerit, in obliuionem, & dementiam incurrere, ſin minus, vita excedere, qui euadunt mente capti ſummo aquæ ſtudio tenentur: nam aquam ſemper appetunt, tum ſtillantem, tum fluentem, ſic & abluere, & natare. Huius, vt aconiti in vſum vertere Medici, & ad morſum rabidæ caniculæ; nam hippocampus hydrophiliam, canicula hydrophobiam inducunt, vt diximus. Mouet coeundi appetentiam lycoctonon, ſic ſquillæ, & cammari. Eſt inter doronicos ſpecies vna, ſiue aconitus, cuius radix etiam integrum ſcorpionem demonſtrat, quæ cum primis eaſdem facultates poſſidet, radix teres, obiculata, infernè in anguſtum ſenſim obducitur, tranſuerſis, quaſi ſquamularum torulis articulata, aſſabrè ſcorpionis caudicellam, vel potius caudaeruluum exprimit, paulominus ſcorpionis corpus effigiat. Cyperi radices, oleis oblongis ſimiles, nigræ, rotundæ, inuicem commiſſæ, fibras, vel caudicellas, quaſi ſcorpionis brachia demonſtrantes, quarum eſt vſus aduerſus ſcorpionis morſus.

PLANTAE, QVAE SERPENTVM, ET VERMIVM FORMAM effigiant, ad eorum morſus valent. Cap. II.

SEQVITVR ſerpentum peſtis, quæ non minus acri, & virulento ictu trucidat homines. Natura plantarum radicibus eorum ſimulauit effigies, vt ſuo quiſq; malo caueri poſſit. Quorum exempla hæc erunt. Non alicubi δράκος ſerpens, quàm

Digitized by Google

Figura 87 Giambattista della Porta, *Phytognomonica*, p. 158, 1588.
<https://archive.org/details/bub_gb_rpEOJ68g8vUC>

nato, che per la sua grandezza inchina alle spalle, hà mancamento di virtù, e di senso, ma troppo smisurato fà stolto, & indocile, che questa smoderata grandezza viene da molta humidità, e poca calidità, e gli animali, che così sono, sono stupidi, e pauros i. E se vogliamo referirlo all'etadi. La fanciullezza hà il capo grande, & è sonnacchiosa, e di poco ingegno. E se leggiamo le historie, Vitellio Imperadore fù di capo grande assai, come si vede nelle statue di marmo, e fù assai gosso, & ignorante.

Qui si dimostra il capo del Can bracco, co'l capo di Platone, il qual habbiam ritratto dalla sua Statua di marmo, la qual si conserua nel Museo di Vicenzo della Porta mio fratello dottissimo, e diligentissimo conseruatore delle cose antiche.



Capo vn poco più grande del mediocre.

Coloro che hanno il capo vn poco più grande del douere, sono ben sensati, di grande ingegno, come i Cani, che sono sagaci con l'odorato. Polemone dice assai sensati, & auari. Ma il testo è mancheuole, lo potremo restituire con Adamantio, il qual scriue così. Il capo il qual sarà vn poco più grande della giusta misura, dimostra buon senso, fortezza, e magnanimità

Figura 88 Giambattista della Porta, *Della fisonomia dell'huomo*, p. 42, 1613. <https://archive.org/details/dellafisonomiade00port>

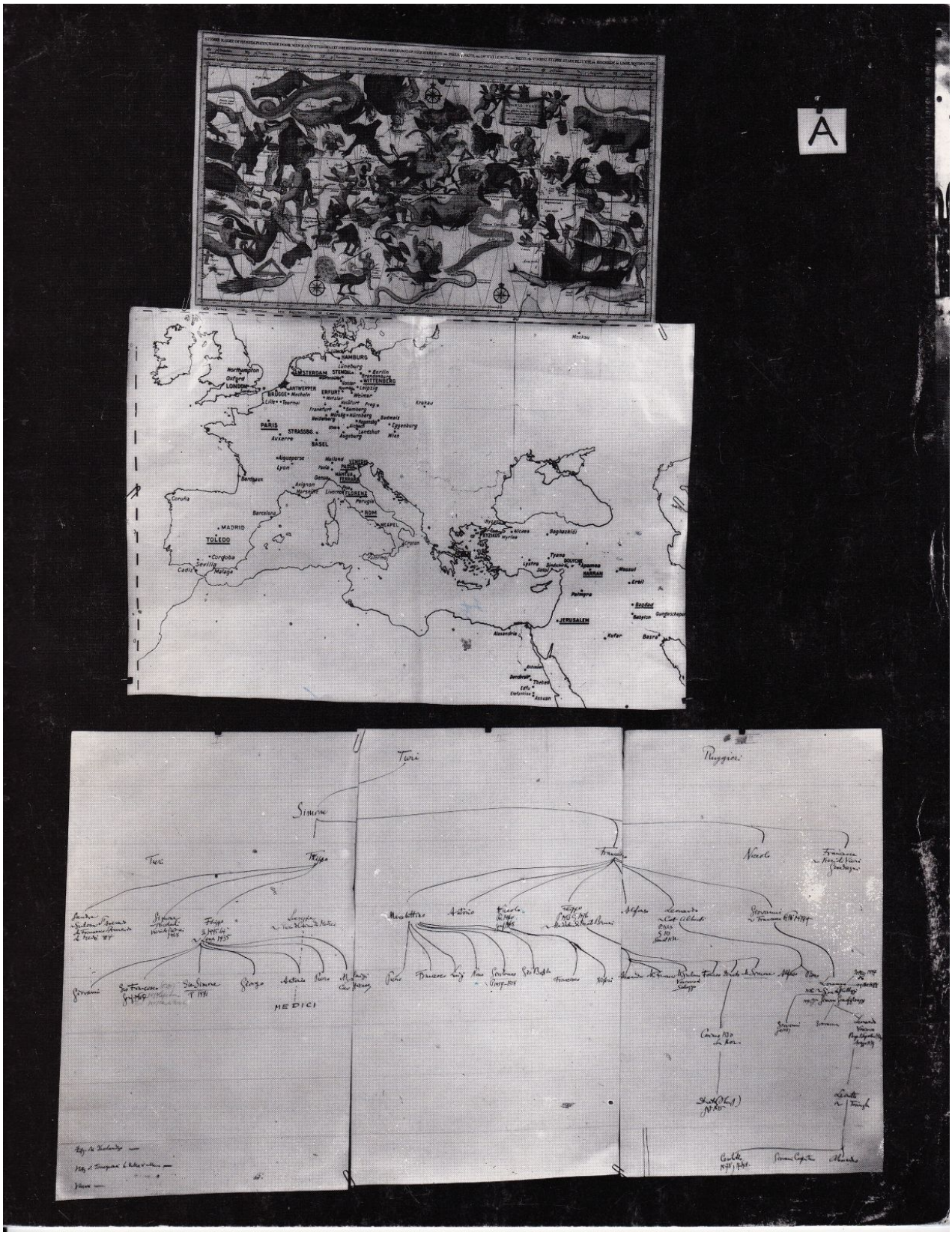


Figura 89 Aby Warburg, Prancha A do *Atlas Mnemosyne*, 2014.
<http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10001>

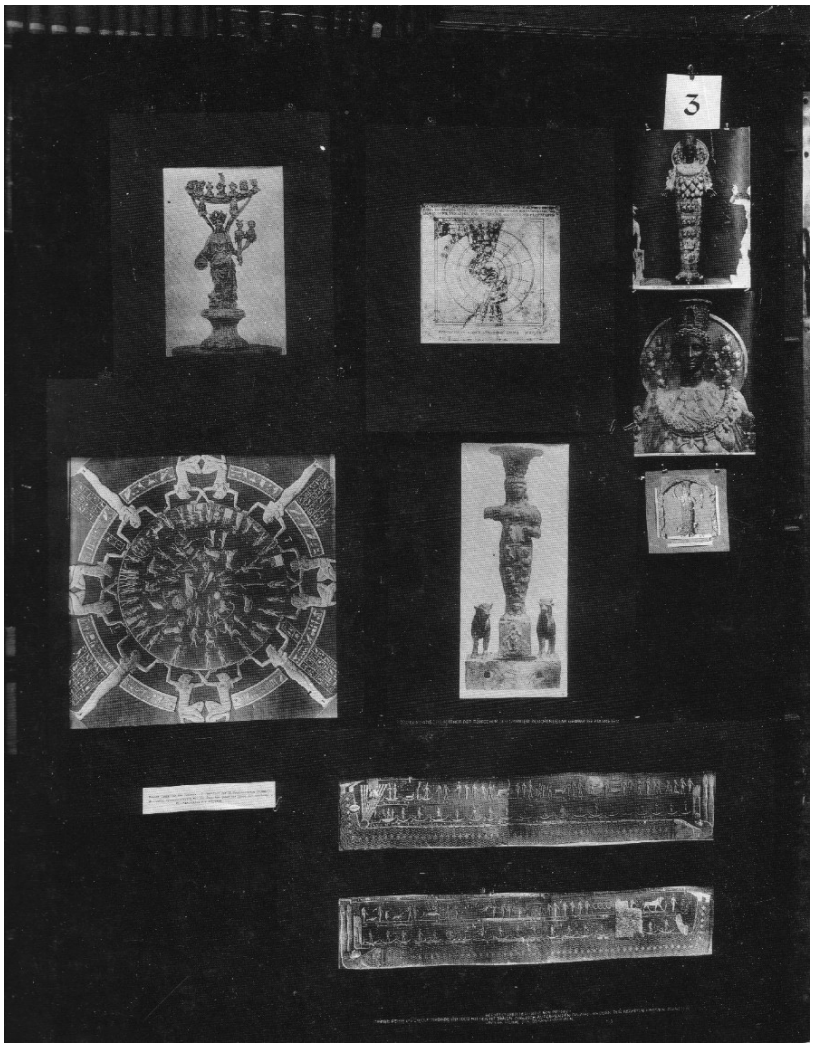


Figura 90 Aby Warburg, Prancha 3 do *Atlas Mnemosyne*, 2014.
<http://www.engramma.it/eOS/resources/images/1003/atlas_3_nera.jpg>

Capítulo 04

Bibliotheca Indalomeniana: Prefácio à Terceira Edição

Das Histórias Preternaturais: As Assinaturas

Confinado em uma profunda cela de pedra imaginada por Jorge Luis Borges (2000, p. 663-667), vizinho de um jaguar também encarcerado pelos espanhóis, Tzinacan[1], sacerdote maia, tenta rememorar todo o seu conhecimento; nesse exercício, lembra-se da existência de uma sentença secreta que seu deus Qaholom escondeu em uma forma eterna e incorruptível da natureza, para ser um dia decifrada por um eleito. Composta no primeiro dia da criação pelo deus prudente, a frase mágica conjuraria o imediato final dos tempos. Lagos, rios e montanhas não poderiam conter as tais palavras posto que eram formas volúveis, ponderou o mago; talvez a frase estivesse ali ao lado, nas manchas do seu vizinho jaguar, já que esse era um dos atributos do deus. Nos anos que se seguem, Tzinacan se dedica à leitura e decifração da frase mágica nas manchas do jaguar, mas o que de fato o inquieta é a própria natureza da linguagem divina, que transcende qualquer palavreado humano. Imerso nessas conjecturas, martirizado por sonhos dentro de outros sonhos, o mago desperta por fim na segurança da cela escura para então unir-se à divindade e ao universo:

> eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante dos meus olhos, nem atrás, nem nos lados, mas em todas as partes, a um só tempo. Essa Roda estava feita de água, mas também de fogo, e era (embora se visse a borda), infinita […] Vi o deus sem face que há por trás dos deuses […] e, entendendo tudo, consegui também entender a escrita do tigre. […] Quarenta sílabas, catorze palavras, e eu, Tzinacan, regeria as terras que Montezuma regeu. Mas eu sei que nunca direi essas palavras, porque não me lembro de Tzinacan (BORGES, 2000, p. 666-667).

Em comentário posterior ao conto, que chamou de *A escrita do deus*, Borges (2000, p. 699) diz que “o jaguar obrigou-me a pôr na boca de um 'mago da pirâmide de Qaholom' argumentos de cabalista ou de teólogo”. Ecoam na invenção borgiana os ensinamentos da *Hermetica*, de Hermes Trismegisto dos quais os expoentes são o *Corpus Hermeticum*, o

1 O nome do personagem significa morcego; a escolha de Borges de uma criatura (supostamente) cega para nomear o sacerdote talvez deva-se às capacidades visionárias atribuídas aos cegos.

Asclepius e a *Tabula Smaragdina* (ou Tábua de Esmeralda) que aparece na interpretação de Heinrich Khunrath na Figura 85. A Figura 86 é uma síntese dos saberes da *Tabula Smaragdina*, criada pelo gravador Matthäus Merian e publicada em *Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum* de Lucas Jennis. Logo abaixo da gravura estão as revelações da *Tabula Smaragdina*[2]:

> É verdade sem mentira, e muito verdadeiro:
>
> O que está embaixo está acima e o que está acima é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa.
>
> E assim como todas as coisas vieram e se ergueram do Uno, pela mediação do Uno: assim todas as coisas nasceram desse Uno, por adaptação.
>
> O Sol é o pai, a Lua é a mãe, o vento o embalou em seu ventre, a Terra é sua alma; O
>
> Pai de toda perfeição do mundo está aqui. Seu poder é pleno, se é convertido em Terra.
>
> Separarás a Terra do Fogo, o sutil do denso, suavemente e com grande perícia. Sobe da terra para o Céu e desce novamente à Terra e recolhe a força das coisas superiores e inferiores.
>
> Desse modo obterás a glória do mundo e se afastarão de ti todas as trevas.
> Seu poder está acima de todo poder. Pois vence toda coisa sutil e penetra em cada coisa sólida.
>
> Assim o mundo foi criado.
> Esta é a fonte das maravilhosas adaptações aqui indicadas.
>
> Por esta razão fui chamado de Hermes Trismegisto, pois possuo as três partes da filosofia universal.
>
> O que eu disse da operação Solar está cumprido e finalizado. (NEWTON; NEWMAN, 2010).

A Figura 86 é uma visada totalizante desse conhecimento hermético - há duas divisões principais: no eixo horizontal, que divide o mundo superior do mundo inferior, a esfera divina da esfera humana; e no eixo vertical, que separa o dia da noite, ou a luz das trevas, o sol da lua, o fogo (e o ar) da água (e da terra), ou ainda os princípios masculinos e femininos. A conexão desses eixos se dá no círculo central, que é dividido em etapas do trabalho alquímico (ou do conhecimento) e tem em seu centro o símbolo da pedra filosofal ou da perfeição da obra. O alquimista, ou filósofo, ao centro da imagem, detém os poderes

2 A tradução do latim para o inglês está nos manuscritos de Isaac Newton, editados por William R. Newman.

da união e da separação dos elementos. A figura se destinava aos alquimistas, mais como inspiração ou como um exercício de contemplação das relações entre as esferas, entre os elementos e o homem, do que uma mera decodificação de seus componentes.

Nessa figura estão presentes as correspondências: as esferas humana, como Microcosmo e celeste, como Macrocosmo, se espelham - os astros estão nas criaturas terrenas de todos os reinos, que entre si estabelecem também inextrincáveis redes de semelhanças – o saber está então no teatro do mundo ou no livro do mundo, que permite a leitura ou a identificação de uma coisa na outra. Marcas, textos e imagens estavam unidos, não se divorciavam ainda na dicotomia identidade e diferença.

A similitude como modo de conhecer e produzir saber manifestava-se como doutrina das assinaturas, antiga crença na linguagem divina nas próprias coisas, nas criaturas ou nos seus nomes, que assinadas indicavam ao intérprete suas virtudes ocultas. A doutrina das assinaturas apareceu em diversas culturas de maneira fragmentada e foi restaurada no início da Era Moderna, principalmente por Paracelso em *De Natura Rerum* (1537); por Jacob Boehme em *De Signatura Rerum* (1622); nos tratados de Giambattista della Porta como *Magia Naturalis* (1558), *De humana physiognomonia* (1586) e *Phytognomonica* (1588). Oswaldus Crollius, discípulo de Paracelso, resume assim a doutrina das assinaturas:

> Toda criatura é um livro escrito por Deus, marcado com Assinaturas Naturais pelas quais as coisas ocultas podem ser lidas e entendidas […] essas marcas não são feitas com tinta mas com o próprio dedo divino (CROLLIUS *apud* STARK, 2009, p. 96).
>
> Não há nada no mundo, nenhuma propriedade a qual não é encontrada no homem, o Microcosmo. [...] Para o estudioso das assinaturas das coisas ocultas, esse trabalho é como procurar os mistérios latentes nas células da natureza [...] com feliz sucesso e contentamento [...] encontrar através de toda a Longitude e Latitude da natureza, o admirável conteúdo e a harmoniosa concordância de todas as coisas (CROLLIUS *apud* WEST-PAVLOV, 2006, p. 22).

Segundo essa crença, as raízes em forma de criaturas peçonhentas seriam bons antídotos contra os venenos dessas mesmas criaturas (Figura 87), os pensamentos impuros das grávidas produziriam marcas e deformidades nas crianças, as feições humanas semelhantes às de outras criaturas definiriam o caráter dos indivíduos (Figura 88), os frutos em forma

de olhos humanos curariam as enfermidades oculares ou teriam poderes mágicos relacionados à visão.

