

Adriana de Castro Dias Bicalho

*O Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita*

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2007

Adriana de Castro Dias Bicalho

*O UNHEIMLICHE WUNDERKAMMER DA BIBLIOTHECA  
ABSCONDITA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2007

Bicalho, Adriana de Castro Dias, 1973-

O Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita / Adriana de Castro Dias Bicalho. - 2008.

165 f : il.

Orientador: Stéphane Huchet

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007

1. Gabinete de curiosidades – Séc. XVI-XVII – Teses 2. Estranhamento – Teses 3. Colecionadores e coleções – Séc. XVI-XVII – Teses 4. Livros artísticos – Teses I. Huchet, Stéphane, II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

Prof. Dr. Stéphane Huchet

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

À Clarice e Marco Aurélio “grandes sonhadores de fechaduras”, “poetas dos móveis”,  
guardiães das histórias das Gavetas.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a infinda paciência dos que me acompanharam de perto e de longe, cederam idéias, palpites, ruínas românticas e seu tempo, enviaram livros e impossíveis fotocópias, emprestaram computadores, levaram e buscaram, resgataram arquivos e, quando necessário, seguraram a minha mão.

À minha família: Alcione, Ana, Bruna, Lilian e Carlos Henrique.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Stéphane Huchet, e aos meus professores do programa de mestrado da EBA/UFMG pela iluminação, e à Zina Pawlowski, pela gentileza e atenção.

Às inúmeras bibliotecas e projetos de digitalização de manuscritos e livros raros, que generosamente disponibilizaram seus inestimáveis acervos *online*.

## RESUMO

São personagens mudos os Pertences Processos e Obras que estão a se reunir na *Terceira Edição do Primeiro Catálogo de Pertences Privilegiados do Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita*, o livro-objeto que curiosamente é tanto ponto de partida como também coroa o fim desta etapa de investigação em arte. Atados por uma mesma Propriedade, em princípio intangível ao juízo, serviram-se Processos e Obras das histórias que contaram os Pertences Precursores para trazer à consciência essa Propriedade, desvelar os métodos dessa união, bem como inventar sua própria narrativa. Empreendeu-se então uma estranha epopéia de descobrimento às avessas, do lugar do exótico tornado ordinário ao lugar da razão transfigurada em capricho extravagante, onde figuraram coleções e colecionadores renascentistas e barrocos, a *Mirabilia* tornada *Unheimliche* e os erros admitidos como procedimentos de investigação. A exemplo de muitos dos relatos de viagens e maravilhas dos séculos XVI e XVII, cumpriu-se o percurso do viajante imóvel, cujo caminho foi pavimentado com os retalhos de outros tantos discursos ou, nas eventuais lacunas que se fizeram presentes, à imaginação restou a tarefa coser as pontes necessárias.

## ABSTRACT

Processes-Belongings and Works are silent characters that are congregated in the *Third Edition of the First Catalogue of Privileged Belongings of the Unheimliche Wunderkammer of the Bibliotheca Abscondita*, the book-object that curiously is as much as starting point as also crown the end of this stage of inquiry in art. Tied for one same Property, in principle intangible to the judgment, Processes and Works served themselves of the stories that Precursory-Belongings had told to bring to the conscience this Property, to reveal the methods of this union, as well as inventing they own narrative. One was undertaken then into a strange reverse epic of discovery, from the place of the exotic turned to usual, to the place of the reason tranfigured in a fancy whim, where renaissance and baroque collections and collectors appear, the *Mirabilia* become *Unheimliche* and the admitted errors turn into inquiry procedures. Like many stories of journeys and wonders of XVI and XVII centuries, one fulfilled the way of the immovable traveller, whose path was paved with the remnants of others as many speeches or, in the eventual gaps, to the imagination remained the task to sew the necessary bridges.

## PALAVRAS-CHAVE:

Artes visuais; Gabinete de curiosidades; Coleções; Colecionadores; *Wunderkammer*; Museus; *Unheimliche*; Maravilhoso; Surrealismo; Ruínas românticas; Peter Greenaway; Jan Svankmajer; Jorge Luiz Borges; Rodolfo II; Athanasius Kircher; Thomas Browne; Ulisse Aldrovandi.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 01.** Página 09 da *Terceira Edição do Primeiro Catálogo de Pertences Privilegiados*. Acervo da artista (2005).

**Figura 02.** *Estudos para kinora*. Acervo da artista (2005).

**Figura 03.** *Estudos para Gabinetes de Instâncias Prerrogativas*. Acervo da artista (2005).

**Figura 04.** *Estudos para Gabinete Artificialia*. Acervo da artista (2006).

**Figura 05.** *Livro dos Títulos de Capítulos Assim Como Foram Encontrados em Sanatorium Pod Klepsidra*. Acervo particular (2005).

**Figura 06.** *Poème-objet* de André Breton (1941). MAURIÈS, 2002, p. 219.

*Untitled (soap bubble set)* de Joseph Cornell (1936). HARTIGAN, 2003, p. 74.

*Minas 4* de Farnese de Andrade (1978). NAVES, 2002, p.185.

**Figura 07.** Escritório de André Breton (sem data). MAURIÈS, 2002, p. 215. Estúdio de Joseph Cornell (plano geral e detalhe, sem data). HARTIGAN, 2003, cd-rom. Ateliê de Farnese de Andrade. COSAC, 2005, p. 190-191.

**Figura 08.** Frontispício de *Dell'istoria naturale* (1599), catálogo da coleção de Ferrante Imperato. MAURIÈS, 2002, p. 10-11.

**Figura 09.** *Terceiro Capítulo de Notas Sublinhadas do Segundo Inventário Inventado*

*em sua Primeira Edição Encabulada. Acervo da artista (2003).*

**Figura 10.** *Magdalena Ventura, seu filho e marido*, de José de Ribera (1631). KENSETH, 1991, p. 52.

**Figura 11.** Frontispício do *Museo Cospiano anesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi*, catálogo da coleção de Ferdinando Cospi (1677). MAURIÈS, 2002, p. 146-147.

**Figura 12.** Frontispício do *Musaeum Kircherianum*, catálogo da coleção de Athanasius Kircher (1709). BUONANNI, 1709, p. 02.

**Figura 13.** Frontispício do *Museum Wormianum* (1655), catálogo da coleção de Ole Worm. MAURIÈS, 2002, p. 18-19.

**Figura 14.** Taça de chifre de rinoceronte, feita por Nikolaus Pfaff para a coleção do Imperador Rodolfo II de Habsburgo (1611). MAURIÈS, 2002, p. 172.

**Figura 15.** *Kunstschränk* (sem data) de Gustavus Adolphus (hoje na Universidade de Uppsala). MAURIÈS, 2002, p. 60.

**Figura 16.** Caixa catóptica de Athanasius Kircher. KIRCHER, 1678, p. 38.

**Figura 17.** Rinoceronte de *On monsters and marvels* de Ambroise Paré. PARÉ, 1983, p. 168.

**Figura 18.** *Blemmas* (ao centro). Volume VI, Tomo 2, *Animali*. ALDROVANDI, acervo da Biblioteca Universitária de Bolonha.

**Figura 19.** Dragão da coleção de Ulisse Aldrovandi. Volume IV. ALDROVANDI, acervo da Biblioteca Universitária de Bolonha.

**Figura 20.** Páginas do *Mira Calligraphiae Monumenta* (1561-?). HENDRIX; VIGNAU-WILBERG, 45-48, 1997a.

**Figura 21.** Preparado anatômico de Frederik Ruysch, fotografado por Rosamond Purcell. GOULD; PURCELL, 2000, p. 24.

**Figura 22.** Gravuras de *tableaux* confeccionados por Frederik Ruysch. *Dream Anatomy*, U.S. National Library of Medicine.

**Figura 23.** *Story from a book* (1999), fotografia de Joel-Peter Witkin. PARRY, 2001, p. 117.

**Figura 24.** Estudos para estéreos dos *Jardins nas Gavetas* dos *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas*. Acervo da artista (2006).

**Figura 25.** Galinha lanosa de *Ornithologiae*, Volume II, Livro XIV. ALDROVANDI, acervo da Biblioteca Universitária de Bolonha.

**Figura 26.** *Sem Título* (sem data), de Farnese de Andrade. NAVES, 2002, p. 159. Marfins torneados, coleção de Dresden. MAURIÈS, 2002, p. 123.

**Figura 27.** *L'Admiration avec étonnement*, gravura de *Expressions des Passions de l'Ame*, de Charles Le Brun (1727). KENSETH, 1991, p. 24.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>CAPÍTULO 1 – Dos Procedimentos dos Pertences Privilegiados</b>	23
1.1. De como Borges ouve vozes na leitura de Kafka	24
1.2. Onde o Primeiro Catálogo dos Pertences Privilegiados empresta de Borges o juízo dos precursores de Kafka e anuncia seus procedimentos	25
1.3. Das qualidades de quatro dos Pertences-Precursores-Emblemas encontrados na Terceira Edição do Primeiro Catálogo e seu parentesco com os outros Pertences-Precursores, com os Pertences-Obras e com os Pertences-Processos	26
<b>CAPÍTULO 2 – Do Pertence-Precursor Maior</b>	53
2.1. Onde um ambrosíaco inventário está a atizar a curiosidade dos polímatas e o Pertence-Precursor-Maior conta sua história	54
2.2. O <i>Terminorium musaeum difinitorium</i> para o <i>Museum museorum</i> : onde há uma coleção de nomes de coleções	68
2.3. Onde coleciona-se maravilhas que existem e não existem: catálogos de coleções, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> e o <i>Musaeum clausum</i>	75
2.4. Onde é revelado como o <i>wunderkammer</i> e a <i>Bibliotheca Abscondita</i> emprestaram seus nomes	81
<b>CAPÍTULO 3 – Do Primeiro Exercício</b>	84
3.1. Do Primeiro Exercício: onde os humores dos colecionadores são emblemas para as estratégias patológicas de colecionismo	85
3.2. O enciclopedista colérico	86
3.3. O taumaturgo fleumático	91
3.4. O imperador melancólico	96
3.5. O alegorista sanguíneo	100
<b>CAPÍTULO 4 – Dos Erros Metodológicos do Primeiro Catálogo</b>	106
4.1. Dos lugares dos erros: onde três crocodilos mais dois, Pierre Menard e o túmulo de uma princesa chinesa tomam chá e discutem parentesco	107

4.2. Do primeiro erro metodológico da Terceira Edição do Primeiro Catálogo: onde descobre-se porque classificações, taxonomias, chuvas de peixes, cíclopes, sereias, <i>Saodowaoth</i> e tuberculose existem e não existem e onde Ulisse Aldrovandi cria galinhas	113
4.3. Do segundo erro metodológico da Terceira Edição do Primeiro Catálogo: “ <i>quicumque sciverit catenam qua mundus inferior jungitur superiori cognoscat misteria naturae &amp; mirabilium patratorem aget</i> ”	119
<b>CAPÍTULO 5 – Do Laço das Idéias, onde há e não há esqueletos de sereias</b>	128
5.1. Do Laço das Idéias, onde há um esqueleto de sereia guardado no fundo da gaveta: o <i>Unheimliche</i>	129
5.2. Do Laço das Idéias, onde há jardineiros que cultivam esqueletos de sereia: a <i>Mirabilia</i>	135
5.3. Do <i>maravilhoso unheimliche</i> como o Laço das Idéias: onde há e não há esqueletos de sereias	143
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	147
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	152

# I N T R O D U Ç Ã O

**Onde há um presunçoso prelúdio ao *Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita***

O Convidado em visita ao *Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita* é tomado, a princípio, por uma cegueira incontornável; ao seu redor, uma inaudita platéia de objetos indistintos assistem ao seu estupor e à ligeira perda de horizonte que nesse intervalo compromete o seu juízo espacial. Engolfado pela confluência de estímulos, momentaneamente emancipado de seu juízo, abandonado à irresponsabilidade de seus sentidos que estão a promover festivamente uma síncope sinestésica, o Convidado despenca voluntariamente, tal qual o afogado, que no último intervalo de consciência antes de cumprir seu destino, abraça as águas resignado. E à deriva, no fundo de seu oceano negro, talvez reencontre, dispostos como os restos de um naufrágio, os objetos que agora o observam de dentro para fora. Urge que ao final deste dramático interstício sensível, que não dura muito mais que um suspiro, que o Convidado agarre-se a razão e situe-se novamente no mundo. Poderá ele então abandonar-se ao exame de cada uma daquelas criaturas, que vez ou outra solicitam-no a afogar-se novamente.

Conspiram silenciosas as coisas. Nenhum objeto é talhado para monopolizar o Convidado: ao contrário, de braços dados, todos rogam sua atenciosa consideração.

**Onde é apresentada A Terceira Edição do Primeiro Catálogo de Pertences Privilegiados e seus peculiares predicados**

É chamado de A Terceira Edição do Primeiro Catálogo de Pertences Privilegiados do *Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita* o livro-objeto que curiosamente é tanto ponto de partida como também coroa o fim desta etapa de investigação em arte.

A princípio o Catálogo higienicamente presumia-se o caderno de atividades e projetos desta investigação mas, imodesto que é, tomou para si todas as atenções e passou a reter irremediavelmente todo o fluxo de coisas: anotações constrangidas, artefatos-criaturas, fracassos contentes, texturas pretensiosas em ruínas, erros retumbantes, procedimentos olvidados, nomes fabulosos de animais reais, aparelhos vetustos, idéias precárias, coincidências esdrúxulas e também obras a se formar. Ganharam visibilidade os elementos recorrentes nessas obras, precursores e processos - em princípio vergonhosamente inarticuláveis, quando então unidos no Catálogo principiaram a constituir um cerne para a criação de um contexto e de um procedimento de investigação – os erros reencarnaram como propósitos e motivações e, descrevendo uma trajetória circular, tanto agregaram as partículas das imediações como perderam parte de sua impertinência, e por fim desviaram-se cada vez menos de seus desígnios, rendendo-se a órbitas constantes e admiravelmente obvolvidas.

O Catálogo é um colecionador avarento e também um paradoxo – é ao mesmo tempo objeto e instrumento de pesquisa. Ao avolumarem-se as coisas nele retidas, tomou-o um estado quase mórbido de policladia e as linhas que nele vicejaram irromperam de uma página a outra, por fim convergindo em vielas que logo propalaram caminhos possíveis. De uma dessas possibilidades sugeridas, deu-se esta investigação.

Mas quando começa-se a esquadrihar seu conteúdo, o caminho que espirala nas páginas do Catálogo é ainda uma indicação, um vestígio, um início. Não é um itinerário bem acabado e pronto para ser percorrido, cujas veredas estão profusamente sinalizadas-claras-definidas – ao contrário, é um mapa que se faz ao percorrer e se configura a medida que o caminho é percorrido - ele precisa ser inventado. Se agora fosse possível desenhar este caminho, ele se assemelharia a uma hélix mole, cujos círculos alternam os

tamanhos de seus diâmetros e eventualmente se emaranham, mas giram em torno de um mesmo centro, atados por uma mesma Propriedade, em princípio intangível ao juízo. Trazer à consciência essa Propriedade e desvelar os métodos dessa união foi o propósito desta investigação, concebida na medida em que inventava-se os seus procedimentos. Mas não finda o Catálogo neste primeiro desenho helicoidal – esta é apenas uma de suas leituras. A cada leitura e leitor, uma outra figura se manifesta ao espírito - e são incontáveis os textos possíveis.

### **Dos Pertences Privilegiados e suas categorias funcionais**

São chamados de Pertences Privilegiados três categorias de objetos encontrados no Primeiro Catálogo: Pertences-Precursores, Pertences-Processos e Pertences-Obras. Em uma primeira análise panorâmica não há que se encontrar claras diferenças entre um Pertence e outro. De fato, as distinções se fazem no *Unheimliche Wunderkammer*, que é o lugar de encarnação dos Pertences-Obras, e talvez também no presente escrito.

Os Pertences-Obras são desenlaces dos Pertences-Processos, mas não se pode dizer que são suas manifestações conclusivas, já que em muitas ocasiões as obras é que iniciam os processos. Não há portanto uma seqüência de procedimentos a ser obedecida, na verdade os Pertences Privilegiados movem-se em círculos, referindo-se uns aos outros todo o tempo e, de vez em quando, até se esquecem a qual categoria pertencem.

Na obrigação de se fazerem legítimos, os Pertences-Obras e os Pertences-Processos são aterrorizados pelo Verbo: quando legendados esmaecem, quando obrigados a se pronunciar, emudecem. E Jorge Luis Borges os tranqüiliza (1999a, p.11):

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.

A sua voz inaudita e sua legitimidade estão no que são, no que, sem a fadiga da razão, produzem no espírito através dos sentidos - a mediação do Verbo por vezes pode inumá-los em um formato estático que se faz passar por certeza cristalina, mas que de fato não é capaz de os alcançar.

De posse da ciência da inaptidão das palavras - quando da formação de um interposto entre prática e teoria fomentado a partir do momento em que o Catálogo transcendeu o registro burocrático de atividades - este escrito não aspirou traduzir em palavras a investigação, ou apenas enumerar seus procedimentos, mas objetivou nela submergir, ou ainda, contaminar e ser contaminado – fez-se invenção e até mesmo elemento. Não pareceu razoável que a escrita operasse como elucidação de um sentido, como justificativa ou legenda, como tradução de uma essência hermética, que fosse uma consideração ou interpretação aplicada posteriormente e, do mesmo modo, não haveria de pretender-se um conceito anterior à prática, que a transformasse em ilustração. Há um sentido a ser tocado, que estruturou o movimento pelo qual deu-se a obra, um juízo que lhe é pertinente em sua forma escrita. Há uma sintaxe e um idioma que encarna a criação na palavra e vice-versa, e que antes de funcionar como texto, é assinalado pelo *modus operandi* deste fazer, e assim talha o Verbo como ferramenta peculiar aos seus propósitos. Nas palavras de Pareyson (1989, p. 31),

[...] deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte

seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções.

Portanto, os caminhos propostos pelo Verbo não estão definitivamente gradeados, há sim uma escrita factível, que segundo Grossman (2002, p. XIII) é mais próxima talvez da poesia e da crônica e definitivamente atada ao fazer artístico. Os Pertences da terceira categoria funcional, a de Pertences-Precursores podem operar como as vozes, consentidas pelas marcas das semelhanças, das demais categorias de Pertences: ao manifestarem as suas qualidades é possível aproximar-se de obras e processos sem violá-los. Sua fala se dá no idioma próprio dos Pertences Privilegiados - não é pois a fala da História ou a fala da Filosofia ou a fala da Crítica – embora convoque-se todos estes discursos na tessitura e na tecedura deste texto de/em aproximação<sup>1</sup>. Nessas falas foram sublinhadas as marcas que, desobedientes ao tempo e e ao espaço, assinalaram as semelhanças, as analogias e as afinidades entre obras, procedimentos e precursores. Empreendeu-se então uma estranha epopéia de descobrimento às avessas, do lugar do exótico tornado ordinário ao lugar da razão transfigurada em capricho extravagante. A exemplo de muitos dos relatos de viagens e maravilhas dos séculos XVI e XVII, cumpriu-se o percurso do viajante imóvel, cujo caminho foi pavimentado com os retalhos de outros tantos discursos ou, nas eventuais lacunas que se fizeram presentes, à imaginação restou a tarefa coser as pontes necessárias.

Para enunciar os achados desta investigação foram observadas as indicações das semelhanças com os Pertences-Precursores apregoadas por obras e processos, emprestando de Borges uma idéia (e outras tantas ilustrações) que veio a se tornar método. Assim, uma lúcida seqüência circular de grupos de Pertences-Precursores se

---

1 De acordo com Grossman (2002, p. XIII), “associado ao ato criativo, o texto do artista difere dos demais por sua flexibilidade estrutural, metodológica e teórica”.

desdobrou e se manifestou, dos trabalhos de artistas contemporâneos às ruínas românticas surrealistas e destas, às coleções particulares dos séculos XVI e XVII, que curiosamente tendem a abarcar os outros dois primeiros conjuntos de precursores.

No primeiro capítulo comenta-se a idéia de Borges e conta-se como ela se transfigurou em método de investigação. Apresentam-se Pertences-Precursores emblemáticos e seus parentescos com os Pertences-Processos, com os Pertences-Obras e com outros Pertences-Precursores. Lá também os Pertences-Precursores encontram e se desdobram no seu Precursor-Maior: comparece o primeiro indício das coleções particulares, que por fim vêm a conter todos os outros Pertences. A seguir, no segundo capítulo, há um passeio panorâmico sobre esse Pertence-Precursor-Maior, ou seja, o colecionismo dos séculos XVI e XVII. Lá são contadas as suas histórias e circunstâncias, seus nomes, seus formatos, seus modos de operação e seus personagens de modo a emprestar, quando possível, a sua fala à obras e processos. No terceiro capítulo há um exercício que sobrepõe a antiga teoria dos humores aos colecionadores-personagens, e estes se desdobram em emblemas para artistas-colecionadores e para suas obras-coleções.

### **Dos Pertences Privilegiados, sua Propriedade inaudita e suas categorias metodológicas: Jardim, Relógio, Gaveta**

Conta Calvino (1990, p. 43-44) que Kublai Khan tenta, sozinho, construir uma cidade a partir das aparas das cidades visitadas e imaginadas por Marco Polo – e ao mercador-viajante a descreve para testar suas qualidades de edificador de cidades invisíveis – existiria tal cidade? Marco Polo alerta o soberano que não se fazem cidades (ou coisa alguma) sem atar os laços das idéias:

[...] das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. [...] As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas sejam enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Não são pois os Pertences-Obras e Pertences-Processos a cidade imaginada por Kublai Khan, isto é, aparas flutuantes de Precursores. E não só os une o Catálogo - há neles uma mesma Propriedade preexistente, um amarrilho em princípio inexprimível - o Catálogo na verdade os une em razão dela e acaba por a explicitar. Em boa parte do tempo é quase diáfana, como que um vulto esmorecido que cultivam todos os objetos, mas quando esta Propriedade se manifesta ao espírito o faz tenazmente e causa ou ambiciosamente pretende causar um certo deslocamento ou transtorno nas sensibilidades. No Catálogo foi chamada provisoriamente de O Laço das Idéias e só veio de fato a dizer seu(s) nome(s) nas histórias que contaram os Pertences-Precursores. Nelas foi chamada de *mirabilia* (maravilha) e também de *unheimliche* (estranhamente familiar, em tradução aproximada) e em razão das suas muitas e curiosas semelhanças, avistou-se uma suspeita - seriam estas propriedades uma mesma impressão, experimentada em distintos contextos?

Pois inauguram a *mirabilia* e o *unheimliche* as categorias onde os Pertences são classificados pelos métodos que empregam para suscitar no espírito a admiração: alguns são máquinas temperamentais, que só funcionam quando olhadas (e, extraordinariamente, nem sempre funcionam); outros são criaturas possíveis, tornadas irrealis pelas palavras (e ao contrário); e ainda há aqueles que são maiores por dentro do que por fora. Sorriem e travestem-se de certezas as categorias metodológicas: Relógio,

Jardim, Gaveta.

No Jardim estão os animais fabulosos, os animais da Arca de Noé e os extravagantes nomes e sistemas que a Razão inventou para estes animais. Também lá estão as demais criaturas vivas e mortas, os híbridos que a imaginação dos homens confecciona a partir destas criaturas e os lugares enlabyrinthados para guardá-las: os zoológicos, os atlas, as enciclopédias, as nomenclaturas, as tabelas taxonômicas e morfológicas, a taxidermia, as coleções de história natural.

Os Relógios são aparelhos que solapam a percepção e ainda que claramente muito asseados e austeros em seus mecanismos, parecem escarnecer das certezas e eventualmente confundem-se com desvairos. Alguns são caixas com mecanismos ocultos, outros revelam o mecanismo por vezes confuso da percepção dos homens.

As Gavetas são os objetos maiores por dentro do que por fora, que se abrem para dentro, como as caixas com segredos, os armários, os livros, as próprias gavetas. Quando olhados, os objetos desta categoria se desdobram em outros vestíbulos que se ligam a escadarias ou corredores onde mais portas e gavetas findam em cômodos tão repletos de gavetas que não se sabe ao certo seu número ou sua exata localização. As Gavetas cultivam cegamente a poliopia.

Todos os Pertences-Obras, Processos e Precursores se dirigiram alegremente às categorias – mas, desobedientemente (e Privilegiados que são), insistiram em ocupar dois ou mais lugares ao mesmo tempo, e foi impossível dissuadí-los - O Jardim, O Relógio, A Gaveta (ou *naturalia*, *artificialia*, *curiosa*?) são erros porque às coisas não é permitido ocupar dois lugares ao mesmo tempo nos espaços e nas classificações, e

também porque o erro é a natureza real do exercício artificioso de classificar. O Primeiro Catálogo, contrariado, resignou-se e em princípio ignorou a promiscuidade dos Pertences mas, a seguir, tomou-o de surpresa uma certa admiração porque o que era erro irremediável veio a se fazer possibilidade de investigação - afinal, todo o Catálogo é edificado em uma empreitada que freqüentemente se parece com o erro: a busca por parentescos e semelhanças.

No quarto capítulo são examinados esses dois erros metodológicos do Catálogo: a insistente manifestação de semelhanças e as taxonomias inventadas e, por outro lado, as fragilidades das diferenças e das taxonomias legitimadas. Conta-se como esses erros revelaram-se ao Catálogo como objeto de uma veemente rejeição cega, cuja ambição era obumbrar as tênues ordenações do mundo e ao mesmo tempo iluminar com uma única possibilidade de razão todas as frestas escuras de onde a imaginação poderia espreitar. Descobre-se que de fato, no início da Era Moderna, determinados contextos e circunstâncias fundaram o sistema de racionalidade que permitiu a edificação das coleções particulares, sistema este que agora está definitivamente contido nos erros metodológicos do Catálogo, e na trajetória infinda e nauseantemente auto-referente que lá desenham os Pertences.

No quinto capítulo conta-se da Propriedade dos Pertences quando ainda bem-vinda e mesmo indispensável ao saber cultivado pelos colecionadores e de sua possível encarnação posterior como o repulsivo e sedutor *unheimliche* – indica-se como os distintos contextos e circunstâncias poderiam transfigurar a paixão cartesiana no quase pesadelo freudiano. Lá também encontram-se as condições e procedimentos compulsórios às invocações contemporâneas do maravilhoso/*unheimliche*, as conspirações de que foi objeto e as conspirações que orquestrou.

O final do presente escrito não encerra a investigação – tal qual os Pertences-Gavetas, se abre em mais gavetas, caixas, escadarias e cômodos – e retorna ao início do Primeiro Catálogo, onde na verdade há um convite para uma visita ao *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita* e, pretensiosamente, especula-se os seus possíveis endereços. De fato, anuncia-se um próximo ambicioso exercício, onde não há exatamente respostas e conclusões, e sim mais perguntas: como se comportarão os Pertences Privilegiados? se comportarão os Pertences Privilegiados? qual lugar comporta os Pertences Privilegiados do *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita*?

# C A P Í T U L O I

## Dos Procedimentos dos Pertences Privilegiados

### 1.1 - De como Borges ouve vozes na leitura de Kafka

Começa Borges seu pequeno texto *Kafka e seus precursores* (1999a, p. 96-98) ainda crédulo na singularidade (que julga um tanto espetacular) da obra do autor nascido em Praga. Mas a medida em que se estreita essa convivência, Borges acredita ouvir, vindas de dentro da obra de Franz Kafka, as vozes de outros escritores, ou ainda, reconhecer os hábitos do autor de *A Metamorfose* em outros textos. Identifica o paradoxo de Zenão em *O Castelo*, o tom do poeta chinês Han Yu nas palavras de Kafka, o absurdo e os extravagantes labirintos circulares de duas parábolas de Kierkegaard, de um poema de Robert Browning, de um conto de Léon Bloy e de um conto de Lord Dunsany naqueles tramados em obras como *O Processo*, *O Veredicto*, *A Construção*.

Conclui Borges que todos estes escritos, em alguma medida, se parecem com Kafka (eventualmente até mais que o próprio Kafka); mas surpreendentemente, nem sempre se parecem entre si. Esse parentesco portanto só está na obra de Kafka, isto é, não existiria fora dela - só em torno do autor se atam e espiralam essas semelhanças. Borges pretende a purificação da palavra precursor, no sentido de eliminar quaisquer rivalidades que possam nela existir pois acredita “que cada escritor *cria* seus precursores” (BORGES, (1999a, p. 98), isto é, estabelece relações em sua obra que de outra forma não aconteceriam. Ecoa esta concepção naquela de Foucault (2002, p. 67-68) de que

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.

Não há que se pensar porém que Kafka encarna Browning ou que é sua versão mais recente, ou que aprimora as idéias de *Fear and Scruples* em seu texto - não se trata da evolução da obra, do mesmo escrito ou de uma tradição. Os precursores, no sentido que lhes atribuiu Borges (ou as similitudes reencontradas pelo poeta das quais fala Foucault), só se descortinam à percepção porque vieram a convergir no artista ou na sua obra, onde as distinções estabelecidas *a priori* não mais operam, pois do contrário se manteriam nos compartimentos do mundo que lhes foram designados.

## **1.2 - Onde o Primeiro Catálogo dos Pertences Privilegiados empresta de Borges o juízo dos precursores de Kafka e anuncia seus procedimentos**

Dentro do Terceira Edição do Primeiro Catálogo emaranhavam-se os Pertences Privilegiados: as Obras nos seus Processos, os Precursores nas Obras e os Processos nos Precursores. Permaneciam todos mudos e acuados pela ameaça das legendas, que principiavam a mutilá-los com o Verbo. Embora bruxuleassem os indícios de parentesco, a Cegueira das Certezas não acreditava apropriada a união das pontas desatadas das Obras, Processos e Precursores e proibia qualquer conversação entre eles pois era certo que quaisquer discursos que proferissem seriam ilegítimos, a começar pelo fato de que não falavam com palavras, coisa que decididamente a Cegueira não considerava natural. Borges então cordialmente emprestou o seu juízo dos escritos de Kafka ao Catálogo, que o fez procedimento (mas não se empenhou muito em desemaranhar as coisas umas das outras porque gostava muito da figura que formavam).