Paracelso (PARACELSUS, WAITE; 1894, p. 171) diz que apenas três assinantes (*signators*) existem: o homem, o Arqueu[3] e os Astros; as assinaturas provenientes dos astros trazem profecias e presságios; as assinaturas provenientes do Arqueu são as criadas pela força vital da Natureza; as assinaturas que criam os homens "contém o perfeito conhecimento e julgamento das coisas ocultas" e a "arte das assinaturas ensina a dar nome verdadeiro e genuíno a todas as coisas" (*Ibidem*, p. 188). O primeiro *signator* foi Adão, que nomeou todas as coisas com a aprovação divina, fundamentado no "conhecimento da predestinação" ou na "arte das assinaturas" (*Loc. cit.*). Assim, os próprios nomes das criaturas da flora e da fauna são também marcas que desnudam sua natureza (*Ibidem*, p. 189). O Arqueu assina as criaturas com marcas visuais: o número de galhos nos chifres dos cervos indicam a sua idade; ou o número de círculos nos chifres das vacas indicam quantos bezerros foram paridos; as bolhas nas línguas dos porcos indicam sua imundície (*Ibidem*, p. 190). Os Astros produzem marcas sobrenaturais na Terra e tais marcas não apenas indicam, mas são capazes de produzir fenômenos tais como terremotos. Cada Astro tem suas próprias marcas, com as quais assinala sua influência: ao Sol por exemplo "pertencem a coroa, o cetro e o trono" (*Ibidem*, p. 192).

As deficiências congênitas são para Paracelso sinais sobrenaturais e monstruosos dos vícios dos pais mas também da atividade da imaginação humana, ou dos corpos celestiais da mente, que espelham os astros do firmamento (*Ibidem*, p. 173). Os minerais recebem também marcas divinas, que estão principalmente nas diferenças de coloração; no solo há também marcas que indicam a localização dos minerais sob a terra (*Ibidem*, p. 181-182).

Paracelso (PARACELSUS; JACOBI; GUTERMAN, 1958, p. 121) indica quatro artes pelas quais o homem verá em si mesmo as marcas divinas: a quiromancia, leitura das marcas nos pés e mãos humanos; fisiognomonia, arte de ler as marcas no rosto e na cabeça dos homens; *substantina*, que considera todo o corpo; *maneiras* e *gestos*, que lê no movimento humano seus segredos interiores. As quatro artes se unem para propiciar uma interpretação da alma de cada indivíduo a partir dos indícios corporais.

3 *Anima mundi.*

Um dos usos mais proeminentes da doutrina das assinaturas foi no conhecimento de plantas medicinais, aplicação que encontra seguidores até o presente. Se pensada como uma assinatura criada pelo homem e não pelo Arqueu, isto é, se pensada como uma técnica mnemônica que atribui formas específicas às plantas para que essas formas as identifiquem e evoquem por associação o conhecimento correspondente, é possível imaginar como a teoria das assinaturas funcionaria como uma aplicação prática.

Na descontinuidade que apaga a episteme renascentista, quando diferenças e a fragmentação assumem o lugar das similitudes como fundamento do saber, as assinaturas mágicas parecem submergir deslocadas de sua função pela natureza como mecanismo, isto é, pela observação da regularidade dos fenômenos naturais; não foram no entanto banidas do conhecimento popular e manifestaram-se de maneiras impremeditáveis na episteme moderna, como detectaram Carlo Ginzburg e Giorgio Agamben. Carlo Ginzburg (2007, p. 143-179) aponta o surgimento, no final do século XIX, de um modelo epistemológico, ou um paradigma, ou ainda, um método, que, no âmbito das ciências humanas desfaz a oposição entre racionalismo e irracionalismo; de fato seria como uma união entre razão e intuição. Esse método ou paradigma é chamado pelo autor de indiciário (baseado em indícios, pistas).

O primeiro caso analisado por Ginzburg trata-se da obra de Giovanni Morelli, médico italiano e amante da arte preocupado com as atribuições equivocadas de autoria das obras de arte. Para Morelli, a investigação da autoria de uma obra de arte não deveria ser baseada nas características mais visíveis, ou historicamente consagradas; para decifrar a autoria, o segredo seria se ater aos pormenores, aos aspectos mais negligenciados. Conta Ginzburg (*Ibidem*, p. 144-145) que a Morelli investigou então como os artistas executavam orelhas, unhas, dedos nas obras de arte e como obteve de fato algum sucesso com esse método de observações dos pormenores nas atribuições de obras aos artistas, ainda que intensamente criticado.

Ginzburg encontra em Wind e em Castelnuouvo aproximações do método de Morelli com as investigações criminais e com os métodos do detetive Sherlock Holmes, personagem

das obras de Athur Conan Doyle. Assim como Morelli, o Holmes de Doyle se atém aos pormenores, às mínimas pistas para desvelar o quadro mais amplo do crime.

O método de Morelli chamou a atenção também de Sigmund Freud e aparece em seus escritos. Ginzburg (*Ibidem*, p. 148) indica a influência de Morelli na fundação da psicanálise, cujos métodos também partem de indícios (ou sintomas) do comportamento humano para revelar seus dramas inconscientes.

Indícios, pistas, sintomas; os três casos analisados por Ginzburg mostram que esse método de conhecimento pela observação de pormenores e detalhes tem raízes na medicina, área de formação de Morelli, Doyle e Freud. Mas esse paradigma indiciário que aparece na medicina do século XIX é na verdade muito mais antigo. Antes mesmo da escrita, os humanos caçadores aprenderam a "ler" as pistas, reconstituir os fatos e transmitir o conhecimento através das narrativas. Diz Ginzburg (2007, p. 152) que

> O que caracteriza esse saber e a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser 'alguém passou por lá'. Talvez a própria ideia de narrativa (distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação) tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas.

Ginzburg (*Ibidem*, p. 152-153) associa o que chamou de *paradigma venatório* (relativo à caça) à adivinhação mesopotâmica: ambos se baseiam em indícios para reconstruir uma realidade da qual o observador não faz parte. Embora a atividade venatória tentasse decifrar o passado e a adivinhação mesopotâmica tentasse antever o futuro, ambas coincidiam quanto "as operações intelectuais envolvidas – análises, comparações, classificações" (*Ibidem*, p. 153).

O paradigma indiciário, ou saber conjectural (ou seja, baseado em hipóteses, suposições ou ideias), é portanto um modo de conhecer muito antigo, que constitui os conhecimentos do caçador, dos adivinhos, dos médicos mas parece ser apagado em favor de outros modelos de conhecimento. Uma cisão importante nesse modo de saber se dá com a física galileana, cuja base é a matemática e o método experimental, que permitem tanto quantificar os

fenômenos quanto repeti-los. As disciplinas indiciárias (como a história e a medicina) são cognoscitivas, baseadas em fatos e documentos individuais, irredutíveis portanto à certeza matemática e à repetição de fenômenos. As disciplinas centradas portanto em elementos individuais tendem a eliminar a possibilidade de rigor científico; por essa razão, apagou-se o indivíduo das ciências naturais e posteriormente das ciências humanas.

O problema com que se depara a medicina no século XVIII é o mesmo problema que assombrará as ciências humanas: o da impossibilidade da disciplina alcançar um rigor próprio, de ser completamente quantificável, de não se livrar do qualitativo e individual. No século XVIII os saberes indiciários são então empobrecidos e codificados, passam da experiência empírica para os livros, manuais e enciclopédias. No século XIX no entanto reaparecem na literatura, em especial na literatura policial. São também usados, como é o caso da descoberta da impressão digital, para o controle social.

Ginzburg (*Ibidem*, p. 177-178) propõe que o paradigma ou o método indiciário pode ser usado para revelar as ideologias que a estrutura social capitalista obscurece; defende que é possível conhecer a totalidade através de fenômenos superficiais. Diz que esse saber poderia constituir-se como um “rigor flexível”, cujas regras são mudas, isto é, não é possível formalizá-las e a prática de regras preexistentes não avançariam o saber. É um saber intuitivo:

> Essa 'intuição baixa' esta arraigada nos sentidos (mesmo superando-os) - e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição suprassensível dos vários irracionalismos dos seculos XIX e XX. É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe - e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. É patrimônio dos bengaleses expropriados do seu saber por sir William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres. Une estreitamente o animal homem as outras espécies animais (GINZBURG, 2007, p. 179).

Giorgio Agamben em seu *De Signatura Rerum* (2009a), observa e recupera alguns dos aspectos da teoria das assinaturas[4] como o fato de que as assinaturas poderiam facilmente ocupar a posição dos significantes na teoria dos signos; em Paracelso porém são indecidíveis posto que ocupam tanto a posição de signo quanto de significado. Agamben (*Ibidem*, p. 37) diz que as assinaturas têm o poder de mudar o que é visto, de alterar a

4 Agamben (2009a, p. 37) atribui o ressurgimento contemporâneo da doutrina das assinaturas aos escritos de Melandri e Michel Foucault.

relação entre pessoas e objetos. Em seguida (*Ibidem*, p. 42) aponta que, para Jacob Boehme, o signo depende da assinatura para se mover e para falar, sem ela é incompreensível e invisível. O tratado árabe sobre magia e astrologia *Picatrix* fornece mais pistas a Agamben (*Ibidem*, p. 54-56) sobre as assinaturas - as ilustrações de decanos e planetas não tem relação alguma com a disposição dos astros no céu ou com as propriedades do zodíaco – são operações na produção de *ymagines* (talismãs), portanto nem signos ou reproduções - as assinaturas expressam uma relação mágica entre o microcosmo e o macrocosmo. Assim Agamben (*Ibidem*, p. 56) conclui que "a assinatura é o lugar onde o gesto de ler e o de escrever invertem sua relação e entram na zona da indecidibilidade".

O *Atlas Mnemosyne* (*Bilderatlas*, ou atlas de imagens) de Aby Warburg é para Agamben, a exemplo dos antigos empregos da doutrina, um procedimento quase mágico para escavar as assinaturas das imagens:

> Estas considerações podem nos fornecer a chave para compreender o que estava em jogo no enigmático Atlas Mnemosyne […] e para entender de maneira mais adequada o conceito de *Pathosformel*. As imagens […] que compõe cada uma das setenta e nove pranchas não devem ser vistas (como nos livros comuns de história da arte) como reproduções fotográficas das obras e dos objetos fotografados que poderíamos acabar por referir. Ao contrário, elas têm um valor que lhes é *próprio* posto que são *ymagines* no sentido de Picatrix, nas quais a assinatura dos objetos que parecem reproduzir foi afixada. Em outras palavras os *Pathosformeln* não são encontrados nas obras de arte ou na mente do artista ou do historiador: elas coincidem com as imagens precisamente registradas no atlas. Assim como o […] *Picatrix* oferece ao mago que folheia suas páginas o catálogo de *formae* e assinaturas dos decanos e planetas que vão habilitá-lo a produzir seus talismãs, assim o *Mnemosyne* é o atlas das assinaturas que o artista – ou o estudioso – deve aprender a conhecer e operar, se quer compreender e efetuar a rigorosa operação que está em questão na tradição da memória histórica do Ocidente. É dali que Warburg, com uma terminologia paracientífica mais próxima na realidade da magia do que da ciência se refere aos *Pathosformel* como 'dinamogramas desconectados', que readquirem sua eficácia a cada oportunidade no encontro com o artista (ou com o pesquisador). […] O que Warburg tenta apreender não são signos nem símbolos, mas assinaturas […] e a 'ciência sem nome' é uma arqueologia das assinaturas (*Ibidem*, p. 56-57).

O *Atlas Mnemosyne* é uma coleção de imagens com fins didáticos, reunidas em pranchas numeradas, a fornecer panoramas da trajetória dos *pathosformeln*, ou as assinaturas das imagens, na cultura; são mapas ou percursos a promover a aproximação de diferentes contextos – tal como a arena da Biblioteca Warburg (e certamente um produto dela), também o *Atlas* é uma espécie de sortilégio para instaurar as falas antes insuspeitas das

imagens por meio de uma operação de avizinhamento ou através de uma relação emblemática (BREDENKAMP; DIERS, 2013, p. xxx)[5].

No *Atlas Mnemosyne*, Warburg mapeou principalmente o ressurgimento das potências pagãs nas imagens do início da Era Moderna; opôs-se ao formalismo estético que imperava na historiografia da arte no final do século XIX porque acreditava indissociáveis forma e sentido; era também contrário ao *grenzpolizeiliche Befangenhei*t (ou policiamento das fronteiras*)*, que promovia o confinamento das imagens em seus contextos históricos e por áreas de conhecimento. Essencialmente, através da aproximação das imagens oriundas de distintos contextos e saberes, Warburg ativa e revela as continuidades e descontinuidades dos conteúdos emotivos expressos em forma - *pathosformel* - descortinando as polarizações exigidas por esses contextos.

Para evocar esses exercícios de aproximação, retoma-se aqui a Prancha A (Figura 89) do *Atlas Mnemosyn*e, que perfaz o conjunto de "coordenadas da memória" e trata de

> Distintos sistemas de relacionamento entre o homem pode encontrar-se imerso: cósmico, terrestre e genealógico. Implantação de todas essas relações no 'pensamento mágico', pois a distinção entre origem, lugar de nascimento, e situação cósmica supõe uma atividade do pensamento. 1) Orientação; 2) Intercâmbio; e 3) Ordenação social (WARBURG, 2010, p. 08).

Na acareação entre as imagens, Warburg revela-as instrumentos ativos de ordenação social. Esses mapas, a indicar os lugares para os homens no mundo, são tanto imagens mágicas na tarefa de afastar o caos, a insignificância e a indiferença como também estabelecem os traçados e os caminhos possíveis, ou obrigatórios, ou únicos ou desejáveis. Perguntas são o efeito dessa aproximação: qual o sentido de pertencer a uma história, a uma família, a um lugar? Essas imagens, lineares e planas em seus contextos originais, quando elencadas na Prancha A descortinam então seu código e seu artifício.

Na Prancha 3 (Figura 90) do *Atlas Mnemosyne* (*Ibidem*, p. 18), lê-se: "Orientalização das imagens antigas. Deus como monstro. Enriquecimento da esfera (zodíaco + decanos). Projeção do globo na superfície. Tabuleiro do jogo cosmológico. Lenda de Perseu". As

5 Bredenkamp e Diers tratam especificamente das exposições e palestras de Warburg, mas seria impreciso dizer que o procedimento adotado no *Atlas* foi distinto.

divindades, no caso Tutela Panthea, Diana e Júpiter Helipolitano, recebem elementos do oriente durante o helenismo e se tornam híbridos, ou monstros. Artêmis, ou Diana de Éfeso, se tornará no renascimento, como já se mostrou, a personificação alegórica da Natureza (Figuras 09, 10 e 11) . Os monstros astrais da esfera celeste se ampliam como zodíaco e decanos. A esfera se projeta em tabuleiros divinatórios ou como frisos, talvez para organizar a esfera em espaços planos. Perseu é um mito celeste, antes de derrotar os demônios astrais (WARBURG, 2012b).

Warburg (2015, p. 132-133) conta que os aspectos demoníacos das divindades antigas foram apagados pela historiografia da arte em favor de um aspecto "olímpico". Os deuses antigos eram "demônios cósmicos", potências divinas que percorreram a Arábia e a Europa após o fim da Antiguidade, tolerados pela igreja.

> Eram seres demoníacos com um duplo poder, de um contraste aterrador: como signos astrais, ampliavam o espaço e ofereciam os pontos de orientação para o voo da alma pelo universo; como ídolos das constelações, eram ao mesmo tempo aqueles com os quais a pobre criatura, bem à maneira das crianças, aspirava unir-se misticamente, agindo com reverência. Os astrólogos do tempo da Reforma percorreram de uma ponta a outra justamente esse antípoda (que se mostra irreconciliável para a ciência natural hodierna) entre a abstração matemática e o vínculo do culto de veneração, como pontos de reversão de uma constituição anímica unitária, primordial e de amplo espectro. […] observamos ambas [lógica e magia] no pensamento profético da astrologia, formando ainda um aparato unitariamente primitivo, com o qual o astrólogo pode de uma só vez medir e conjurar magia (*Loc. cit*.).

A projeção da *Sphaera barbarica* nos tabuleiros se prestava ao jogo divinatório, posteriormente convertido em jogos de dados. A presença dos deuses orientais e dos demônios astrais ainda se fazia no início da Era Moderna mas "a ciência matemática da Grécia, reestabelecida às suas formas primevas no curso do Renascimento […] conferiu ao próprio homem europeu a arma para combater os demônios astrais oriundos da Grécia e da Grécia asiática" (*Ibidem*, p. 292). Especula Warburg que é exatamente a duplicidade grega que está na gênese do renascimento, é pois a oscilação "entre o princípio causador mitológico, baseado em imagens, e o calculável, baseado em números" (*Ibidem*, p. 291). A duplicidade está também na lenda de Perseu, mencionada na prancha; o herói é um híbrido, entre divindade olímpica e humanidade; ele é quem livra os homens dos demônios astrais como a Medusa e Cetus.

As assinaturas mágicas de Paracelso, ou os indícios de Ginzburg, ou as assinaturas imagéticas de Warburg guiaram *As Histórias Preternaturais*. Na sua Terceira Edição, a Bibliotheca Indalomeniana vale-se da doutrina das assinaturas para encontrar as similitudes perdidas entre as criaturas-imagem, os *pathosformeln* que se perpetuaram ou se polarizaram, os vínculos promíscuos e ilícitos que se acobertam nos contextos, nos saberes compartimentados, nos métodos. Nessa edição, as criaturas-imagem não são mais organizadas cronologicamente, ou por elementos; são agora elencadas a partir das assinaturas que confidenciaram quando ativadas no *Teatro das Criaturas;* não estão mais confinadas aos oito volumes da Primeira Edição, agora evocam outras criaturas-imagem para tomar parte sob as assinaturas. No formato de percurso imagético, herdado do *Atlas Mnemosyne* de Warburg e também da tradução de *O Teatro da Memória de Giulio Camillo* (2005) de Milton José de Almeida[6], as coleções de criaturas-imagens de *Histórias Preternaturais* convidam o leitor a percorrê-las com o seu *Oculus Imaginationes.*

6 Em sua tradução comentada, Milton José de Almeida oferece na segunda parte do livro (p. 97-216), um itinerário mágico-imaginário que desdobra o texto de Camillo em imagens.

C A P Í T U L O 0 5

ἢ Ἀ φαλαινὴ ἦλθ' ἀφύη τρίτων ὃ ἑτοῖμος, Matron Parodus. Sed tum fortè cauadum personat equo ra concha, Aemulus exceptum Triton (si credere dignum est) Inter saxa uirum spumosa im merserat unda, Vergilius Aeneid. 6. de Miseno tubicine. Cymothoë simul, & Triton adnixus acuto Detrudunt naues scopulo: leuat ipse tridenti, Et uastas aperit Syrteis, &c. Idē Aeneid. 1. Armigeri Tritones eunt, scopulosq; cete, Statius lib. 1. Achill. Triton à Vergilio nauis Aule- Nauis.
æ, ut Tigris Massici, Apollo Abantis, &c. uidentur omnes à depictis seu sculptis, ut fit, in eis mon stris uel diis tutelaribus nuncupatæ, Nic. Erythræus. Τρίτων caput significat, Triton fluuius est Libyæ: Vide Indicem Græcum in Parecbolas Eustathij. Tritonem Germani uocare poterūt **ein Wasserman/ein Seeman**: id est, Aquatilem uel marinum hominem. Δικεφάλαι (nomina-
tur) alcea, id est cauda duplex, qualis est Tritonis, in duas partes diuisa, apud Apollonium (in Ar gonauticis,) Varinus.

De Tritonum imaginibus, in præcedentibus nonnulla diximus: crebrò enim sculpi, fingi ac Icones.
pingi solebant: unde & nauem Tritonem nuncupatam monuimus. Nicolaus Erythræus: Tri tonem (inquit) eiusq; buccinam describit Ouidius Metamorph. 1. hodieq; uisuntur Romæ ea for ma (qua à Vergilio & Ouidio describuntur) imagines pleræque. ¶ Illud non omiserim, Tri tonas cum buccinis fastigio Saturni ædis superpositos, quoniam ab eius cōmemoratione ad no stram ætatem historia elata, & quasi uocalis est: antè uerò, muta, & obscura, & incognita, quod testantur caudæ Tritonum humi (*fortè, mari*) mersæ & absconditæ, Macrobius Saturn. 1. 8. In maxima dignatione operum è marmore Scopæ artificis, Cn. Domitij delubro, in Circo Flami nio, Neptunus ipse, & Thetis, atque Achilles: Nereides supra delphinos & cete & hippocam pos sedentes. item Tritones, chorúsque Phorci, &c. Plinius 36. 5. Neptuni templo in Isth mo imminent Tritonesærei, &c. in ipso etiam templo præter cætera tritones duo uisuntur au rei, à lumbis inferne elephantini, Pausanias in Corinthiacis. Claudius Cæsar emissurus Fu cinum lacum, naumachiam ante commisit. quo spectaculo classis Sicula & Rhodia concur rerunt, exciente buccina Tritone argenteo: qui è medio lacu per machinam emerserat, Sueto nius.

Emblema Alciati, sub lemmate, Ex literarum studijs immortalitatem acquiri:

Neptuni tubicen, cuius pars ultima cetum, Aequoreum facies indicat esse deum:
Serpentis medio Triton comprenditur orbe, Qui caudam inserto mordicus ore tenet.
Fama uiros animo insignes, præclaraq; gesta Prosequitur, toto mandat & orbe legi.

PAN VEL SATYRVS MARINVS.



ICONEM hanc ichthyocentauri, siue dæmonis marini, ut ita dicam, à pictore quodam olim accepi: qui talis monstri sceleton Antuerpiæ depictū se accepisse aiebat. Alius etiam retulit simile monstrum aridum è Noruegia in Germaniā inferiorem aduectum, marem & fœminā. Fidem ei facere possunt similium monstrorū effigies, suprà in Homine marino à nobis exhibitæ: imprimis uerò illius quod Romæ uisum est, anno Salutis M. D. XXIII. ei quod hîc proposuimus ferè simi le, sed absq; cornibus. Hoc quoniā humana specie superiori, & cornutū est, Pāna marinū: aut Satyrum mar. quoniā simū quoq; est, appellabimus. Pāna (Πᾶνα) pisce quendā cetaceum uocari, in eoq; asseritem lapidē inueniri, qui à Sole accendatur, & utilis sit ad philtra, Aesopus Mithridatis anagnosta tradit, Suidas in ἰχθύς. In mari circa Taprobanen insulam cete quædam Satyro rum speciem similitudinemq; præ se ferre tradunt, Aelianus. Eugenio quarto pontifice, a pud urbem Sibinicum in Illyrico captus est marinus homo, qui ad mare puerum trahebat. Is à currentibus, qui rem aspexerant, lapidibus fustibusq; uulneratus, in siccum retractus est. Huius effigies penè humana, nisi q; cutis anguillæ similis erat, & in capite duo parua habebat cornua.

Figura 91 Conrad Gessner, *Historiae Animalium*, Volume 4, p. 1197, 1558. <https://archive.org/details/gri_33125008807626>



Figura 92 Ulisse Aldrovandi,fêmea com cabeça de macaco, prancha aquarelada, segunda metade do século XVI. <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>



Figura 93 Ulisse Aldrovandi, monstro, prancha aquarelada, segunda metade do século XVI. <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>



METEORA.

PROPE Claurum montem, & Compenium anno 1194. Corui vel potiùs Vultures immensæ multitudinis in aëre de loco ad locum uolitantes cum rostris uiuos atque ardentes carbones portare uisi sunt, quibus domos incendebant: eo ipso etiam die in Episcopatu Laudunensi castrum quoddam circa Clauimontem fulminibus de cælo penitus destructum est, & eodem anno Henricus Imp. totam Apuliam, Calabriam atque Siciliam (quæ iure hæreditario ex parte suæ uxoris eum contingebant) Imperio suo subiugauit.

DE VVLTVRE BÆTICO. Cap. IIII.

VVLTVR autem Bæticus Aquila paulò minor est, atque pennas colli, dorsi, uentris, totiusq; adeò corporis bætico colore, seu castaneo tinctas habet, atque hinc à nigro differt. Alarum verò maiores & caudæ pennæ, eiusdem cuius nigri, sunt coloris. Vtriq; caudâ sunt breui, alarum longissimarum respectu. Hæc quidem vt cæteris rapacibus in alis, naturam ac constitutionem minimè sequuntur, sed potiùs vt Picis viridibus Gallis dictis, id est, Martijs. Reperiuntur vt plurimum extremis cuspidibus mutilæ ac diffractæ, quod indicio est has eos atterere

Vulturis Bætici & nigri differentia.

Figura 94 Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII* (…), p. 273, 1599; <https://archive.org/details/vlyssisaldrovand11599aldr>



Figura 95 Matthaus Merian e John Jonston, *Semivulpa*, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris*, Prancha LVIII, 1650.
<https://archive.org/details/historiaenatural11650jons>

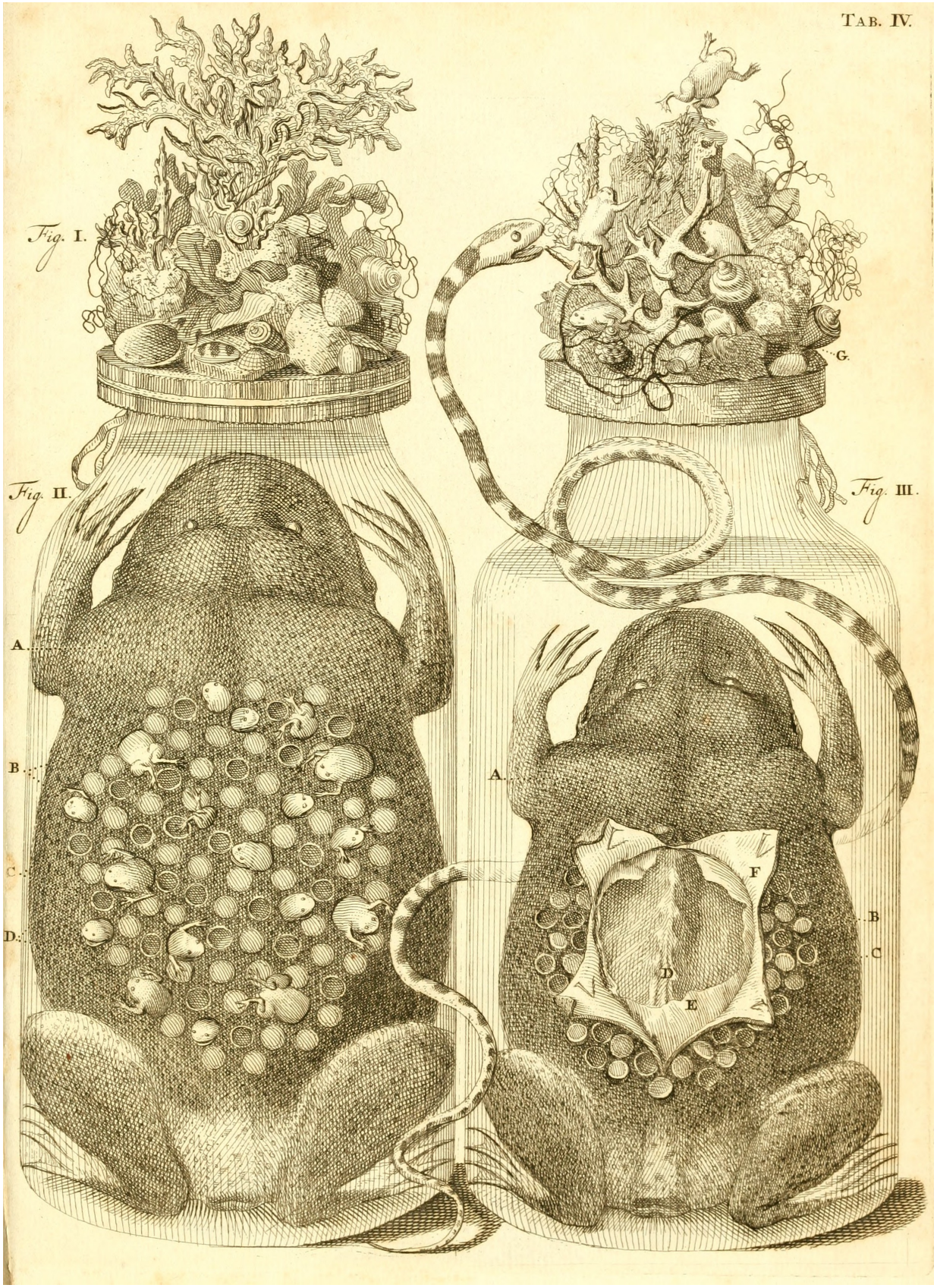


Figura 96 Frederik Ruysch, preparação anatômica, *Thesaurus animalium primus*, Prancha IV, 1710. <https://archive.org/details/fredericiruischi00ruys>



Figura 97 Peter Greenaway, fotograma de *Zoo, a Zed & Two Noughts*, 1985.



Figura 98 Lars von Trier, fotograma de *Antichrist*, 2009.



Figura 99 Werner Herzog, fotograma de *Grizzly Man*, 2005.

DA PRIMEIRA ASSINATURA: DIVINDADES DORMENTES NAS CRIATURAS-IMAGEM

Criaturas como deuses; como a face má da natureza. Criaturas como presságios; como mensageiros dos deuses. Potências femininas monstruosas; fêmeas terríveis, híbridos femininos como manifestação da natureza má. Natureza caótica; natureza indiferente.

B Hāc igitur ab alijs iam descriptis multis notis distinxit. est enim prorsus læuis, aculeisq; omnibus atq; asperitate destituta. Radij longi sunt, rotundi, flexibiles, muriū caudis persimiles: eorum integumentum cortici serpentum simile est, & ob nigrarum albarumq; macularum uarietatē spectatu iucundum. In medio corporis trunco circulus cernitur, intra circunferentiam quinq; maculis rotundis, & inter has Stellulae picturâ distinctus. à cuius circunferentia quinq; radij exoriuntur. Oris compositione, uictus ratione, à cæteris non differt. Brachiorum longitudine & uario flexu celerrimè natat. Edulis non est.

G Ea ad peritonæi rupturam cum ononide fœlici successu uti possumus.

DE STELLA ARBORESCENTE, RONDELETIVS.



IMMENSA & summè admirabilis Dei potentia atq; solertia in rebus cælestibus, ijsq; quæ in aëre & terra fiunt, maximè uerò in mari, in quo tam uariæ & stupendæ rerum formæ conspiciuntur, ut quærendi & contemplandi nullus unquam futurus sit finis. Harum uel illud exemplum esse potest, quod hîc propono.

A Stellam arborescentem à frondium & ramorum multitudine nomino.

B Huiusmodi duas uidi. Vnam permagnam apud Gulielmum Pelicerium Monspelicensem Episcopum, uirum summa laude dignissimum, ad Lerinum insulam captam, alteram ex Italia ad me delatam. Ab alijs omnibus Stellis plurimùm differt. Radios quinque siue truncos habet, in medio os, cum quinque appendicibus, quæ multis paruis dentibus horrent: pars ea depressa est, & summissa, ambitus turmet, in quolibet radiorum intertuallo foramen seu rima conspicitur. Quilibet radius statim in binos finditur: hi rursus in binos ramos diuiduntur, atque ita deinceps, quousque ad tenuissimos & capillorum tenuitatem referentes deuentum sit. A quolibet oris angulo linea albicans prodit, & per omnium ramorum medium producta est: alioqui tota Stella nigricat, & tenui, neque admodum dura sed aspera cute contegitur. Ramuli omnes intro flectuntur, quod argumento est hos tanquam cirros à natura ad cibum captandum conditos esse,

C quibus undique in orbem dispositis præda elabi non potest. Id spectaculum aliquando in mari studiosè contemplati sumus. Stellam paruo filo alligatam in mare demittebamus, in quo expansis ramis natabat, sed prædam aliquam propinquare sentiens, brachijs omnibus contractis amplexabatur, Vrticæ ritu.

E Rara est hæc Stellæ species, & ob raritatem pulchritudinémque inter anathemata suspenditur.