Procedeu então o Primeiro Catálogo da seguinte maneira: autorizou a licenciosidade dos Pertences, desde que as Obras e os Processos indicassem o seu parentesco incógnito e as suas semelhanças dissimuladas com os Precursores que haviam convidado para morar

dentro do Catálogo. Estes Pertences-Precursores por sua vez deveriam enumerar e esclarecer, acima de qualquer cegueira ou certeza, as suas qualidades e as suas histórias, porque, assim como preconizou Borges, dessa forma seria possível ouvir neles também a fala das Obras e dos seus Processos. O Catálogo apontou Pertences-Precursores que de alguma forma estabelecem conversas absconditas com outros tantos Pertences ou que neles se desdobram para então chamá-los de emblemas<sup>1</sup>. Eis o que disseram quatro dos Pertences-Precursores-Emblemas:

### **1.3 – Das qualidades de quatro dos Pertences-Precursores-Emblemas encontrados na Terceira Edição do Primeiro Catálogo e seu parentesco com os outros Pertences-Precursores, com os Pertences-Obras e com os Pertences-Processos**

**Na página 9** (figura 01) **há uma kinora**. A *kinora* é um pequeno aparato doméstico para a exibição de cartões de figuras em seqüência, o que em razão do fenômeno da persistência da visão<sup>2</sup>, promove a ilusão de movimento. Foi inventada pelos irmãos Lumière, patenteada em 1896 (HERBERT, 2001, p. 01) e esquecida pouco tempo depois, junto de vários outros objetos de construção e funcionamento semelhantes como o *flip book*<sup>3</sup>, os quais convencionou-se nomear de brinquedos ópticos ou artefatos pré-cinema. É composta por um cilindro central encerrado em uma caixa com uma pequena abertura. O cilindro, onde são afixados os cartões, é ligado a uma manivela ou motor que promove o movimento das figuras, que por sua vez é observável pela abertura na

---

1 A palavra *emblema* é usada aqui de acordo com a definição de João Adolfo Hansen (2006, p.227): “forma alegórica constando de *corpo* (imagem) e *alma* (discurso), extremamente comum nos séculos XV, XVI e XVII”.

2 De acordo com a teoria da persistência da visão, o olho humano é capaz de reter as imagens por uma pequena fração de tempo de maneira que, ao se exibir imagens em seqüência, tem-se a ilusão de movimento (LUCENA, 2002, p. 34).

3 O *flip book* consiste em uma seqüência de imagens encadernadas que, ao ser vista a uma determinada velocidade, promove a ilusão de movimento.

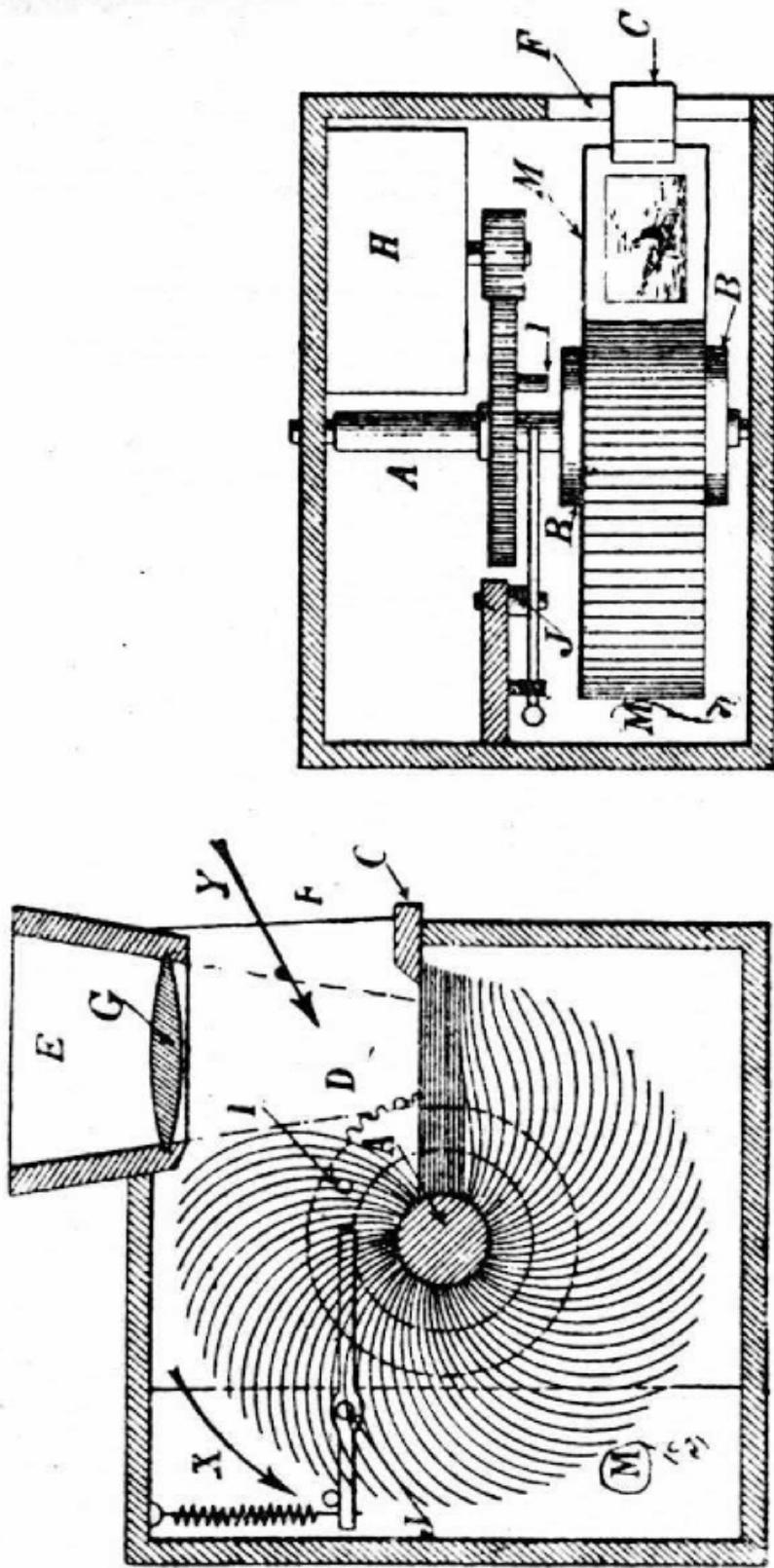


Figura 01 - Kinora.

caixa. Esses cilindros com figuras podem ser trocados e, até as primeiras décadas do século XX, foram produzidos algumas centenas de diferentes conjuntos de figuras em movimento para *kinoras*.

Ao contrário das projeções cinematográficas, que podem exibir um mesmo filme para uma grande audiência, a *kinora* e seus muitos parentes como o mutoscópio<sup>4</sup>, o fenakistoscópio<sup>5</sup>, o kinetoscópio<sup>6</sup>, são experiências particulares pois só podem ser vistos por uma pessoa de cada vez. O seu efeito encantador e por vezes desconcertante mostra como os sentidos dos homens podem ser facilmente ludibriados – a partir de um mecanismo simples, imagens em movimento parecem surgir de dentro do papel. Poderia se pensar que essa impressão acontece em razão do efeito espetacular de um improvável movimento suave, fluido e realista na superfície do papel, que se opõe à singeleza do mecanismo do aparato – o que talvez fosse verdade no século XIX. Mas o que de fato parece lembrar os estados oníricos, causar admiração e perturbar as certezas do espectador a longa data familiarizado com o cinema, é a precariedade dos movimentos, o inesperado no que é conhecido, a incerteza de ver e ao mesmo tempo não ver, o que o leva a olhar para dentro de si e interrogar seus processos perceptivos. Este efeito, produzido por uma realidade que se comporta estranhamente, se desdobra no resultado perceptivo procedente de determinados filmes em *stop-motion*<sup>7</sup>, especialmente os que

4 Inventado por Herman Casler em 1894, o mutoscópio era uma espécie de *kinora* mais robusta, destinado ao uso em espaços públicos, onde competia com o kinetoscópio de Thomas Edison com vantagens, pois era de produção mais barata e exibia uma imagem maior (HENDRICKS, 1964, p. 19-21). Foi a inspiração dos irmãos Lumière para a invenção da *kinora* (HERBERT, 2001, p. 1).

5 Criado por volta de 1832 por Joseph Plateau, o fenakistoscópio consiste em dois discos, um com figuras e o outro com frestas, afixados a um mesmo eixo. A ilusão de movimento é produzida quando os discos são girados e as figuras observadas através das frestas (LUCENA, 2002, p. 34-35).

6 Inventado por Thomas Alva Edison em 1891, o kinetoscópio é um aparelho para a exibição de filmes que consiste em uma caixa com um pequeno orifício no seu topo. Ao invés de cartões com figuras, no seu interior há uma longa tira de imagens impressas em filme flexível perfurado que é movida por um aparato mecânico (LUCENA, 2002, p. 39).

7 O *stop-motion* consiste na filmagem de objetos inanimados quadro a quadro, cujas posições são modificadas progressivamente, de tal maneira que, quando o conjunto de imagens é exibido a

voluntariamente sublinham a técnica enfatizando a artificialidade dos movimentos. No Catálogo, essa afinidade tornou parentes a *kinora* e os filmes dos gêmeos Quay (1947- ) e de Jan Svankmajer (1934- ), também Pertences-Precursores.

A perplexidade promovida pela incerteza e vacilação da visão e a conseqüente qualidade onírica também estão presentes em outro Pertence-Precursor que se liga à *kinora*, que é a fotografia estéreo. Pares de imagens ligeiramente diferentes são capazes de, se vistos através de um aparato específico, o estereoscópio, causar a impressão de que se tem uma visão tridimensional dos objetos fotografados. O fenômeno, chamado de estereopse, foi descrito primeiramente em 1838 por *Sir Charles Wheatstone* e deu origem a uma série de aparelhos para a produção e visualização de imagens tridimensionais, bastante populares de meados do século XIX até a metade do século XX (HANLIN; CORPUZ, 2003, p. 1-2). O efeito de tridimensionalidade em muitas ocasiões não se faz imediatamente, é necessário que o olhar se ajuste para que se possa ver. Dessa forma, o resultado da fotografia estéreo se aproxima das imagens em movimento na *kinora*, ou seja, o efeito esperado está ao mesmo tempo presente e ausente e depende inteiramente do aparelho de percepção do observador. Essa angústia visual é potencializada quando a visão tridimensional é eminente mas não se faz, isto é, quando a posição das imagens no estereoscópio é propositadamente incorreta. Está guardada em algumas das gavetas dos *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas* essa aflição do olhar; a fotografia estéreo é o que permite que seja escrito o *Tratado de Jardins nas Gavetas*, obra apócrifa presente na *Bibliotheca Abscondita*.

Também um aparato (ou um determinado ponto de vista) é o que permite ver (e não ver) o que está oculto nas anamorfoses. A anamorfose se dá quando figuras

---

determinada velocidade, tem-se a ilusão de movimento.

matematicamente distorcidas transformam-se em segredos ocultos, mas que podem ser reconstituídas por espelhos piramidais, cilíndricos ou cônicos (STAFFORD; TERPAK, 2001, p. 29), ou ainda, pela posição do observador. Seu exemplo mais conhecido é a pintura *Os Embaixadores* (1533) de Hans Holbein, cuja posição do observador pode revelar que a estranha mancha diagonal no quadro é de fato um crânio oculto ou um secreto comentário mordaz do pintor. A anamorfose é uma *perspectiva depravada*, ao mesmo tempo um prodígio técnico para a demonstração de princípios lógicos, e um mecanismo poético, que desvela a incerteza da visão, posto que “reúne ao mesmo tempo as ciências ocultas e as teorias da dúvida” (BALTRUSAITIS, 1996, p.8). A anamorfose está no documentário em *stop-motion* dos gêmeos Quay chamado de *Anamorphosis: De Artificiali Perspectiva* (1991) e também oculta e revela um emblemático crocodilo no *Unheimliche Wunderkammer*.

Com o objetivo de experimentar esses transtornos da visão proporcionados por estes aparatos e procedimentos esquecidos, foram produzidos Pertences-Processos como *Intervalos Inteiros de Tempo Somem de Passagem no Caminho*, que são *flip books*, e os *Estudos para Kinora* (figura 02). Esses e outros Pertences-Processos (figuras 03 e 04) germinaram Pertences-Obras, isto é, as formas presentes no *Unheimliche Wunderkammer*: nas gavetas dos três *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas* encontram-se imagens estereoscópicas e uma *kinora*; no gabinete *Artificialia* há um aparelho semelhante ao kinetoscópio, que exhibe um filme super-8 em *stop-motion*, cujo motivo central são as muitas maneiras inventadas, ritualizadas, ineficazes e estilizadas para marcar o tempo.

Na Terceira Edição do Primeiro Catálogo, o Pertence-Precursor *kinora* foi classificado como Relógio.



Figura 02 - Estudos para *lênova*.



Figura 02 - Estudos para *kinora* - frames final e inicial.



Figura 03 - Estudos para *Gabinetes de Instâncias Perrogativas*.



Figura 04 - Estudos para *Artificialia*.

**Na página 18 há o Zoo.** *Zoo, a zed and two noughts* (*Zoo, um z e dois zeros*) é um filme de 1985 dirigido pelo britânico Peter Greenaway (1942- ). Nesse filme há uma história, mas ela não é exatamente importante porque para Greenaway o cinema não serve para contá-las (GREENAWAY, 1998, p. 14). Na verdade, os empreendimentos fílmicos de Greenaway em nada se parecem com as narrativas cinematográficas convencionais e estão plenamente cientes de seu suporte. Não se pode tratar a sua obra através de, por exemplo, análises cinematográficas tradicionais dos elementos constitutivos, isto é,

[...] é mais adequado ver o trabalho de Peter Greenaway como uma contínua exploração e transgressão dos limites da representação. As taxonomias que usamos para ordenar nosso estoque de conhecimento; as tecnologias que modelam as culturas; os edifícios que exibem e operam nossos artefatos; os códigos estéticos, morais e políticos que prescrevem o que pode e o que não pode ser representado e de que maneiras: todos são escrutinados, virados de cabeça para baixo numa tentativa de abrir novos espaços e produzir novos significados (ELLIOT; PURDY, 1997, p.81).

São três as figuras iniciais que inspiraram *Zoo* (segundo Greenaway [1998, p. 13], “as melhores coisas vêm em três”): um pequeno filme, um gorila e uma fotografia emprestada<sup>8</sup>. O pequeno filme mostrado na BBC Horizon registra, na técnica de *time-lapse*<sup>9</sup>, a decomposição de um rato, por fim devorado por caramujos. O gorila pertencia ao zoológico de Rotterdam e tinha apenas uma perna. Na fotografia, os já mencionados gêmeos idênticos Stephen e Timothy Quay ladeiam uma mulher que sorri confiante (GREENAWAY, 1998, p.13).

8 No sonoro original: “a tape, an ape and a borrowed photograph” (GREENAWAY, 1998, p. 13).

9 A técnica de *time-lapse* (lapso temporal) consiste em registrar em filme processos lentos e imperceptíveis como a decomposição de frutas e animais, o desabrochar de flores ou o movimento das nuvens no céu e exibí-los em grande velocidade de maneira a torná-los visíveis ao olho humano.

A exemplo dos outros filmes de Greenaway, *Zoo* é formalmente estruturado sobre sistemas de organização: as vinte e seis letras do alfabeto; os oito estágios evolucionários da seleção natural de Darwin; o número decrescente de obras autênticas de Johannes Vermeer; as etapas do processo de decadência dos cadáveres; uma série de treze documentários chamada *Life on Earth: A Natural History by David Attenborough*, produzida em 1979 pela BBC, e que trata da variedade, classificação e evolução das espécies. Repetem-se esses sistemas uns nos outros e por todas as cenas do filme: o documentário nos animais do zoológico; a classificação científica na organização dos animais do zoológico e estes no alfabeto; os filmes em *time-lapse* no documentário e este no curso da narrativa. Essa repetição de ordenações ofusca a narrativa a tal ponto que o filme se transforma em um jogo de encontrar analogias. Nesse jogo, Greenaway evidencia a artificialidade dos sistemas de saber e das classificações, códigos, valores e organizações que os sustentam. É uma estratégia semelhante à da enciclopédia chinesa de Borges, que tanto transtornou Foucault em *As palavras e as coisas* (2002):

Essas ambigüidades, 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 nessa classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabaram de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (BORGES, 1999a, p.94).

Em *Zoo*, Beta, a filha de Alba, constrói um pequeno zoológico de insetos onde os animais são agrupados por suas cores e se ocupa também em encontrar exemplos de

nomes de animais para cada letra do alfabeto. A sintaxe arruinada por Borges e Greenaway desperta a aterradora possibilidade da existência de outros sistemas para organizar o mundo ou pior, a da fragilidade de qualquer sistema<sup>10</sup>. Assim, o Pertence-Precursor *Zoo* convoca toda uma série de sistemas de classificação ilegítimos, ou de relações nefastas, como o seguinte Precursor encontrado em Cortázar (2002, 585; 589):

10) CORPORAÇÃO NACIONAL DOS ESTABELECIMENTOS RURAIS (todos os estabelecimentos rurais da Cria Maior de animais e todos os empregados em geral dos ditos estabelecimentos). (Cria Maior ou criação de animais corpulentos: bois, cavalos, avestruzes, elefantes, camelos, girafas, baleias, etc.); [...]

12) CORPORAÇÃO NACIONAL DE CASAS CRIADORAS DE ANIMAIS (todos os estabelecimentos da Cria Menor de animais, e todos os empregados em geral dos ditos estabelecimentos). (Cria Menor ou criação de animais não corpulentos: porcos, ovelhas, cabras, cachorros, tigres, leões, gatos, lebres, galinhas, patos, abelhas, peixes, mariposas, ratos, insetos, micróbios, etc.)[...]

33) CORPORAÇÃO NACIONAL DOS BEATOS GUARDADORES DE COLEÇÕES E SUAS CASAS DE COLEÇÃO (todas as casas de coleção, e idem casas – depósitos, galpões, arquivos, museus, cemitérios, prisões, asilos, institutos de cegos, etc., e também todos os empregados em geral dos ditos estabelecimentos). (Coleções: um arquivo guarda expedientes em coleção; um cemitério guarda cadáveres em coleção; uma prisão guarda presos em coleção, etc).

A exemplo destes Pertences-Precursores, o Pertence-Obra *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas* empresta de Francis Bacon (1561-1626) uma das etapas de seu rigoroso

---

10 Horror que aparece em *Zoo* quando o cisne foge do zoológico (seu sistemas de classificação) e causa o acidente ou quando os caramujos (que mais distantes da razão na escala evolutiva não poderiam estar), ao final da película, sabotam a meticulosa tentativa de registro da decomposição de seus próprios corpos empreendida pelos gêmeos Deuce.

método empírico de investigação da natureza e o inverte, transformando-o de procedimento de exclusão em procedimento de inclusão, que estrutura uma classificação inventada para os Pertences, cultiva as semelhanças e analogias e promove a sobreposição de sentidos. De acordo com a teoria da indução de Bacon, o que o filósofo chamou de *primeira vindima* da investigação científica se cumpre quando são produzidos dados de experimentações práticas acerca de determinado fenômeno, que a seguir são interpretados em um sistema de tábuas comparativas: a primeira etapa é a constituição de uma *tábua de presença ou afirmação*, onde são anotadas todas as manifestações de determinado fenômeno; a segunda etapa é a confecção de uma *tábua de ausências ou de negação*, onde se verifica quando o fenômeno estudado não ocorre; na terceira etapa deve-se construir uma *tábua de graduações ou comparações*, para se anotar todas as variantes possíveis do fenômeno (BACON; ANDRADE, 1979, p. XVIII). A partir desses dados, Bacon enumera outras nove práticas complementares de investigação (BACON; ANDRADE, 1979, p. 133-134), das quais de fato só esclarece as *Instâncias Prerrogativas*, que são 27 fatores que definitivamente distinguem uma coisa de outra e decisivamente direcionam a investigação em determinado sentido. No Pertence-Obra *Gabinets de Instâncias Prerrogativas*, as 27 instâncias prerrogativas são 27 gavetas de criados-mudos empilhadas, e cada uma delas por sua vez contém também outros Pertences classificados como Gavetas...

Oliver Deuce, um dos personagens gêmeos, ao início de *Zoo*, aponta os perigos dos eventos análogos<sup>11</sup>, como o seu poder de determinar os fatos e de encerrar em um círculo infinito todas as causas e os efeitos: uma coisa remete a outra, que remete a uma terceira que por sua vez se volta à primeira. Seria mesmo um acidente produzido pelo acaso que uma mulher chamada de Alba Bewick, dirigindo pela *Swan's Way*, usando

<sup>11</sup> Como se constata ao final do filme, um desses perigos é se aproximar tanto do que é semelhante a ponto de não mais existir distinção entre um e outro, que é o que acontece com os gêmeos Deuce.

plumas brancas, fosse atropelada em seu Ford Mercury branco de placa NID 26 B/W por um cisne branco em frente ao zoológico e que tal desastre vitimaria as duas esposas de irmãos gêmeos zoólogos? Os maridos Oliver e Oswald Deuce parecem enclausurados na região cinzenta do homem barroco, entre a razão iluminista, posto que são cientistas (e a perda das esposas só é confortada pelo procedimento científico, ou seja, o registro meticuloso da decomposição dos corpos dos animais), e a suspeita constante de que há no mundo ligações clandestinas entre as coisas, cuja conjuração ou combinação pode desencadear desastres (ou prodígios) - essa ligação subterrânea incessante entre eventos e coisas é pois, segundo Foucault (2002, p. 41-42), o círculo que descrevem as semelhanças que fundam o saber do século XVI:

A semelhança jamais permanece estável em si mesma; só é fixada se remete a uma outra similitude que, por sua vez, requer outras; de sorte que cada semelhança só vale pela acumulação de todas as outras, e que o mundo inteiro deve ser percorrido para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça enfim como certa. É pois, um saber que poderá, que deverá proceder por acúmulo infinito de confirmações requerendo-se umas às outras.

Em *Zoo*, os personagens (e os espectadores) investigam as marcas que assinalam os eventos e formam o círculo das semelhanças, de maneira que, tal como um sortilégio, determinam o destino da história. 676, cuja raiz é 26, é o número que aparece no cronômetro do zoólogo Oliver Deuce; 26 é o número de pinturas de Vermeer vendidas por sua viúva; 26 está na placa do carro de Alba e na porta do apartamento de Oliver; 26 são as letras do alfabeto inglês; 26 é o número de filhos desejados por Alba. O cirurgião que amputa as pernas de Alba após o acidente se chama Van Meegeren, mesmo nome do falsário que reproduzia as obras de Vermeer; o passatempo do médico é fotografar

cenar idênticas às obras do pintor, que, acredita ele, pintava só mulheres sem pernas; sua mulher tem o mesmo nome da mulher de Vermeer, Catherina Bolnes. Mercúrio, o mensageiro dos deuses de asas nos calcanhares também é a marca do carro dirigido por Alba e atropelado pelo cisne; *Júpiter, Vênus e Mercúrio* é o nome de uma pintura perdida, a segunda de tema mitológico atribuída a Vermeer; envenenamento por mercúrio é a causa do aborto sofrido por Alba. Mutilados são o gorila, Alba, Felipe Arc-en-ciel (cujas pernas mecânicas são usadas por Alba) e a prostituta e costureira Venus de Milo, obcecada por zebras (que não é de fato mutilada, mas empresta seu nome da famosa estátua grega que perdeu os braços). Pode-se ainda esmiuçar indefinidamente listras e grades, *stop-motion* e *time-lapse*, zebras e tigres, simetria e espelhos, preto e branco, caramujos, homens e dálmatas, *tableaux vivants* e naturezas-mortas, círculos e ciclos...

No Primeiro Catálogo, são Pertences-Precusores aparentados de *Zoo*: as fotografias que descrevem os movimentos dos humanos e dos animais de Edward Muybridge (que por sua vez funcionam muito bem como seqüências para *kinoras*); as alegóricas naturezas-mortas fotográficas de Joel-Peter Witkin (1939- ), encenadas com frutos, animais, cadáveres e mutilados; os filmes em *stop-motion* dos gêmeos Quay; as inúmeras possibilidades taxonômicas que conviviam lado a lado nos séculos XVI e XVII; as obras de Rosamund Purcell; o Mütter Museum; os atlas anatômicos e as histórias naturais; as classificações e analogias dos filmes de Jan Svankmajer. Três dos Pertences-Processos exercitam as analogias tal como em *Zoo*: um é o *Livro dos Títulos de Capítulos Assim Como Foram Encontrados em Sanatorium Pod Klepsidra* (figura 05); o segundo é o sistema de classificação Relógio-Gaveta-Jardim inventado para classificar os Pertences; o terceiro é este texto. Além dos *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas*, há outros Pertences-Obras que buscam evidenciar os sistemas de classificação como o *Herbário*



do *Jardim Vermelho* e o *Atlas de Anatomia de Criados-Mudos*, ambos pertencentes à *Bibliotheca Abscondita*. O número 9 e suas estranhas propriedades<sup>12</sup> exercem seus sortilégios no *Unheimliche Wunderkammer*: há nove livros na *Bibliotheca Abscondita* (entre eles, a Terceira Edição do Primeiro Catálogo) e vinte e sete gavetas nos três *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas*.

O Pertence-Precursor *Zoo* é classificado como Gaveta e como Jardim.

**Na página 27 há o *Historia Naturae, Suita***, filme dirigido por Jan Svankmajer em 1967. Filiado ao Grupo Surrealista Tcheco desde 1963, Svankmajer formou uma obra que transcende as tentativas de engavetamento: não se enquadra nas categorias definidas pelo suporte, transita obliquamente através dos territórios da materialidade, conjura figuras, precursores, tempos e espaços incomuns, num edifício que revela-se ao mesmo tempo violentamente singular na sua organização e surpreendentemente familiar nos seus elementos.

*Historia Naturae, Suita*, realizado na técnica de animação *stop-motion*, é estruturado pelas antigas categorias de classificação científica: *Aquatica, Hexapoda, Pieces, Reptilia, Aves, Mammalia, Simiae, Homo*. Em cada uma dessas categorias, as várias formas de representação das criaturas como litografias, desenhos e espécimes empalhados bailam em uma colagem ritmada ao som de um determinado tipo de música: *foxtrot, bolero, blues, tarantela, tango, minueto, polca, valsa*.

*Historia Naturae, Suita* inicia-se com *Vertumnus*, pintura de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) de 1590, que representa a divindade romana da vegetação e da

<sup>12</sup> Por exemplo, a soma dos valores absolutos do resultado de qualquer número multiplicado por 9 é sempre 9.

metamorfose. Nessa pintura, a figura de um rosto masculino é construída com frutos, flores e vegetais que sugerem a harmonia das quatro estações (KRIEGESKORTE, 2005, p.44). De acordo com O'Pray (1995, p. 53-54), a divisão de categorias em outras categorias que por sua vez se dividem em mais categorias, artifício comum nas películas de Svankmajer, é típica também do trabalho de Arcimboldo. De fato, o pintor italiano é constante referência nos trabalhos de Svankmajer, como por exemplo nos filmes *Flora*, de 1989 e *Moznosti dialogu*, de 1982 - o poeta checo<sup>13</sup> compartilha também com Arcimboldo o método de construção de discursos visuais e universos imaginários a partir da sobreposição e reorganização de objetos prosaicos.

Nos filmes, colagens e demais obras de Svankmajer, esses objetos prosaicos que se transfiguram nos elementos quase espectrais que perfazem suas *assemblages* estáticas e animadas, parecem provir sempre de um mesmo lugar - o que acolhe os fragmentos esquecidos e descartados pelos homens, os repositórios das criaturas obsoletas como os sótãos, os porões, os arquivos, os cômodos recônditos das casas e das instituições. São os objetos improfícuos, que não mais fazem parte da configuração do saber e do usar, e que com frequência sobreviveram a seus donos - e nesse seu silêncio e obsolescência, na sua muda inutilidade que tanto os aproxima dos objetos de coleção<sup>14</sup>, parecem beneficiados com uma *anima* que observa os seus observadores - são os fragmentos do eclipse do gosto que André Breton (1896-1966) nomeou de ruínas românticas e identificou com o maravilhoso surrealista no seu primeiro *Manifesto* (BRETON, 2001,

---

13 Svankmajer prefere que se refiram a ele como poeta surrealista do que como animador, cineasta ou artista (O'PRAY, 1995, p.49), e diz que “nunca me considere um animador porque estou interessado não nas técnicas de animação ou em criar uma ilusão completa, mas sim em trazer à vida os objetos cotidianos” (SAID; SVANKMAJER, 2001).

14 De acordo com Baudrillard (2000, p. 94), não se possui um objeto que exerce uma função prática, a posse só se dá no “objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo” assim, “o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção”.

p.30). Breton, a exemplo de outros surrealistas, era um ávido colecionador dessas ruínas. Reuniu, entre os muitos artefatos de sua coleção, objetos como “uma raiz de mandrágora na forma de uma pessoa, animais embalsamados, conchas, objetos etnográficos da África e Oceania, ossos e pedras com incisões e um espelho que multiplica as imagens” (PUTNAM, 2001, p.12). A identidade surrealista destes objetos aparece na descrição que fez Breton da exposição acontecida em Paris em 1936:

A galeria Charles Ratton [...] nos convida hoje para uma mostra privada de sua exposição de objetos Surrealistas. Entre os mais de duzentos objetos listados no catálogo, poderemos encontrar “objetos naturais”, minerais (cristais de cem mil anos contendo água), plantas (espécies carnívoras), animais (tamanduá gigante, ovo posto por um “oexpyorhix”), “interpretações de objetos naturais” (um macaco entre samambaias) ou incorporados em esculturas, e “objetos interrompidos” (modificados por forças naturais, fogos, tempestades, etc.). Revelados aqui pela primeira vez ao público, estão vários objetos do estúdio de Picasso, que tomam seu lugar, historicamente, junto dos celebrados “ready-mades”, e “ready-mades assistidos” de Marcel Duchamp, também em exposição. Finalmente, os chamados objetos “selvagens”, os fetiches e máscaras das Américas e da Oceania, selecionados da coleção particular de Charles Ratton (BRETON apud MAURIÈS, 2002, p. 214)<sup>15</sup>.

No Primeiro Catálogo, os poemas-objeto de Breton mantêm um óbvio diálogo circular com outros Pertences-Precursores - as coleções de Joseph Cornell e de Farnese de Andrade (figura 06) – cujas pontas se atam em *Historia Naturae, Suita*. Os artistas não só compartilham a predileção por reorganizar e ressignificar determinadas ruínas românticas, mas também as arranjam em formato específico de coleção, guardando-as em caixas (caixa-filme, no caso de Svankmajer). No formato-coleção

---

15 BRETON, André. Artigo publicado em *La semaine de Paris*, em 22 de maio de 1936.

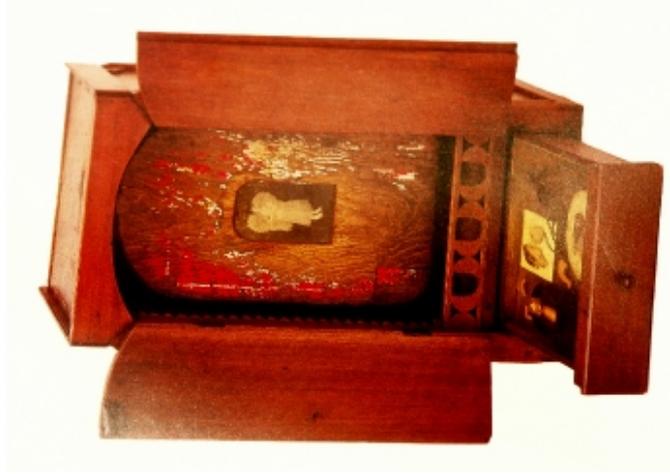


Figura 06 - Coleções: *poème-object* (1941) de André Breton, *Untitled (soap bubble set)* (1936) de Joseph Cornell e *Mimas 4* (1978) de Farnese de Andrade.

“todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada [...] Na coleção [...] triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal (BAUDRILLARD, 2000, p. 94-95).

De ruínas românticas também é feito o *Unheimliche Wunderkammer*: a exemplo de Breton, Farnese, Cornell e Svankmajer, buscá-las e identificá-las e em seguida exercitá-las e arranjá-las em coleções de Pertencentes é uma das predileções do Catálogo, que também cuida de contornar aquelas que se degeneraram em ornamentos – estas últimas não são mais capazes de fazer o espírito soluçar, não estão mais Privilegiadas pela Propriedade. No Catálogo, o colecionismo promíscuo é representado pelas figuras dos ateliês de Farnese, de Cornell e do escritório de Breton (figura 07). Essas três figuras, ainda que estáticas, parecem curiosamente conter um movimento, o das obras e dos pensamentos a se formar, e mudam e se desdobram a cada vez que são olhadas. O círculo dessas figuras se fecha naquela pintura de Arcimboldo que abre a película de Svankmajer - poderia se pensar *Vertumnus* como uma coleção?

A pintura de Arcimboldo é um retrato alegórico do imperador-colecionador Rodolfo II de Habsburgo (1552-1612), a quem o filme de Svankmajer é dedicado. Segundo Cardinal (1995, p.81), *Historia Naturae, Suíta* “está na mesma órbita que concebeu o gabinete de curiosidades” e, dentro do contexto investigado, o imperador é citado principalmente por sua imensa coleção, cuja menção freqüentemente é acompanhada dos adjetivos *excêntrica*, *bizarra* e *extravagante*. Cobiça ardentemente o Catálogo tais gabinetes e especialmente a coleção de Rodolfo II, da qual em princípio são encontrados apenas vestígios, um ou outro objeto esparso. A primeira coleção encontrada no entanto



Figura 07 - Coleções: escritório de André Breton; ateliê de Farnese de Andrade; estúdio de Joseph Cornell.

está retratada em uma gravura e pertenceu ao boticário italiano Ferrante Imperato (1550-1625).

*Historia Naturae, Suita* prodigiosamente é Relógio, Gaveta e Jardim.

**Então, na página 36, está a gravura de 1599 que é o frontispício de *Dell'istoria naturale*, catálogo da coleção particular de Ferrante Imperato** (figura 08) e sua primeira visão imediatamente conjura um antigo Pertence-Processo e um antigo Pertence-Precursor. Chamado de *Terceiro Capítulo de Notas Sublinhadas do Segundo Inventário Inventado em sua Primeira Edição Encabulada* (figura 09), o Pertence-Processo faz a sugestão da figura inapreensível de um certo gabinete em mogno castanho, de dimensão incerta e em cujas gavetas há jardins. O Pertence-Precursor é um lugar inventado por Lewis Carroll e visitado por Alice em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1897). Na lojinha da Ovelha, Alice tenta em vão apreender tudo o que vê:

“Pode olhar para a sua frente, e para os dois lados, se quiser”, disse a Ovelha, “mas não pode olhar para tudo à sua volta... a menos que tenha olhos na nuca.” [...]

A loja parecia cheia de toda sorte de coisas curiosas... mas o mais estranho de tudo era que, cada vez que fixava os olhos em alguma prateleira para distinguir o que havia nela, essa prateleira específica estava sempre completamente vazia, embora as outras em torno estivessem completamente abarrotadas (CARROLL; GARDNER, 2002, p. 194).

Gardner (2002, p. 194, n. 11) comenta que a loja inventada por Carroll parece ter surgido de uma passagem dos *Pensamentos* de Blaise Pascal, de quem o autor era

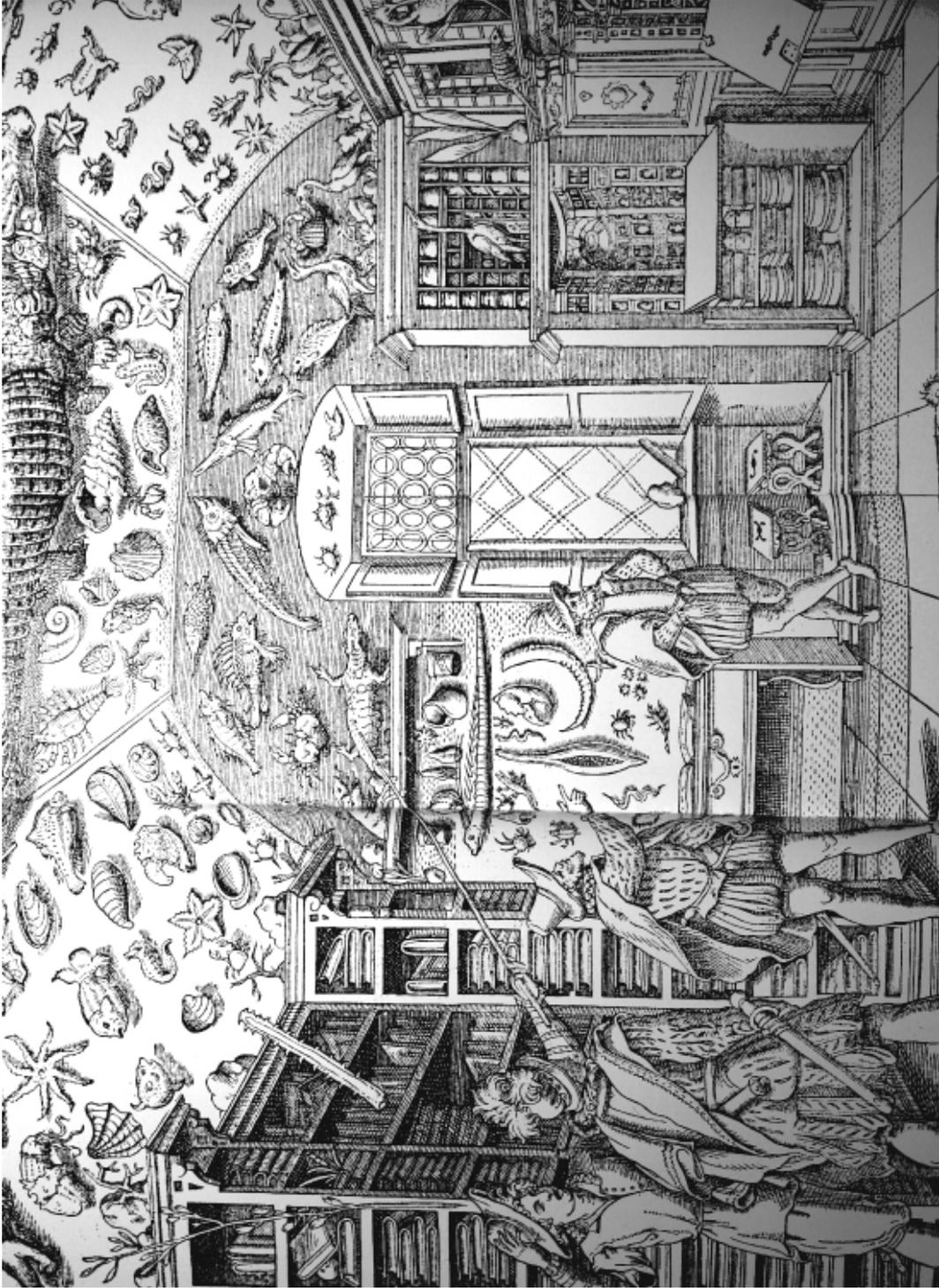


Figura 08 - Frontispício do catálogo da coleção de Ferrante Imperato.



admirador confesso:

Somos incapazes de conhecimento certo ou de ignorância absoluta. Flutuamos num meio de vasta extensão, sempre derivando de maneira incerta, soprados para cá e para lá; sempre que pensamos que temos um ponto fixo a que nos segurar e firmar, ele se move e nos deixa para trás; se o seguimos, ele não se deixa agarrar, escapole, e foge eternamente à nossa frente. Nada permanece parado para nós. Esse é nosso estado natural e no entanto o estado mais contrário a nossas inclinações. Desejamos ardentemente encontrar um fundamento firme, uma base definitiva, duradoura, em que construir uma torre que se erga até o infinito, mas todo o nosso alicerce desmorona (PASCAL apud GARDNER, 2002, p. 194, n.11)<sup>16</sup>.

Ambos os Pertences, assim como a gravura de Imperato, sofrem de *horror vacui*, ou seja, têm um quase risível pavor de espaços vazios – mas ao obsessivamente preencher esses espaços, o que causam é uma espécie de cegueira intermitente, como a que está na angústia das *kinoras* e que também se faz presente nas já mencionadas fotografias dos locais de trabalho de Farnese de Andrade, Joseph Cornell e Andre Breton, bem como na profusão de círculos de analogias em *Zoo* – é a incerteza do ver e a incerteza do saber de que fala Pascal. A figura do catálogo de Imperato convoca ambas, tanto pela profusão de objetos-criaturas, como também pela suspeita que propaga de que o ajuntamento lá representado não está livre de critérios meticulosos de organização, radicalmente diferentes porém daqueles que constituem o saber de agora. É como o *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* de Borges: ainda que completamente alienígena às estruturas de organização conhecidas, permite entrever por vezes uma aterrorizante lógica interna, capaz de dismantelar certezas arraigadas e de convidar à razão aquilo que antes se parecia com o erro.

---

<sup>16</sup> PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Na citação de Gardner não há referência à editora, local e data de publicação.

Há na gravura de Imperato uma outra assustadora propriedade: ainda que em princípio desconhecida do Catálogo, ela é ao mesmo tempo estranhamente familiar – a cada observação, ela é capaz de se aparentar de um dos Pertences, de tal modo que todos para lá convergem, todos à figura por fim se atam. Essa gravura é uma Gaveta, posto que inaugura o encontro do Catálogo com o Pertence-Precursor Maior: as coleções particulares renascentistas e barrocas, que por sua vez se desdobram em mais portas, galerias, escadas e gavetas também capazes de conter todos os Pertences até então presentes no Catálogo. Agora essas coleções particulares dos séculos XVI e XVII são Precursores e assumem a voz dos Pertences-Processos e Obras para que deles se faça uma aproximação. A seguir está a história que foi contada ao Primeiro Catálogo pelos seus então mais recentes Pertences:

# C A P Í T U L O I I

Do Pertence-Precursor Maior

## 2.1 Onde um ambrosíaco inventário está a atizar a curiosidade dos polímatas e o Pertence-Precursor-Maior conta sua história

Um possível inventário: 1 – o livro ilustrado contendo todos os peixes extravagantes de Leone Tartaglino; 2 – uma serpente de asas cortadas; 3 – uma costela de sereia; 4 – uma hidra feita com partes de dragão voador e cabeças de vários outros animais; 5 - plantas marinhas; 6 – chifres deformados; 7 - retratos em miniatura de príncipes, papas e cardeais; 8 – três bonecos hermafroditas; 9 – mesa florentina em *pietra dura* com globo celeste; 10 - ossos de um gigante; 11 – um crocodilo; 12 – moldes em gesso de braços humanos e de pés de animais; 13 – animais sem nome; 14 – estruturas introvertidas em marfim torneado; 15 – quatro cabeças de maravilhas marinhas; 16 – chifre caído do céu; 17 – jogos de tabuleiro; 18 – minerais petrificados que brotam do subsolo na forma de animais e utensílios; 19 – animais sem sangue; 20 – ninhos de pássaros; 21 – um *onacratulus*; 22 - alguns *orcales anates*, bastante raros; 23 - uma salamandra; 24 – *manucodiata* macho e fêmea; 25 - a tradução de Ludovico Domenichi da *Naturalis historia* de Plínio; 26 - mármore com figuras; 27 - bezerro com duas cabeças; 28 - cavalo com chifre; 29 - *ovum magicum*; 30 - bezerro com cinco pés; 31 - *ova monstrosa*; 32 – mandrágora; 33 – pigmeus; 34 – zoófitos; 35 – carneiro tártaro e certos pássaros que crescem em árvores como frutas; 36 – pedras preciosas formadas dentro de animais; 37 – ossos e cauda de sereia; 38 – gravura publicada no *Micrographa* (Londres, 1665) descrevendo detalhes da cabeça de uma mosca; 39 – retrato de *Magdalena Ventura, seu filho e marido* (figura 10), de José de Ribera (1631); 40 – *kunstschränk* de Gustavus Adolphus, executado por Phillip Hainhofer em 1625; 41 – os doze volumes do *Naturalis historia* de Ulisse Aldrovandi; 42 – caixa de perspectiva de Samuel van Hoogstraten; 43 – iluminuras de insetos de Joris Hoefnagel; 44 – oito figuras que personificam a morte, cada qual esculpida a partir de um único bloco de madeira; 45 –



Figura 10 - *Magdalena Ventura, seu marido e filho* (1631) de Jusepe de Ribera

*Selenographia* (Danzig, 1647), livro ilustrado que registra as observações celestes de Johannes Hevelius; 46 – *Mundus subterraneus* (Amsterdã, 1665), tratado de Athanasius Kircher sobre vulcões; 47 – *Monstrorum historia* (Bolonha, 1642), tratado sobre monstros de Ulisse Aldrovandi; 48 – retrato de Antonieta Gonzalez, filha de Pedro Gonzalez, pintado em 1583 por Lavinia Fontana; 49 – aquarela anônima descrevendo uma ave-do-paraíso, que, como se sabe, não tem pés; 50 – exemplar de *Le Perspective curieuse* (Paris, 1663), que descreve os efeitos produzidos pela mágica artificial da perspectiva, escrito por Jean du Pris; 51 – sepulcros e inscrições sepulcrais; 52 - concha com chifres; 53 - gato xifópago; 54 – *Cancer Lanosus* e *Cancer Perversus*; 55 - *Phallum Marinum*; 56 – *Porcellana montosa* e *Porcellana Litterata*; 57 – âmbar gris; 58 – *salamandritas*; 59 - ovo de dragão e ovo de crocodilo; 60 – duas plumas da cauda da Fênix; 61 - muitas coisas habilmente esculpidas em coral; 62 – paisagens, bestas e cidades desenhadas nas pedras pelo capricho da natureza; 63 – ídolo indiano feito de penas, na forma de um cão.

Este prolixo inventário<sup>1</sup> de excentricidades não foi colhido de um exercício surrealista,

---

1 Objetos que figuram em catálogos e descrições de coleções particulares européias dos séculos XVI e XVII ou em publicações dedicadas ao estudo destas coleções: números 1 a 4 – seleção de objetos de coleções italianas (SMITH; FINDLEN, 2002, p.304-319); números 5 a 17 – seleção de objetos da coleção do duque Albrecht V da Bavária em Munique (SEELIG, 2001, p. 105); números 18 a 20 – seleção de objetos do *Musei wormiani historia*, catálogo da coleção de Ole Worm (SCHEPELERN, 1971, p. 376-380); números 21 a 24 – seleção de objetos da coleção de Ferrante Imperato (MAURIÈS, 2002, p. 10); números 25 e 26 - seleção de objetos da coleção de Ulisse Aldrovandi (LUGLI, 2005, p. 36, 39); números 27 a 31 - *naturalia* de coleções variadas (GEORGE, 2001, p.252); números 32 a 37 – objetos listados no *Il mercato delle meraviglie della natura* (Veneza, 1653), de Nicolò Serpetto, comuns a qualquer coleção da época, e objetos da coleção de Athanasius Kircher (FINDLEN, 1996, p. 65, 92); números 38 a 50 – objetos, gravuras e livros pertencentes a várias coleções do início da era moderna ou produzidos no período, descritos no catálogo da exposição *The age of marvelous*, realizada em 1991 no Hood Museum of Art em Hanover (KENSETH, 1991, p. 37, 52, 97, 118, 181, 184, 269, 323, 333, 345, 436); números 51 a 53 - seleção de objetos do catálogo da coleção de Athanasius Kircher (BUONANNI, 1709, p. 116-126, 264, 300); números 54 a 58 - objetos descritos no catálogo da coleção de Georgius Everhardus Rumphius (BEEKMAN; RUMPHIUS, 1999, p. 44, 46, 73, 165, 166, 296, 343); números 59 a 63 – objetos descritos no catálogo do Musaeum Tradescantianum, coleção de raridades de John Tradescant (MEA, 1964, p. 252, 264, 266).

nem tampouco de uma heterotopia ou maneirismo borgiano, ou de qualquer outro lugar da ficção. Embora idealizada, a lista precedente só constitui uma total impossibilidade quando fora de seu contexto original - esta horda de objetos-criaturas convergiu de fato em arranjos semelhantes à determinada ocasião e espaço e encontrou a sua possibilidade de existência nas coleções particulares européias dos séculos XVI e XVII, e se não fisicamente, pelo menos nas suas descrições e catálogos, levando-se em conta que, àquele tempo, gravuras fabulosas e testemunhos fantásticos não eram tão diferentes da verdade como o são agora<sup>2</sup>.

Tal qual uma pandemia, o fenômeno do colecionismo privado se alastrou irremediavelmente Europa afora no início da Era Moderna, de Paris à Amsterdã, de Londres à Copenhague e foi especialmente prolífico na região da atual Itália e no então Sacro Império Romano, onde se encontravam os principais arquétipos das coleções. Nos armários, gavetas e cômodos, palácios e galerias, livros e jardins dos *wunderkammern*, *studioli*, *musei*, gabinetes de raridades e curiosidades, os produtos da engenhosidade humana ou *artificialia* e as criaturas da natureza ou *naturalia* - especialmente as mais raras e maravilhosas - eram orquestradas por boticários, eruditos, *virtuosi*, amadores e polímatas, reis, príncipes e nobres, médicos, professores, mercadores e curiosos: em Florença, gerações de Medici colecionadores como Lorenzo (1449-1492), Cosimo I (1519-1574), e seus filhos Ferdinando (1549-1609) e Francesco I (1541-1587) constituíram importantes acervos; em Bolonha, a coleção mais proeminente foi sem dúvida a do professor Ulisse Aldrovandi (1522-1605), anexada em 1567 à coleção do marquês Ferdinando Cospi (1606-1686) (figura 11); em Nápoles, destacaram-se as coleções do boticário Ferrante Imperato (figura 08) e do polímata Giambattista (ou

---

2 Hooper-Greenhill (1992, pg. 136) observa que “a divisão entre observação, documento e fábula não existia antes do século XVII”, em noção extraída de Foucault (2002, p.177) que completa: “não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua [...] é que os signos faziam parte das coisas”.



Figura 11 - Frontispicio do Museo Cospiano anexo a quello del famoso Ulisse Aldrovandi, catálogo da coleção de Ferdinando Cospi (1677).

Giovan Battista) della Porta (1535-1615); em Roma eram notáveis as coleções do nobre Federico Cesi (1585-1630), fundador da Accademia dei Lincei, do médico do papa e encarregado do jardim botânico do Vaticano, Michele Mercati (1541-1593) e mais tarde, do padre jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680) (figura 12); em Verona era admirada a coleção e o laboratório do boticário Francesco Calzolari (ou Calceolari) (1521-1600); em Milão, Manfredo Settala (1600-1680) concebeu ilustre coleção; em Mântua, distinta era a coleção de Isabella d'Este (1474-1539); em Londres os Tradescant, pai (?-1638) e filho (1608-1662), reuniram uma impressionante coleção, usurpada por Elias Ashmole (1617-1692) e doada por fim à Universidade de Oxford; em Aix-en-Provence, o antiquário Nicolas Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), além de descobrir a constelação de Órion em 1610, também envolveu-se com o colecionismo; em Copenhague, singular era a coleção de Ole (ou Olaus) Worm (1588-1654) (figura 13); no Sacro Império Romano eram célebres as coleções dos Habsburgo como a de Ferdinando I (1503-1564) em Viena, de seus filhos Ferdinando II (1529-1595) no castelo Ambras em Innsbruck, Albrecht V (1528-1579) em Munique e Maximiliano II (1527-1576) em Viena e especialmente a coleção do filho deste último, o imperador Rodolfo II (1552-1612) em Praga. Em 1714, o médico Michael Bernhard Valentini listou nada menos que 658 coleções particulares em seu *Museum museorum* (Museu de Museus), um compêndio das coleções da época. No entanto, de acordo com Pearce (1995, p. 109), é bastante provável que Valentini tenha subestimado o vultoso furor colecionista.

Dilatavam-se ou estavam a se romper as cercanias que circunscreviam a Europa medieval - cada vez mais avizinhavam-se de lá a África, o Oriente e todo um Novo Mundo. Enquanto os mapas eram redesenhados, o homem posicionou-se ao centro do espetáculo da existência e um caudaloso influxo verteu toda sorte de fenômenos,

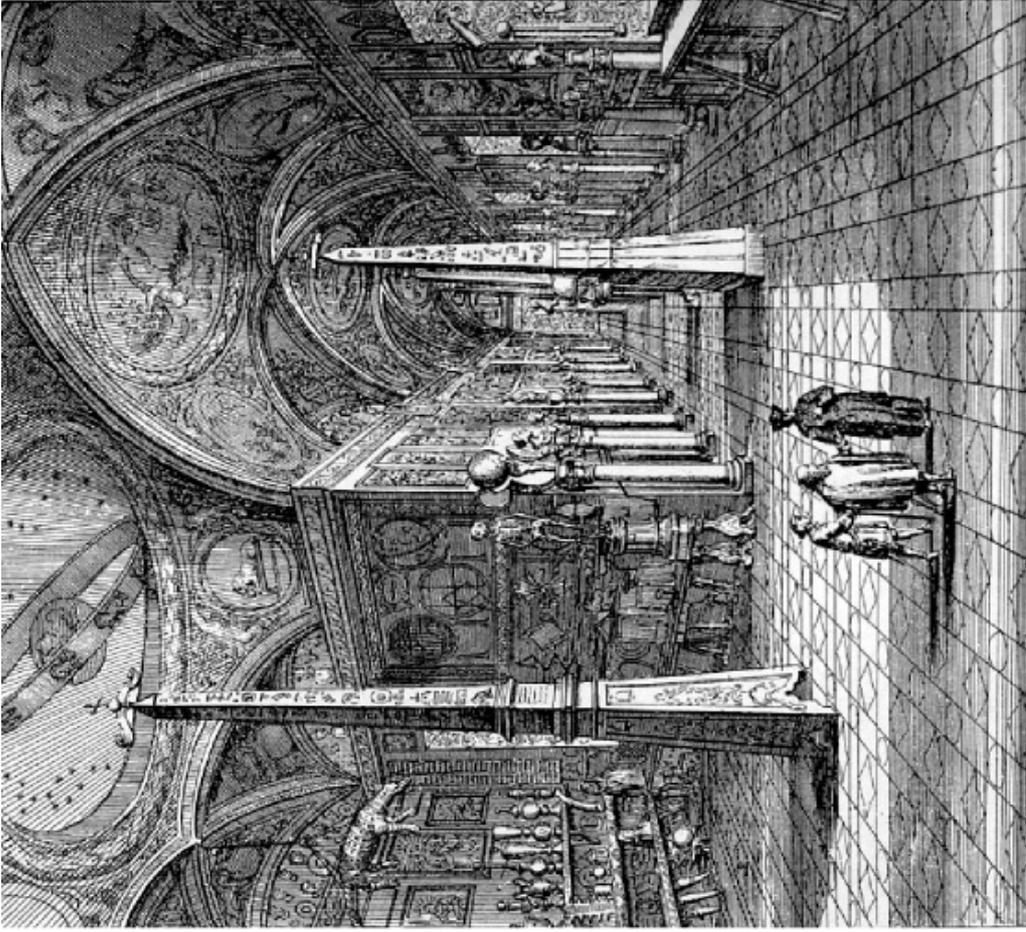


Figura 12 - Frontispício do *Museum Kircherianum*, catálogo de Athanasius Kircher (1709).

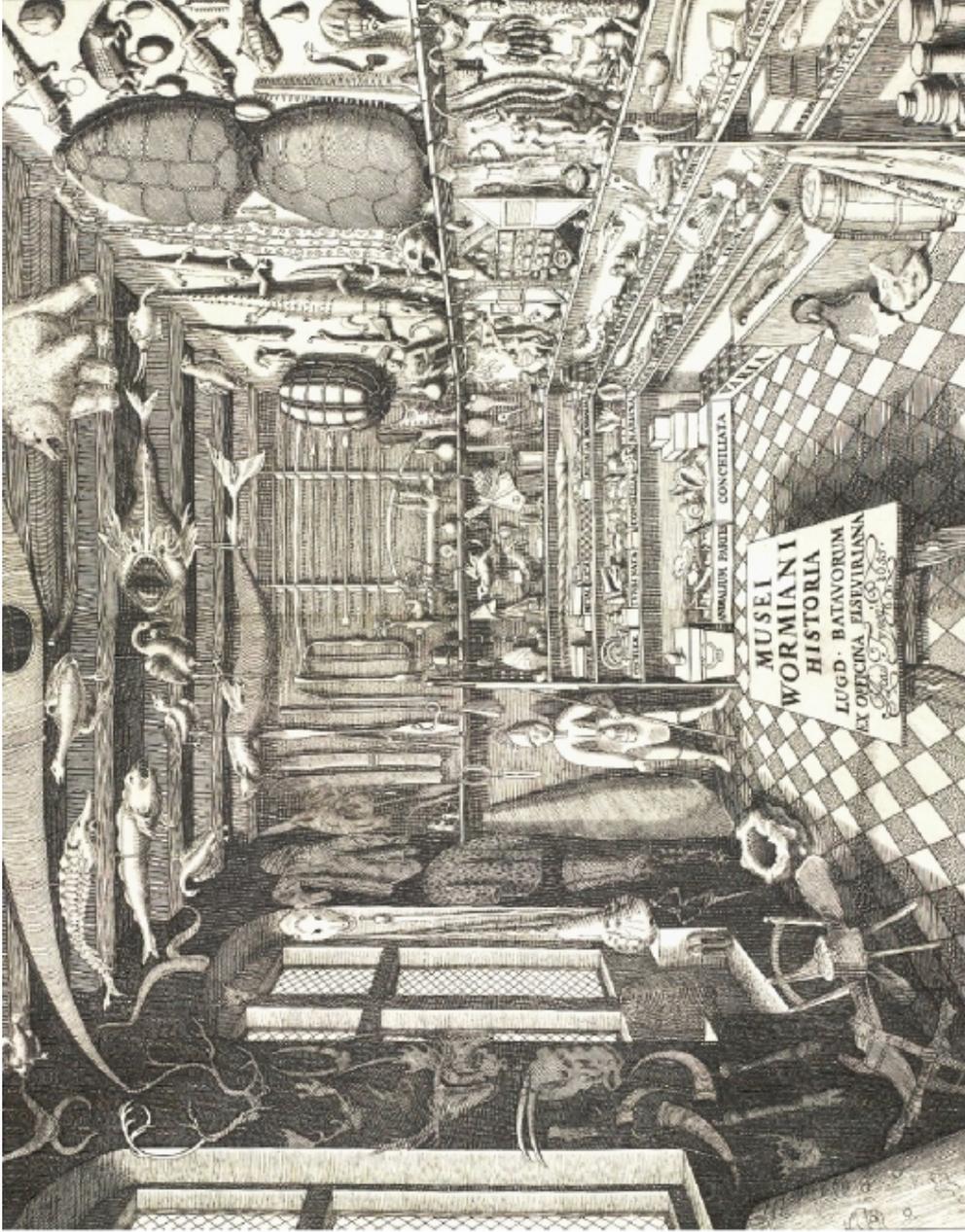


Figura 13 - Frontispício do *Museum Wormianum* (1655), catálogo da coleção de Ote Worm.

civilizações, criaturas, procedimentos e idéias, ou já latentes, ou decididamente nunca vistas, em uma escalada que tendia ao caos. Era preciso gerir tal confluência de eventos e possivelmente as atividades colecionistas tencionavam “manter algum grau de controle sobre o mundo e tirar sua medida” (FINDLEN, 1996, p. 4).

As maravilhas relatadas por Sir John Mandeville e por Marco Polo<sup>3</sup> em suas viagens ou pelo velho Plínio em sua *Naturalis historia* não pareciam tão improváveis – a realidade com freqüência reforçava ou suplantava em muito as fábulas, os relatos de viajantes, os escritos clássicos e os bestiários medievais (KENSETH, 1991, p. 27-28) - mais acessíveis então em razão das novas técnicas de impressão e novas traduções. Ouvia-se com renovada reverência a voz dos antigos, como atesta o escrito do pastor Jean de Léry, que em 1557 viveu no Brasil:

Eu não endosso os contos fabulosos encontrados nos livros de certa gente que, acreditando por ouvir dizer, escreve coisas inteiramente falsas [...] Não tenho vergonha de confessar que, desde que me encontro nesta terra da América, onde tudo o que se pode ver – o modo de vida de seus habitantes, a forma dos animais, os produtos da terra – difere tanto da Europa, Ásia e África que bem se lhe pode dar o nome de Novo Mundo em relação a nós, revi minha opinião sobre Plínio e outros quando descrevem países estrangeiros, pois vi coisas tão fantásticas e prodigiosas como qualquer das que eles mencionam, antes consideradas inacreditáveis (LERY apud GREENBLATT, 1996, p. 40)<sup>4</sup>.

---

3 Embora o relato de Marco Polo ditado na prisão à Rustichello seja de fato menos encantado do que se espera – seu unicórnio é um rinoceronte, sua salamandra é um tecido de amianto – compilações posteriores a de 1298 tendem a acrescentar maravilhas humanóides como os Blemmas (seres sem cabeça cujo rosto se encontra na barriga [figura 18]), Unípedes e Monóculos. Segundo Eco (1989, p. 63), “o relato de Marco Polo não alegoriza e não moraliza [...], é desconcertante e realista como Maquiavel, e fala como técnico a técnicos”. No entanto, continua Eco, “o seu mundo reagiu à provocação, lendo-o como se fosse um dos seus antecessores fantasiosos”.

4 LERY, Jean. *Historie d'un Voyage Fait em la terre du Brésil, dite Amérique*. Genebra, Vignon, 1600.

Escritos como os de Plínio, Aristóteles, Dioscórides, Teofrasto, Plotino, Galeno, Hermes Trismegisto<sup>5</sup> e é claro, a Bíblia (especialmente a Arca de Noé), acabaram por fornecer modelos e preceitos para alicerçar as acumulações e investigações que se faziam necessárias, o que se dava à maneira característica do período, isto é, através da sobreposição, ampliação e complementação.

Não se pode elencar com rigorosa precisão quais qualidades de objetos eram ou não elegíveis para a composição de uma coleção particular renascentista ou barroca, mas pode-se registrar algumas das predileções dos colecionadores: o crocodilo pênfil; as ágatas com figuras; os autômatos; os livros canônicos; os fragmentos das antigas civilizações; as efígies dos poderosos ou admiráveis; os instrumentos ópticos; as relíquias sagradas; as obras de arte alegóricas; os manuscritos indecifráveis; as invencionices matemáticas e ainda

[...] os alegados restos mortais de legendárias criaturas – gigantes, unicórnios, sátiros, basiliscos – [que] tomavam seu lugar ao lado de fenômenos reais porém confusos como fósseis, magnetos e zoófitos; criaturas até então desconhecidas como o tatu e a ave do paraíso; e uma pletera de artefatos comuns que preenchiam as lacunas entre um paradoxo e outro (FINDLEN, 1996, p.3).

As fontes onde se assediavam e se adquiriam estes objetos eram incontáveis: dos mercados de peixe às mãos dos mais hábeis artesãos, da excursão ao Novo Mundo às montanhas locais, da botica da cidade aos mimos diplomáticos trocados entre os nobres.

---

5 Na Renascença acreditava-se que o sacerdote egípcio Hermes Trismegisto (três vezes grande) havia escrito o *Asclépio* e o *Corpus hermeticum* onde são detalhados os ritos e religião dos egípcios e sua cosmogonia. Na verdade, são vários os autores destes escritos, possivelmente gregos ou egípcios neoplatônicos (YATES, 1964, p.14-15).

Os ímpetus que moviam os colecionadores em direção a determinados objetos pareciam peculiares aos seus interesses intelectuais e profissionais (que na verdade eram pouco excludentes) e, obviamente, eram proporcionais à sua prosperidade (OLMI, 2001, p. 2). Embora dissemelhanças e intercessões possam ser delineadas, este exercício nem sempre oferece iluminação, já que uma das qualidades fundamentais do fenômeno é a particularidade de cada coleção – na ambição de representar o mundo, cada colecionador construía a sua própria versão de realidade e seus catálogos são uma espécie de efígie ampliada, como na ilustração do desenhista-colecionador imaginado por Borges (1999a, p. 254):

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

Ainda assim é observável que a inclusão indiscriminada de itens prosaicos e a significativa proporção de *naturalia* eram características das coleções de boticários, professores e demais estudiosos da natureza cujos propósitos eram principalmente práticos e didáticos. Relativamente acessíveis, estas coleções eram menos um sistema simbólico do que um lugar de estudo da natureza (OLMI, 2001, p. 2-3). Príncipes e nobres tendiam a adornar profusamente sua *naturalia*, realçando seus atributos maravilhosos e ocultos, aproximando-as dos tesouros e ressignificando-as dentro da coleção, eventualmente de maneira a diluir a oposição aristotélica entre arte e natureza - Rodolfo II por exemplo, enviou sua castanha de Seychelles para que Schweinberger a adornasse (FUCIKOVÁ, 2001, p. 68) e teve seus chifres de rinoceronte transformados em taça por Nikolaus Pfaff (figura 14) (MAURIÈS, 2002, p. 172-173). Até mesmo

maravilhas humanas vivas faziam parte das coleções, como o hermafrodita e o anão Foma que pertenciam ao acervo do czar Pedro, o Grande (1672-1725). Príncipe ou boticário, era notável o apetite voraz pelo objeto capaz de causar admiração e despertar a curiosidade, seja por sua raridade, ou estranheza, ou tamanho, ou virtuosismo na execução - em suma, o objeto maravilhoso.

Em uma época onde a alquimia, as tradições herméticas, neoplatônicas e aristotélicas se sobrepunham, uma assembléia desvairada de objetos não fazia uma coleção particular, tampouco um belo arranjo disposto em um cômodo ou móvel – uma rede de sentidos e relações precisava ser estabelecida – e as coleções particulares funcionavam como “um sistema conceitual através do qual os colecionadores interpretavam e exploravam seus mundos” (FINDLEN, 1996, p. 49). Era preciso auscultar a fala dos objetos, que em coro queriam se fazer compreender como *theatrum mundi* – uma encenação em escala reduzida ou um microcosmo, que tanto representava toda a variedade do mundo quanto todo o conhecimento acerca dele – e cuja ordenação era fundada nos sistemas de correspondência renascentistas (HOOPER-GREENHILL, 1982, p. 82-83).

Se é que é possível fazer uma distinção entre a postura contemplativa dos príncipes e o comportamento inquisitivo dos estudiosos<sup>6</sup> (de fato, na maior parte dos casos, acertado é dizer que ambas as características se faziam presentes), é também possível indicar prováveis fontes de inspiração para a organização e para a significação das coleções. Por volta de 77 d. C., Plínio sistematizou o mundo em 20.000 fatos notáveis ao longo dos 36 volumes de sua *Naturalis historia* que, por exemplo, trata desde a variedade de formatos dos chifres de animais até métodos para cortar o mármore (PLINY; RACKHAM, 2004, p. 13), e forneceu um modelo enciclopédico sob o qual se edificaram muitas das

---

6 No caso de Aldrovandi esta distinção era bastante clara – o polímata preferia arranjos funcionais e não se interessava por sistemas obscuros de organização (OLMI, 2001, p. 3).



Figura 14 - Taça de chifre de rinoceronte, feita por Nikolaus Piaff para a coleção do Imperador Rodolfo II de Habsburgo (1611).

coleções (FINDLEN, 1996, p. 3), especialmente as de caráter profissional e investigativo, bem como seus catálogos e outros escritos por elas inspirados. Nas coleções cujo propósito era a contemplação reflexiva, outros princípios de significação e organização como a antiga arte da memória e os sistemas dela derivados estavam em exercício. Um destes sistemas era o teatro da memória, inventado e descrito por Giulio Camillo Delminio (1480-1544) em seu livro *L'idea del Teatro* (1550). Este sistema era “uma classificação hierarquizada e articulada do saber universal, para ajudar a memória e propiciar ao praticante da Arte da Memória o seu domínio” (ALMEIDA, 2005, p. 13) e muito provavelmente, a começar pelo título, foi inspiração, junto da coleção do duque Albrecht V da Bavária, para um dos primeiros tratados de museologia que se tem conhecimento, o *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi...*, escrito pelo médico Samuel Quiccheberg (1529-1567) em 1565 (SEELING, 2001, p. 111; BREDEKAMP, 1995, p. 28). A obra trata principalmente da organização das coleções e é dividida em seis sessões: o dono da coleção e seu reino; arte; os três reinos da natureza; instrumentos; usos para a pintura; bibliotecas, laboratórios e oficinas. Outras prováveis fontes eram a extensa literatura sobre o maravilhoso, os tratados de história natural e os próprios catálogos de coleções da época (KENSETH, 1991, p. 30-31).

Nas palavras de Paula Findlen (1996, p. 23) “coleccionar não era apenas uma prática recreativa, mas também um mecanismo para transformar conhecimento em poder”. As coleções não se faziam apenas por ajuntamentos secretos e estáticos de objetos, usualmente estavam vinculadas a uma série de atividades, muitas delas públicas - eram também laboratório, oficina, sala de aula e também sala de visitas - a posse do objeto ou de um sistema de objetos era também a posse do conhecimento e na sua eventual exibição o colecionador “adquiria simbolicamente a honra e a reputação que todo homem erudito cultivava” (FINDLEN, 1996, p. 3). É óbvio que não só a posse de

conhecimento, mas também a posse de objetos valiosos cumpria o papel de certificar o poder e lustrar o prestígio do colecionador.

## **2.2 O *Terminorium musaeum difinitorium* para o *Museum museorum*: onde há uma coleção de nomes de coleções**

Extravagante é também a nomenclatura destas coleções, habitada por termos híbridos e incongruências: *wunderkammer* (câmara de maravilhas), *kunstkammer* (câmara de artes), *kunstschränk* (armário de maravilhas), *studio*, *studiolo*, galeria, *museo*, *theatro*, gabinete de curiosidades, repositório, arca – muitas das coleções inclusive, desfrutavam de mais de um nome - a de Ulisse Aldrovandi por exemplo, “era simultaneamente chamada de *museo*, *studio*, *teatro*, *microcosmo*, *archivio*” (FINDLEN, 1996, p. 48). Quais os possíveis critérios para o uso destes termos? Seriam eles responsáveis pela fundação de modelos de coleção ou aconteceria exatamente o contrário? Os estudiosos contemporâneos do fenômeno têm opiniões divergentes: alguns, possivelmente inspirados por *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*<sup>7</sup> de Julius von Schlosser, acreditam em especificidade enquanto outros sugerem uma interpretação mais ampla. Schlosser, que liga termos à modelos de colecionismo a partir da localização geográfica das coleções, distingue por exemplo os gabinetes de curiosidades italianos dos *wunderkammern* nórdicos, opinião não partilhada por Olmi (2001, p. 1-5) e Schepelern (2001, p. 175), que acreditam que os princípios do colecionismo são os mesmos em qualquer lugar e que a diferença maior se faz quanto às aspirações de cada colecionador. Grinke (2006, p. 48) já parece concordar com Schlosser quando afirma

---

<sup>7</sup> Embora a importância da obra *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, de Julius von Schlosser, publicado em 1908 em Leipzig, considerado por Paula Findlen (1996, p. 2) “um estudo fundamental do colecionismo” e citado por várias das fontes consultadas seja devidamente reconhecida, o material permaneceu inacessível e não foi consultado no curso desta investigação.

que a coleção do padre jesuíta Athanasius Kircher é um dos poucos *wunderkammern* italianos, isto é, construído a partir dos modelos nórdicos. Kenseth (1991, p. 98-99) crê que o uso dos termos depende da geografia mas que não chega a exatamente determinar modelos de coleção. Já Mauriès (2002, p. 24-25), baseado nos recentes estudos de Lugli, Bredenkamp e Schnapper, diz que até meados do século XVII poucas são as distinções observáveis entre coleções e que ao invés de estabelecer termos absolutos para definí-las, é mais interessante aferir as particularidades de cada uma delas. Segundo Findlen, (1996, p. 117) “usando uma multitude de palavras diferentes, os colecionadores exploraram as novas possibilidades conceituais que o crescimento dos museus os forçou a confrontar e explicar”, ou seja, para tantos objetos, lugares, circunstâncias, colecionadores e coleções não haviam expressões exatamente específicas e uma aproximação não jaz na fundação de termos absolutos, pois as palavras cuidadosamente escolhidas para nomear as coleções, fruto da erudição dos colecionadores, seus assistentes, correspondentes e editores, “provavelmente tinham sua própria gama de significados” (PEARCE, 1995, p. 109), possivelmente intangíveis agora. Ainda assim, é possível elaborar algumas aproximações a respeito dos termos mais frequentes que foram e que ainda são usados para nomear as coleções dos séculos XVI e XVII.

As palavras *studio* e *studiolo* descreveram um pequeno espaço privado de fruição e reflexão, por vezes secreto, e eram mais frequentes no contexto das coleções italianas da Renascença, como as de Isabella d'Este e de Francesco I de Medici, no Palazzo Vecchio em Florença, “cujo conteúdo era somente para os olhos do Grande Duque” (FINDLEN, 1996, p. 113). Esta última coleção, construída por volta de 1570 a partir do projeto de Vincenzo Borghini, era um dos arquétipos do período e funcionava como um sistema antropocêntrico, isto é, situava o príncipe simbolicamente no centro de uma versão em

miniatura do cosmo (OLMI, 2001, p. 1). Na pequena câmara sem janelas, *naturalia* e *artificialia* permaneciam ocultos sob painéis alegóricos que tanto indicavam a disposição dos objetos guardados por detrás deles (SCHEICHER, 2001, p. 39) quanto funcionavam como uma espécie de catálogo visual ou máquina mnemônica, que indicava a posição desses objetos na hierarquia do mundo (BOLZONI, 2001, p. 240, 246-247). Ao final do século XVI, o *studiolo* privado de Francesco I transformou-se em *galeria*, isto é, em um espaço relativamente público, e um novo sistema simbólico foi estabelecido atendendo a demanda pela legitimação do poder dos Medici. As obras de arte e antiguidades tornaram-se então o foco da coleção, embora *naturalia* e *scientifica*, em quantidade mais modesta, ainda se fizessem presentes (OLMI, 2001, p. 9). Em direta oposição ao *studiolo*, a *galeria* acessível à frequentação tornou-se mais comum ao longo século XVII, quando houve um aumento da participação da sociedade nas atividades de colecionismo, e o termo também foi usado por Athanasius Kircher e Manfredo Settala para se referirem às suas coleções (FINDLEN, 1996, p. 115-117).

É certo que as coleções particulares chamadas de *museo* (italiano e espanhol), *musaeum* (latim), *museum* (alemão e inglês), como por exemplo o Musaeum Kircherianum, o Museo Cospiano, o Museum Wormianum e o Musaeum Tradescantianum são sistemas bastante distintos tanto do que hoje é chamado de museu, quanto do emblemático *mouseîon*, templo criado por Ptolomeu I (367a.C.-283a.C.), que deu origem à lendária biblioteca de Alexandria - segundo Findlen (1996, pg. 49) “*musaeum* era uma estrutura epistemológica que circunscrevia uma variedade de idéias, imagens e instituições que eram centrais na cultura renascentista e barroca”. Neste período, a forma latina *musaeum*, derivada do grego *mouseîon*, “templo das musas” ou “local consagrado às musas”, teve seu sentido ampliado e foi usada, por exemplo, como sinônimo de biblioteca (SCHUPBACH, 2001, p. 241), repositório (HUNTER, 2001, p. 226),

cornucópia – e esta “intensa dissecação da palavra *musaeum* pelos colecionadores sublinha a apreciação pelas possibilidades imaginativas da linguagem” (FINDLEN, 1996, pg. 49).

O termo português gabinete (e também o *cabinet* inglês, o *cabinet* francês e o *kabinett* alemão) freqüentemente enfeitado com as palavras *curiosidade* e *maravilha*<sup>8</sup>, descreve, de meados do século XVII até hoje, tanto uma câmara, cômodo ou quarto privado quanto uma peça de mobiliário, semelhante a um armário, cristaleira ou guarda-louças. Hooper-Greenhill (1992, p.86-87) nota que este segundo sentido era mais freqüente na Renascença e o primeiro, a partir do início do século XVII. Definitivamente uma peça de mobiliário, aparentada do gabinete-guarda-louças, o *wunderschrank* ou *kunstschränk*<sup>9</sup> não desempenhava exatamente a função de proteger os guardados, mas de exibí-los em um sistema principalmente alegórico, auto-referente e desdobrável, tal qual um *studiolo* em miniatura. A exibição dos objetos no entanto não se dava na sua fachada, mas ao contrário, um *wunderschrank* convidava o observador a adentrá-lo e a se perder na experiência sensível que oferecia: pequenas portas e gavetas ornadas com figuras mitológicas esculpidas em coral, marfim, mármore, ágatas pintadas ou pedras preciosas abriam-se em outras tantas portas e gavetas ou em compartimentos que hospedavam moedas, espelhos, frascos de conteúdo diverso (antídotos míticos, especiarias raras, remédios), ferramentas e utilitários, instrumentos de escrita, instrumentos musicais, jogos, relógios, marfim torneado (figura 15). É sugerido que, em razão dos itens de uso cotidiano que continha, este tipo de móvel não era exclusivamente ornamental ou simbólico, mas que também era utilizado como toucador por seus donos (STAFFORD; TERPAK, 2001, p. 16). Havia também outros tipos de caixas e armários mágicos, onde eram explorados os efeitos produzidos por espelhos, como nas caixas catópticas de

8 No capítulo 5 é exposto os sentidos e usos da palavra maravilha.

9 Quanto a este termo não há ambiguidades: *schränk* nomeia especificamente uma peça de mobiliário.

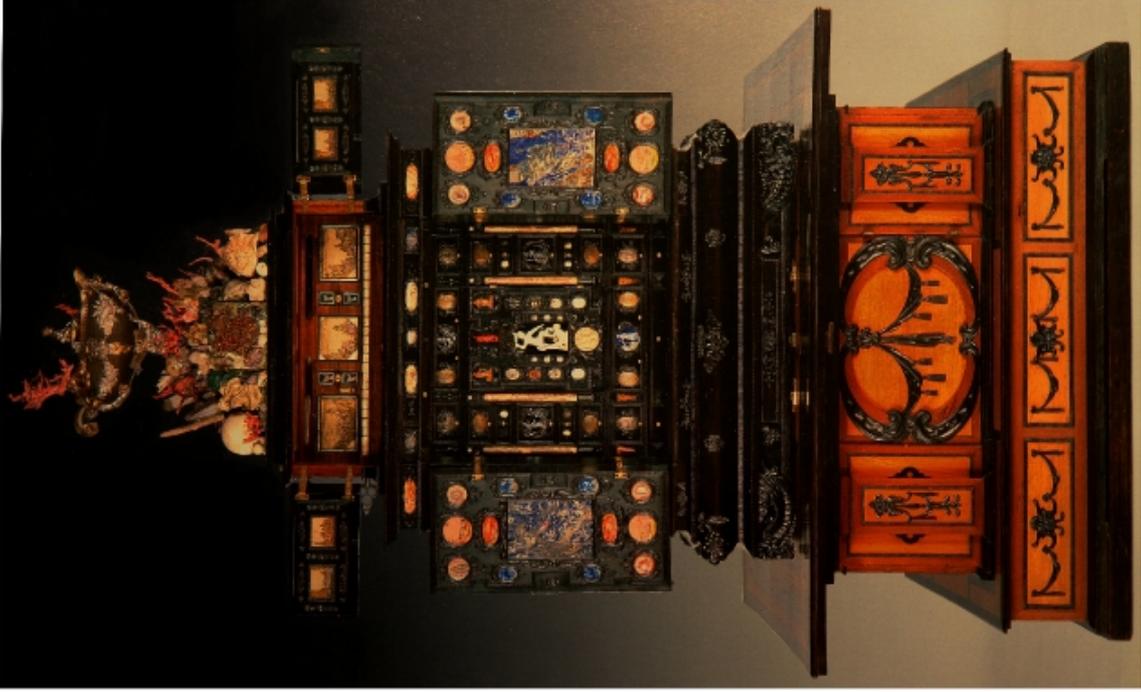


Figura 15 - *Kunstschränk* (sem data) de Gustavus Adolphus (hoje na Universidade de Uppsala).

Athanasius Kircher (figura 16) ou produzidos pela perspectiva, como nas caixas de Samuel van Hoogstraten.

Os termos germânicos *kunst- und naturalienkammer* (câmara de artes e natureza), *kunst- und raritätenkammer* (câmara de artes e raridades), *kuriositätenkammer* (câmara de curiosidades), *anatomie-kammer* (câmara de anatomia), entre outras variações, e mais freqüentemente, *kunst- und wunderkammer* (câmara de artes e maravilhas), *schatzkammer* (câmara de tesouros) *kunstkammer* (câmara de artes), *wunderkammer* (câmara de maravilhas) referem-se geralmente à um cômodo<sup>10</sup> ou câmara que acolhe a coleção, e são usados notadamente em relação às coleções nórdicas, como por exemplo as dos Habsburgo. Uma distinção entre alguns destes termos é feita por Quiccheberg no seu *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi...*: de acordo com o autor, os *wunderkammern* deveriam ser *miraculosarum rerum promptuarium*, ou lugares de prodígios, e os *kunstkammern* deveriam ser *artificiosarum rerum conclave*, ou lugar das realizações humanas (SEELIG, 2001, p. 109-111). Na prática porém, embora os termos pareçam se ligar a modelos específicos de colecionismo, segundo Impey e MacGregor (2001, p. XIX-XX), coleções chamadas de *wunderkammer* e *kunstkammer* têm muito em comum. Para Kenseth (1991, p. 98-99) no *wunderkammer* predominava a *naturalia*, embora o termo tenha nomeado, possivelmente em um de seus primeiros usos, uma coleção muito mais variada, que continha também livros e antiguidades. Aparte todas as elaborações dos estudiosos, quando não se trata de uma coleção específica, a palavra *wunderkammer* é freqüentemente usada como sinônimo para os mais variados formatos de coleções particulares. Para Minelli (2001, p. 25-26), o uso do termo *wunderkammer*, emprestado da museografia alemã, não é adequado à museografia italiana e a autora

---

<sup>10</sup> Descrição bastante modesta para coleções como a de Ferdinando II no castelo de Ambras na Áustria e a de seu sobrinho, Rodolfo II, no castelo Hradschin em Praga - ambas ocupavam várias galerias e cômodos especialmente construídos.

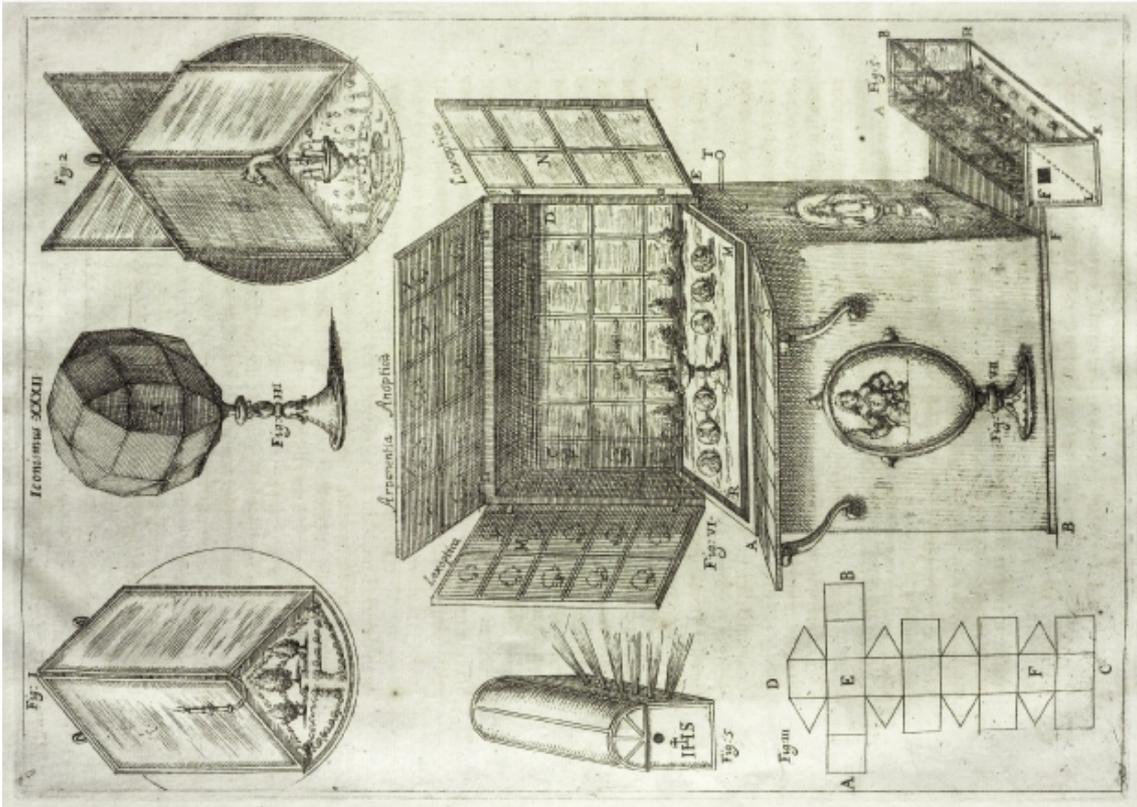


Figura 16 - Caixa catóptica de Athanasius Kircher.

sugere *studio*, *studiolo*, *guardaroba* e *museo*, em observação aos termos cunhados pelos próprios colecionadores italianos. Mazzota (2005, p. 7) nota que hoje *wunderkammer* é uma palavra comum e seu significado dilatado abarca uma série de práticas, inclusive contemporâneas, ligadas à arte e ao colecionismo.

### **2.3 Onde coleciona-se maravilhas que existem e não existem: catálogos de coleções, *Hypnerotomachia Poliphili* e o *Musaeum clausum***

Em seu *From wunderkammer to museum* (2006)<sup>11</sup>, Paul Grinke lista 75 catálogos de coleções particulares em vários formatos, divididos por seus países de origem. Segundo Findlen (1996, p.36), os catálogos eram “os objetos mais importantes produzidos a partir de uma coleção” uma vez que sua publicação coroava o cumprimento de uma etapa – mas não eram tomados como registros definitivos feitos ao se completar uma coleção (o que de fato dificilmente aconteceria). Na verdade, muitas das coleções particulares dos séculos XVI e XVII foram registradas em catálogos em mais de uma ocasião, como os de Francesco Calzolari, que teve a primeira versão publicada em 1584 e a segunda em 1622, ou os de Ferrante Imperato, publicados em 1599 e em 1672. As novas versões eram significativamente dissemelhantes das mais antigas, tanto na abordagem quanto na descrição do conteúdo das coleções (FINDLEN, 1996, p. 37-38).

Eram os catálogos bastante distintos dos inventários comumente usados durante a Idade Média, posto que esses últimos funcionavam como ferramentas administrativas, isto é, apenas registravam e quantificavam os objetos, tal qual uma lista. Por sua vez os catálogos, cuja invenção data do início da Era Moderna, não só registravam os objetos

---

<sup>11</sup> *From wunderkammer to museum*, cuja primeira publicação data de 1984, é um registro contemporâneo que descreve os catálogos de coleções particulares. Lista as obras publicadas no período compreendido entre os séculos XVI e XIX e é dedicado aos colecionadores de livros raros.

de determinada coleção mas também operavam análises, ilustravam profusamente, comparavam, interpretavam, contextualizavam e atribuíam sentidos aos itens que descreviam. Neles, as múltiplas histórias de cada artefato eram tramadas, desde os heróicos encontros que culminavam com o arremate do objeto para a coleção, até o registro, à moda da *Historia naturalis* de Plínio, de tudo o que era possível saber a respeito dele, como por exemplo sua etimologia, história e significados que lhe foram atribuídos pelos antigos, passando pelas inevitáveis comparações com objetos semelhantes pertencentes a outras coleções do mesmo período. Assim, os catálogos eram também oportunas ocasiões para demonstrar toda a erudição do colecionador e a sua publicação multiplicava tanto o *status* da coleção como o de seu dono. Mais mérito alcançava ainda o catálogo que era encomendado pelo colecionador a algum renomado erudito – o escrito de outro atestava as qualidades da coleção e do trabalho daquele que a possuía (FINDLEN, 1996, p. 36-37).

Os catálogos dos colecionadores-naturalistas em muitas ocasiões mais pareciam, ou eventualmente transfiguravam-se de fato, em tratados médicos ou de história natural. Muitas das figuras destes catálogos-tratados foram compartilhadas por várias publicações, como as que aparecem nos catálogos das coleções de Ferrante Imperato, Basil Besler e Ole Worm, que foram extraídas de publicações de história natural do período (ASHWORTH, 1991, p. 121). Outro exemplo são as gravuras que originalmente pertenciam à coleção de Ulisse Aldrovandi ou o rinoceronte de Albrecht Dürer, que aparecem reproduzidas no *Monstres et prodiges* de Ambroise Paré (figura 17). Isso sugere, juntamente com a falta de evidências físicas, que alguns objetos na verdade só existiram na imaginação do colecionador e nas ilustrações dos catálogos, o que, dentro do raciocínio do período, de maneira alguma atestava a sua inexistência – obviamente era melhor possuir o objeto de fato, mas se sua representação estivesse presente, era



85. Figure of the Rhinoceros

também considerada um item de coleção bastante precioso.

Praticamente todas as coleções particulares possuíam uma biblioteca e os catálogos de coleções tornaram-se também maravilhas colecionáveis, coleções dentro da coleção, objetos valiosos e imprescindíveis pois “codificavam a cultura da curiosidade que definia a experiência de colecionar” (FINDLEN, 1996, p. 44). Em várias ocasiões serviram de modelo para outras coleções e catálogos, juntamente com, por exemplo, o tratado de Samuel Quiccheberg e a *Naturalis historia* de Plínio. As coleções na verdade tendiam muito mais a “seguir ao invés de liderar a literatura” (ASHWORTH, 1991, p. 118) que tratava das maravilhas e das próprias coleções. Não é exagero afirmar portanto que muitas das coleções particulares estabelecidas a partir da segunda metade do século XVI e especialmente as do século XVII são fundadas mais nos textos ou nas coleções de papel do que nos fatos.

Publicado pela primeira vez em 1499 e atribuído ao frade Francesco Colonna (1433-1527), *Hypnerotomachia Poliphili*, ao contrário dos tratados médicos, alquímicos, de história natural e de museologia ou dos relatos de viagens e de maravilhas, é uma ficção alegórica, luxuriante e rebuscada e assim como *Metamorphoses* de Ovídio, possivelmente forneceu estruturas para a elaboração e organização das coleções particulares. Dividido em dois livros ilustrados, cuja segunda parte está de fato dentro da primeira, de acordo com a análise de Godwin (1999, p. XVIII), a obra conta a busca de Poliphilo pelo amor de Polia. Essa busca é narrada pelo protagonista e é empreendida dentro do sonho de Poliphilo que, tal qual o visitante de uma coleção particular, descreve minuciosamente as maravilhas da arquitetura, das paisagens, roupas, objetos, pessoas, deuses e animais que encontra em sua jornada. Essas descrições, e não a história de amor, são o que de fato conduzem a narrativa. Muitos dos objetos sonhados e

descritos por Poliphilo parecem-se com os artefatos extremamente ornados cobiçados pelos colecionadores:

Aqui, não muito longe do grande cavalo e no mesmo nível, um enorme elefante se apresentou. Era feito de uma rocha mais negra que a obsidiana, coberto por uma cintilante poeira dourada e fulgurações prateadas que brilhavam na pedra. Sua extrema dureza era mostrada pelo brilhante lustre que refletia os objetos em toda sua superfície, exceto nas partes onde o metal havia enferrujado produzindo exsudações esverdeadas (COLONNA; GOLDWIN, 1999, p.36).