DE

Figura 100 Conrad Gessner, *Historiae animalium*, Volume IV, p. 1104, 1558. <https://archive.org/details/gri_33125008807626>



Figura 101 Ulisse Aldrovandi, *De piscibus libri V*. (...), p. 554, 1638. <https://archive.org/details/bub_gb_cc8HX_GowrMC>



Figura 102 Frederik Ruysch, *Thesaurus animalium primus*, Prancha VI, 1710.
<https://archive.org/details/fredericiruischi00ruys>



Figura 103 Albertus Seba, *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (...) Tomus III, Prancha I, 1758.
<https://archive.org/details/Locupletissimir3Seba>

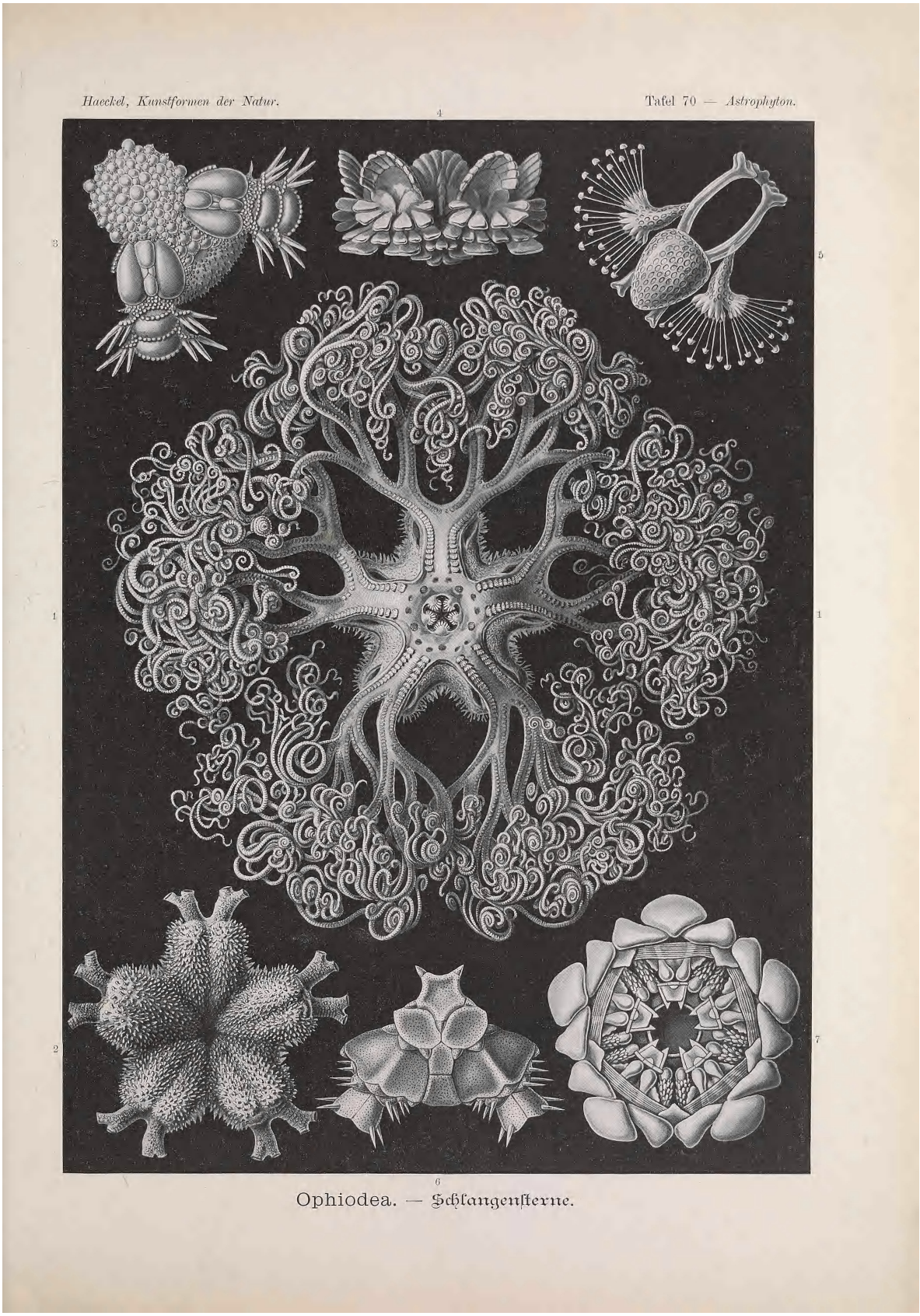


Figura 104 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Prancha 70, 1889-1904.
<https://archive.org/details/KunstformenderN00Haec>

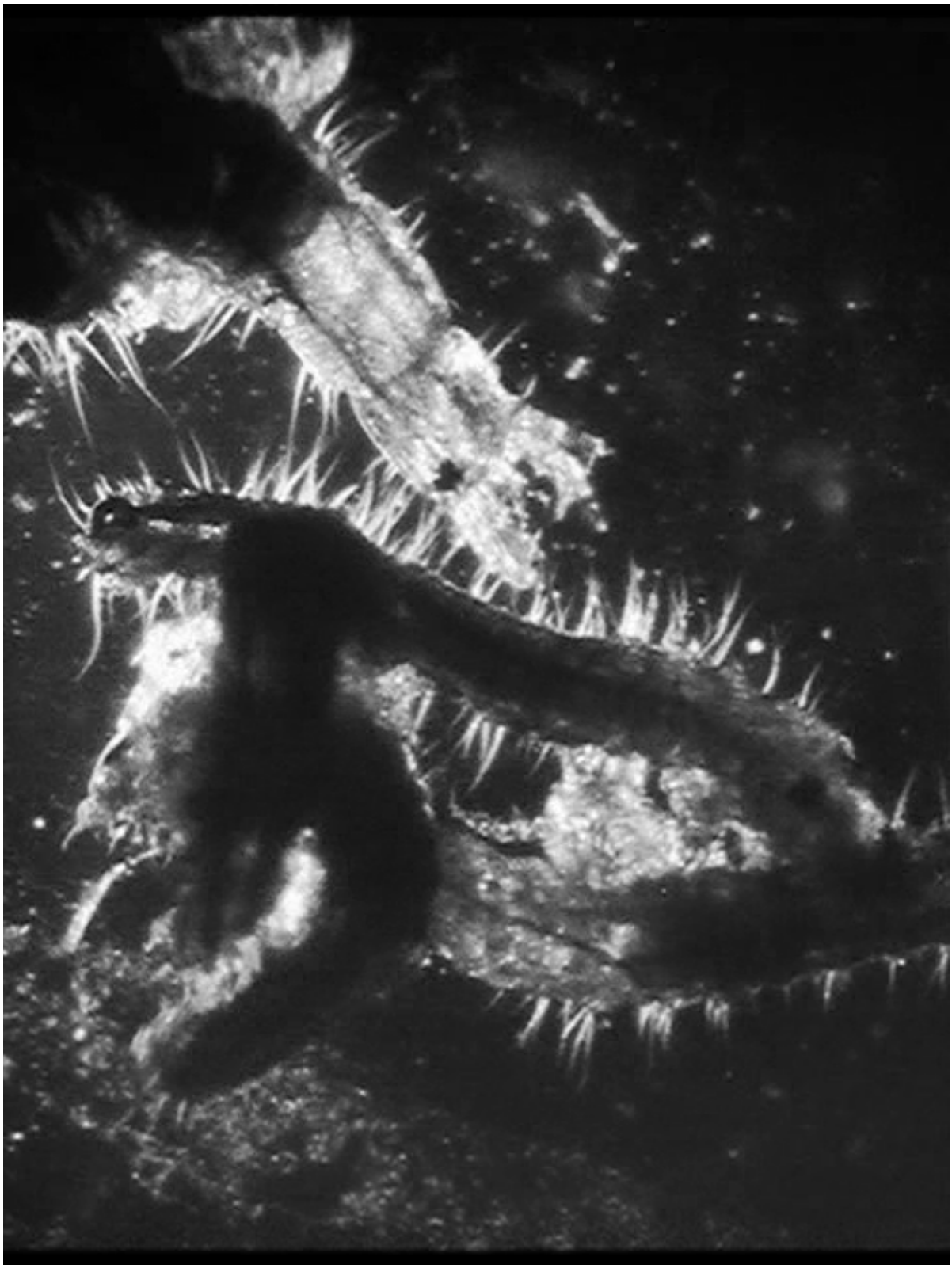


Figura 105 Jean Painlevé, fotograma de *Les Assassins D'eau Douce*, 1947.

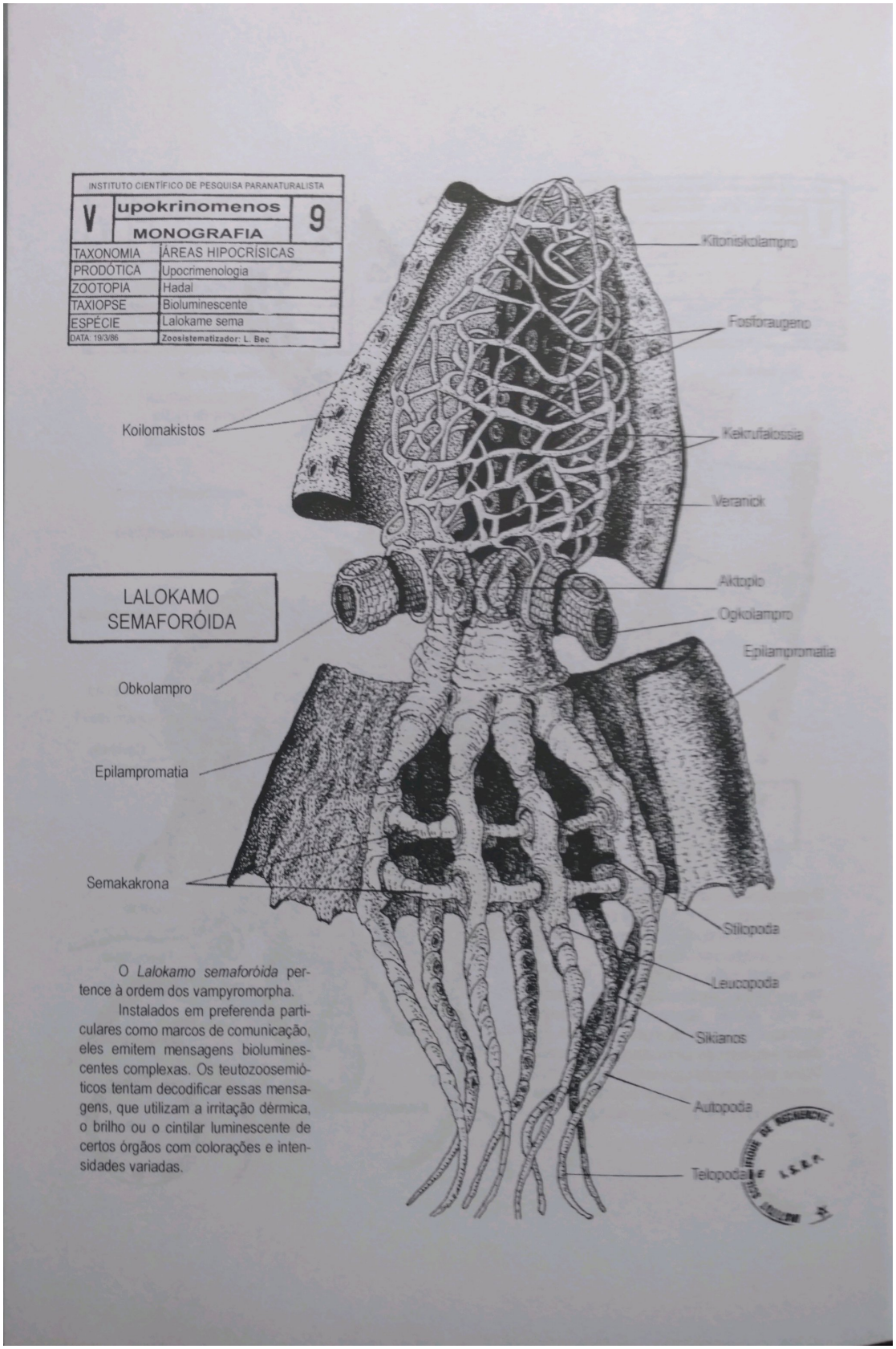


Figura 106 Vilém Flusser, Louis Bec, *Lalokamo Semaforóida*, Prancha 9, *Vampyroteuthis Infernalis*, 2011.

DA SEGUNDA ASSINATURA: AS CRIATURAS-IMAGEM IMPRECISAS

Criaturas quase invisíveis; criaturas muito raras. Criaturas grandes demais ou pequenas demais. Criaturas sem rosto; o oposto da humanidade; indistintas dos reinos mineral e vegetal; formas extravagantes que não permitem identificação. Criaturas perseguidas pela criptozoologia; criaturas abissais; criaturas que só podem ser vistas pelo canto do olho.

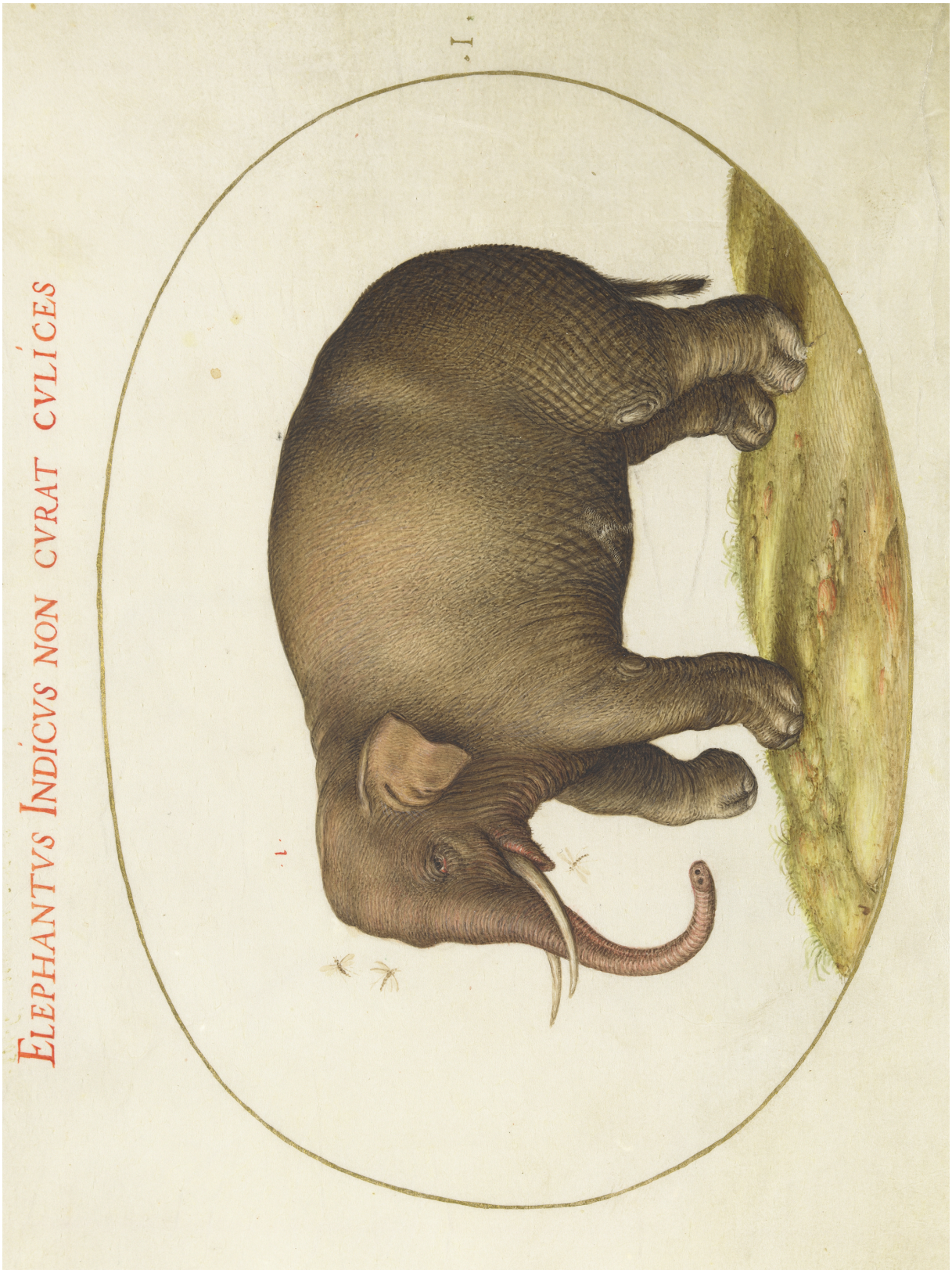


Figura 107 Joris Hoefnagel, *Terra*, Prancha XXXXIV, 1575-1582.
<https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>



Figura 108 Ulisse Aldrovandi, Cão, *Le tavole acquerelatte di Ulisse Aldrovandi*, segunda metade do século XVI.
<http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>