Em meados do século XVII, já partilhando do ceticismo de Descartes (1596-1650) e de Francis Bacon, Sir Thomas Browne (1605-1682), que era também colecionador de maravilhas, encontrava-se em meio à distintas racionalidades<sup>12</sup>, e talvez em razão disso sua posição como cético e entusiasta da *mirabilia* (maravilha) pareça tão paradoxal. Publicou em 1646 *Pseudodoxia Epidemica*, onde criticou duramente o que entendia como erros vulgares, ou seja, a credulidade não atestada pela observação empírica, ao mesmo tempo em que estruturou seu texto a partir das práticas enciclopédicas de colecionismo (PRESTON, 2005, p. 111-113). Assim, embora pareça contraditório aos olhos do que hoje se entende como método científico, para Browne, a experiência deveria ser a última das três etapas na obtenção da verdade (a primeira é o conhecimento dos escritos dos antigos e a segunda é o uso da razão). A sua coleção de papel está no pequeno tratado *Musaeum clausum or bibliotheca abscondita: containing some remarkable books, antiquities, pictures and rarities of several kinds, scarce or never seen by any man now living*, publicado após sua morte em 1684. A obra descreve uma suposta coleção e é dividida em livros raros e desconhecidos, pinturas

---

12 Os contextos racionais dos séculos XVI e XVII são apresentados no capítulo 4.

igualmente raras, antiguidades e maravilhas variadas - todos objetos inexistentes. De acordo com Preston (2005, p. 155), o escrito de Browne pertence a um micro gênero da literatura do século XVII, que caricaturava os *virtuosi* e suas coleções extravagantes, como por exemplo a listagem dos livros da biblioteca de Saint Victor que Rabelais fez Pantagruel visitar em Paris:

O Pelotão de Teologia.

O Andrajo dos pregadores, escrito por Turelupin. [...]

A Mostardeira da penitência.

As Polainas aliás as Botas da paciência.

Formicarium artium. [...]

O despojado em juízo. [...]

As frivolidades do direito. [...]

O Cobertor dos procuradores. [...]

Ervilha com toucinho, cum commento. [...]

O Bater de dentes dos tratantes. [...]

O Guisado de Carne dos monges perpétuos. [...]

Sessenta e nove Breviários de alta gordura. (RABELAIS; JARDIM, 2003, p. 268-272)

O tom de *Musaeum clausum* no entanto é um pouco mais austero e melancólico posto que “contemplar antiguidades quebradas e fragmentos é para Browne especular sobre o que está perdido” (PRESTON, 2005, p. 156). A obra expõe a extrema erudição de Browne e assemelha-se tanto aos catálogos das coleções que é possível que muitos não o tenham tomado como ficção<sup>13</sup>. Entre os objetos elencados, pode-se mencionar:

[...] 3. Um antigo herbário britânico, ou descrição das diferentes Plantas desta

---

13 Não que a lista de Rabelais fosse inverídica – os livros de fato existiram mas tiveram o ridículo de seus títulos acentuado pelo autor (RABELAIS; JARDIM, 2003, p. 268, n. 29).

Ilha, observadas por aquele famoso Médico Scribonius Largus, quando acompanhou o Imperador Claudius na sua Expedição às terras britânicas. [...]

9. Um herbário submarino, descrevendo vários Vegetais encontrados nas Rochas, Montes, Vales, Prados do fundo do Mar, com vários tipos de Alga, Fucus, Quercus, Polygonum, Gramíneas e outros ainda não descritos. [...]

10. Alguns Manuscritos e Raridades trazidos das Bibliotecas da Æthiopia por Zaga Zaba, e depois transportados para Roma, e dispersados pelos Soldados do Duque de Bourbon, quando saquearam barbaramente aquela Cidade. [...]

6. Um desenho da grande Feira de Almachara na Arábia, a qual, para evitar o grande calor do Sol, é feita à Noite, à luz da Lua. [...]

9. *Socia*, ou um Desenho de três pessoas que notadamente se parecem. Do Rei Henri IV da França e um moleiro de Languedock; do Duque Sforza de Milão e um soldado; do Duque Malatesta de Rimini e Machesinus, o bufão. [...]

32. Uma pintura de Frutos raros com a seguinte Inscrição

*Credere quæ possis surrepta sororibus Afris.* [...]

12. A Pele de uma Serpente que nasceu da Medula de um Homem. [...]

19. Uma *Clepselæa*, ou relógio de Óleo, como os de Água dos Antigos. [...]

23. *Batracchomyomachia*, ou a Batalha Homérica entre Sapos e Ratos nitidamente descrita pelo Cinzel em uma grande Mandíbula de Porco (BROWNE, 1684).

#### **2.4 Onde é revelado como o *wunderkammer* e a *Bibliotheca Abscondita* emprestaram seus nomes**

Duas das expressões que nomeiam esta investigação pronunciaram suas origens: o *wunderkammer*, termo que se refere a coleções específicas mas que teve seu sentido inflado nos seus usos contemporâneos e a expressão *Bibliotheca abscondita*, segundo

nome que Thomas Browne dá à sua coleção inventada.

O termo *wunderkammer*, embora possa ser traduzido literalmente como câmara de maravilhas, é na verdade uma palavra sem correspondentes na língua portuguesa - perde muito de sua história e sentido ao ser substituído por esta expressão, isto é, de uma idéia específica transforma-se em um genérico sem lugar. É fato que hoje o seu uso e sentido estão bastante alargados, eventualmente até perder as ligações com sua aplicação original, como quando equivocadamente é usado para se referir a qualquer ajuntamento sem critério de objetos ou idéias ou como um quase sinônimo de multiplicidade – constantemente é usado, por exemplo, em referência aos computadores e à sua interface (STAFFORD; TERPAK, 2001, p. 15; 20) ou à internet. O objetivo do seu emprego neste trabalho é manter os laços que o atam a sua antiga encarnação e aos sistemas de pensamento que a constituíram, de maneira a conjurar sua presença na investigação, embora não exista a intenção de reconstruir um *wunderkammer* aos moldes das coleções dos séculos XVI e XVII, mesmo porque acredita-se que tal feito é uma impossibilidade<sup>14</sup>. O *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita* não é exatamente o lugar das maravilhas do início da era moderna, mas o lugar onde a própria idéia de *wunderkammer* tenciona maravilhar.

A expressão latina *Bibliotheca abscondita*, cuja tradução para o português é quase idêntica, biblioteca abscôndita ou escondida, foi usada no idioma original porque quer se referir à obra específica, de onde o procedimento de fabulação dos Pertences foi extraído. Aparentado é esse procedimento dos escritos de Jorge Luis Borges, dos personagens reais que parecem inventados e dos personagens inventados que deixam rastros reais na obra de Peter Greenaway (como em *The Falls* [1980] ou em *The Tulse*

---

14 Esta discussão encontra-se desenvolvida no capítulo 4.

*Luper Suitcases* [2003-2004]) e dos meticulosos objetos e documentos do *Museum of Jurassic Technology* de David Wilson (1946- ). Pretende-se, assim como no uso que se fez de *wunderkammer*, requisitar no trabalho, tal qual um sortilégio, a manifestação da obra de Browne, da admiração produzida no espírito por uma incerteza que é fermentada pela imaginação. Portanto, a *Bibliotheca abscondita* é o lugar que fornece para o *wunderkammer* as falsas atribuições a pessoas reais, objetos reais atribuídos à pessoas inexistentes e todas as possíveis combinações do incerto que foram amplamente empreendidas pelos Pertences Privilegiados. O *Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita*, assim como muitas das coleções do início da Era Moderna, é feito de livros, isto é, de empréstimos de relatos, comentários, catálogos de coleção, histórias naturais, atlas, inventários: é um itinerário estático e extático.

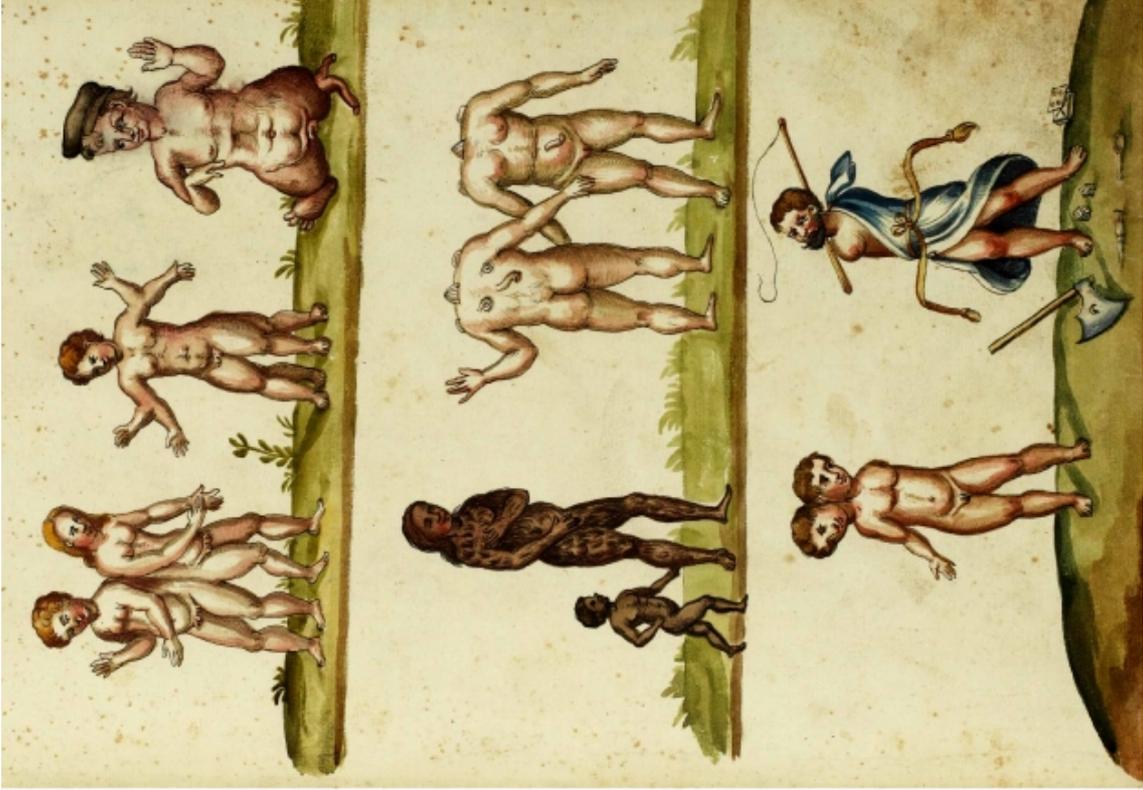


Figura 18 - *Blemmas* (ao centro).

C A P Í T U L O   I I I

Do Primeiro Exercício

### **3.1 – Do Primeiro Exercício: onde os humores dos colecionadores são emblemas para as estratégias patológicas de colecionismo encontradas na Terceira Edição do Primeiro Catálogo**

Para a escola hipocrática, o corpo dos homens era um microcosmo formado pelos mesmos elementos que compunham o macrocosmo - terra, fogo, água e ar – correspondentes ao que chamaram de humores: a terra correspondia à bile negra; o fogo à bile amarela; a água à flegma ou fleuma; e o ar ao sangue. Cada um dos humores correspondia também a duas propriedades da matéria (seco e frio, seco e quente, úmido e frio, úmido e quente), a uma estação do ano (outono, primavera, inverno, verão) e, posteriormente, a bile negra, a bile amarela, o flegma e o sangue também foram associados a estágios de operações alquímicas. Ainda segundo os hipocráticos, a saúde dos homens era determinada pelo equilíbrio dos humores e a doença, e também os temperamentos, pela predominância patológica ou pelo desequilíbrio desses fluídos corporais (MAGNER, 2002, p. 25-27). Em maior quantidade, a bile amarela produzia o sujeito colérico, incansável e passional; já aquele tomado pelo flegma ou fleuma seria impassível e controlador; a predominância da bile negra seria responsável pelos melancólicos, contemplativos ou saturninos; e o excesso de sangue era típico dos simplórios e generosos. Profusamente desdobradas no início da Era Moderna, essas teorias surgem em tratados e ilustrações e alimentam mais que adequadamente o sistema de conhecimento do período, inteiramente fundado nas analogias e correspondências.

Contaram as histórias de seus donos os Pertences-Precursores, e essas pequenas crônicas presentes no Primeiro Catálogo segredaram a enfermidade (hu)moral de cada colecionador e, a exemplo dos populares *Emblematas* dos séculos XVI e XVII<sup>1</sup>,

---

1 Os livros de emblemas (*emblemata*) surgiram no século XVI na Itália e eram derivados dos bestiários

sugeriram-os como emblemas ou atributos para classificar as diferentes estratégias que tornam possível consumir a paixão do colecionismo nas práticas artísticas contemporâneas. O exercício que se segue opera como um arremedo dos sistemas de correspondência que fundaram as estruturas de organização do conhecimento no século XVI: personagens-colecionadores são apresentados à luz da ciência dos humores e, ao se apagar as diferenças e o ruído do tempo, suas histórias reencarnam como conjuntos de sentidos que estabelecem parentescos com procedimentos investigativos em arte. A conjuração das categorias enciclopedista colérico, taumaturgo fleumático, imperador melancólico e alegorista sanguíneo é agora apregoada pelo Primeiro Catálogo como mais um possível sistema de classificação de Pertences-Precursores. Mas eventualmente é incerta a categoria de um ou outro dos artistas-colecionadores, e essa estratégia taxonômica mostra-se tão falha como os demais sistemas de classificação: o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) por exemplo, situaria Marcel Broodthaers (1924-1976) sob o emblema do enciclopedista colérico ou do taumaturgo fleumático? Ou fundaria o emblema do enciclopedista do incerto?

### 3.2 – O enciclopedista colérico

Incansável e apaixonado, ainda que vivesse dez vidas, é provável que o colérico enciclopedista Ulisse Aldrovandi não se desse por satisfeito - colecionar e catalogar absolutamente toda a natureza e todo o conhecimento acerca dela não era uma empresa simples. Com o objetivo de dar continuidade ou na pretensão de superar as obras de Plínio e de Aristóteles, a sua prolífica produção de registros de suas próprias

---

e alegorias (especialmente as sacras) medievais. Consistiam de coleções de imagens simbólicas combinadas com dizeres e acompanhadas de comentários explicativos, geralmente em verso (*pictura*, *motto* e epigrama) – a combinação das três partes indicava o seu sentido. O seu conteúdo era bastante diverso, variando por exemplo do secular ao sacro, do moralista ao erótico (HÖTGEN, 1986, p. 23-25).

observações sobrepostas a antologias das histórias naturais então disponíveis chegou a 13 volumes publicados e a mais de 400 volumes manuscritos, e foi realizada em colaboração com um pequeno exército de escribas, gravadores e ilustradores. Tratava de uma imensa variedade de assuntos - de animais e monstros até minerais e fósseis – e, à maneira de Plínio, cada uma das criaturas ou dos objetos descritos era devidamente acompanhado do relato detalhado de todo o conhecimento produzido a seu respeito até então.

A obra de Aldrovandi foi edificada principalmente a partir de sua coleção - em laudatória carta ao estudioso, o jesuíta Gioseffo Biancano resume a impressão causada pelo conjunto de objetos que visitou: “da mesma forma que as águas correm para o mar, todas as coisas maravilhosas e os mais belos e recônditos segredos da natureza devem se reunir no seu famoso Museu” (BIANCANO apud FINDLEN, 1996, p. 223)<sup>2</sup>. A exemplo de seus escritos, na coleção do polímata predominava a *naturalia* e seu tamanho era especialmente impressionante: continha cerca de 13.000 itens em 1577, 18.000 em 1595 e cerca de 20.000 em 1600 (FINDLEN, 1996, p.122-123) distribuídos em cerca de 4554 gavetas (MAURIÈS, 2002, p.150). Na descrição de 1595, Aldrovandi diz que

hoje no meu microcosmo você pode ver mais de 18.000 coisas diferentes, entre as quais 7000 são plantas, secas e coladas em 15 volumes, e 3000 eu pinteí como se vivas estivessem. O resto – animais aéreos, terrestres e aquáticos e outras coisas subterrâneas como terras, seiva petrificada, pedras, mármore, rochas e metais [...] Pinturas foram feitas de por volta de 5000 objetos – como plantas, vários tipos de animais e pedras – algumas das quais foram feitas em xilogravuras. Estas podem ser vistas em quatorze armários, aos quais chamo de Pinacotheca. Eu também tenho sessenta e seis gabinetes, divididos em 4500 compartimentos, onde há 7000 coisas da terra, junto de

---

2 ALDROVANDI, Ulisse. ms. 136, Vol. XXXI. Bolonha: Biblioteca Universitária, 1602.

vários frutos, gemas e outras belas coisas das Índias, marcadas com seus nomes, de modo que possam ser encontradas (ALDROVANDI apud DASTON; PARK, 2001, p. 154)<sup>3</sup>.

A coleção foi iniciada em seu *studio* privado e acabou por se alastrar pelos outros cômodos da casa do estudioso – e a medida que se estendeu, se tornou mais pública - ao final de sua vida, em um acordo com o Senado de Bolonha, foi transformada em galeria e transferida para o Palazzo Pubblico. No esquema que idealizou para o destino final de sua coleção, Aldrovandi a dividiu em quatro partes: manuscritos, ilustrações e herbário; biblioteca e sua efígie; objetos da natureza, do chão ao teto; gabinetes de espécimes, cujas 66 caixas distribuídas em 7000 compartimentos deveriam ser acompanhadas de tabelas sinópticas, cuja função era situar os objetos dentro do grande esquema da natureza (FINDLEN, 1996, p.122-123).

Para sublinhar a reputação que gozava o estudioso em seu tempo, Paula Findlen (1996, p. 17-22) e Phillip Blom (2003, p. 29-31) não resistem à história do dragão (figura 19) wcapturado e morto próximo à Bolonha, em 13 de maio de 1572, cujo fim foi figurar na coleção do polímata e no *Dracologia*, tratado de sete volumes que escreveu nos meses seguintes ao encontro. Naquela ocasião, Deus ainda tinha o costume de enviar mensagens cifradas de seu descontentamento aos seus fiéis como nascimentos monstruosos, erupções vulcânicas e aparições de criaturas infernais, portanto o surgimento de dragões não era dos presságios mais convenientes, especialmente porque no mesmo dia Ugo Buoncompagni, primo de Aldrovandi, tornava-se o papa Gregório XIII. A qual categoria pertenceria o portento, alerta divino ou extravagância da natureza? A ocorrência urgia a intermediação do estudioso cuja a então reconhecida

---

3 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.



Figura 19 - Dragão da coleção de Ulisse Aldrovandi.

autoridade como colecionador, tratadista, fundador de um dos primeiros jardins botânicos europeus, professor de lógica, filosofia e *materia medica* da Universidade de Filosofia e Medicina de Bolonha, colocava-o em posição de arbitrar o seu caráter – e de inoportuna *miracula*, o dragão transfigurou-se em *mirabilia* colecionável<sup>4</sup>, o que por fim trouxe ainda mais lustro e fama a Aldrovandi e a sua coleção.

Em 1657 a sua coleção, então residente no Palazzo Publico de Bolonha, recebeu os objetos do também colecionador Ferdinando Cospi. Ainda que tenha planejado cuidadosamente o destino de seu museu após sua morte, solicitando inclusive que um professor de história natural se responsabilizasse pelos visitantes, Aldrovandi não poderia prever a paixão barroca pelo maravilhoso - Cospi modificou definitivamente o caráter enciclopédico do empreendimento do estudioso realçando o que nele havia de raro e desconhecido – e ao invés do professor de história natural requisitado, um ano era quem guiava os visitantes no museu (FINDLEN, 1996, p.27).

A estratégia de coleção do personagem-Aldrovandi é o enciclopedismo, o que o faz parente de todas as pretensões de representar a totalidade do mundo como a de Noé, de Plínio, das enciclopédias e zoológicos. No Catálogo, a história de Aldrovandi é o emblema do enciclopedista colérico que classifica o artista contemporâneo Mark Dion (1961-). Dion obsessivamente coleciona museus e usa dos próprios métodos das instituições para representá-las em suas instalações. Para o artista-colecionador, suas experiências nos museus são “tão tangíveis como a do observador de pássaros que risca um nome de uma lista ou a de um colecionador de selos que preenche um envelope de papel *glassine*” (DION, 1999, p. 98). Entre as estratégias de Dion está o arremedo da prática do cientista-colecionista, isto é, “coletar, selecionar, classificar e

---

4 No capítulo 5 são encontrados possíveis significados e diferenças entre as idéias de *miracula* e *mirabilia*.

exibir” (PUTNAM, 2001, p. 40) como em sua obra *Collectors Collected* (1994), para a qual Dion pesquisou, reuniu e selecionou uma série de informações sobre colecionadores envolvidos na *Expedition al Pacifico* (1862-1866) e representou-os como eles mesmos representariam outras culturas. Já em *Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts* em Ohio (1997) e em *Cabinet of Curiosities* do Weisman Art Museum de Minneapolis (2001), na verdade duas versões de um mesmo procedimento, Dion exaustivamente examinou os arquivos dos vários departamentos da Ohio State University e da University of Minneapolis em busca dos objetos para compor os seus gabinetes-instalações e reuniu e sobrepôs uma imensa quantidade de artefatos, antes distantes e dispersos nos diferentes departamentos de ambas universidades. Segundo Sheehy (2006, p. 4), se a universidade é ela mesma um microcosmo, isto é, representa todo o conhecimento que se pode ter do mundo, a instalação de Dion é um microcosmo do microcosmo, posto que ambiciona representar toda a universidade nos 701 objetos em exibição (caso da instalação de Minneapolis em 2001).

No Catálogo, também sob o emblema do enciclopedista colérico, estão o pequeno volume de 2002 da artista Angela Lorenz, assim como o *Museum museorum* original de 1714 e o *Museum Museorum* presente na *Bibliotheca Abscondita*, antologias de coleções particulares, ou coleções de coleções. O livro *The theater of nature or curiosity filled the cabinet* de Lorenz e o *Museum Museorum* da *Bibliotheca Abscondita* são enciclopédias de gravuras cuja diferença reside na inclusão que este último faz de figuras imaginárias de coleções inventadas e de figuras de coleções reais nunca desenhadas.

### **3.3 - O taumaturgo fleumático**

Talvez o polímata jesuíta Athanasius Kircher se interessasse mais pela idéia de ter um anão como guia de sua coleção, afeito que era às maravilhas, as quais não só colecionava mas também produzia. Vivo ou morto, foi intensamente criticado e acusado em diversas ocasiões de inventar metodologias e soluções mirabolantes para os mais variados enigmas: Eco (1989, p.67) conta que Kircher “acreditava poder interpretar tudo em linha imitativa” e traduziu os hieróglifos que apenas formam o nome do faraó Apries como “os benefícios do divino Osíris devem ser procurados por meio de cerimônias sacras e da cadeia de gênios de modo a obter os benefícios do Nilo”; Leibniz (1646-1716) reviu os estudos do polímata sobre os hieróglifos egípcios dos obeliscos de Roma e concluiu que o jesuíta nada sabia; os eruditos romanos de sua época o consideravam suscetível, crédulo demais e influenciável; em 1645, Descartes (1596-1650) afirmou que Kircher era mais um charlatão que um erudito; e no *De chalataneria eruditorium*, Johann Burkhard Mencke (1674-1732) cristalizou a imagem de tolo do polímata ao descrever como em três distintas ocasiões sua credulidade ou imaginação o levaram à conclusões falsas acerca dos problemas que lhe foram apresentados (FINDLEN, 2004, p. 6-7, 22, 40). O fleumático taumaturgo, quando ainda vivo, permaneceu impassível diante de tais críticas e cultivou uma legião de leitores, ávidos pelo estoque aparentemente inesgotável de maravilhas que relatava e produzia. Findlen (2004, p. 4) se pergunta se “Kircher seria o homem que detinha a chave dos maiores segredos do conhecimento [ou se] ele simplesmente inventou tudo para corresponder à expectativa de seus leitores”.

Nascido no Sacro Império Romano, ingressou no Colégio Jesuíta de Paderborn em 1618, foi ordenado padre em 1628 e passou a lecionar matemática, línguas e filosofia moral. Quando na França encantou irremediavelmente Nicolas Peiresc com sua extensa erudição e prodigiosa imaginação, seus manuscritos misteriosos dos quais era o único

intérprete, seus elaborados mecanismos, como relógios magnéticos e solares, instrumentos ópticos, acústicos e de medição matemática. Embora o francês por fim acabasse duvidando dos prodígios de Kircher, em 1633 o recomendou à Roma e ao patrocínio papal, por suas invenções, experimentos e por sua mente extraordinária. Já em Roma, para algum desespero de Peiresc, o prestígio de Kircher cresceu rapidamente e o polímata estabeleceu uma grande rede de contatos com religiosos e eruditos da época através da Sociedade de Jesus e se tornou o cerne de um grande número de informações (FINDLEN, 2004, p. 15-18). Nesta posição extremamente privilegiada e sob os auspícios do papa, deu ampla vazão as suas idiossincrasias e aos seus interesses intelectuais difusos (SCHUPBACH, 2001, p. 237).

A lista de seus livros e mecanismos reais e idealizados foi publicada em 1678 por Georgio de Sepibus no *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum* (O Célebre Museu do Colégio Romano da Sociedade de Jesus). Suas mais de 30 obras versavam sobre distintos temas como vulcões (*Mundus subterraneus*, 1664), música (*Musurgia universalis*, 1650), fenômenos e experimentos ópticos (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646), hieróglifos egípcios (*Obelisci aegyptiaci ... interpretatio hieroglyphica*, 1666), países do oriente (*China illustrata*, de 1667, que é na verdade uma compilação de informações enviadas por missionários jesuítas). *Arca Noe*, de 1675, discute a factibilidade da Arca de Noé, que, para Kircher, era o modelo de coleção da natureza. Ele acreditava que embora as dimensões da Torre de Babel (uma coleção de idiomas?) ultrapassassem o tamanho conveniente para o seu museu, a Arca poderia muito bem ser reconstruída - para tanto realizou uma série de experimentos (FINDLEN, 1996, p. 91) e chegou até a contabilizar quantos animais poderiam lá caber – excluiu apenas aqueles que eram fruto de geração espontânea, como os insetos (GEORGE, 2001, p. 252).

Além de prolífico escritor, como quase todo erudito de seu tempo, também reuniu um grande acervo de objetos no *Musaeum Kircherianum*, cuja organização parecia sobrepor os aspectos das coleções enciclopédicas do século XVI aos sistemas simbólicos dos *studioli* da renascença. Uma planta ressuscitada das cinzas, uma cópia do manuscrito de Voynich, dragões, tatu, ossos e cauda de sereia e uma série de mecanismos experimentais criados pelo próprio polímata como o relógio botânico, autômatos falantes, lanterna mágica, caixas católicas e mecanismos acústicos perfaziam seu repertório de maravilhas. Mas quando a verdade passou a ser constituída de fatos reprodutíveis e os anões, mecanismos não funcionais, bestas fabulosas, suposições, analogias, imaginação e taumaturgos foram soterrados pelo esquecimento, Kircher só foi eventualmente exumado como exemplo de excentricidade e de falsos juízos.

Está determinado no Primeiro Catálogo que a estratégia de coleção do personagem Kircher é a taumaturgia, ou seja, o enfeite da realidade com a imaginação, o que o faz emblema do taumaturgo fleumático. Sob este emblema estão classificados os fabricantes de *mirabilia* e incertezas do saber como os já mencionados Greenaway, Borges, Thomas Browne e David Wilson. Pertences-Obras e Processos rendem-se aos labirintos da ficção que imitam as verdades ou que nelas se perdem. São apócrifos os livros da *Bibliotheca Abscondita* e os documentos que acompanham cada um dos artefatos do *Unheimliche Wunderkammer*. Existiriam mesmo um aparelho chamado de *Hedera Helix Holodorum* e um animal chamado de *Calliphora vomitória*?

Reina David Wilson na sua coleção de maravilhas e incertezas. Situado desde 1989 em Culver City, na Califórnia, o *Museum of Jurassic Technology*, do qual Wilson é diretor e curador (e criador), é uma instituição real que hospeda engenhosas ficções, para as quais o artista produz profusa documentação comprobatória, a começar pela Missão da

instituição:

O Museum of Jurassic Technology em Los Angeles, Califórnia, é uma instituição educacional dedicada ao avanço do conhecimento e à apreciação pública do Jurássico Inferior. Como um casaco de duas cores, o museu tem duas funções. Por um lado oferece à comunidade acadêmica um repositório especializado de relíquias e artefatos do Jurássico Inferior, com ênfase naqueles que demonstram qualidades tecnológicas incomuns e curiosas. Por outro lado, o museu serve ao público em geral oferecendo ao visitante participação ativa na vida do Jurássico (WESCHLER, 1996, p. 27).

É possível encontrar no museu de Wilson artefatos que residem entre o real e o imaginário, como *No one may ever have the same knowledge again: letters to Mount Wilson Observatory, 1915-1935*, que elenca uma série de correspondências - cujo conteúdo consiste basicamente de relatos das observações, experiências e intuições celestes de leigos - recebidas pelos astrônomos do observatório. Há também um modelo em escala da Arca de Noé, um chifre nascido na cabeça de uma inglesa, os registros das pesquisas do neurologista Geoffrey Sonnabend a respeito da *Megaloponera foetens*, entre outros objetos. O *Museum of Jurassic Technology* conta também com eventuais exposições temporárias, como a que homenageou Athanasius Kircher.

Taumaturgos fleumáticos tramaram *Fauna* (1988), obra nascida da colaboração dos artistas Joan Fontcuberta, Pere Formiguera e um taxidermista do zoológico de Barcelona, que consiste de farta documentação científica atribuída a um personagem inventado, o professor Ameisenhaufen. Fotografias, gravações, mapas, diários e relatos atestam a existência de estranhas criaturas híbridas, que sob a roupagem científica, parecem perfeitamente factíveis, aparte sua extravagante aparência. Segundo

Fontcuberta “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).

### 3.4 - O imperador melancólico

Rodolfo II de Habsburgo é freqüentemente descrito como tomado pela bile negra, isto é, melancólico, contemplativo, saturnino - possivelmente o temperamento ideal para um colecionador sequeioso e que fez “do ato de colecionar uma alquimia prática”(BLOM, 2003, p. 65), ou *ars aurifica* – transmutando a sua coleção e seus objetos buscava transformá-los em ouro, isto é, alcançar a síntese perfeita entre arte e natureza. Coroado imperador da Boêmia em 1575, a crença generalizada é que contemplou seus numerosos objetos até perder a razão – certo é que perdeu pelo menos a sua coroa, tamanha falta de interesse pelo seu reino e ardorosa dedicação à coleção<sup>5</sup>, que de fato foi uma das mais impressionantes e soberbas que se tem notícia. Durante seu reinado, boa parte do espaço do castelo Hradcany em Praga foi tomado por gabinetes repletos de objetos em marfim torneado, globos terrestres, espelhos, caranguejos, lagostas, conchas, antídotos, esculturas, autômatos, relógios, fósseis, livros, sementes, instrumentos musicais, chifres, artefatos de culturas distantes, pinturas, entre outros vários objetos. Disposta de maneira a representar os reinos da natureza, as artes e o conhecimento humano, a coleção de Rodolfo II era organizada a partir de sistemas de correspondência e possivelmente era também um teatro da memória (KAUFMANN, 1994, p. 145) e, a exemplo do *studiolo* de Francesco I, configurava-se como um microcosmo que estabelecia simbolicamente o poder do imperador sobre o mundo. O exato sentido dessa organização permanece inacessível nos dias de hoje e talvez, mesmo à época de Rodolfo II, a sua compreensão

---

5 Contrariando a crença popular, segundo Kaufmann (1994, p.145) Rodolfo II não evitava a política e na verdade a sua coleção era uma declaração de poder.

fosse privilégio de poucos iniciados (FUCIKOVÁ, 2001, p. 67-68).