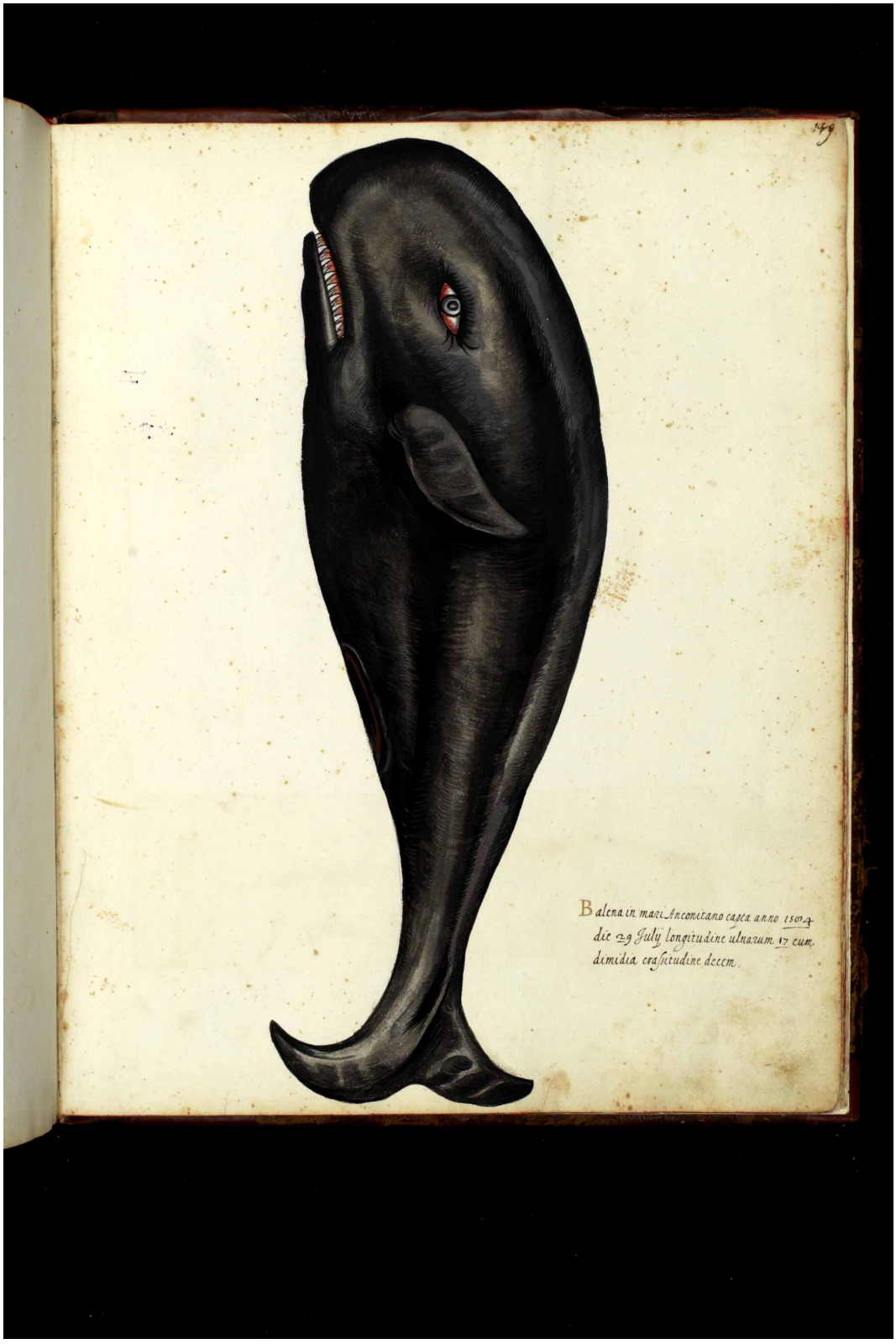


Figura 109 Ulisse Aldrovandi, baleia, *Le tavole acquerelatte di Ulisse Aldrovandi*, segunda metade do século XVI.
<http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>



Figura 110 Anônimo, bovinos, Álbum de Zurique, século XVII.
<http://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/thumbview/20306>



Figura 111 Anônimo, cervos, cão, vaca, bezerro, Álbum de Zurique, século XVII. <http://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/thumbview/20306>

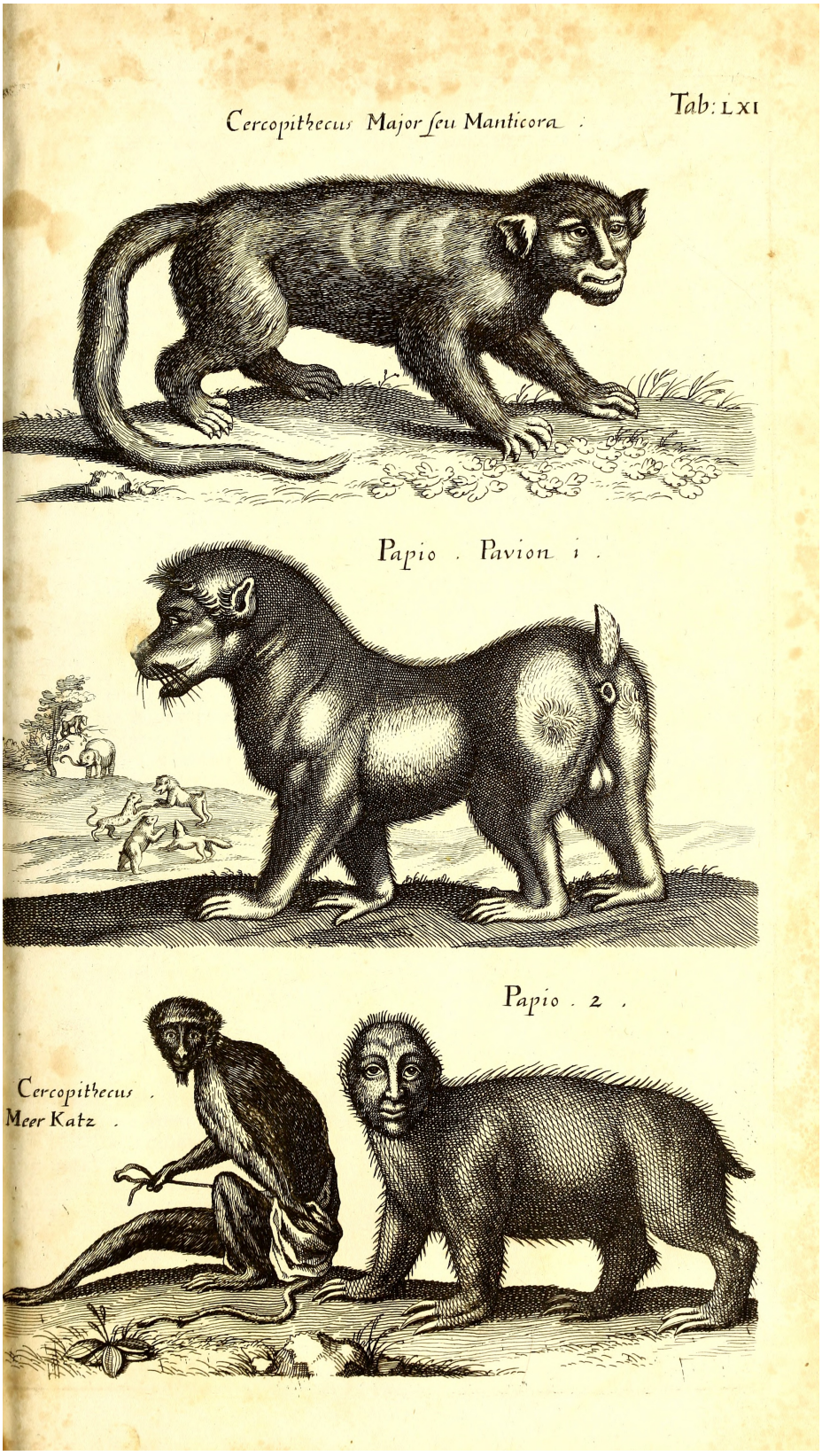


Figura 112 John Jonston e Matthaus Merian, *Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris.*, Prancha LXI, 1650.
<https://archive.org/details/Historiaenatura00Jons>



Figura 113 Georges-Louis Leclerc de Buffon, le sanglier, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 69, 1754.
<http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2>

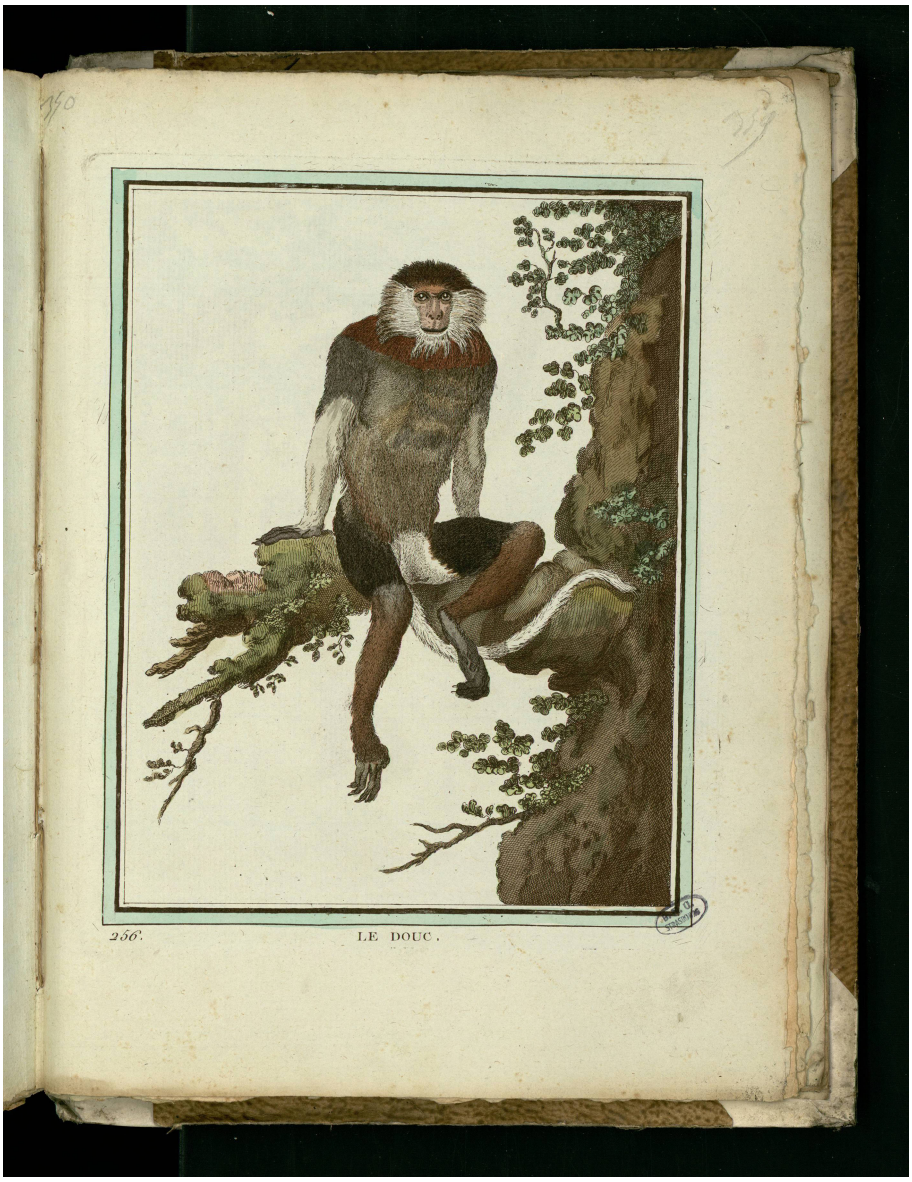


Figura 114 Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Le douc*, *Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte*, p. 256, 1754.
<http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2>

DA TERCEIRA ASSINATURA: AS CRIATURAS-IMAGEM QUE NOS OLHAM

Criaturas comuns e incomuns; criaturas que amalgamam animalidade e humanidade; híbridos do passado; híbridos do presente; antropomorfismo; fisiognomonia. Criaturas inquietantes; caráter nas criaturas; criaturas sorridentes, indiferentes, ameaçadoras. Vulnerabilidade e criaturalidade. Criaturas que devolvem o olhar.

C O N S I D E R A Ç Õ E S F I N A I S

Considerações Finais

Uma Cosmogonia

Quando inventou-se cria privilegiada, os homens se viram obrigados a enredar todo o cosmo na sua fábula: cindiram noite e dia, terras e águas, e deram nome ao fogo, ao céu e a cada astro que com os olhos tocaram. Projetaram-se nas coisas do universo e a elas deram voz, às vezes rosto, às vezes braços e pernas também. Fizeram deuses e contaram para si mesmos histórias que explicassem as causas do mundo e preenchessem o abismo sem fundo da insignificância. Precisaram estabelecer hierarquias para justificar suas ações e divorciarem-se das demais criaturas para delas se assenhorarem: animal, mineral, vegetal, mulher, estrangeiro. Traçaram territórios, inimigos, amigos, leis, doutrinas. Criaram um duplo sombrio e imperfeito do mundo, do tamanho que puderam alcançar os seus sentidos, para tolerar a dúvida, a desordem, a mortalidade. Contaram e contam a mesma história do mundo há tempos, em versões terríveis e extraordinárias, que maravilharam, confortaram e instruíram os outros homens, que por sua vez inventaram mais histórias. Alguns dos homens se deram conta de que as origens imemoriais ou o mundo sobreceleste são inalcançáveis; mas que deles restam partículas que, com o sortilégio correto, de vez em quando é possível vislumbrar.

A Natureza não se importa com as histórias dos homens. Não sabe que já foi deusa boa e provedora, deusa má e vingativa, Deméter, Perséfone, Artêmis, Diana, Ísis, monstro, auxiliar da inteligência divina superior, teve formas humanas femininas, penduraram-lhe cornucópias, lanternas, seios, testículos, foi mecanismo, foi o próprio homem.

Das Criaturas-Imagem nos Pequenos Livros dos Homens

Nas histórias que contaram sobre a Natureza, os homens narraram e narram na verdade a sua própria história; e as imagens que criaram têm seus rostos. Reunir e perscrutar uma parte dessa história que os homens ocultaram sob o véu de Ísis, ou sob os seios de Artêmis, foi o objetivo desse escrito. Nesse intento, visitou-se alguns dos *pequenos livros dos homens*, os que trataram da Fauna, e o estudo iniciou-se por *Historiae Animalium*, de

Conrad Gessner, não porque seja o primeiro, ou o último - de fato, as histórias naturais são versões de versões de versões de um livro mágico original, o primeiro escrito pelos homens, que é prudente não consultar. Mas no interstício entre *Historiae Animalium* e as criaturas inquietantes das artes do século XX, um elenco de criaturas-imagem oscilou do centro para as margens do saber – exatamente as que continham as partículas do mundo sobreceleste, isto é, favoreciam a apreensão de fragmentos das potências que movimentam o cosmo.

Essas criaturas-imagem são aparentadas entre si – uma fauna criada pelo e para o *Oculus Imaginationes* - ainda que pertençam a contextos muito distintos. Buscou-se então localizar, de *Historiae Animalium* até *Vampyroteuthis Infernalis*, as manifestações dessas criaturas nas histórias naturais, sob as descontinuidades epistêmicas, sob os entulhos que o tempo sedimentou na percepção. Iluminadas no teatro do saber renascentista e barroco, mínguam à sombra dos mecanismos clássicos; ressurgem como afeto angustiante que ameaça o ego dos homens com a dissolução no cosmo, a proximidade com os não humanos, a confirmação da existência de potências ocultas a reger o mundo. Em muitas ocasiões os homens riram e fecharam os antigos livros, temerosos de que o olhar que devolviam tais criaturas os pudessem tragar para águas muito profundas.

Dos Artifícios, Parte II

Para fazer as histórias naturais das criaturas-imagem das histórias naturais não se usam máquinas, aparelhos e instrumentos; não se pode também cercá-las num canto da história e ameaçá-las com métodos. É preciso, ao contrário, valer-se de palavras mágicas e artifícios. É indispensável consultar os doutos nas artes ocultas e emprestar deles seus sortilégios.

Um dos artifícios para cativar as criaturas-imagem foi a Bibliotheca Indalomeniana, instituição paraficcional que a elas ofereceu um território sem as fronteiras habituais. Nas estantes mais ou menos existentes da Bibliotheca, as criaturas-imagem puderam tanto exercer sua exuberância como matilhas e bandos em seus contextos, como também foi permitido o convívio anacrônico. O artifício-biblioteca foi emprestado da Biblioteca Warburg, cuja permissividade para com os livros concedia aos leitores a oportunidade de

recolher similitudes inauditas. A publicação do catálogo em oito volumes *Bibliotheca Indalomeniana: Scientia Criaturarum*, primeira edição do acervo de criaturas-imagem da Bibliotheca, foi um sortilégio para fazê-las presentes, isto é, evocá-las em objeto livro para principiar a ativar suas potências.

Foi na Biblioteca Warburg e no Teatro da Memória de Giulio Camillo, encarnações tangíveis dos trabalhos da memória, que divisou-se um artifício para aproximar as criaturas-imagem. O sistema mnemônico de Giordano Bruno em *De Umbris Idearum* proveu o sortilégio necessário para que as criaturas-imagem se avizinhassem sem que se apagassem umas às outras. Convergiram os círculos epistêmicos no *Teatro das Criaturas*, segunda edição da Bibliotheca Indalomeniana. Arranjadas em trinta e dois livros, as criaturas-imagem puderam por fim manifestar suas assinaturas ocultas. Como no caso da primeira edição, uma parte do sortilégio está no objeto livro (e não livro-objeto), isto é, em atenção à recomendação de Bruno, é preciso fazer também os *subjecti* descerrarem o *Oculus Imaginationes*.

O artifício seguinte, a terceira edição da Bibliotheca Indalomeniana, está na forma de *Histórias Preternaturais*, que arranjou as criaturas-imagem sob as assinaturas apreendidas nos procedimentos ocultos praticados no *Teatro*. A doutrina das assinaturas, saber de legitimidade intermitente, é subjacente ao pensamento renascentista, assombra como indício Morelli e Freud e ressurge como *pathosformel* para Aby Warburg. As *Histórias Preternaturais* emprestaram a forma do *Atlas Mnemosyne* de Warburg e do itinerário imagético sugerido por Milton José de Almeida em *O Teatro da Memória de Giulio Camillo* para para conceder às criaturas-imagem o protagonismo, e ao leitor, um exercício do *Oculus Imaginationes*.

É importante que se sublinhe que nenhum dos artifícios, sortilégios e respectivas edições pretende se apresentar como obra de arte ou objeto semelhante. Embora certamente a arte o permita, e até incentive certos formatos aparentados dos arquivos, bibliotecas, atlas, dicionários, enciclopédias e museus, e que os procedimentos de Aby Warburg no presente tenham encarnado como fotografias, instalações e objetos artísticos, a Bibliotheca Indalomeniana e suas edições são meios para ampliar a visão e tocar as potências das

imagens, e não finalidade. Certamente tais artifícios e sortilégios podem servir ao artista para inflamar a imaginação, como parte do processo de criação artística. Giordano Bruno incentivou o emprego de sua arte mnemônica com esses propósitos mas também advertiu contra o seu uso como finalidade. O perigo em transformar os sortilégios para ver com o *Oculus Imaginationes* em finalidade é estagnar as imagens em uma proposição visual estéril e inoperante e emudecer as suas falas.

R E F E R Ê N C I A S

Referências Bibliográficas

ABRAHAM, Lyndy. **A dictionary of alchemical imagery**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **The signature of all things**: on method. New York: Zone Books, 2009a.

_____ . *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Trad. Cezar Bartholomeu, In., **Dossiê Warburg**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ: Rio de Janeiro, ano XVI, número 19, 2009b. p.132-143.

_____. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALCIATO, Andrea. **Emblemata**. Lyons: Macé Bonhomme for Guillaume Rouille, 1550. Disponível em: *Alciato at Glasgow Project* <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm265_a1r>. Acesso em jan. 2017.

_____. **Emblematum libellus**. Paris: Chrestien Wechel, 1534. Disponível em: *Alciato at Glasgow Project* <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A34b&o=>. Acesso em set. 2015.

_____. **Emblemata**. Leiden: Claude Mignault, 1608. Disponível em: <https://archive.org/details/emblemata00alci_1>. Acesso em mar. 2017.

ALCIATO, Andrea; DALY, Peter (Org.). **Andreas Alciatus index emblematicus**. 2 v. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

ALCIATO, Andrea; MOFFITT, John F.. **A book of emblems**: the *Emblematum Liber* in latin and english. Trad. John F. Moffitt. Jefferson: Mcfarland & Company, 2004.

ALDROVANDI, Ulisse. **Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi**. Fondo Ulisse Aldrovandi. Università di Bologna. Disponível em: <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/main.asp?language=it>. Acesso em out. 2015.

_____. *Tavole vol. 004 Animali* p.117. In: **Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi**. Fondo Ulisse Aldrovandi. Università di Bologna. Disponível em: <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/pinakesweb/compdetail.asp?compid=3425>. Acesso em set. 2015.

_____. **Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII ... : cum indice septendecim linguarum copiosissimo**. Bologna: Lorenzo Bennini, 1599. Disponível em: <https://archive.org/details/vlyssisaldrovand11599aldr>. Acesso em: set. 2017.

_____. **De animalibus insectis libri septem: cum singulorum iconibus ad viuum**

expressis. Bologna: Joan Bapt. Bellagambam, 1602. Disponível em: <https://archive.org/details/deanimalibusinse00aldr>. Acesso em mar. 2016.

_____. **De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor: post mortem eius editi: nempe de mollibus, crustaceis, testaceis, et zoophytis**. Bologna: Joan Bapt. Bellagambam, 1606. Disponível em: <https://archive.org/details/vlyssisaldrouand00aldr>. Acesso em: mar. 2017.

_____. **De piscibus libri V. et De cetis lib. unus. Ioannes Cornelius Vteruerius in Gymnasio Bononiensi simplicium medicamentor prefessor collegit. Marc. Antonius Bernia in lucem restituit. ... Cum indice copiosissimo**. Bologna: Nicolaum Thebaldinum, 1638. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_cc8HX_GowrMC>. Acesso em: jan. 2017.

_____. **Vlyssis Aldrouandi patricii Bononiensis Quadrupedum omnium bisulcorum historia. Ioannes Cornelius Vteruerius Belga colligere incaepit. Thomas Dempsterus Baro a Muresk Scotus I.C. perfecte absoluit. Hieronymus Tamburinus in lucem edidit ... Cum indice copiosissimo**. Bologna: Sebastianum Bonhommium, 1621. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_mjKwZq3_vwgC>. Acesso em: jan. 2017.

_____. **Vlyssis Aldrouandi ... De quadrupedibus digitatis viuiparis libri tres, et De quadrupedibus digitatis ouiparis libri duo. Bartholomaeus Ambrosinus ... collegit ... Cum indice memorabilium et variarum linguarum copiosissimo**. Bologna: M. Antonij Berniae, 1637a. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_TP1fa3UWwh8C>. Acesso em: jan. 2017.

_____. **Vlyssis Aldrovandi philosophi ac medici Bononiensis historiam naturalem in gymnasio Bononiensi profitentis, Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII ...: cum indice septendecim linguarum copiosissimo**. Volume II. Bologna: Lorenzo Bennini, 1637b. Disponível em: <https://archive.org/details/vlyssisaldrovand21637aldr>. Acesso em: set. 2017.

_____. **Vlyssis Aldrovandi philosophi ac medici Bononiensis historiam naturalem in gymnasio Bononiensi profitentis, Ornithologiae, hoc est, De avibus historiae libri XII ...: cum indice septendecim linguarum copiosissimo**. Volume III. Bologna: Lorenzo Bennini, 1637c. Disponível em: <https://archive.org/details/vlyssisaldrovand31637aldr>. Acesso em: set. 2017.

_____. **Vlyssis Aldrouandi... De quadrupedibus solidipedibus volumen integrum**. Bologna: Nicolau Thebaldinum, 1639. Disponível em: <https://archive.org/details/McGillLibrary-126083-3029>. Acesso em: set. 2016.

_____. **Vlyssis Aldrouandi... Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium. Bartholomaeus Ambrosinus ... labore, et studio volumen composuit. Marcus Antonius Bernia in lucem edidit. Proprijs sumptibus ... cum indice copiosissimo.** Bologna: Nicolai Tebaldini, 1642. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_LggLLTzPfaYC>. Acesso em: jan. 2017.

ALDROVANDI, Ulisse; LIND, L. R. (trad.). **Aldrovandi on chickens: the ornithology of Ulisse Aldrovandi (1600)** Volume II, Book XIV. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

ALMEIDA, Milton José de. **O teatro da memória de Giullio Camillo**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ALOI, Giovanni, **Art & animals**. London: I.B. Tauris Et Co, Ltd, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *História natural*. In: **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.33-34.

AQUARELLE von Säugetieren, Vögeln, Insekten und Pflanzen samt deutschen Legenden. [manuscrito], Ms Rh hist 161. Süddeutschland: Zentralbibliothek Zürich. c. Século XVI-XVII. Disponível em: <http://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/thumbview/20306>. Acesso em fev. 2017.

ARENA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 160.

ARISTÓTELES. **The history of animals**. Trad. D'arcy Wentworth Thompson. Adelaide: The University of Adelaide, 2015. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/history/index.html>. Acesso em mar. 2015.

ARTÊMIS. In: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. (4ª. ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

ASHWORTH, William B. Jr. *The persistent beast: recurring images in early zoological illustration*. In: **The natural sciences and the arts**. Sweden: Acta Universitatis Upsaliensis, 1985. Capítulo 3, p. 46-66.

_____. *Remarkable humans and singular beasts*. In: **The age of the marvelous**. Hanover: Hood Museum of Art, 1991. Capítulo 6, p. 113-144.

_____ . *Natural history and the emblematic worldview*. In: **Reappraisals of the Scientific Revolution**. New York: Cambridge University Press, 2004. p. 303-332.

_____ . *Emblematic natural history of the Renaissance*. In: **Cultures of natural history**. New York: Cambridge University Press, 2005. p. 17-37.

ASMA, Stephen T. **Stuffed animals and pickled heads: the culture and evolution of natural history museums**. New York: Oxford University Press, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKER, Steve. **Picturing the beast**: animals, identity, and representation. Chicago:

University of Illinois Press, 2001.

BASS, Marisa Anne. *Mimetic obscurity in Joris Hoefnagel's Four Elements*. In: **Emblems and the natural world**. Leiden: Brill, 2017. Capítulo 14, p. 521-547.

BAUTRUSAITIS. Jurgis. **Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas.** Trad. Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BELLOWS, Andy Masaki; MCDOUGALL, Marina. **Science is fiction: the films of Jean Painlevé**. Cambridge: MIT Press, 2000.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENEDICT, Barbara M. **Curiosity: a cultural history of early modern inquiry**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I:** magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BÍBLIA ONLINE. *Salmos*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/104>. Acesso em: fev. 2017.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **Tous les savoirs du monde: encyclopédies et bibliothèques, de sumer au XXIe siècle**. Paris: Bibliothèque nationale de France / Flammarion, 1996.

BICALHO, Adriana de Castro Dias. **O unheimlich wunderkammer da bibliotheca abscondita. (Dissertação de mestrado) Artes Visuais**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, 2007.

_____. *Breve História (preter)Natural de Animais Inquietantes: Onde há um Cão que nos Observa, Aranhas que Sorriem, Criaturas sem Nome que Permanecem sem Nome, o Rei dos Gatos e Cavalos que Querem Entrar.* In: **Linha: escritos sobre a imagem.** Campinas: Editora Império do Livro, 2012.

BOEHRER, Bruce (ed.). **A cultural history of animals in the renaissance**. New York: Berg, 2007.

BONDESON, Jan. **The feejee mermaid and other essays in natural and unnatural history**. New York: Cornell University Press, 1999.

_____. **Galeria de curiosidades médicas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I**. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

_____. **Obras completas II**. Rio de Janeiro: Globo, 1999a.

_____. **Obras completas III**. Rio de Janeiro: Globo, 1999b.

_____.**Obras completas IV**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

BORGES, Sofia. *Statement and selected works*. 2013a. In: **Sofia Borges**. Disponível em: <https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/5829718#1>. Acesso em 16 out. 2015.

_____. *Indecipherable, are the names*. In: **TK-21 LaRevue**, no 28. 23 nov. 2013b. Entrevista concedida a Rodrigo Moura. Disponível em: <http://www.tk-21.com/Indecipherable-are-the-names>. Acesso em: 16 out. 2015.

_____ . *Cave, or Elephant*. 2013c. Fotografia, tinta mineral sobre papel de algodão, 150x230cm. Disponível em: <https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/5829718#19>. Acesso em: 16 out. 2015.

BOLZONI, Lina. **The gallery of memory: literary and iconographic models in the age of the printing press**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. *Prefácio à edição de estudos*, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã***:* contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Prefácio, xvii-xxxvii.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BROWNE, Sir Thomas; PRESTON, Claire. **Sir Thomas Browne: selected writings**. New York: Routledge, 2003.

BRUNO, Giordano; GOSNELL, Scott (trad.). **The Umbris Idearum & Ars Memoriae**. CreateSpace Independent Publishing Platform/Hufinn, Munnin & Co. Publishers, 2013.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc de. **Collection des animaux quadrupèdes: planches coloriées sans texte**. Strasbourg: Service Commun de la Documentation de l'Université de Strasbourg – Bibliòtheque numérique patrimoniale, 1754. Disponível em: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll13/id/26407/rec/2> . Acesso em: abr. 2017.

_____. **Buffon's Natural history, containing a theory of the earth, a general history of man, of the brute creation, and of vegetables, minerals**. Vol V. London: T. Gillet, 1807a. Disponível em: <https://archive.org/details/buffonsnaturalhi05buff>. Acesso em: nov. 2016.

_____. **Buffon's Natural history, containing a theory of the earth, a general history of man, of the brute creation, and of vegetables, minerals**. Vol VIII. London: T. Gillet, 1807b. Disponível em: <https://archive.org/details/buffonsnaturalhi08buff>. Acesso em: nov. 2016.

BURKE, Peter. **História social do conhecimento I**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BURT, Jonathan. **Animals in film**. London: Reaktion Books, 2002.

CAFFO, Leonardo; SONZOGNI, Valentina. **An art for the other**: the animal in philosophy and art. New York: Lantern Books, 2015.

CAMFIELD, A.. *Apodidae*. In: *Animal Diversity Web*. University of Michigan, Museum of Zoology, 2004. Disponível em: <http://animaldiversity.org/accounts/Apodidae/>. Acesso em: 15 jun. 2015.

CAMPBELL, Mary Baine. **Wonder & science: imagining worlds in early modern Europe**. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

CARDINAL, Roger. T*hinking through things: the presence of objects in the early films of Jan Svankmajer*. In: **Dark alchemy: the films of Jan Svankmajer**. Westport: Praeger Publishers, 1995. Capítulo 3, p. 78-95.

CARVALHO, Bernardo. *O 'Unheimlich' em Freud e Schelling.* In: **Revista Percurso**, número 3. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 1989.

CASTLE, Terry. **The female thermometer: 18th century cuture and the invention of the uncanny**. New York: Oxford University Press, 1995.

CHECA, Fernando. *La Biblioteca de Aby Warburg: "orientación" para la mente y "arena" para la Historia del Arte.* In: **Warburg Continuatus: Descripción de una biblioteca**. p. 07-23. Barcelona: Ediciones de La Central, 2010.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COBRA-CEGA In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 421.

COHEN, Simona. **Animals as disguised symbols in Renaissance art**. Leiden: Brill, 2008.

COLONNA, Francesco; GODWIN, Joscelyn. **Hypnerotomachia Poliphili:** the strife of love in a dream. New York: Thames & Hudson, 1999.

COPULATION. In: *Birds of Stanford*. 1999. Disponível em: http://web.stanford.edu/group/stanfordbirds/text/essays/Copulation.html. Acesso em: 15 jun. 2015.

CRIST. Eileen. **Images of animals**: anthropomorphism and animal mind. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

CROMWELL, P. R.; BELTRAMI , E.; RAMPICHINI, M.. *The Borromean rings*. In: **The Borromean Rings Homepage**. 2007. Disponível em:

<http://www.liv.ac.uk/~spmr02/rings/index.html>. Acesso em: out. 2015.

CURLEY, Michael J. (trad.). **Physiologus**: a medieval book of nature lore. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. **European literature and the latin middle ages**. Princeton: Princeton University Press, 2013.

DACKERMAN, Susan; et *alli*. **Prints and the pursuit of knowledge in early modern Europe**. Cambridge: Havard Art Museums, 2011.

DALY, Peter. **Literature in the light of the emblem**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

DAS, Biswajyoti. *Indian state faces famine after plague of rats*. In: **Reuters**. Março de 2008. Disponível em: <http://www.reuters.com/article/2008/03/17/idUSDEL120141>. Acesso em: 15 jun. 2015.

DASTON, Lorraine. **Biographies of scientific objects**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. **Objectivity**. New York: Zone Books, 2010.

DASTON, Lorraine; LUNBECK, Elizabeth (eds.). **Histories of scientific observation**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

DASTON, Lorraine; MITMAN, Gregg (eds.). **Thinking with animals**: new perspectives on anthropomorphism. New York: Columbia University Press, 2005.

DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. **Wonders and the order of nature**. New York: Zone Books, 2001.

DAWS, Gavan; FUJITA, Marty. **Archipelago**: The islands of Indonesia from the nineteenth-century discoveries of Alfred Russel Wallace to the fate of forests and reefs in the twenty-first century. Oakland: University of California Press, 1999.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. São Paulo: Martins, Fontes, 1998.

_____. **O discurso do método**. São Paulo: Martins, Fontes, 2001.

DIANA. In: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. (4ª. ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____ . **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

DOLAR, Mladen. *I shall be with you on your wedding-night: Lacan and the uncanny*. In: **October**, Vol. 58, Rendering the Real. 1991, pp. 5-23. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199123%2958%3C5%3A%22SBWYO%3E2.0.CO%3B2-8>. Acesso em mar. 2013.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences. Early Greek Origins*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 82(1): 93–97. January 2001. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences, Part 2: Aristotle and Theophrastos*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 82(2):149–152. April 2001. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences, Part 4: Roman Natural History.*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 82(4):243–246. October 2001. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences, Part 6: Arabic Language Science - Origins and Zoological Writings*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 83(2):142–146. April 2002. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences, Part 9: Albertus Magnus, a Scholastic Naturalist*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 84(2):87–91. April 2003. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences, Part 10: Botany During the Renaissance and the Beginnings of the Scientific Revolution*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 84(3):130–137. July 2003. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGERTON, Frank N. *A History of the Ecological Sciences, Part 11: Emergence of Vertebrate Zoology During the 1500s*. In: **Bulletin of the Ecological Society of America**. Volume 84(4):206–212. October 2003. Disponível em: <http://esapubs.org/bulletin/current/history_links_list.htm>. Acesso em out. 2015.

EGMOND, Florike. *A collection whitin a collection: rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter*. In: **Journal of History of Collections**. Vol. 25 no.2, 2013. p. 149-170.

_____. **Eye for detail**: images of plants and animals in art and science 1500-1630. London: Reaktion Books, 2017.

ELLENIUS, Allan (ed.). **The natural sciences and the arts**. Sweden: Acta Universitatis Upsaliensis, 1985.

ELLIOT, Bridget; PURDY, Anthony. **Peter Greenaway: architecture and allegory.** West Sussex: Academy Editions, 1997.

FICINO, Marcilio; KASKE, Carol V. (Trad.); CLARKE, John R. (Trad.). **Three books on life**. Tempe, Arizona: Arizona Board of Regents for Arizona State University, 1998.