Pode-se dizer que Rodolfo II também colecionou estudiosos, artistas, astrônomos, alquimistas, filósofos, matemáticos - Giordano Bruno, Hans von Aachen, Tycho Brahe, Bartholomaeus Spranger, Johannes Kepler, John Dee foram alguns dos acolhidos em sua corte. Um de seus colaboradores mais conhecidos foi o já mencionado Giuseppe Arcimboldo, que também era curador da coleção do imperador, conselheiro artístico e responsável pela criação de adornos e vestimentas para as comemorações e festivais promovidos pelos Habsburgo. Já Joris Hofnaegel (1542-1601) foi incumbido pelo imperador de ilustrar o manual de caligrafia que havia herdado de seu avô e também colecionador Ferdinando I (1503-1564), escrito pelo calígrafo croata Georg Bocskay (?-1575) por volta de 1561 (HENDRIX; VIGNAU-WILBERG, 1997b, p. 5-8). As pequenas aquarelas retratando insetos, conchas, flores, frutos e delicados répteis que circundam os exemplos de caligrafia (figura 20) do *Mira calligraphiae monumenta* muito provavelmente foram baseadas no acervo de Rodolfo II que, na ambição de sobrepor sentidos, estabelecer relações ocultas, fazer significar e diluir as fronteiras entre arte e natureza, também fez cercar o seu castelo com oficinas nas quais artesãos criavam objetos e principalmente, enfeitavam, aperfeiçoavam e transformavam infinitamente sua *naturalia*.

No Catálogo, a estratégia de colecionismo do personagem-Rodolfo foi chamada de melancólica e funda o emblema do imperador melancólico sob o qual estão classificados Farnese, Cornell e Svankmajer, imperadores condenados pelo apetite colecionista a contemplar e a rearranjar eternamente as ruínas românticas de seu reinos particulares. Tais arranjos tanto redefinem os objetos como acabam por encenar narrativas herméticas, o que conduz cada imperador a ouvir as vontades de



Figura 20 - Páginas do Mira Calligraphiae Monumenta (1561-7).

transmutação dos objetos, definir e redefinir parentescos, ressignificar uma coisa na outra e desvelar os seus sentidos ocultos. Em *Portrait of Ondine* (1946), um de seus muitos *retratos* de mulheres, Cornell cria uma biografia da bailarina do século XIX Fanny Cerrito, através de fragmentos da sua existência ou de ruínas que o artista associa a ela – tecidos, recortes de jornal, fotografias, imagens impressas. Da mesma maneira, os *retratos* das crianças da família Médici (como *Medici Slot Machine*, de 1942, *Medici Princess*, de 1948 e de 1954, *Pinturicchio Boy*, de 1952, *Penny Arcade Machine*, de 1950) reúnem reproduções de pinturas inteiras ou em fragmentos, pequenas esferas e cubos de madeira, vidros coloridos e lentes de aumento encerrados em *shadow boxes* vitorianas, o que sublinha a estranheza do que um dia foi familiar, estabelece outras narrativas e abre as portas para inúmeras associações de sentido. O procedimento colecionista de Farnese de Andrade é muitíssimo semelhante – e também o efeito final<sup>6</sup> - o que difere são as suas ruínas românticas: móveis rústicos e coloniais, oratórios, gamelas, imagens sacras. Há também uma variedade maior de formas: enquanto Cornell usa principalmente *shadow boxes*, vitrines e caixas, Farnese encerra seus objetos em resina, armários, redomas, jarras de vidro. E como a *naturalia* incessantemente ornamentada de Rodolfo II, Farnese parece reeditar criaturas a partir dos fragmentos de madeira torneada de móveis como em *O Ser* (1995), *O Vaso* (1986-1994), *Formação de um Pensamento* (1976-1980). Já as coleções de Svankmajer estão reunidas em colagens, objetos táteis e principalmente filmes, onde o aspecto narrativo da prática é muito mais óbvio. Uma primeira parte do Catálogo, eternamente inacabada, é dedicada à coleta das ruínas românticas, e logo a seguir os objetos ganham outra existência em classificações e narrativas ordenadas ou em (estranhamente) coerentes desordens.

---

6 Não parece concordar Rodrigo Naves (2002, p.17-18) - embora reconheça semelhanças entre os procedimentos e trabalhos de Farnese de Andrade e Joseph Cornell, acredita que o primeiro não permite vazios no trabalho e que sua obra esteja marcada pela culpa cristã enquanto que o segundo povoa suas caixas de silêncios e espaços, causa um efeito de estranhamento muito mais intenso e está mais próximo dos preceitos do surrealismo.

### 3.5 - O alegorista sanguíneo

Aqueles em cujos humores predomina o sangue são simplórios e generosos, temperamento não exatamente condizente com o do médico, professor, botânico e anatomista Frederik Ruysch (1638-1731)<sup>7</sup> - a predominância do humor sanguíneo na vida de Ruysch era literal e se fazia por força de sua atividade predileta, a preparação de espécimes anatômicos. Mas o que Blom (2003, p. 77) chamou de “a arte refinada do doutor Ruysch” não se refere apenas ao esmerado cumprimento do dever: com o mesmo virtuosismo extremado com o qual revelava o curso do sangue através dos vasos dos corpos humanos, substituindo-o por uma série de substâncias secretas, também fazia de suas dissecações públicas e de seus preparados um requintado exercício alegórico onde não só aprendia-se sobre o corpo humano mas também sobre as virtudes e os vícios do espírito que o habitou e suas inelutáveis consequências. No inverno, suas dissecações públicas eram dramatizadas e acompanhadas de música e no verão, quando o *theatrum anatomicum* de Leiden se transformava em galeria, Ruysch expunha sua coleção de espécimes em jarras de vidro, cuidadosamente dispostos e profusamente adornados com contas, fitas e rendas confeccionadas por sua filha Rachel (figura 21). O anatomista também construía *tableaux* alegóricos com esqueletos de fetos e partes de corpos, cuja paisagem podia ser composta de pedras renais e veias e artérias humanas faziam-se árvores (figura 22). Blom (2003, p. 83) indica a semelhança desses arranjos com os atlas anatômicos do período, onde

---

7 Certamente Ruysch não tinha nada de simplório e já foi descrito como “provavelmente o mais habilidoso e versado preparador na história da anatomia” (GOULD, 1992, p.20). Embora tenha demonstrado desprendimento incomum para um colecionador ao vender a sua coleção para o czar Pedro, o Grande (1672-1725) em 1717, não se pode considerar este comportamento exatamente generoso uma vez que Ruysch, já no final da vida, muito provavelmente estava preocupado com a preservação da integridade de seu acervo, coisa que o czar poderia garantir.



Figura 21 - Preparado anatómico de Frederik Ruysch, fotografado por Rosamond Purell.

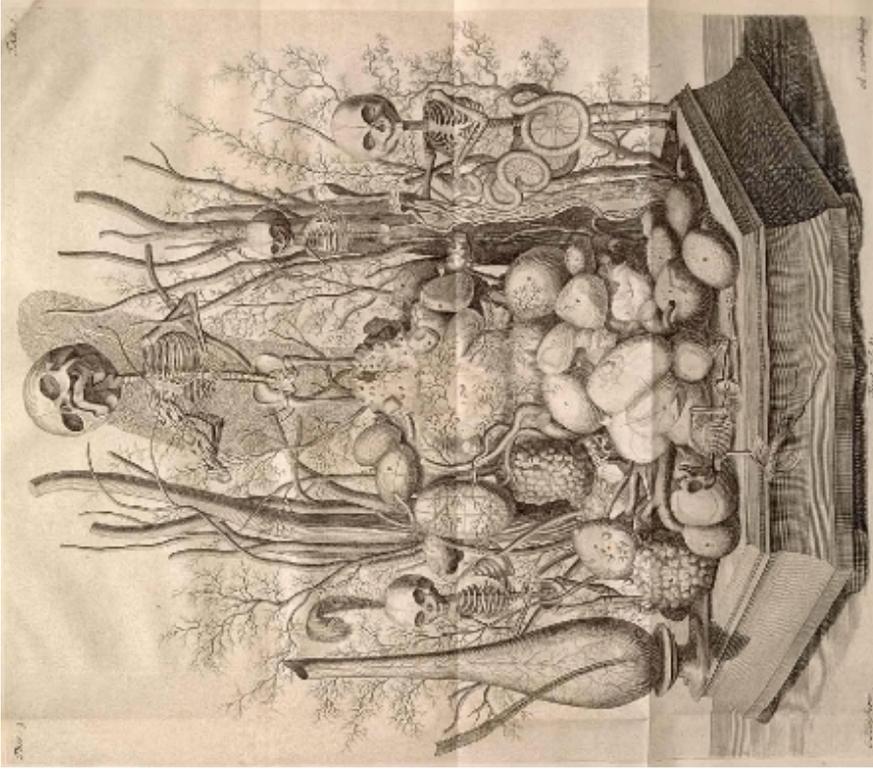


Figura 22 - Gravuras de *tableaux* confeccionados por Frederik Ruysch.

[...] corpos esfolados seguram a própria pele para nos fazer lembrar da mortalidade, ou assumem poses heróicas da antiguidade clássica, enquanto outros refletem sobre seus próprios segredos internos, abrindo com as graciosas pontas dos dedos suas paredes abdominais.

A impressionante coleção de preparações do anatomista de Leiden reuniu por volta de 2000 espécimes de partes de corpos, órgãos e especialmente fetos e recém-nascidos, além de *naturalia*, *artificialia* e *exotica*. Em 1717, ao vender seus preparados para o czar Pedro, o Grande, Frederik Ruysch imediatamente deu início a outra coleção (GOULD, 1992, p. 23).

Segundo o Primeiro Catálogo, a estratégia do personagem-Ruysch ou do colecionador-algorista é a ilustração do invisível que funda o emblema do algorista sanguíneo. Não se trata essa tarefa porém do desenho ou representação de um conceito: no Catálogo os algoristas ilustram exatamente o que é intangível para o Verbo mas imediatamente apreensível pelos sentidos. Como nas herméticas ilustrações alquímicas, o objetivo é tocar o espírito no lugar para além do alcance da razão. Com frequência são os algoristas adeptos do que é *unheimliche*. Aparenta-se Ruysch da cosmogonia inventada por William Blake, das películas dos gêmeos Quay e das naturezas-mortas de Joel-Peter Witkin (figura 23) e de Rosamund Purcell (figura 21). Em algumas das gavetas do *Unheimliche Wunderkammer*, há jardins em estéreo compostos por árvores indizíveis (figura 24).



Figura 2.3 - *Story from a book* (1999), fotografia de Joel-Peter Witkin.



# C A P Í T U L O I V

Dos Erros Metodológicos do Primeiro Catálogo

#### 4.1 – Dos lugares dos erros: onde três crocodilos mais dois, Pierre Menard e o túmulo de uma princesa chinesa tomam chá e discutem parentesco

Segundo a Terceira Edição do Primeiro Catálogo, um crocodilo pênsil está na gravura que retrata a coleção de Ferrante Imperato (figura 08) e outros dois permanecem atados ao teto de igrejas européias até hoje - um na igreja de Santa Maria delle Grazie, em Mantova, e outro que dá nome ao Portal do Lagarto, na Catedral de Sevilha<sup>1</sup>. Os arranjos quase idênticos denunciam o privilégio e a admiração que desfrutavam os três animais, cada qual ao seu tempo, em razão de sua raridade e estranheza – propriedades que certamente trouxeram prestígio aos seus donos. Seria porém acertado afirmar que o réptil de Imperato e os outros dois que pendem nas igrejas têm o mesmo sentido<sup>2</sup>?

De acordo com Krzysztof Pomian (1990, p. 10-20), os pertences encontrados nas escavações dos túmulos de Catal Hüyük na Anatólia (6500 a.C. a 5700 a.C.), os ricos artefatos do túmulo da princesa chinesa Tong-T'Ai (706 d.C.), as oferendas nos templos gregos e romanos, os presentes diplomáticos e produtos de saques, as relíquias cristãs, os objetos sacros e os tesouros reais guardam alguma semelhança com *wunderkammern*, *studioli* e *musei*: aqueles ajuntamentos constituíam-se de artefatos retirados do circuito normal da vida, isto é, não mais funcionais; recebiam algum tipo de proteção - humana, como construções especiais para guardá-los e inventários para listá-los, ou divina, como maldições e castigos sobrenaturais para quem os levasse ou meramente os tocasse; eram dispostos de maneira especial - quando sacros para serem exibidos aos fiéis, nos túmulos aos deuses e espíritos, e no caso de saques, presentes

---

1 Hoje, no lugar do crocodilo original, que não resistiu ao tempo, há uma réplica em madeira.

2 São tratadas aqui apenas das diferenças entre o crocodilo de Imperato e os crocodilos das igrejas, portanto não foram investigadas diferenças específicas entre estes dois últimos répteis, embora não se desconsidere a hipótese de que existam, assim como existem diferenças no sentido que cada colecionador atribui à sua criatura-objeto.

diplomáticos e tesouros, sua eventual exibição reafirmava ao povo o poder de seu governante. Essas semelhanças, especialmente quanto às funções, indicariam que as aglomerações listadas são formas primárias de colecionismo, das quais as coleções particulares dos séculos XVI e XVII são estágios intermediários e os museus de hoje são o formato ideal?

A seguinte observação de Hooper-Greenhill (1992, p.8) aponta esclarecimentos a estas duas questões:

a busca por origens e por uma tradição significa a busca por semelhanças ao invés de diferenças e o conjunto específico de relações políticas, culturais, econômicas e ideológicas que caracterizam diferentes manifestações históricas se torna invisível e acaba por se perder.

Algumas centenas de anos separam o crocodilo de Imperato (a gravura foi publicada no seu *Historia naturale* em 1599) dos residentes nas igrejas (o animal em Mantova data do período de sua construção, entre 1399 e 1406, e o crocodilo de Sevilha foi presente do sultão do Egito ao rei Afonso X em 1260). Tomando-se como base a afirmação de Hooper-Greenhill, observa-se que a avassaladora e inegável semelhança do arranjo de crocodilos tende a tornar de fato invisíveis os sistemas bastante distintos nos quais se inserem. Dentre essas diferenças, pode-se apontar que, na Idade Média, crocodilos e ovos de avestruz, antídotos contra venenos e relíquias, entre outros artefatos sacros eram objetos de culto, manifestações do poder divino (tanto *miracula* quanto *mirabilia*, noções então bastante semelhantes) que reforçavam a crença e o temor e arrebanhavam fiéis para as igrejas; já os crocodilos dos colecionadores do Renascimento eram por sua vez objetos de estudo e reflexão, maravilhas (*mirabilia*) a despertar a curiosidade e a trazer prestígio social aos seus donos – de acordo com Lorraine Daston e Katharine Park

(2001, p. 68; 74),

as coleções medievais guardavam pouca semelhança com os museus do início da Era Moderna ou posteriores. Elas funcionavam como repositórios de riqueza e de poder mágico e simbólico ao invés de microcosmos, lugares de estudo ou lugares onde as maravilhas da arte e da natureza eram exibidas para o prazer dos seus proprietários e para a edificação de eruditos e amadores [...] Não há indício de que essas coleções [medievais] eram valorizadas por razões cognitivas ou filosóficas. [...] A coleção medieval, em outras palavras não era um *musaeum* mas sim um *thesaurus* [...] no sentido de repositório de capital econômico e espiritual.

Equivalente ou muito maior é o intervalo de tempo que separa os ajuntamentos elencados por Pomian das coleções particulares renascentistas e barrocas. Supor os distintos contextos e limitar as semelhanças entre o túmulo da princesa Tong-T'Ai e, por exemplo, a coleção de Rodolfo II não é tão árdua tarefa. Quando se trata porém de distinguir essa mesma coleção das coleções privadas dos antigos romanos, desenha-se imediatamente uma linha ascendente que parece estabelecer uma ligação direta entre esses conjuntos de objetos - e também a partir das coleções do início da Era Moderna até os museus contemporâneos - raciocínio que de fato já foi elaborado por muitos estudiosos do assunto (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.18-22)<sup>3</sup>. Mas este método que estabelece continuidades parte dos contextos que erigem e organizam os atuais museus (e que também determinam o mérito das ciências e das artes), isto é, são procedimentos dependentes de um regime de verdade específico e por esta razão “parece[m] apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2003, p.6).

---

3 Recentemente também por Findlen (2004, p. 8) que, ao justificar o interesse dos mais cétricos estudiosos nas obras de Athanasius Kircher, observa que a inventividade do polímata poderia representar um “estágio intrigante na evolução das disciplinas eruditas”.

O incansável Pierre Menard, personagem de Borges, ilustra aqui a idéia da impossibilidade de se repetir um fenômeno, obra ou idéia fora de seu contexto original. Pois queria Menard escrever *Dom Quixote* – não copiar, reescrever, adaptar – queria Menard de fato coincidir elemento a elemento de sua escrita com a obra de Cervantes. Mas mesmo qualquer aparente sucesso viria a se desmanchar no leitor, caso soubesse se tratar de um escrito do século XX e não do XVII, de Menard e não de Cervantes. Esse comentário do leitor aparece na voz do próprio Borges:

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

*...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

Redigida no século XVII, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação escreve:

*...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

A história, mãe da verdade; a idéia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – *exemplo e aviso do presente, advertência do futuro* – são descaradamente pragmáticas. Também é vívido o contraste de estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época (BORGES, 2000, p.496-497).

Não há como Menard despojar sua obra das camadas do ruído produzido pelo tempo, que a turva e a distingue do enfeite retórico de Cervantes. Ainda que idêntica quanto a forma, como narra Borges, o interposto temporal já modificou definitiva e significativamente a interpretação que se faz dessa obra, ou seja, são outros os sentidos de palavras como *verdade* e *história*, tanto para o próprio Menard quando para o seu leitor. Da mesma maneira, ainda que fosse possível resgatar do tempo todos os objetos que compunham as coleções, compreender e emular rigorosamente os sistemas de organização e disposição, jamais o seu sentido original seria alcançado. Reconstruções posteriores de coleções dos séculos XVI e XVII como a do *studiolo* de Francesco I de Medici realizada por Giovanni Poggi<sup>4</sup> em 1908, ou contemporâneas como a exposição *The Age of the Marvelous* no Hood Museum of Art em 1990 e a recuperação do acervo e do museu de Ulisse Aldrovandi a partir de 2001 na Universidade de Bolonha, estão irremediavelmente imersas em seus contextos. Girassóis, crocodilos e tatus por exemplo, já perderam muito de seu caráter de objetos maravilhosos – o que talvez hoje seja extraordinário é a promiscuidade com que apareceram nas coleções renascentistas e barrocas, ou todo o extravagante palavreado produzido na época acerca deles, ou o fato de que um dia o que agora é bastante ordinário tenha causado admiração.

Não é também possível afirmar que o escrito (ou a leitura) de Menard promova uma evolução ou melhora na compreensão dos conceitos de *história* e *verdade* pois “a história de um conceito não é, de forma alguma, a de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade crescente, de seu gradiente de abstração, mas a de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso” (FOUCAULT,

---

4 Observa Feinberg (2002, p.48) que embora mantida até hoje no Palazzo Vecchio a reconstrução que Poggi realizou do *studiolo* de Francesco I a partir da correspondência trocada entre Vasari e Borghini, documentos descobertos posteriormente revelam falhas quanto a sua organização.

2003, p. 4-5). A idéia de que fatos-objetos-conceitos-criaturas aperfeiçoam-se com o passar do tempo traz implícita a noção da existência de um formato ideal de valores, coisas e razões almejado e compartilhado universalmente, completamente desvinculado portanto de seus contextos e circunstâncias e, principalmente, imutável.

Há um quarto crocodilo suspenso sobre um pórtico no filme *The Street of Crocodiles*, dirigido por Stephen e Timothy Quay em 1983. A película, livremente construída a partir de impressões germinadas nos artistas pelo conto de mesmo nome de Bruno Schulz, é uma confluência de ruínas românticas, entre elas o tal breve crocodilo. A aparição do réptil, mais que uma alusão ao nome do conto, conjura os arranjos de crocodilos de Imperato, de Sevilha e de Mantova, posto que convidar à obra uma figura desprovida de legendas é evocar tudo o que a compõe. Não há portanto em *The Street of Crocodiles* os prejuízos ou os apagamentos que menciona Hooper-Greenhill – na verdade, lá se dá o contrário - e isso acontece porque, dentro do filme dos gêmeos Quay, ou dentro do objeto artístico, os crocodilos estão libertos de seus contextos e circunstâncias pela conjuração corrupta de signos que faz a obra. E essa conjuração é capaz de desvelar e sublinhar com tenacidade os elementos constitutivos dos regimes de verdades, que definem a ordem e o lugar das coisas no mundo. Nesta circunstância especial, não porta o crocodilo uma legenda, um *pedigree*, um lugar ou uma afirmação, mas um convite à todas as suas histórias e fábulas - na direção oposta, estão os discursos que tratam de gênese e tradição, e que pregam a imutabilidade e a paralisia dos arranjos de crocodilos.

No *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita* há um quinto crocodilo para ser visto e não visto, em cuja carcaça entranham-se seus Precursores, como na seguinte ilustração de Borges (2002, p. 665):

Considerarei que mesmo nas linguagens humanas não existe proposição que não implique o universo inteiro; dizer tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que ele devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra.

#### **4.2 – Do primeiro erro metodológico da Terceira Edição do Primeiro Catálogo: onde descobre-se porque classificações, taxonomias, chuvas de peixes, cíclopes, sereias, *Saodowaoth* e tuberculose existem e não existem e onde Ulisse Aldrovandi cria galinhas**

Escrever um tratado sobre galináceos, serpentes ou dragões no século XVI significava ajuntar todo o conhecimento disponível sobre os tais bichos: no livro XIV do segundo volume de seu *Ornithologiae* (ALDROVANDI; LIND, 1963), Ulisse Aldrovandi agrupa tudo o que se sabia até então sobre galinhas domésticas: anatomia e comportamento; presságios e interpretações místicas e morais; usos na medicina; usos nos rituais pagãos; métodos para capturar; terminologia e sinônimos; usos como alimento; significados em sonhos; emblemas, insígnias e moedas; simpatias e antipatias; provérbios e fábulas; galinhas turcas, persas, índias; outras galinhas estrangeiras peludas como os gatos ou lanosas como as ovelhas (figura 25).

O voraz projeto de Aldrovandi, onde a sobreposição infinita de conhecimentos quer tudo abarcar, de maneira a refletir de modo inequívoco o mundo, tanto nas centenas de manuscritos quanto nos 4554 compartimentos de espécimes da sua coleção, produz uma estranha instabilidade no juízo: por que agora soa tão risível e aterrador esse formato, por que se assemelha ao erro e ao mesmo tempo desvela uma estranha coerência - ou pelo menos, uma suspeita de que esse desconforto acena uma possibilidade? O que a



Figura 25 - Galinha lanosa de *Ornithologiae*, Volume II, Livro XIV.

enciclopédia de Aldrovandi manifesta é que agora talvez conspire-se para que os modelos de organização estabelecidos mantenham as coisas do mundo nos seus devidos lugares mas secretamente saiba-se que de fato

o conhecimento enciclopédico seria de natureza desordenada, de formato incontrolável, e praticamente deveria fazer parte do conteúdo enciclopédico de *cão* tudo o que sabemos e poderemos saber sobre cães, até a particularidade por que minha irmã possui uma cadela chamada Best – em suma, um saber incontrolável até para Funes, o Memorável (ECO, 1998, p. 192-193).

Portanto, a atual “representação enciclopédica não é nunca global, mas sempre local, [e] é fornecida a pretexto de determinados contextos e circunstâncias [...] segundo algum critério provisório de ordem” (ECO, 1989, p.337). Assim, aflitivos também são a insubordinação dos Pertences às categorias designadas, o inventário que abre o segundo capítulo do presente escrito, o *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, os ajuntamentos de ruínas românticas de Svankmajer, Joseph Cornell e de Farnese de Andrade, as taxonomias corruptas de Peter Greenaway. Para se disfarçar e desorganizar as verdades estão as obras dos artistas deliberadamente fora dos lugares designados: saltitam os animais na série de letras da enciclopédia chinesa, se arranjam improvavelmente as ruínas de Svankmajer, Farnese e Cornell, e ao invés de contar uma história, propõe um jogo o filme de Greenaway.

Ainda que se saiba que artificioso e ornamental é o inventário do segundo capítulo, angustiante é a sua conjuração, posto que é muito mais fato que invenção - por isso, imaginar tais objetos encarnados fora de um espaço ficcional, e mais ainda, a reunir-se, é no mínimo insalubre para a razão contemporânea – e mesmo que alguns de seus itens

não careçam de verossimilhança e sejam até bastante prosaicos, pode-se dizer que estão maculados por avizinham-se demais do que é entendido agora como total impossibilidade. Ao entendimento fundado nessa razão seletiva, o conjunto de conhecimentos de onde frutifica esse inventário pode parecer tênue e confuso, limitado ao confronto entre o saber dos antigos, a raridade e a maravilha e uma certa racionalidade que ainda hoje é possível reconhecer (FOUCAULT, 2002, p. 44). Certo é que um tanto inapreensíveis agora, estes objetos-criaturas perturbadores e a obra enciclopédica de Aldrovandi jazem na gaveta dos conhecimentos ilegítimos, ou eventualmente são tomados como ingênuos capítulos preliminares de uma história linear rumo à perfeição, junto de uma série de outros artefatos e idéias que não mereceram ter vida própria.

A história de um mesmo objeto em dois distintos contextos ilustra essa dança das legitimidades: conta Bruno Latour (2000, p. 247-251) que em 1976 a múmia de Ramsés II foi a Paris receber tratamento contra fungos. Durante o processo, outros exames tomaram lugar e algumas particularidades daquele corpo que havia sido Ramsés II foram observadas: em vida tinha péssimos dentes, sofria da coluna e morrera de tuberculose – embora o bacilo de Koch só tenha sido descoberto (inventado?) em 1882 e sua etiologia date de 1819 - como poderia o faraó morrer há três mil anos de uma doença do século XIX? Esta constatação, Latour observa, deveria causar o mesmo efeito que dizer que o faraó faleceu em razão de um levante marxista. Latour inventa um nome, *Saodowaoth*, para ocupar o lugar do termo ou conjunto de hieróglifos que possivelmente, há três mil anos, nomearam a *causa mortis* de Ramsés II. Morrera então de *Saodowaoth* ou tuberculose o faraó - qual dessas doenças é a legítima?

Fundou Foucault (2002, p.XVIII) a noção chamada de *epistémê*, que descreve a

existência de um solo epistemológico ou um *a priori* histórico que oferece as condições necessárias para o florescimento de determinados conhecimentos e teorias, e que também afere a sua legitimidade. A *epistémê* é “anterior às palavras, às percepções e aos gestos [...] é a experiência nua da ordem e de seus modos de ser” (FOUCAULT, 2002, p. XVI-XVII).

Em Foucault, a história é analisada a partir das diferenças ou discontinuidades desse solo epistemológico e “os conhecimentos [são] encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade” (FOUCAULT, 2002, p. XVII-XVIII), ou seja, ao invés do encadeamento linear do semelhante, é uma análise que parte das rupturas. São três as grandes *epistémês* que o autor identifica a partir do início da era moderna: a da renascença, a clássica e a moderna - logo, os tais contextos, circunstâncias e os critérios (provisórios) de ordem já mencionados são finalmente circunscritos à sua *epistémê* correspondente. A tuberculose de Ramsés II portanto seria produto da *epistémê* moderna, ou seja, sua existência depende de todo um *a priori* histórico gerador de aparatos teóricos e técnicos como microscópios, laboratórios, máquinas de raio-x, e da própria noção de doença<sup>5</sup>, impossíveis, ao que se saiba, de serem transportados e compreendidos no Egito de três mil anos atrás. Dentro desse raciocínio, não se pode deixar de imaginar de quais moléstias ainda padecerá o faraó egípcio no futuro ou quantos novos nomes se farão *causa mortis* de Ramsés II.

Mas e quanto a proposição contrária, isto é, *Saodowaoth* existe agora ou não? *Saodowaoth* poderia muito bem, à época de Ramsés II, nem se tratar de uma doença,

---

5 Não se desconsiderando é claro todo o entorno de fatos, eventos, idéias, coisas e valores que culminaram na ida da múmia à Paris naquele ano de 1976.

mas talvez de um privilégio divino que manifestasse uma série de características específicas (e não sintomas) que dificilmente poderiam ser apreendidas pela *epistémê* moderna como tal - não se pode pensar isso – do mesmo modo que não se pode pensar na realidade do nascimento de sereias e cíclopes ou na ocorrência de chuvas de peixes (e de outros animais). Ao que parece, só se desperta a credulidade ao se evocar os extraordinários nomes científicos, caso das sereias (sirenomelia) e dos cíclopes (ciclopia) e ao se mencionar fatos devidamente registrados em fontes julgadas fidedignas (CHUVA..., 2002), caso de eventos como as chuvas de peixes - e aqueles que hoje são acometidos de *Saodowaath*, certamente se acreditam doentes de tuberculose.

O Catálogo agora ostentará o seu primeiro erro metodológico: Relógio, Jardim e Gaveta apontam o quão ornamentais são todas as classificações, razões e verdades - como são belas, inventivas e também maleáveis. Assim, especialmente nos domínios dos colecionadores, “toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício [...] o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico” (BENJAMIN, 2000, p. 228). Portanto, como os Pertences-Precursores, o uso que fazem os Pertences-Obras e Processos das classificações e taxonomias e conseqüentemente dos nomes científicos, falsas atribuições e fatos tem como objetivo travestir de verdades as coisas imaginadas e testar a legitimidade do que se diz real, racional, imutável e incontestável – para Marcel Broodthaers “a ficção permite ver a verdade e também o que ela esconde” (BROODTHAERS apud McSHINE, 1999, p. 62)<sup>6</sup> - e como atesta Mark Dion, para que se faça ao espírito tal revelação não existem ferramentas mais adequadas que os próprios artifícios da razão estabelecida:

Analisando criticamente as principais narrativas e técnicas de exibição empregadas pelas instituições, eu posso discernir a ideologia inserida nelas.

---

6 BROODTHAERS, Marcel. *Section Publicité*. Kassel: Documenta 5, 1972.

[...] Para investigar a construção social da Natureza através do museu de história natural, é interessante usar algumas das táticas da própria instituição  
 [...] Para melhor entender o museu, muitas vezes eu tive que me tornar o próprio museu (DION, 1999, p.98).