FINDLEN, Paula. **Possessing Nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy**. Berkeley: University of California Press, 1996.

_____. *Inventing nature: commerce, art and science in the early modern cabinet of curiosities* In: **Merchants & marvels**: commerce, science and art in early modern Europe. London: Routledge, 2002. p. 297-323.

_____ . *Courting nature*. In: **Cultures of natural history**. New York: Cambridge University Press, 2005. p.57-74.

FLUDD, Robert. **Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa**. Volume 1. Oppenhemii: Aere Johan-Theodori de Bry: Typis Hieronymi Galleri, 1617a. Disponível em: <https://archive.org/details/utriusquecosmima01flud>. Acesso em: set. 2017.

_____. **Tomus secundus de supernaturali, naturali, praeternaturali et contranaturali. Microcosmi historia in tractatus tres dristibuta**. Volume 2. Oppenhemii: Aere Johan-Theodori de Bry: Typis Hieronymi Galleri, 1619. Disponível em: <https://archive.org/details/utriusquecosmima02flud>. Acesso em: set. 2017.

FLUSSER, Vilém. Carta de Vilém Flusser (Robion, França, 13.09.1990) a Maria Lília Leão (São Paulo, Brasil). Acervo Vilém Flusser Archiv.

_____ . **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **El libro de las maravillas**. Barcelona: Actar, 2008.

_____ . **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FOSTER, Hal. **Compulsive beauty**. Cambridge: MIT Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 9ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUCIKOVÁ, Eliska. *The collection of Rudolf II at Prague: cabinet of curiosities or scientific museum?* In: **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 6, p.63-70.

GALLE, Philippe;; KIEL, Cornelis; GALLE, Théodore. **Prosopographia, sive, Virtvtvm, animi, corporis, bonorvm externorvm, vitiorvm, et affectvvm variorvm delineatio**. Século XVII. Disponível em: <https://archive.org/stream/prosopographiasi00gall#page/n7/mode/2up>. Acesso em ago. 2015.

GEORGE, Wilma. *Alive or dead: zoological collections in the seventeenth century.* In: **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 21, p. 245-255.

GESSNER, Conrad. **Conradi Gesneri medici Tigurini Historiae animalium liber primus de quadrupedibus viuiparis : opus philosophis, medicis, grammaticis, philologis, poëtis, & omnibus rerum linguarumq́ue variarum studiosis, vtilissimum simul iucundissimumq́ue futurum**. Zurich: Christoph Froschauer, 1551. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012648057. Acesso em: fev. 2017.

_____ . **Conradi Gesneri Tigurini medicinæ et philosophiae professoris in Schola Tigurina, Historiæ animalium liber II : qui est de quadrupedibus ouiparis**. Zurich: Christoph Froschauer, 1554. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125010867691>. Acesso em: mar. 2017.

_____ . **Conradi Gesneri Tigurini**... **Historiae animalium liber III qui est de avibus. De avibus, quarum nomina sive particularia sive generalia AB. A. Litera incipiunt.**. Zurich: Christoph Froschauer, 1555. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125010867691>. Acesso em: mar. 2017.[1]

_____ . **Conradi Gesneri medici Tigurini Historiae animalium liber IIII: qui est De piscium & aquatilium animantium natura: cum iconibus singulorum ad viuum expressis ferè omnibus DCCXII**. Zurich: Christoph Froschauer, 1558. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125008807626>. Acesso em: mar. 2017.

_____ . **Icones animalium quadrupedum uiuiparorum et ouiparorum: quae in Historiae animalium Conradi Gesneri libro I. et II. describuntur, cum nomenclaturis singulorum latinis, graecis, italicis, gallicis, et germanicis plerunque, et aliarum quoque linguarum, certis ordinibus digestae**. Zurich: Christoph Froschauer, 1560.

1 Os livros II (quadrúpedes ovíparos) e III (aves) do Getty Research Center estão encadernados em um mesmo volume.

Disponível em: <https://archive.org/details/iconesanimaliumq00gess>. Acesso em set. 2015.

GESSNER, Conrad; PLATTER, Felix. **Platter-Gessner Zoological Albums**. 2 volumes (III C 22, III C 23). Amsterdam: Bijzondere Collecties, Special Collections Departament, University of Amsterdam, Amsterdam Remonstrant Church Library, s/d. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/bijzonderecollectiesuva/albums/72157632809370911>. Acesso em: out. 2015.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. (2a Ed.) São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GMELIG-NIJBOER, Caroline Aleid. **Conrad Gessner's "Historia Animalium": an inventory of renaissance zoology**. Meppel: Krips, Communicationes Biohistoricae Ultrajectinae Nr. 72, 1977.

GODWIN, Jocelyn. **Robert Fludd**: hermetic phylosopher and surveyor of two worlds. London: Thames & Hudson, 1979.

GOPNIK, Adam. *The World's Weirdest Library*. In: **The New Yorker**, New York, Issue 2015, 16/03/2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/03/16/in-the-memory-ward>. Acesso em: 10/10/2015.

GOULD, Stephen Jay. PURCELL, Rosamond Wolff. **Finders, keepers: eight collectors**. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

GRANT, Edward. **A history of natural philosophy**: from the ancient world to the nineteenth century. New York: Cambridge University Press, 2013.

GRAS, Vernon *et alli*: Peter Greenaway: **Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

GREENAWAY, Peter. **A zed and two noughts**. Paris: Dis Voir, 1998.

GREENBLATT, Samuel. **Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. (4ª. ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GRINKE, Paul. **From wunderkammer to museum**. London: Bernard Quaritch Ltd., 2006.

GROSS, Aaron; VALLELY, Anne (eds.). **Animals and the human imagination**: a companion to animal studies. New York: Columbia University Press, 2012.

HAECKEL, Ernst. **Kunstformen der Natur.** Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1889-1904. Disponível em: <https://archive.org/details/KunstformenderN00Haec>. Acesso em: abr. 2017.

HAMES, Peter. **Dark alchemy:** the films of Jan Svankmajer. Westport: Praeger Publishers, 1995.
HANSEN, João Adolfo. **A alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

HENDRIX, Lee; VIGNAU-WILBERG, Thea. **An abecedarium: illuminated alphabets from the court of the emperor Rudolf II**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1997a.

_____. **Nature illuminated: flora and fauna from the court of the emperor Rudolf II.** Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 1997b.

_____. ***T*he art of the pen: calligraphy from the court of the emperor Rudolf II**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

HISTÓRIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.901.

HISTORY. In: **Webster's third new international dictionary** of the English language unabridged and seven language dictionary. Vol. II. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1966. p. 1074.

HOEFNAGEL, Joris. *Four elements*. In: **National Gallery of Art**. Washington, D. C.: 1575-1582. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2569.html?artobj_artistId=2569&artobj_imagesonly=Images_online&pageNumber=1&lastFacet=artobj_imagesonly>.

HOEFNAGEL, Joris *et al*. **Mira calligraphiae monumenta**. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1992.

HOFMANN, Irene. **Weird science: a conflation of art and science**. Bloomfield Hills: Cranbrooke Art Museum, 1999.

HOINS, Katharina (ed.); FELLMANN, Benjamin (ed.). *The Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. In: **WARBURG-HAUS**. Hamburg: Aby-Warburg-Stiftung, 2006. Disponível em: <http://www.warburg-haus.de/en/the-kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/>. Acesso em: jun. 2017.

HOKE, Jeff. **The museum of lost wonder**. San Francisco: Weiser Books, 2006.

HOLTHUIS, L. B. *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri (1734-1765) and the Planches de Seba (1827-1831)*. In: **Zoologische Mededelingen**. Vol 43. Ed. 19, 1969. p. 239-252. Disponível em: <http://www.repository.naturalis.nl/record/318725>. Acesso em: 19 out. 2015.

HUNTER, Michael. *The cabinet institutionalized: the Royal Society's 'repository' and its backgrounds*. In: IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur. **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 19, p. 217-229.

HUXLEY, Robert (ed.) *et alli*. **The great naturalists**. New York. Thames & Hudson, 2007.

ÍDOLO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 914.

IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur. **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001.

JARDINE, N.; SECORD, J. A.; SPARY, E. C.. **Cultures of natural history**. New York: Cambridge University Press, 2005.

JARDINE, N.; SPARY, E. C.. *The natures of cultural history*. In: **Cultures of natural history**. New York: Cambridge University Press, 2005. p.03-13.

JENNIS, Lucas; MERIAN, Matthaus. **Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum (...)**. Francofurti : Apud Hermannum à Sande, 1678. Disponível em: <https://archive.org/details/musaeumhermeticu00meri> . Acesso em: nov. 2015.

JENTSCH, Ernst. *On the psychology of the uncanny (1906).* Trad. Roy Sellars. In: **Angelaki 2**, p. 7-16. Oxford: 1995.

JONES, Caroline A.; GALISON, Peter (eds.). **Picturing science producing art**. Nova Iorque: Routledge, 1998.

JOHNSTON, Devin. **Creaturely and other essays**. New York: Turtle Point Press, 2009.

JONSTON, John. **Historiae naturalis de quadrupetibus libri : cum aeneis figuris;** [Historiae naturalis de serpentibus libri II ; Historiae naturalis de insectis libri III ; Historiae naturalis de exanguibus aquaticis libri IV ; Historiae naturalis de piscibus et cetis libri V ; Historiae naturalis de avibus libri VI]. Frankfurt: Imprensis haeredum Matthaeus Merian, 1650-1653. Disponível em: <https://archive.org/details/Historiaenatura00Jons>. Acesso em: mar. 2016.

_____. **Historiae naturalis de quadrupetibus libri: cum aeneis figuris**. Frankfurt: Imprensis haeredum Matthaeus Merian, 1650. Disponível em: <https://archive.org/details/historiaenatural11650jons>. Acesso em: mar. 2016.

JORGE, Eduardo. *Lobisomem, sem ameaças*. In: **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p.177-195.

KAFKA, Franz. **O castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAUFMANN, Thomas daCosta. **Drawings from the Holy Roman Empire: a selection from north american collections 1540-1680**. Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1982.

_____. *The collections of austrian Habsburgs*. In: **The cultures of collecting**. Cambridge: Harvard University Press, 1994. Capítulo 7, p. 137-154.

KENSETH, Joy. **The age of the marvelous**. Hanover: Hood Museum of Art, 1991.

KHUNRATH, Heinrich. **Amphitheatrum Sapientiae Aeternae** (…). Hanoviae: excudebat Guilielmus Antonius, 1609. Disponível em: <https://archive.org/details/BIUSante_pharma_res005272>. Acesso em: mar. 2018.

KNAPP, Sandra. *Comte de Buffon, a grand theorist*. In: **The great naturalists**. New York. Thames & Hudson, 2007. p. 140-148.

KRÉN, Emil. *From the model-book to the sketchbook*. In: **Web Gallery of Art.** 1996. Disponível em: <https://www.wga.hu/tours/gothic/modelboo.html>. Acesso em nov. 2016.

KRIEGESKORTE, Werner. **Giuseppe Arcimboldo**. Trad. José Lebrero Stals. Köln: Taschen, 2005.

KUSUKAWA, Sachiko. *The sources of Gessner's pictures for the Historiae Animalium*. In: **Annals of Science**, Vol. 67, No. 3, Julho de 2010, 303-328.

_____. **Picturing the book of nature**: image, text and argument is sixteenth-century human anatomy and medical botany. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

LATOUR, Bruno. *On the partial existence of existing and nonexisting objects*. In: **Biographies of scientific objects**. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Capítulo 10, p.247-269.

LUGLI, Adalgisa. **Assemblage**. Paris: Éditions Adam Biro, 2000.

_____. **Naturalia et mirabilia:** il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa. Milano: Mazzotta, 2005.

MACACO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1056.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas:** ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004a.

_____. **O cinema enciclopédico de Peter Greenaway**. São Paulo: Unimarco Editora,

2004b.

_____. **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MAIORINO, Giancarlo. **The portrait of eccentricity: Arcimboldo and the manneirist grotesque**. Pennsylvania State University Press, 1991.

MANGUEL, Alberto. *La biblioteca de Mnemosina*. In: **Psicoanálisis APdeBA** - Vol. XXVII - Nº 3, 2005. p. 407-417.

MANNING, John. **The emblem**. London: Reaktion Books, 2002.

MAURIÈS, Patrick. **Cabinets of curiosities**. London: Thames & Hudson Ltd., 2002.

MARGÓCSY, Dániel. **Comercial visions**: science, trade and visual culture in the dutch golden age. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

McCULLOCH, Florence. **Mediaeval latin and french bestiaries**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1962.

MELOCANNA baccifera. In: **National Mission on Bamboo Applications**. Disponível em: <http://www.bambootech.org/subsubTOP.asp?subsubid=80&subid=23&sname=BAMBOO>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MENDES, Ricardo. *Bienal de São Paulo 1973 – Flusser como curador: uma experiência inclusa*. In: **Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. V.1, n. 11. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=issue&op=view&path[]=11&path[]=showToc>. Acesso em: out. 2015.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MINELLI, Laura Laurencich. *Museography and ethnographical collections in Bologna*. In: **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 2, p. 19-27.

MOBERLY, Lucy Gertrude. *Inexplicável*. In: **Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente**. Org. Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
MUSEO di Palazzo Poggi. **Il viagio**: mito e scienza. Bologna: Bononia University Press, 2007.

MORAES *et alli*. *Conde de Buffon e a teoria da degenerescência do Novo Mundo no século XVIII*. In: **História das ideias**: viajantes naturalistas e ciências na modernidade. Maringá: Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2010. Capítulo 03, p. 57-75. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Christian_Santos2/publication/236994935_Conde_d

e_Buffon_e_a_teoria_da_degenerescencia_do_Novo_Mundo_no_seculo_XVIII/links/00b7d51ae01caa26f1000000/Conde-de-Buffon-e-a-teoria-da-degenerescencia-do-Novo-Mundo-no-seculo-XVIII.pdf>. Acesso em set. 2017.

MUHAJARINE, Hanna *The Justice of Bees and Absurdity of Apes: an appreciation of Edward Topsell*. In: **Tooth and Claw**. Volume 11, p. 19-26, 2014. Disponível em: <https://ojs.library.dal.ca/tandc/article/view/4249>. Acesso em: jun. 2016.

NATURAL HISTORY. In: **Princeton University WordNet**. Princeton University. 2010. Disponível em: <http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=natural+history>. Acesso em: set. 2015.

NATURAL HISTORY. In: **Webster's third new international dictionary** of the English language unabridged and seven language dictionary. Vol. II. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1966. p. 1507.

NEOPLATONISM. In: WILDBERG, Christian. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** Spring 2016 Edition. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/neoplatonism/>. Acesso em: abr. 2017.

NÉRET, Gilles. **Balthus**. Köln: Taschen, 2004.

NEWMAN, William R. **Promethean ambitions: alchemy and the quest to perfect nature**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

NEWTON, Isaac; NEWMAN, William R. (ed.). *Keynes MS. 28*. In: **The chymistry of Isaac Newton**. Bloomington: Indiana University, 2010. Disponível em: <http://purl.dlib.indiana.edu/iudl/newton/ALCH00017>. Acesso em: ago. 2017.

OCEAN Mysteries. In: **MarineBio.org**. MarineBio Conservation Society, 2013. Acesso em: setembro/2013. Disponível em: <http://marinebio.org/oceans/mysteries/index.asp>.

OGILVIE, Brian W.. **The science of describing**: natural history in renaissance Europe. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. In: **Arquitextos**. Fev. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq021/bases/03tex.asp>. Acesso em jun. 2003.

_____. *Pedagogia visual e educação da memória*. In: **Arquitextos**. Fev. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/503>. Acesso em jun. 2015.

OLMI, Giuseppe. *Science – honour – metaphor: italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries.* In: **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 1, pg. 1-17.

O'PRAY, Michael. *Jan Svankmajer: a mannerist surrealist*. In: **Dark alchemy: the films of Jan Svankmajer**. Westport: Praeger Publishers, 1995. Capítulo 2, p. 48-77.

OUTRAM, Dorinda. *New Spaces in Natural History*. In: **Cultures of natural history**. New York: Cambridge University Press, 2005. p.249-265.

OVÍDIO; BOCAGE (trad.). **Metamorfoses**. São Paulo: Hedra, 2007.

PARACELSUS; WAITE, Arthur Edgar (trad.). **The hermetic and alchemical writings of Aureolus Philippus Theophrastus Bombast, of Hohenheim, called Paracelsus The Great**. Now for the first time faithfully translated into english. Volume I. London: James Elliot and Co., 1894.

PARACELSUS; JACOBI, Jolande (trad.); GUTERMAN, Norbert (trad.). **Paracelsus**: selected writings. New York, Pantheon Books, 1958.

PARÉ, Ambroise. **On monsters and marvels**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

PHYSIOLOGUS: a medieval book of nature lore. Trad. Michael J. Curley. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

PLATÃO. *Vida e obra; Diálogos.* In: **Os pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PLINY; RACKHAM, H (trad.). **Natural History – books 1-2**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

PORTA, Giambattista della. **Hytognomonica Io. Baptistae Portae ... octo libris contenta: in quibus noua, facillimaque affertur methodus, qua plantarum, animalium, metalloru[m], rerum deniq[ue] omniu[m] ex prima extimae faciei inspectione …** . Napoli: Horatium Saluianum, 1588. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/1181/167/phytognomonica-io-baptistae-portae-octo-libris-contenta/>. Acesso em mar. 2013.

_____. **Magiae naturalis**. Natural magick, by John Baptista Porta, a Neapolitane: in twenty books ... wherein are set forth all the riches and delights of the natural sciences. London: Printed for T. Young and S. Speed, 1658. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/ampagecollId=rbc3&fileName=rbc0001_2009pre23451page.db&recNum=8>. Acesso em: mar. 2014.

PRESTON, Claire. **Thomas Browne and the writing of early modern science**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

RABER, Karen. **Animal bodies, renaissance culture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 6ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

RIPA, Cesare. **Della novissima iconologia**. Padova: Pietro Paolo. Tozzi, 1624. Disponível em: <https://archive.org/details/dellanovissimaic01ripa>. Acesso em: fev., 2017.

_____. **Iconology**. London: Forgotten Books, 2015.

RITVO, Harriet. **The platypus and the mermaid and others figments of the classifying imagination**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

ROCCOLINO, Giacomo Calandra di. *Aby Warburg architetto: Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo*. In: **engramma**, n. 116, maio de 2014. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1564>. Acesso em: dez., 2015.

ROOB, Alexander. **Alquimia & misticismo: o museu hermético**. Köln: Taschen, 2006.

ROSSI, Paolo. **O nascimento da ciência moderna na Europa**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

_____. **A chave universal: artes da memorização e da lógica combinatória desde Lúlio até Leibniz**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

ROTHFELS, Nigel (org.). **Representing animals**. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

ROYLE, Nicholas. **The uncanny**. London: Routledge, 2003.

RUYSCH, Frederik. **Frederici Ruischii anatom. & botanices professoris... Thesaurus animalium primus: cum figuris aeneis = Het eerste cabinet der dieren**. Amsterdam: Apud Joannem Wolters, 1710. Disponível em: <https://archive.org/details/fredericiruischi00ruys>. Acesso em out. 2014.

SANTO AGOSTINHO. **De Trinitate**: livros IX-XIII. Prior Velho: Paulinas Editora, 2007.

SAX, Boria. **The parliament of animals**: anecdotes and legends from books of natural history 1775-1900. New York: Pace University Press, 1992.

SCHEICHER, Elizabeth. *The collection of archduke Ferdinand II at Schloss Ambras*. In: **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 4, p.37-50.

SCHIESARI, Juliana. **Beasts & beauties**: animals, gender & domestication in the italian renaissance. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SCHUPBACH, Willian. *Cabinet of curiosities in european academic institutions*. In: **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 20, p. 231-243.

SEBA, Albertus. **Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio, et iconibus artificiosissimis expressio, per universam physices historiam**: Opus, cui, in hoc rerum genere, nullum par exstitit. Amsterdam: J. Wetstenium, & Gul. Smith, & Janssonio-Waesbergios, 1734. Tomus I. Disponível em: <https://archive.org/details/Locupletissimir1Seba>. Acesso em: nov. 2015.

_____. **Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio, et iconibus artificiosissimis expressio, per universam physices historiam**. Tomus II. Amsterdam: J. Wetstenium, & Gul. Smith, & Janssonio-Waesbergios, 1735. Disponível em: <https://archive.org/details/Locupletissimir2Seba>. Acesso em: nov. 2015.

_____. **Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio, et iconibus artificiosissimis expressio, per universam physices historiam**. Tomus III. Amsterdam: J. Wetstenium, & Gul. Smith, & Janssonio-Waesbergios, 1758. Disponível em: <https://archive.org/details/Locupletissimir3Seba>.

_____. **Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio, et iconibus artificiosissimis expressio, per universam physices historiam**: Opus, cui, in hoc rerum genere, nullum par exstitit. Tomus IV. Amsterdam: J. Wetstenium, & Gul. Smith, & Janssonio-Waesbergios, 1765. Disponível em: <https://archive.org/details/Locupletissimir4Seba>. Acesso em: nov. 2015.

SEBA, Albertus; MÜSCH, Irmgard. **Cabinet of natural curiosities**. Köln: Taschen, 2005.

SEGALIN, Linara Bessega. **Conhecimento de almanaque**: usos e abusos da memória e do esquecimento. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301171165_ARQUIVO_ConhecimentodeAlmanaqueusoseabusosdamemoriaedoesquecimentotextook.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2015.

SERAFINI, Luigi. **Codex Seraphinianus**. Rizzoli, 2013.

SEELIG, Lorenz. *The Munich Kunstkammer*. In: IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur. **The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe**. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 9, p. 91-119.

SETTIS, Salvatore. **Warburg continuatus: descripción de una biblioteca**. Barcelona: Ediciones de La Central, 2010.

SIMONDON, Gilbert. **Dos lecciones sobre el animal y el hombre**. Buenos Aires: Ediciones La Cabra, 2008.

SMITH, Pamela H.; FINDLEN, Paula. **Merchants and marvels: commerce, science, and art in early modern Europe**. New York: Routledge, 2002.

STAFFORD, Barbara Maria; TERPAK, Frances. **Devices of wonder: from the world in a**

box to images on a screen. Los Angeles: Getty Publications, 2001.

STARK, Ryan J. **Rhetoric, science & magic in seventeenth century England**. Washington: The Catholic University of American Press, 2009.

STENDARDO, Enrica. **Ferrante Imperato: collezionismo e studio della natura a Napoli tra cinque e seicento**. Napoli: Accademia Pontaniana, 2001.

STREDOEVROPSKÁ Galerie A Nakladatelství (Central Europe Publishing House). **Jan Svankmajer**: Transmutace smyslu (transmutation of senses). Prague: 1994.

SVANKMAJER, Jan; SVANKMAJEROVÁ, Eva. **Anima animus animation**: between film and free expression. Prague: Slovart Publishing, 1997.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle; PRIORE, Mary del (Trad.). **Monstros e monstrengos do Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TEGA, Walter (ed.). **Guide to the Museo di Palazzo Poggi**: science and art. (2ª Ed). Bologna: Editrice Compositori, s/d.

THEVET, André. **A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do rei**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

TOMASI, Lucia Tongiorgi. **Immagine e natura: L'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria, secoli XV-XVIII**. Modena: Panini, 1984, p. 131.

THE UNCANNY. In: **Paradoxa:. studies in world literary genres**. Volume 3, número 3-4. Vashon Island: 1997.

THIMANN, Michael; GIBHARD, Thomas. *The library of Aby Warburg - Exhibition*. In: **The Warburg Institute**, 2016. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/library/library-aby-warburg> . Acesso em mar. 2017.

TOPSELL, Edward; GESSNER, Conrad; MOFFETT, Thomas; ROWLAND, John. **The history of four-footed beasts and serpents**. Vol I e Vol II. London: E. Cotes for G. Sawbridge, 1658. Disponível em: <https://archive.org/details/historyoffourfoo00tops>. Acesso em ago. 2015.

TRISMEGISTO, Hermes; SCOTT, Walter (org.); ALGORA, Manuel (trad.). **Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos**. Madrid: EDAF Editorial, 2006.

TUNG, Mason. *Variorum edition of Alciato*. In: **Alciato at Glasgow**, 2010. Disponível em: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/tung-variorum.php>. Acesso em jan. 2017.

VESTERS, Cristel. *Kunst - Aby Warburgs atlas van de wereld: Op zoek naar de ziel van de westerse cultuur*. In: **De groene amsterdammer**, n. 41, 12 de outubro de 2016.

Disponível em: <https://www.groene.nl/artikel/op-zoek-naar-de-ziel-van-de-westerse-cultuur>. Acesso em mar. 2017.

VICKERS, Brian. *Library of a polymath* (essay review). In: **Annals of Science**. Vol. 69, No. 4, Out. 2012, p.571-574.

VIGNAU-WILBERG, Thea. *Joris Hoefnagel, the illuminator*. In: **Mira calligraphiae monumenta**. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1992. Capítulo 03, p.15-28.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____. **A renovação da antiguidade pagã:** contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____ . *Mnemosyne Atlas A*. In: **engramma**. 2012a.. Disponível em: <<http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=10001>>. Acesso em out. 2015.

_____. *Mnemosyne Atlas 3*. In: **engramma**. 2012b. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1003>. Acesso em jan. 2017.

_____. *Mnemosyne Bilderatlas*. Karlsruhe, 2016. In: **ZKM Center for Art and Media**. Disponível em: < https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas>. Acesso em: fev. 2017.

WEST-PAVLOV, Russell. **Bodies and their spaces**: system, crisis and transformation in early modern theatre. Amsterdam: Editions Rodopi, 2006.

WOODS, Alan. **Being naked playing dead: the art of Peter Greenaway**. Manchester: Manchester University Press, 1996.

YATES, Frances Amelia. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

_____. **The rosicrucian enlightenment**. London; New York: Taylor & Francis e- Library, 2003.

_____. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Theatre of the world**. New York: Barnes & Noble, 2009.

ZIMMERMANN, Hans Joachim. *English translations of Cesare's Ripa Iconologia: from the 17th century to 19th century*. In: **De zeventiede eeuw**. Jaargang 11, 1995, p.17-25. Disponível em:

<http://www.dbnl.org/tekst/_zev001199501_01/_zev001199501_01_0003.php>. Acesso em fev. 2017.

Filmografia

ANTICRISTO. Direção: Lars von Trier. Alemanha: Zentropa Entertaiment, 2009. 1 DVD (96 min.), colorido, legendas em português. Tradução de: *Antichrist*.

HISTORIA Naturae: Suita. Direção: Jan Svankmajer. Praga: The Kimstim Collection, 1967. 1 DVD (8 min./172min.), colorido. In: Collected Shorts of Jan Svankmajer (2005).

O HOMEM urso. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos: California Films, 2005. 1 DVD (min.), colorido, legendas em português. Tradução de *Grizzly Man*.

SCIENCE is fiction: 23 films by Jean Painlevé. Direção Jean Painlevé. Estados Unidos: Criterion Collection,2009. 3 DVDs (313 min.), colorido e preto e branco.

THE COLOR of pomergranates. Direção: Sergei Parajanov. União Soviética: Armenfilm, 1969. 1 DVD (155 min.), colorido, Tradução de *Sayat Nova*.

ZOO, um Z e dois zeros. Direção: Peter Greenaway. Grã Bretanha: Zeitgeist Films, 1985. 1 DVD (115 min.), colorido. Tradução de: *Zoo, a Zed & Two Noughts*.

A P Ê N D I C E A

Apêndice A

LIVROS E FILMES DA PRIMEIRA EDIÇÃO					
AUTOR	**DATAS n. - m.**	**PUBLICAÇÕES DATA - TÍTULO**	**Localização/ Coleção**	**LIVRO**	**CÍRCULO**
Conrad Gessner	1516-1565	1551 - Liber I - De Quadrupedibus uiuiparis	- Getty Research Institute archive.org	Livro I	**Primeiro Círculo**
		1554 - Liber II - De Quadrupedibus ouiparis	- Getty Research Institute archive.org		
		1555 - Liber III - De Auium natura	- Getty Research Institute archive.org		
		1558 - Liber IIII - De Piscium & Aquatilium animantium natura	- Getty Research Institute archive.org		
Joris Hoefnagel	1542-1601	1575-1582 - Animalia rationalia et insecta (ignis) - Animalia quadrupedia et reptilia (terra) - Animalia aquatilia et conchiliata (aqua) - Animalia volatilia et amphibia (aier)	- National Gallery of Art - Washington	Livro II	
		1590-? Mira calligraphiae monumenta (não usado)	- Getty Research Institute		
Ulisse Aldrovandi	1522-1605	c. 1550-1610 – Le tavole acquerellate di Ulisse Aldrovandi (2900 pinturas/desenhos)	- Università di Bologna	Livro III	
		1599 - Ornithologiae hoc est De auibus historiae libri XII	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1600 - Ornithologiae tomus alter...(não usado)			
		1602 - De animalibus insectis libri septem	- University of Maryland archive.org	Livro IV	
		1603 - Ornithologiae tomus tertius, ac postremus (não usado)			
		1606 - De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor	- Getty Research Institute archive.org	Livro IV	
		1613 - De piscibus libri 5. et De cetis lib.	Edição de 1638		

		vnus (1638)	- National Central Library of Rome archive.org		
		1621 - Quadrupedum omnium bisulcorum historia	University of Turin archive.org		
		1637a - De quadrupedibus digitatis viuiparis libri tres, et De quadrupedibus digitatis ouiparis libri duo.	- National Central Library of Rome archive.org		
		1637b - Ornithologiae v2	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1637c - Ornithologiae v3	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1639 - De quadrupedibus solipedibus	- McGill University Library archive.org		
		1640 - Serpentum, et draconum historiae libri duo (não usado)			
		1642 - Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium (primeira edição em 1609 - menor)	- National Central Library of Rome archive.org		
		1648 - De quadrupedibus solidipedibus volumen integrum (não usado)			
Anônimo N.N.		c. 1600 - Aquarelle von Säugetieren, Vögeln, Insekten und Pflanzen samt deutschen Legenden [Süddeutschland] Ms Rh hist 161	- Zentralbibliothek Zürich	Livro V	
Edward Topsell	1572-1625	1607 - The History of Four-footed Beasts 1608 - The History of Serpents (não usados)			
		1658 - The History of Four-Footed Beasts and Serpents	- Duke University Libraries archive.org		
John Jonston	1603-1675	1650 - Historiae naturalis de avibus libri VI	- Smithsonian Libraries archive.org	Livro VI	
		1650 - Historiae naturalis de piscibus et cetis libri V, cum aeneis figuris	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1650 - Historiae naturalis de quadrupetibus libri	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1653 - Historiae naturalis de insectis libri	- Smithsonian		

		III, de serpentibus et draconibus libri II	Libraries archive.org		
		1657 - Historiae naturalis de exanguibus aquaticis libri IV, cum figuris aeneis, Joannes Jonstonus,… (não usado)			
		1667 - Historiae naturalis de serpentibus, libri II (não usado)			
		1678 - A Description of the Nature of Four-footed Beasts (não usado)			
		1718 - Theatrum universale omnium animalium, piscium, avium, quadrupedum, exanguium aquaticorum, insectorum et angium (não usado)			
Frederik Ruysch	1638-1731	1710 - Thesaurus animalium primus	- Smithsonian Libraries archive.org	Livro VII	**Segundo Círculo**
Albertus Seba	1665-1736	1734 - Locupletissimi rerum naturalium thesauri – Tomus I	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1735 - Locupletissimi rerum naturalium thesauri – Tomus II	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1758 - Locupletissimi rerum naturalium thesauri – Tomus III	- Smithsonian Libraries archive.org		
		1765 - Locupletissimi rerum naturalium thesauri – Tomus IV	- Smithsonian Libraries archive.org		
Buffon	1707-1788	1754 - Collection des animaux quadrupèdes : planches coloriées sans texte	Université de Strasbourg – Bibliòtheque numérique patrimoniale		
		1749 - 1788 - Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi – 36 volumes - (não usado)			
Ernst Haeckel	1834-1909	1889 - Kunstformen der Natur	- Smithsonian Libraries archive.org	Livro VIII	**Terceiro Círculo**
Jean Painlevé	1902-1989	**Disco 01** - Hyas And Stenorhynchus (Hyas Et Stenorinques), 1927 * 10' - Sea Urchins (Oursins), 1954 * 11' - How Some Jellyfish Are Born (Comment Naissent Des Méduses) - 1960	Criterion Collection 2009		

		* 14' - The Sea Horse (L'hippocampe), 1933 * 14' - The Love Life Of The Octopus (LES Amours De La Pieuvre), 1967 * 14' - Shrimp Stories (Histoires De Crevettes), 1964 * 10' - Acera, Or The Witches' Dance (Acera ou Le Bal Des Sorcières), 1972 * 13' - The Vampire (Le Vampire), 1945 * 9 Minutes - Freshwater Assassins (Les Assassins D'eau Douce), 1947 * 24' - Sea Ballerinas (Les Danseuses De La Mer), 1956 * 13' - Pigeons In The Square (Les Pigeons Du Square), 1982 * 27' **Disco 02** - The Octopus (La Pieuvre), 1927 * 13' - Sea Urchiins (Les Oursins), 1928 * 10			
Jan Svankmajer	1934	1967 – *Historia Naturae (Suita)*	The Kimstim Collection		
Peter Greenaway	1942	1985 - Zoo – a zed and two noughts	Zeitgeist Films		
Joan Fontcuberta	1955	1988 – Fauna (não usado)			
		2008 – El libro de las maravillas	Actar		
Vilém Flusser	1920-1991	2011 – Edição brasileira 1987	Annablume		

A P Ê N D I C E B



Figura 115 - Panorama das versões finais das edições: *Bibliotheca Indalomeniana: Scientia Criaturarum* (1a edição, sobre a mesa) e *Teatro das Criaturas* (2a edição, no painel).
Acervo pessoal.



Figura 116 - Panorama da versão final do *Teatro das Criaturas*.
Acervo pessoal.