### 4.3 – Do segundo erro metodológico da Terceira Edição do Primeiro Catálogo: *“quicumque sciverit catenam qua mundus inferior jungitur superiori cognoscat misteria naturae & mirabilium patratorem aget”*<sup>7</sup>

De impropérios à razão contemporânea, freqüentemente qualificadas como “irracionais, [...] e confusas” (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.11), ingênuas e aberrantes, agora sob a luz de sua *epistémê* específica - a da renascença - as coleções dos séculos XVI e XVII e todo um sistema de saberes e práticas de onde germinaram e que também fertilizaram, surgem estranhamente coesas. Funda-se na semelhança e nos seus jogos a *epistémê* da renascença – sua forma é a do *theatro mundi*, a da interpretação da interpretação, a do comentário do comentário, a da proliferação de tudo em tudo e em todos os lugares, a das palavras emaranhadas nas criaturas. A partir do homem, então medida das coisas, esferas de microcosmos e macrocosmos se espelham profusamente, obedientes às teses herméticas:

Na verdade, na verdade, sem dúvidas e incertezas:/ o que está em baixo assemelha-se ao que está em cima, e o que está em cima ao que está em baixo, para realizar os prodígios do Uno./ E assim como todas as coisas emanam do Uno, da meditação do Uno, assim também todas as coisas nasceram desse Uno por adaptação.[...] Ele é o pai de todas as maravilhas do mundo. [...] Sob a Terra ao Céu e daí regressa à Terra, e recebe a força das coisas superiores e inferiores. Assim obterás toda a clarividência do mundo, e

---

7 KIRCHER, 1678, p.4. Tradução da citação na página 120.

toda obscuridade se afastará de ti. [...] Deste modo foi criado o Mundo./ Assim serão operadas admiráveis variações e adaptações, para as quais aqui é dado o meio (ROOB, 2006, p.9).

Os dizeres pintados no teto do Musaeum Kircherianum, “aquele que conhece os laços que atam o mundo inferior ao mundo superior, conhecerá os mistérios da natureza e operará maravilhas” (KIRCHER, 1678, p.4), corroboram e ampliam as proposições herméticas, atribuindo ao homem a tarefa de decifrar o que está em cima no que está em baixo e o que está em baixo no que está em cima, isto é, traduzir as similitudes ocultas nas coisas, ler o mundo como um livro (pois tudo é signo), como o faz o Tzinacan de Borges (2000, p. 663-667), que lê a escrita do Deus nas manchas de um tigre. “Era o domínio do micro e do macrocosmos, para mencionar apenas uma entre as muitas realizações que a experiência da semelhança encontrou na história” (BENJAMIN, 1996, p. 108).

Das inúmeras figuras que encarnam a semelhança no saber do período, Foucault (2002, p. 24-35) indica e descreve as quatro formas que julga principais: *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia, que são assinaladas nas coisas por marcas a serem lidas e interpretadas pelos homens. “*Convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia indicavam como o mundo deveria se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou formar uma cadeia de maneira que as coisas poderiam se assemelhar umas às outras” (HOOPER-GREENHILL, 1992, p.102). Os limites destas quatro noções nunca se estabelecem com exatidão – uma forma pode conter ou se misturar à outra e seus signos podem se encadear eternamente: “o signo da simpatia reside na analogia, o da analogia na emulação, o da emulação na conveniência, que, por sua vez, para ser reconhecido, requer a marca da simpatia...” (FOUCAULT, 2002, p.40).

A *convenientia* (ou conveniência) é a forma de similitude das coisas avizinhas, que se tocam de alguma forma e que assim acabam por compartilhar propriedades ocultas e visíveis. Athanasius Kircher (1987, p.196) conta que as serpentes extraem suas propriedades peçonhentas do contato com solos venenosos. De acordo com o polímata, em certos lugares, como a ilha de Samos, cujo solo chamado de *Sigillata* era reconhecido antídoto contra picadas de animais (e que era vendido pelos turcos a preços exorbitantes), não haviam serpentes venenosas.

A *convenientia* também estabelece uma cadeia, onde uma coisa toca a outra, que toca a seguinte e sucessivamente. A operação da *convenientia*, segundo Giovan Battista Della Porta, é a seguinte:

No tocante a sua vegetação, a planta convém com a besta bruta e, por sentimento, o animal brutal com o homem, que se conforma ao resto dos astros por sua inteligência; essa ligação procede tão apropriadamente que parece uma corda estendida desde a primeira causa até as coisas baixas e ínfimas, por uma ligação recíproca e contínua; de sorte que a virtude superior, expandindo seus raios, chegará a tal ponto que, se lhe tocarmos uma extremidade, tremerá e fará mover o resto (PORTA apud FOUCAULT, 2002, p. 26)<sup>8</sup>

Explica Foucault que *aemulatio* (ou emulação) é como uma *convenientia* não dependente das proximidades – funciona mais como espelho, que reflete as marcas das coisas umas nas outras à distância – mas ao invés de formar uma cadeia, é uma semelhança marcada pela rivalidade das formas, que separadas, tentam engolir uma à outra. Assim, o mundo é refletido na coleção, que por sua vez reflete o colecionador,

---

8 PORTA, G. *Magie naturelle*. Rouen, 1650, p. 22.

que tende a ser consumido por ela<sup>9</sup>; as fisionomias dos homens podem refletir tanto as características físicas dos animais ao ponto de determinar traços de caráter e comportamento. Em *Zoo*, a progressiva identificação dos gêmeos Deuce faz com que, de claramente distintos no início da película, já ao final, não só fiquem idênticos, mas também desejem se fundir um ao outro – não só se emulam, mas também cumprem o destino de uma outra similitude, a *simpatia*, que é uma forma de similitude que não se ancora em nada e cujos objetos não precisam se tocar para realizá-la. Através dela as coisas se atraem e tendem a se tornar o iguais, de tal maneira que, se não fosse a existência de seu oposto, a *antipatia*, todas as diferenças se apagariam numa mesma massa amorfa. De acordo com Aldrovandi (1963, p. 157-158), as galinhas são simpáticas aos perus, patos, gansos e pombos; os galos são simpáticos ao Sol e portanto animais solares tal qual o leão; mas o leão é antipático aos galos, e de fato os teme, em especial aqueles de cor branca.

A *analogia* é uma forma de similitude que contém elementos de *convenientia* e de *aemulatio*: ela se dá tanto à distância quanto pode também estabelecer um circuito de relações. A flexibilidade das regras da analogia permite-a promover ligações de tudo com quase tudo, isto é, mesmo a partir das mais sutis assinalações. Mas a analogia não flutua solta no espaço embora possa se estender em todas as direções: está ancorada nos homens, que são seus mapas, posto que “é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças” (BENJAMIN, 1996, p. 108).

Não só as coisas, mas também as relações entre elas, podiam conter as assinaturas da analogia, como a da terra com as ervas e a das estrelas com o céu. No *theatro mundi*, as

---

9 Ilustra Benjamin (2000, p. 235) esse processo: “para o colecionador [...] a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”.

analogias do universo eram encenadas, de forma que “facilitavam a passagem do invisível para o visível” (POMIAN, 1990, p. 47). Reduzidas à escala dos olhos dos homens, podiam constituir um mapa de conhecimentos acerca das relações inscritas nas coisas, como na seguinte descrição do *studio* de Girolamo Gualdo (1496-1566):

Começaremos com o teto, descrito como *tutto l'universo*: a Terra, juntamente com os quatro continentes ocupava o centro, cercada pela Água; acima, as várias regiões do ar, onde poderiam ser vistos os cometas, o arco-íris e vários outros fenômenos meteorológicos. A seguir a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno, nas suas órbitas corretas [...] as quatro estações eram representadas nos quatro ângulos onde as paredes encontravam o teto [...] e o mesmo tema era repetido em pelo menos dois outros lugares. Em um deles as estações eram personificadas por uma menina (primavera), uma mulher (verão), um jovem robusto (outono) e um velho (inverno), e eram ligados aos signos correspondentes do zodíaco. No outro, uma pintura representando 'o ano todo' na forma das carruagens pertencentes à Flora (primavera), Ceres (verão), Pomona (outono) e Janus (inverno), que conduziam outros deuses. Assim como o teto representava a organização espacial de todo o universo, esta última constituía uma representação alegórica do universo como uma sucessão temporal (POMIAN, 1990, p. 72-73).

Mas esse parentesco entre as coisas e entre suas ligações, a confluir nos homens e a se oferecer à leitura, se esvaneceu no tempo até se confundir com o Erro. Para Benjamin (1999, p. 109),

nem as forças miméticas e nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; [...] com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da 'apreensão mimética', abandonou certos espaços, talvez ocupando outros [...] Pois o universo do

homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade.

O segundo erro metodológico do Catálogo é exatamente essa *apreensão mimética*: a detecção das semelhanças entre as coisas e entre as suas relações, que se faz um procedimento possível de investigação porque “como julgamento perceptivo, [a analogia] nos ajuda a formar idéias de elusivas qualidades sensoriais e emoções efêmeras” (STAFFORD, 1999, p. 25). E isso talvez só se dê de fato na poesia, pois “o poeta [...] sustenta o papel *alegórico*: sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se a escuta de uma 'outra linguagem', aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança” (FOUCAULT, 2002, p. 68). Ainda residem (e insistem) as semelhanças no *agora*, pois segundo Stafford (1999, p. 58),

biológica e emocionalmente, os seres humanos são feitos para se relacionar com o ambiente em mutação que os cerca. As teogonias do mundo são geografias sensoriais nos lembrando que o corpo – concebido mágica, cabalística ou alquimicamente – uma vez foi invadido por um mar de influências terrestres e celestes. Até no hermeticamente selado ambiente de arranha-céus de hoje, as involuntárias comoções dos nossos cinco sentidos testemunham o antigo dar e receber entre a mente corporificada e o universo animado. A analogia é este modo de percepção fundamentalmente participativo.

Tal qual a busca dos gêmeos Deuce pelas marcas que assinalam as coisas e desenham os destinos em *Zoo*, é pois o Catálogo um destes mapas que ancoram analogias, cujos marcos que delimitam o percurso são as assinaturas inscritas nos Pertences. Para “estabelecer uma semelhança temporária com um mistério oculto que de outra forma não poderia ser visto” (STAFFORD, 1999, p. 24), estão inflados de parentescos cada um

dos Pertences e desenham inúmeros círculos de ligações que vicejam e se justapõe no Catálogo, por exemplo: de *Zoo* à *The Falls* e aos gêmeos Quay; de *Street of Crocodiles* à *Flora e Historia Naturae, Suita*; de Svankmajer à Arcimboldo; de *Vertumnus* aos marfins torneados de Rodolfo II e destes à Farnese de Andrade (figura 26); de *Minas 4* (1978) às caixas de Cornell e de *Pharmacy* (1943) aos slides de microscópio dos *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas* e ao *studiolo* de Francesco I de Medici; da antiga arte da memória e do Teatro de Giullio Camillo às gavetas dos *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas* e destas ao *Museum of drawers* (1970-1977) de Herbert Distel (que reúne em 500 compartimentos distribuídos em 20 gavetas as contribuições de vários artistas) e ao *Flux cabinet* (1975-1977) de George Maciunas (um dos muitos objetos que engaveta e arranja os trabalhos dos artistas do grupo Fluxus). Quando convida Precursores, o Catálogo contamina Processos e Obras com as histórias, os contextos e as circunstâncias dos convivas, ao mesmo tempo que os situa dentro de suas próprias fábulas. Nas palavras de Stafford (1999, p.51),

criar analogias tem a virtude de fazer com que pessoas distantes, outros períodos e mesmo contextos contemporâneos diversos partilhem o nosso mundo. Somente fazendo com que o passado, ou o que está remoto ou o estrangeiro fiquem próximos, podemos esperar que se tornem inteligíveis para nós.

Replica-se o estratagema do Catálogo no estratagema dos *Gabinetes de Instâncias Prerrogativas*: o procedimento de Francis Bacon, que busca as instâncias últimas das coisas com o propósito de sublinhar as diferenças, acaba por servir de máquina para exercitar as analogias, para fazer enunciar os parentescos e as relações subterrâneas dos objetos dispersos no Catálogo. *Instantias Subjunctivas* ou *Instantias Ultimitatis* ou *Instantias Lampadis* são Pertences-Gavetas, e agora se desdobram em fenômenos e

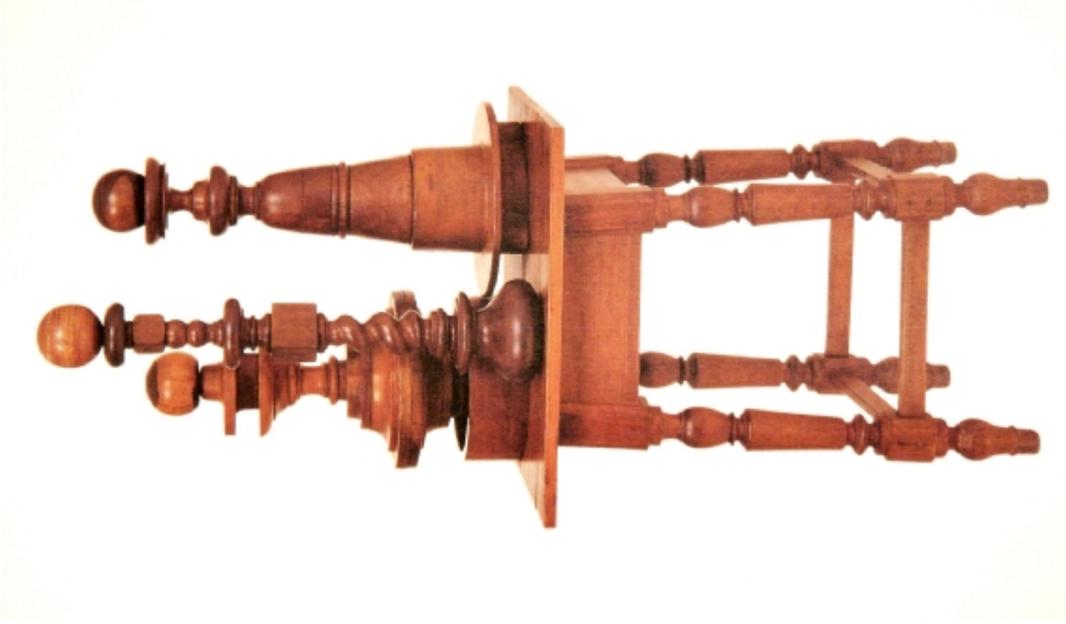


Figura 26 - Marfins torneados (sem data), coleção de Dresden. *Sem Título* (sem data), de Farnese de Andrade.

objetos que não cessam de se assemelhar.

Sorriem os fracassos: definitivamente evangelizado pelas incertezas, orgulhoso de seus erros está o Primeiro Catálogo.

# C A P Í T U L O V

Do Laço das Idéias, onde há e não há esqueletos de sereias

### **5.1 – Do Laço das Idéias, onde há um esqueleto de sereia guardado no fundo da gaveta: o *Unheimliche***

Na página 21 do Primeiro Catálogo há um registro fotográfico do interior de um refrigerador<sup>1</sup>. Guardada durante 120 horas, a câmera olhou e esperou que uma imagem de um pote de margarina, de uma embalagem longa-vida e de outras silhuetas culinárias se fixassem na retina de uma superfície sensível. O resultado é uma imagem distorcida, que amplia o campo de visão como as fotografias produzidas por câmeras *pinhole* ou por lentes *fish eye*. Mas nessa figura não há exatamente algo para ver, isto é, nada há na imagem além do que se poderia supor. O que de fato é desconcertante é a suspeita, que o observador passa a compartilhar com a artista, de que a realidade começa a se comportar estranhamente quando a porta da geladeira se fecha – é um registro do que não se pode ver. O Catálogo imediatamente fez *Imagem Aurora* seu *Pertence*, posto que naquela ocasião *Precursores*, *Processos* e *Obras* conspiravam deslocamentos promovidos por reorganizações das certezas e garimpavam esqueletos de sereias. Paulo Reis (2002, p. 167-168), curador da mostra onde foi exibida a figura em questão, chamou de estranhamento essa perturbação dos sentidos, cuja ação definiu como:

estranhar, numa acepção ampla, é experimentar o novo, o não-conhecido, e é também não reconhecer o que nos é familiar [...], experimentando outros sentimentos quando se desconstrói nossa lógica cotidiana. É construir outras relações espaço-temporais e ter consciência da limitação de nossos parâmetros de entendimento e de nossa razão historicamente construída (REIS, 2002, p. 167).

A fonte, ou o precursor de Reis, é um pequeno texto de Sigmund Freud, escrito em 1919

1 *Imagem Aurora* (2000/2001) de Adriana Boff, fotografia com câmera obscura montada sobre MDF, 120 x 90 cm (REIS, 2002, p. 168).

e chamado de *O estranho (Das unheimliche)*. Dentro da elaboração freudiana (FREUD, 1996, p. 233-269), *unheimliche* é a categoria específica de impressões geradoras de medo e ansiedade, suscitadas por razões bastante individuais, que rompem a tênue membrana da realidade, alteram as percepções do tempo-espço, deslocam as fundações das certezas, perturbam e invalidam a objetividade e conduzem o espírito às suas próprias galerias internas. A pungência do fenômeno não deixa restarem dúvidas quanto a sua existência, ainda que escape ao alcance do completo entendimento, o que em parte se deve à subjetividade da experiência - para Freud, o *unheimliche* é uma experiência estética e portanto subjetiva, e como tal não permite precisões em sua definição como conceito. Assim, trata-se de uma tarefa laboriosa delinear sua ocorrência, definir seus lugares e aparência e generalizar seus motivos, mas é praticável constatar que freqüentemente este conceito é associado ao que é assustador.

Em seu escrito *Das unheimliche* (traduzido para o português como *O estranho*, em espanhol como *El siniestro*, em inglês como *The uncanny*, em francês como *L'Inquiétante Etrangeté*), as dificuldades de tradução do termo já são sublinhadas pelo psicanalista: “de fato, temos a impressão de que muitas línguas não têm palavra para essa particular nuance do que é assustador. [...] As línguas italiana e portuguesa parecem contentar-se com palavras que descreveríamos como circunloquções” (FREUD, 1996, p.239). O termo alemão *unheimlich* (em português traduzido como *não familiar, estranhamento familiar, estranho*) é composto de *un* (prefixo de negação ou representação da repressão) + *heimlich* (familiar, doméstico, íntimo), onde o radical *heim* é o mesmo que *lar*. O estudo semântico de Freud aponta a interessante ambigüidade do adjetivo *heimlich*: a palavra tanto indica o que é familiar e conhecido, como eventualmente seu sentido aproxima-se do de seu oposto (sem, no entanto, contradizê-lo) *unheimlich*, ou seja, é também empregada para qualificar o que é *secreto*,

*oscuro, sobrenatural, furtivo e escondido* (neste último caso porém, o termo *unheimlich* não é habitualmente usado como antônimo de *heimlich*). A constatação da dubiedade na construção de significados da palavra, onde há portanto a sugestão da existência de algo oculto no que é familiar, de algo secretamente à deriva, pairando sobre o que é doméstico, conduz Freud a concluir que “*unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, 1996, p.244) e logo há algo de perturbador e estranho no que é familiar e doméstico.

Freud empresta de Schelling a idéia de que *unheimliche* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz. Não é uma impressão angustiante motivada pelo que é novo e desconhecido, mas exatamente o contrário, o fenômeno se dá no confronto com o que é bastante familiar, mas que por alguma razão foi esquecido ou obscurecido. Obviamente o que é novo e desconhecido pode despertar aflições intensas, mas não é regra geral, posto que “algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (FREUD, 1996, p.239).

De acordo com o psicanalista, uma variada gama de conteúdos infantis reprimidos, como a castração e o receio ou desejo de retornar ao útero materno é passível de despertar impressões de estranhamento familiar. Um segundo núcleo de eventos catalisadores de estranhamento familiar parece ser proveniente da confirmação de angústias primitivas superadas. O mito do duplo, por exemplo, que a um certo momento serviu ao homem primitivo como antídoto para a morte (através da separação entre corpo físico mortal e alma imortal) torna-se uma ameaça diante da cisão promovida pelo desenvolvimento do ego (e pela psicanálise): dividido, “nunca mais o eu será senhor em sua casa” (FREUD, 1996, p. 253), transforma-se em consciência crítica,

revela a precariedade do livre arbítrio e conseqüentemente é antagonista do *self*. A consciência da duplicidade, da fantasia mental que se torna material, é convertida na certeza da morte, e seu retorno como impressão de *unheimliche*, se dá no duplo que ameaça tornar-se autônomo, como sombras e reflexos no espelho, ou revela uma ordem conspiratória na “repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem” (FREUD, 1996, p. 252).

O *unheimliche* despertado pela repetição dos mesmos eventos também origina-se na ansiedade gerada pela “compulsão à repetição, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos [...] emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco” (FREUD, 1996, p. 256). Dentro deste mesmo núcleo, entre os medos primitivos mais vívidos, encontra-se o óbvio medo da morte e do que a cerca, especialmente o medo dos mortos, entendidos como inimigos dos vivos. O psicanalista observa que, embora tal medo seja bastante consciente, é reprimido e ridicularizado e constantemente reduzido ao sentimento de piedade. Ainda aqui deve constar também a crença no animismo, na onipotência do pensamento e na dissolução dos limites da realidade que, como o duplo, não eram fruto de ansiedades para o homem primitivo mas, ao superar-se a supervalorização narcísica do ser humano, são reconhecidas como *unheimliche*. Constam dessa categoria os medos e as suspeitas acerca do mau-olhado, das bruxarias, da vida secreta dos objetos, dos autômatos, manequins e bonecos, de um maligno poder externo que causa ataques epiléticos e de insanidade nas pessoas (e as transforma em autômatos), dos pressentimentos.

Freud conclui que existem portanto dois núcleos de situações que despertam o *unheimliche*: quando os temores e desejos infantis reprimidos retornam por ocasião de

algum estímulo e quando as crenças do homem primitivo, até então superadas, reafirmam-se. Admite que é bastante tênue a linha que os separa, uma vez que as crenças do homem primitivo são construídas sobre os complexos infantis. Nota ainda que a impressão de *unheimliche* pode ou não tomar o espírito nestas circunstâncias, bem como pode surgir em outras tantas ocasiões não descritas, uma vez que sua manifestação está diretamente subordinada às subjetividades. O *unheimliche* poderia ser entendido portanto como um mecanismo de defesa do ego que, em certas condições, provoca a sensação de sobrenatural, ou como observa Kristeva (1994, p. 193),

digamos que o aparelho psíquico recalca processos e conteúdos representativos que não são mais necessários ao prazer, à auto preservação e ao crescimento adaptativo do sujeito pensante e do organismo vivo. Entretanto, em certas condições, esse material recalcado, “que deveria ter permanecido escondido”, reaparece e provoca a sensação de sobrenatural.

Freud constata que o *unheimliche* é mais freqüentemente encontrado na ficção do que na realidade, o que se dá em virtude das possibilidades infinitas de manipulação e criação de cadeias de efeitos. Observa, no entanto, que a impressão só faz-se presente quando o autor usa da realidade como pano de fundo da obra, isto é, quando o cenário onde transcorre a narrativa obedece às mesmas leis a que o mundo do leitor está sujeito e quando ainda assim algo escapa a elas, instaurando-se nesta cisão um conflito de julgamento, ou a impressão de *unheimliche*. Freud aponta diretamente a incerteza intelectual, tanto na ficção quanto na realidade, como causadora do *unheimliche* relacionado às crenças superadas, mas não aos complexos reprimidos. Esta última categoria, segundo o psicanalista, é “mais resistente e permanece tão poderosa na ficção como na experiência real”(FREUD, 1996, p. 268).

Na associação que fez entre o que chamou de estranhamento e o surrealismo, Reis (2002, p. 167-168) esclarece que, embora presente em muitos dos objetos do movimento, decisivamente esta não é uma propriedade compartilhada por todos. O curador sublinhou que tal impressão não se dava exatamente na busca pelo *outro*, mas sim pelo *mesmo*, que cumpria seu destino ao trocar de lugar o que é familiar.

Mas nem todos as permutas de elementos conhecidos deslocam o espírito. Encontra o guarda-chuva a máquina de costura sobre uma mesa de dissecação: um dos mecanismos do objeto surrealista pode ser pensado como “a conjunção de duas realidades aparentemente incompatíveis num plano que aparentemente não lhes convém” (ERNST apud BRETON, 2001, p. 331). Esse tal plano inconveniente poderia ser a fantasiosa paisagem desértica de algumas das pinturas de Max Ernst e de Salvador Dali ou seus personagens improváveis – um arremedo ou ilustração dos sonhos, construído pela lógica da vigília, que se parece mais com uma utopia ou ficção fantasiosa do que de fato com os estados oníricos. Poderia se pensar, como de fato se pensou em relação ao automatismo<sup>2</sup>, que a ausência de espontaneidade da pintura seria a causa mais provável para a ausência da impressão de *unheimliche* (o que se resolveria com procedimentos como os desenhos automáticos ou como as colagens), mas o que de fato acontece, como Freud observou na literatura, é que tais pinturas situam o observador em um plano completamente ficcional, onde tudo é permitido.

Mas encontrar ou evocar o *unheimliche* não é um empreendimento impossível para a pintura - ainda que subjetivo, o a impressão tem residência em algumas delas e não depende do automatismo para se manifestar. As figuras de Balthus (1908-2001) por

---

2 No início da teorização do automatismo, alguns surrealistas acreditavam na inferioridade do desenho e da pintura em relação à escrita posto que, para registrar o fluxo automático do inconsciente, era necessário um procedimento que não necessitasse de planejamento e portanto não oferecesse condições à operação da razão (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 69-70).

exemplo, são capazes de despertá-la, como em *Joan Miró e sua filha Dolores* (1937-1938) – que é um retrato, mas um retrato tornado *unheimliche* pela incerteza causada pela combinação da realidade (o que se espera encontrar em um retrato convencional) com os corpos artificiais e os olhares fixos dos retratados – é de fato um retrato *unheimliche*, que se finge de retrato comum. As colagens e *assemblages*, agrupamentos improváveis de fragmentos do mundo real, costumam ter, talvez por essa mesma razão, mais sucesso nas evocações do *unheimliche* (o que de modo algum é uma regra geral).

O Catálogo tem predileção por Pertences oriundos da categoria de confirmação de crenças superadas ou inadequadas - nas semelhanças que conspiram e na suspeita de uma ordem subterrânea que rege o mundo, reside a revelação de outras ordenações e de outros sentidos possíveis - no caos talvez exista uma razão inapreensível, que espreita as verdades conhecidas; e talvez de fato nos olhem os objetos. Mas fazem uma ressalva os Pertences: nem sempre o que é *unheimliche* é assustador ou repugnante; talvez, eventualmente, possa ser maravilhoso.

## **5.2 – Do Laço das Idéias, onde há jardineiros que cultivam esqueletos de sereia: a *Mirabilia***

Lê-se no epitáfio dos Tradescants:

*Know, stranger, ere thou pass, beneath this stone,  
Lye John Tradescant, grandsire, father, son,  
The last dy'd in his spring, the other two  
Liv'd till they had travell'd Orb and Nature through,  
As by their choice Collections may appear,  
Of what is rare, in land, in sea, in air;  
Whilst they (as Homer's Iliad in a nut)*

*A world of wonders in one closet shut* (MEA, 1964, p. 231).

Do precedente epítáfio aos livros de Athanasius Kircher, a maravilha era substantivo onipresente nas coleções e discursos do século XVI e XVII, assim como a paixão que suscita (figura 27), descrita por Descartes como admiração ou *admiratio*, a primeira das seis paixões que o autor define como simples e primitivas e que, ao contrário das demais, não tem oposto:

A admiração é uma súbita surpresa da alma, que a faz aplicar-se em considerar com atenção os objetos que lhe parecem raros e extraordinários. Assim, ela é causada primeiramente pela impressão que se tem no cérebro, que representa o objeto como raro e conseqüentemente digno de ser bem examinado; em seguida pelo movimento dos espíritos, que essa impressão dispõe a tenderem com grande força para o local do cérebro onde ela está, para ali fortalecerem e conservarem; como também os dispõe a passar de lá para os músculos que servem para reter os órgãos dos sentidos na mesma situação em que estão, a fim de continuar a ser alimentada por eles, se é por eles que foi formada (DESCARTES, 1998, p.76).

Ainda ao final da idade média e início da era moderna, os objetos ou fenômenos capazes de causar maravilhamento eram chamados indistintamente de *mirabilia*, *miracula* ou *ammiranda*, e assim como o grego *thauma*, que tem sua origem no verbo ver, parecem derivar do termo latino *mirare*, ou seja, ver ou admirar. Nos idiomas português, francês, italiano e inglês, as palavras que correspondem a *mirabilia* são bastante semelhantes: maravilha, *merveille*, *meraviglia* e *marvel*. No entanto, a palavra alemã *wunder* e sua derivada inglesa *wonder*<sup>3</sup>, também sinônimos de *mirabilia*, têm origem nebulosa

---

3 A palavra inglesa *wonder* é tanto substantivo quanto verbo, ou seja, pode significar tanto maravilha como maravilhar-se ou admirar-se; é usada como verbo também no sentido de perguntar-se.



Figura 27 - *L'Admiration avec étonnement*, gravura de *Expressions des Passions de l'Âme*, de Charles Le Brun (1727).

(DASTON; PARK, 2001, p.16).

A partir do século XVI o sentido de *mirabilia* começou a se diferenciar do de *miracula*, embora esta cisão nunca tenha se dado completamente<sup>4</sup>, especialmente nos discursos predominantemente católicos. A maravilha parece então se situar entre o ordinário e o miraculoso e uma das possíveis razões para a progressiva mudança de sentido foi talvez o contato com concepções diferenciadas da maravilha presentes nos já então acessíveis escritos dos antigos, como a *Naturalis historia* de Plínio ou *Metamorphoses* de Ovídio (KENSETH, 1999, p.27). Assim, nas coleções particulares do período, um dragão ou um nascimento monstruoso eram tomados como erro, extravagância ou capricho da natureza e assim transmutavam-se de fenômenos negativos e sobrenaturais em objetos de investigação científica ou filosófica<sup>5</sup>, cuja explicação era perfeitamente tangível, ou seja, a *mirabilia* aliada à curiosidade era objeto de prazer (DASTON; PARK, 2001, p. 15) e tornava-se conhecimento - “as maravilhas tendiam a se acumular nas margens ao invés do centro do mundo conhecido e constituíam uma categoria ontológica distinta, a do preternatural, suspensa entre o mundano e o miraculoso” (DASTON; PARK, 2001, p. 14). Mas ao mesmo tempo era também a maravilha uma categoria ameaçadora ao poderio da igreja católica, “como se a proliferação de prodígios indicasse uma resistência tácita, não-organizada, mas tenaz, à ortodoxia cristã” (GREENBLATT, 1996, p.36). Logo, estes mesmos fenômenos, quando apreendidos a partir das concepções cristãs, eram entendidos como sobrenaturais, associados às criaturas dos bestiários medievais, às relíquias sacras, aos eventos de natureza apocalíptica, à ira divina e à suspensão das leis da natureza - eram milagres ou *miracula* e suscitavam a admiração temerosa, a apreensão e o horror. Mas aos poucos a *mirabilia* foi legitimada como o

---

4 De fato, ainda hoje a palavra permanece como sinônimo de milagre em boa parte dos dicionários.

5 Essa cisão entre *miracula* e *mirabilia* no século XVI é especialmente observável na história do dragão de Aldrovandi, contada no terceiro capítulo.

maravilhoso cristão, isto é, como reforço suplementar cada vez mais importante da fé, compreendida então como manifestação do engenho divino<sup>6</sup>. Portanto são comuns no período os discursos híbridos ou a sobreposição das categorias de *mirabilia* e *miracula*, onde a investigação científica indica tanto causas sobrenaturais e divinas como naturais para os fenômenos, como por exemplo nas seguintes explicações fornecidas por Ambroise Paré (1983, p. 3-4) como as causas para o nascimento de monstros:

Há muitas coisas que causam monstros. A primeira é a glória de Deus. A segunda, Sua ira. A terceira, grande quantidade de semente. A quarta, a pequena quantidade. A quinta, a imaginação. A sexta, a estreiteza ou a pequenez do útero. A sétima, a postura indecente da mãe, como quando estando grávida, senta-se por longo período com as pernas cruzadas ou pressionadas contra seu útero. A oitava, através da queda, ou golpes contra o útero da mãe, se está grávida. A nona, através de doença hereditária ou acidental. A décima, através da semente podre ou corrompida. A décima primeira, através da mistura ou combinação da semente. A décima segunda, através do artifício dos maledicentes. A décima terceira, através dos Demônios e Diabos.

Com a redescoberta de Aristóteles, a natureza era entendida como continente das maravilhas, apreendidas então como objetos imprescindíveis às investigações científicas e filosóficas dos curiosos, uma vez que proporcionavam, via admiração, o impulso inquisitivo e a fixação na memória do que era ignorado - expressou Descartes (1998, p. 79) o pensamento corrente entre os eruditos: “habitualmente as pessoas que não têm inclinação natural para essa paixão são muito ignorantes”. Mas não apenas a natureza fornecia razões de *admiratio*, mas também as artes dos homens eram inesgotáveis fontes do inesperado e do extraordinário, como atesta Greenblatt (1996, p.36):

<sup>6</sup> Segundo Kenseth (1991, p. 29) a maravilha foi ferramenta de combate religioso nos discursos tanto da Reforma Protestante quanto da Contra-Reforma.

[...] a maravilha desempenha um papel decisivo na filosofia e na arte do período, teorizada pela primeira como causa principal e pela segunda como o efeito principal. Ou seja, a filosofia (como Sócrates já formulara) começa com o maravilhamento, enquanto o propósito da poesia (como inúmeros poetas disseram) é produzir o maravilhoso.

A maravilha proliferou nas coisas e nos discursos sobre elas, dos relatos de viagens até os artefatos de plumas das civilizações das Américas, das máquinas planejadas e confeccionadas por eruditos como Athanasius Kircher até os engenhosos autômatos, da natureza virtuosamente ornamentada pelos artesãos até as pinturas de Giuseppe Arcimboldo. Operou a maravilha uma mudança no ato de ver: o mundo era, literalmente, enxergado sob outro ponto de vista, ou outra ótica: microscópios, telescópios, lentes e espelhos variados, caixas católicas, aparatos ópticos como lanternas mágicas e *camaras obscuras*, e outras invencionices como a perspectiva e suas depravações como as anamorfoses e o *trompe l'oeil*, desestabilizavam as ordenações visuais e racionais estabelecidas, ampliavam as margens do mundo, dissolviam as fronteiras e eventualmente marcavam o limite do que se podia saber. Os aparatos dos jesuítas por exemplo “podem ser pensados como estratégias matemáticas, perspectivas e religiosas para forçar a manifestação de operações ocultas [...] e visualizar o que não se podia ver” (STAFFORD; TERPAK, 2001, p. 28).

De acordo com Kenseth (1991, p.27), a história da arte com frequência associa essas maravilhas ao maneirismo, às artes decorativas, aos aparatos dos festivais barrocos e especialmente ao que era produzido na região da atual Itália e nas cortes dos Habsburgo – mas a verdade é que, ainda segundo Kenseth, a maravilha

[...] transcendia fronteiras regionais e se manifestava na maioria, senão em todos os estilos artísticos praticados nos séculos XVI e XVII. Como um fenômeno marcadamente contaminante, o gosto, na verdade a busca pela maravilha, pode ser notada em todas as áreas de produção artística – pintura e escultura, arquitetura, artes decorativas, impressão e ilustração de livros, criação de jardins, produção de peças de teatro e festivais

e, é claro, nas coleções e atividades relacionadas ao colecionismo, de tal maneira que já no século XVII a *mirabilia* tomava boa parte do espaço das coleções (mesmo as dos estudiosos da natureza) e das preocupações de seus donos – para o colecionador barroco, colecionar confundia-se com possuir maravilhas (FINDLEN, 1996, p.36) e também com arranjá-las de tal maneira que o conjunto em si fosse maravilhoso:

Se cada objeto por si mesmo suscitava admiração, todos eles densamente dispostos do chão ao teto ou gaveta sobre gaveta só poderiam amplificar o arcejo de espanto e admiração do visitante. E se a *artificialia* e a *naturalia* destas coleções eram admiravelmente dispostas lado a lado numa estudada miscelânea de um gabinete típico, eram ainda mais admiráveis quando fundidas umas nas outras, obscurecendo os limites entre maravilhas da natureza e maravilhas da arte (DASTON; PARK, 2001, p. 260).

Conseqüentemente, muito do valor de troca que se atribuía a um objeto ou conjunto de objetos, residia em sua capacidade de maravilhar. Mas a explicação ou a banalização de certa maravilha poderia cessar o seu poder de causar admiração, como quando os chifres de unicórnio se tornaram os restos mortais do narval, ou como quando as tulipas e girassóis floresceram por todo o velho continente. Aldrovandi, dono de um dos primeiros girassóis italianos, contou a um correspondente sua decepção com a disseminação da planta na Europa, que fazia de seu belo canteiro um ornamento vulgar

(FINDLEN, 1996, p.67).

Ao final do século XVII, o destino dos girassóis foi também o de tudo quanto era maravilhoso. Em 1649, Descartes (1998, p. 81) já alerta:

quando [a admiração] é excessiva e nos faz deter a atenção somente na primeira imagem dos objetos que se apresentaram, sem adquirir outro conhecimento a seu respeito, ela deixa após si um hábito que dispõe a alma a deter-se da mesma forma em todos os outros objetos que se apresentarem, desde que lhe pareçam um mínimo novos. E é o que faz perdurar a doença dos que são cegamente curiosos, isto é, que procuram as raridades somente para admirá-las e não para conhecê-las; pois pouco a pouco vão se tornando tão admirativos que coisas de nenhuma importância não são menos capazes de os reter do que aquelas cuja busca é mais útil.

A nova ciência do iluminismo estava obsessivamente disposta a separar as artes da natureza e a cessar a maravilha dos fenômenos, analisando-os, explicando-os e eliminando todas as sombras onde pudessem residir as incertezas, já que

a “ordem da natureza” e o “iluminismo” eram definidos principalmente pelo que ou quem era excluído. Maravilha e vulgaridade tinham papéis simétricos e sobrepostos nesse processo de exclusão; a ordem da natureza era o anti-maravilhoso; os iluministas eram os anti-vulgares; e, por um tipo de analogia contrapositiva, logo as maravilhas eram vulgares (DASTON; PARK, 2001, p. 350).

A imaginação, ainda que reconhecidamente útil às artes e à filosofia, aos poucos tomou seu lugar como antagonista da razão, posto que a “imaginação fantasiosa [está] sempre

privada de ordem e bom senso [VOLTAIRE apud DASTON; PARK, 2001, p.341)<sup>7</sup>. É também o ocaso da ciência mágica e das tramas que as semelhanças teciam no mundo: “a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças” (FOUCAULT, 2002, p. 68), não mais a união, ou os parentescos, mas a exclusão. A maravilha não era mais entendida como o portal da curiosidade, mas sim como ignorância das causas dos fenômenos – e *curioso* e *amador* logo se tornarão termos depreciativos – a natureza não é mais uma escrita divina, mas uma máquina cujas regras de funcionamento são registráveis e previsíveis. E logo tudo mais se chamará Erro.

### **5.3 – Do maravilhoso *unheimliche* como o Laço das Idéias: onde há e não há esqueletos de sereias**

No Primeiro Catálogo, o *unheimliche* e o maravilhoso surrealista aparecem indistintos nos Precursores, como nos já mencionados *poème objets* de Breton, em algumas das colagens de Max Ernst como a novela em recortes *Une Semaine de Bonté* (1929), nas pinturas de Balthus como *O rei dos gatos* (1935) ou *Sala de Estar II* (1942), nas bonecas de Hans Bellmer, ou nas colagens e objetos táteis de Svankmajer. Em 1924, quando conjura a maravilha surrealista, André Breton não fornece maiores explicações:

o maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma revelação geral de que só nos chegam pormenores: as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo apto a mexer com a sensibilidade humana por algum tempo (BRETON, 2001, p. 30).

Em defesa do maravilhoso surrealista, Breton ainda diz que “desde cedo as crianças

---

<sup>7</sup> VOLTAIRE. *Imagination*. In: *Encyclopédie*, vol. 8, p. 561, 1751.

estão apartadas do maravilhoso” e que “o adulto julgaria rebaixar-se caso se nutrisse de contos de fadas” (BRETON, 2001, p. 30), ou seja, para Freud e Breton, crescer está diretamente vinculado à *superação das crenças*, à circunscrição do universo a regras que determinam o que pode ser real e o que pode ser visível. Diz Aragon que “o maravilhoso é a irrupção da contradição no real” (ARAGON apud FOSTER, 1997, p. 20), o que confirma a suspeita de que o *unheimliche* e o maravilhoso surrealista são uma mesma impressão, pelo menos quanto se trata da manifestação aos sentidos das *crenças superadas*. A noção de Hal Foster (1997, p. 20) é mais abrangente: para ele o maravilhoso surrealista decididamente é o mesmo que *unheimliche* em todas as suas manifestações (o autor também inclui o retorno do que foi reprimido), mas “projetado, pelo menos em parte, do inconsciente e do material reprimido na direção do mundo e da revelação futura”.

Hal Foster (1993, p. 19-20) indica que a predileção dos surrealistas pelo que chama de “antiga categoria medieval do maravilhoso” se deve ao desejo de reencantar o mundo, através da negação do real dentro da própria realidade, isto é, acenavam os surrealistas com a possibilidade de admirar-se com a realidade: para Breton (2001, p. 30) “o medo, a atração do insólito, os acasos, o gosto pelo luxo são recursos para os quais nunca se apelará em vão”. Mais do que trazer delírios oníricos à consciência, os surrealistas perceberam que o que é chamado de real em hipótese alguma é estável e que na verdade pode ser potencialmente mais delirante e perturbador que a ficção.

A partir dessa ligação entre o maravilhoso surrealista e o *unheimliche*, desenha-se um possível parentesco entre a *mirabilia* do início da era moderna e o *unheimliche* freudiano<sup>8</sup>. Existem muitas indicações: se segundo Freud é necessário elementos do real

---

8 Recentemente esse parentesco surgiu em uma série de trabalhos de Walmor Corrêa, chamada de *Unheimlich* (2006), que retrata a anatomia de criaturas do folclore brasileiro à maneira dos antigos

para que se produza o efeito do *unheimliche*, igualmente a *mirabilia* precisa pertencer ao reino dos homens, ser fruto da natureza caprichosa e não de uma suspensão geral das leis conhecidas, caso do milagre; Freud diz que se produz o *unheimliche* “quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza” (FREUD, 1996, p. 261), que é o caso das marcas nas coisas, que se confundem com as próprias coisas e propagam seu poder como saber no século XVI; o *unheimliche* despertado pela suspeita de uma ordem secreta que rege os acontecimentos e que se confirma quando promove os acasos, as repetições, as coincidências parece ser a confirmação da crença nas similitudes que espelhavam ou estabeleciam ligações entre todas as coisas do mundo. Estariam estas crenças de fato superadas, iluminadas (ou escondidas) pela razão?

A razão que mutila a imaginação é o que transmuta a impressão (causada pelos deslocamentos do espírito) de admiração em experiência aterrorizante – de *mirabilia* em *unheimliche* - a razão ciumenta não permite que o espírito dela se afaste muito, especialmente quando está em seus domínios (no lugar da fantasia não há o que temer, é quase sempre garantida a volta à razão). O cientista, ou curioso, ou explorador dos séculos XVI e XVII era receptivo à uma realidade improvável, que superasse a ficção; mas essas outras realidades foram progressivamente inumadas, a partir do final do século XVII, por uma única opção insular, que tanto escarnece como proíbe a existência de qualquer alternativa nos seus domínios. O *unheimliche* portanto é fruto da *epistème* que quer ocupar todos os espaços do mundo com certezas, e é preciso então “movimentar-se para fora para enxergar as estruturas que nos circundam como a

---

atlas de anatomia. *Ondina*, por exemplo, que é uma tábua detalhada da anatomia de uma sereia, parece ter sido inspirada na imagem da página 53 de *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola* (1732) de Giovanni Antonio Cavazzi. Mas o trabalho meticuloso de Corrêa parece seguir na direção de desfazer o *unheimliche*, e não invocá-lo – pergunta o artista: “como seria descrever os órgãos reprodutivos internos de uma sereia? Será que ela sofre de cólicas menstruais? Se ela habita o ar como a água, como deve ser o seu sistema respiratório, quando em grandes profundidades qual será sua proteção contra a embolia?” (CORRÊA apud PEDROSO, 2007).

taxonomia e o universo conceitual em operação na nossa episteme” (ELLIOT; PURDY, 1997, p.29).

No Catálogo finalmente o Laço das Idéias é chamado de *maravilhoso unheimliche*, que são as marcas ou assinaturas que cultivam os Pertences. Todo o tempo conspiraram Precursores, Obras e Processos Privilegiados para preencher as lacunas da razão com incertezas, para sabotar as construções da razão com suas próprias ferramentas e pretensiosamente, para mostrar o que não se pode ver com os olhos abertos ou fechados. Quando algo rompe e explicita as ordenações, quando algo desloca as certezas como os objetos surrealistas, as coleções particulares do início da era moderna, os textos apócrifos de Borges, as analogias escondidas nos filmes de Greenaway, ou os objetos que confirmam a sua vida secreta nos filmes de Svankmajer, quando algo propositalmente se traveste de discurso racional, ou mostra o que pode estar encerrado nas gavetas, está em potência promovendo o *maravilhoso unheimliche*, e talvez, pavimentando o caminho para voluptuosas curiosidades, não na direção de uma verdade singular, mas no rumo de mais portas, cômodos, galerias, gavetas. (Estaria Foucault a se maravilhar com o *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* de Borges?)

C O N S I D E R A Ç Õ E S F I N A I S

### **Dos achados do *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita***

Tão admirado o Catálogo esteve com enormes livros ilustrados e com um idioma falado em letras bordadas que, na impossibilidade de alcançar e apreender o lugar onde se pensou tudo aquilo, a exemplo da saga estática que empreendeu Athanasius Kircher ao Oriente em seu *China Illustrata*, inventou a sua versão desse mundo arranjando em historietas os murmúrios das coisas próximas. Essas coisas, polifonia de fragmentos dispersos, sob camadas de tempos, contextos e circunstâncias, ecoaram sistemas repletos de lacunas - o espelho que deveria ser o Novo Mundo é de fato um arremedo caricato das burocracias, verdades e certezas do Velho Mundo – e de posse dessa precariedade, o Catálogo erigiu seu *Unheimliche Wunderkammer* a partir de uma biblioteca inventada, constituída de impressões não empíricas copiadas de fontes não muito fidedignas. Lá, verdades e certezas são exceções, extravagâncias ornamentadas.

Este escrito foi o primeiro desenho a emergir do Catálogo que, para encarnar em letras Obras e Processos Privilegiados, valeu-se das histórias que contaram os Pertences-Precursores – agora talvez, como no sortilégio de Pierre Menard, possa-se ver o espectro de uns nos outros, todos os crocodilos no crocodilo da *Bibliotheca Abscondita*. É pois este texto um prelúdio à manifestação dos Pertences, e termina onde começa o Catálogo.

O Catálogo aos poucos se fez mapa e preencheu-o uma vultuosa torrente de marcas de semelhanças; o Primeiro Erro desvelou uma das muitas falas subterrâneas das coisas, audíveis apenas pelos sentidos que pairam sob a verdade. Pode-se dizer que as semelhanças deixaram muitas de suas marcas ocultas nas coisas de agora e que essas assinaturas insistem ainda em se manifestar no mundo. Não mais cegamente se atribui nomes e lugares às coisas - são as próprias coisas que manifestam as suas vontades, seus

lugares e direções – o Segundo Erro tece nos fracassos o idioma e a escrita dos Pertences.

O Primeiro Erro fez suspeitar a semelhança das Propriedades, e dessa suspeita fez o Segundo Erro vicejar os parentescos que *unheimliche* e *mirabilia* pronunciavam através do ruído dos tempos. As *epistèmes* não só determinam legitimidades, mas também as emoções associadas aos fenômenos, e nesse movimento admiração, horror, curiosidade, atração e repulsa revezaram seus postos junto às sensibilidades.

Coube aos Pertences-Processos, Obras e Precursores emprestar e inventar procedimentos para se assegurarem de que o que viam não se tratava de uma determinação tirana da Razão. Então, na incorruptibilidade dos dicionários, bibliotecas, museus e enciclopédias; nos nomes científicos e em qualquer método ou discurso que se passe por verdade operam os conspiradores nas fendas escuras intangíveis às certezas. A ficção da razão não é a única possível. Os Pertences Privilegiados já não mais se acreditam à deriva: estão definitivamente atados pelas Propriedades que compartilham e que foram encontradas nas histórias dos Precursores. Convidaram ao Catálogo *unheimliche* e *mirabilia* e o Laço das Idéias se chamou então *maravilhoso unheimliche*. Agora os Pertences ostentam seu vulto inaudito como, finalmente, Propósito.

**Do Segundo Exercício: onde são ditos os endereços do *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita***

Para avaliar os sistemas que regem os lugares, quer o *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita* se manifestar dentro de diferentes estruturas. Há a suposta neutralidade da galeria de arte; as fábulas dos museus de história; e as certezas dos

museus de ciências.

Na galeria de arte, seria *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita* uma coleção de lacunas? O espaço autorizado de ficção que é uma galeria de arte, cessaria as incertezas dos Pertences?

No museu de história, seriam invisíveis ou contariam outras fábulas os Pertences Privilegiados? Corromperiam a História lá contada?

No museu de ciência, propagariam as incertezas os Pertences? Ou cegamente se tornariam verdades?

**Onde há um presunçoso prelúdio ao *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita***

As maravilhas do *Unheimliche Wunderkammer* da *Bibliotheca Abscondita* assistem o Convidado, que está no palco em angústia: entrar lá é perder momentaneamente o objetivo: há tanto para ver que aquele espaço de confluência bloqueia imediatamente a visão, tudo está ali ao mesmo tempo. A primeira angústia então dá lugar ao passeio constrangido dos olhos que elegem então um objeto específico para devorar. E tal objeto é uma gaveta que contém paisagens e jardins, como se fosse maior por dentro que por fora. Porém, a medida que o convidado se aproxima, a gaveta se esvanece, submerge no todo. E o Convidado pode então se lembrar que tal fenômeno acontece com certa frequência nos sonhos e nas histórias que a eles se assemelham.

Os objetos olham o Convidado que abre outra gaveta que dá para as portas de um

gabinete. E mais portas e gavetas surgem. O Convidado abre um dos livros da *Bibliotheca Abscondita*: lá, os gabinetes em papel se desdobram infinitamente. O Convidado verifica a caixa que contém uma película infinita – lá tudo parece conhecido, mas estranhamente maior, ou desconfortavelmente menor. O Convidado acredita-se suspenso no tempo. E conspiram silenciosas as coisas.

B I B L I O G R A F I A

- ADELMANN, Howard. *The correspondence of Marcelo Malpighi*. Ithaca, 1975.
- ALDROVANDI, Ulisse. *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium Bartholomaeus Ambrosinus.. labore et studoi volumen composuit*. 1642. Versão eletrônica: Universitätsbibliothek Innsbruck. Disponível em <<http://www.literature.at/webinterface/library>>. Acesso em agosto de 2004.
- ALDROVANDI, Ulisse; LIND, L. R. *Aldrovandi on chickens: the ornithology of Ulisse Aldrovandi (1600) Volume II, Book XIV*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Editora Autores Associados, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2005.
- ARNOLD, Ken. *Cabinets for the curious: looking back at early english museums*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- ASHWORTH, William B. *Remarkable humans and singular beasts*. In: *The age of the marvelous*. Hanover: Hood Museum of Art, 1991. Capítulo 6, p. 113-144.
- 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 poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACON, Francis. ANDRADE, José Aluysio Reis de (trad.). *Francis Bacon/ Novum organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova atlântida*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BEEKMAN, E. M.; RUMPHIUS, Georgius Everhardus. *The ambonese curiosity cabinet*. London: Yale University Press, 1999.

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.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENNET, Tony. *The birth of museum: history, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.

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

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.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

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

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.

BREDEKAMP, Horst. *The lure of antiquity and the cult of the machine: the kunstkammer and the evolution of nature, art and technology*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.

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

BROWNE, Sir Thomas. *Musaeum clausum or bibliotheca abscondita: containing some remarkable books, antiquities, pictures and rarities of several kinds, scarce or never seen by any man now living*. In: *Browne's Miscellany Tracts*, 1684. Disponível em <<http://penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html>>. Acesso em julho de 2006.

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

BUONANNI, Filippo. *Musaeum Kircherianum, sive Musaeum a P. Athanasio Kirchero in Collegio Romano Societatis Iesu iam pridem incoeptum, nuper restitutum, auctum, descriptum, et iconibus illustratum, ...* Roma: Plachi, 1709. Disponível em <<http://www-gdz.sub.uni-goettingen.de/cgi-bin/digbib.cgi?PPN372432182>> Acesso em: julho de 2006

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

CARDINAL, Roger. *Thinking 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.

CARROLL, Lewis e GARDNER, Martin. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

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

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

CHUVA de peixes nas montanhas do norte da Grécia. In: *UOL Últimas Notícias*, 11/12/2002. Disponível em <<http://noticias.uol.com.br/inter/afp/2002/12/11/ult34u55176.jhtm>>. Acesso em abril de 2005.

CÍCERO; CAPLAN, Harry. *Rhetorica ad herennium*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

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

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSAC, Charles. *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

DEMETZ, Peter. *Prague in black and gold: scenes from the life of a european city*. New York: Hill and Wang, 1997.

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

DION, Mark. *Mark Dion*. In: *The museum as a muse: artists reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. p. 98-101.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

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

ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The cultures of collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

FEINBERG, Larry J. *The studiolo of Francesco I reconsidered*. In: *The Medici, Michelangelo, and the art of late renaissance Florence*. London: Yale University Press, 2002. Capítulo 5, p. 47-66.

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

\_\_\_\_\_. *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*. New York: Routledge, 2004.

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

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos: edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – volume XVII*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. Capítulo 9, p. 233-269.

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.

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.

GOULD, Stephen Jay. PURCELL, Rosamond Wolff. *Finders, keepers: eight collectors*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crossing over where art and science meet*. New York: Three Rivers Press, 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.

GRINKE, Paul. *From wunderkammer to museum*. London: Bernard Quaritch Ltd., 2006.

GROSSMAN, Martin. *Isso não é uma galeria de arte*. In: *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Apresentação, p. XI-XIV.

HAMES, Peter. *Dark alchemy. The films of Jan Svankmajer*. Westport: Praeger Publishers, 1995.

HANKINS, Thomas L.; SILVERMAN, Robert J. *Instruments and the imagination*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

HANLIN, George R; CORPUZ, Paula. *Indiana in stereo: three dimensional views of the Heartland*. Indianapolis: Indiana Historical Society Press, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *A alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HARTIGAN, Lynda Roscoe et al. *Joseph Cornell: shadowplay eterniday*. New York: Thames & Hudson, 2003.

HENDRICKS, Gordon. *Beginnings of the biograph*. New York: Theodore Gaus' Sons, 1964.

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.

\_\_\_\_\_. *The art of the pen: calligraphy from the court of the emperor Rudolf II*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

HERBERT, Stephen. *The kinora library*. In: *The kinora library: a descriptive list of moving pictures that you may see in your own home*. East Sussex: The Projection Box, 2001.

HOFMANN, Irene. *Weird science: a conflation of art and science*. Bloomfield Hills: Cranbrooke Art Museum, 1999.

HOKE, Jeff. *The museum of lost wonder*. San Francisco: Weiser Books, 2006.

HÖLTGEN, Karl Joseph. *Aspects of the emblem*. Kassel: Reichenberger, 1986.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *The educational role of the museum*. London: Routledge, 1999.

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.

IMPEY, Oliver; MACGREGOR, Arthur. *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe*. Thirsk: House of Stratus, 2001.  
 JACKSON, Wendy; SVANKMAJER, Jan. *The surrealist sonspirator: an interview with Jan Svankmajer*. In: *Animation World Magazine*, Edição 2.3, Junho de 1997. Disponível em: <http://www.awn.com/mag/issue2.3/issue2.3pages/2.3jacksonsvankmajer.html>. Acesso em 07/08/2003.

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.

KIRCHER, Athanasius. *China illustrata*. Bloomington: Indiana University/ Research Institute for Inner Asian Studies, 1987.

\_\_\_\_\_. *Romani Collegii Societatus Jesu musaeum celeberrimum: cujus magnum antiquariae rei, statuarum, imaginum, picturarumque partem ex legato Alphonsi Donini*, 1678. Disponível em: <<http://libcoll.mpiwg-berlin.mpg.de/libview?>

url=/mpiwg/online/permanent/library/WEBYGP7Y/pageimg&start=1&pn=1&mode=imagepath>. Acesso em: setembro 2005.

\_\_\_\_\_. *Ars magna lucis et umbrae: in decem libros digesta; quibus admirandae lucis et umbrae in mundo ... , panduntur*, 1646. Disponível em: <[http://libcoll.mpiwg-berlin.mpg.de/libview?url=/mpiwg/online/permanent/einstein\\_exhibition/sources/5G6UYVGT/index.meta&start=1&pn=1&mode=texttool](http://libcoll.mpiwg-berlin.mpg.de/libview?url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/index.meta&start=1&pn=1&mode=texttool)>. Acesso em: setembro de 2005.

KON, Noemi Moritz. *Proust e Freud: Memória involuntária e o estranhamento familiar* in: *Psicopatologia: vertentes, diálogos. Psicofarmacologia, psiquiatria, psicanálise*. São Paulo: Via Lettera, 2002. Disponível em: <[www.estadosgerais.org/historia/126-proust\\_e\\_freud.shtml](http://www.estadosgerais.org/historia/126-proust_e_freud.shtml)>. Acesso em: março de 2003.

\_\_\_\_\_. *Freud e seu duplo - reflexões sobre psicanálise e arte*. São Paulo: EDUSP, 1997.

KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo*. (Trad. José Lebrero Stals) Köln: Taschen, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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.

LORENZ, Angela. *The theater of nature or curiosity filled the cabinet*. Verona: Novelties of Purpose, 2002.

LUCENA, Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

LUGLI, Adalgisa. *Assemblage*. Paris: Éditions Adam Biro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Mazzotta, 2005.

MACGREGOR, Arthur. *Ark to Ashmolean: the history of the Tradescants, Ashmole and the Ashmolean museum*. Oxford: Ashmolean Museum, 1983.

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.

MAGNER, Lois N. *A history of the life sciences*. New York: Marcel Dekker, 2002.

MAIORINO, Giancarlo. *The portrait of eccentricity: Arcimboldo and the manneirist grotesque*. Pennsylvania State University Press, 1991.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of curiosities*. London: Thames & Hudson Ltd., 2002.

MAZZOTTA, Martina. *Nota del curatore*. In: *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Mazotta, 2005. p. 7-9.

MCSHINE, Kynaston. *The museum as a muse: artists reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

MEA, Allan. *The Tradescants: their plants, gardens and museum 1570-1622*. London: Michael Joseph, 1964.

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, pg. 19-27.

NAVES, Rodrigo. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NÉRET, Gilles. *Balthus*. Köln: Taschen, 2004.

NEWMAN, William R. *Promethean ambitions: alchemy and the quest to perfect nature*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLMI, Giuseppe. *Science – honour – metaphor: italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries*. 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 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.

PARÉ, Ambroise. *On Monsters and marvels*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PARRY, Eugenia. *Joel-Peter Witkin*. London: Phaidon Press, 2001.

PEARCE, Susan M. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. *On collecting: an investigation into collecting in the european tradition*. London: Routledge, 1995.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEDROSO, Néri. *Walmor Corrêa*. In: *Net Processo*. Artigo publicado em 19/01/2007. Disponível em: <<http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/33131>>. Acesso em fevereiro de 2007.

PLINY; RACKHAM, H. *Natural History – books 1-2*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

POMIAN, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990.

PRESTON, Claire. *Thomas Browne and the writing of early modern science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

PUTNAM, James. *Art and artifact: the museum as a medium*. New York: Thames & Hudson, 2001.

RABELAIS, François; JARDIM, David. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RABY, Julian. *Exotica from Islam*. In: *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe*. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 30, p.345-353.

REIS, Paulo. *Estranhamento in: Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003*. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Alegre: Porto Arte v.7, n.13, p. 81-95, novembro de 1996..

RITVO, Harriet. *The platypus and the mermaid and others figments of the classifying imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

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.

ROYLE, Nicholas. *The uncanny*. London: Routledge, 2003.

RUMPHIUS, Georgius Everhardus; BEEKMAN, E. M. *The Ambonese curiosity cabinet*. New Haven: Yale University Press, 1999.

SAID, S.F.; SVANKMAJER, Jan. *After revolution, the shit!* In: *Film in Context*, 26/10/2001 . Disponível em: <http://www.thecontext.com/docsi/3804.html>. Acesso em 03/05/2003.

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.

SCHEPELERN, H. D. *Museum Wormianum: dets Forudsætninger og Tilblivelse*. København: Wormianum, 1971.

\_\_\_\_\_. *Worm, Paludanus, and the Gottorp and Copenhagen collections*. In: *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe*. Thirsk: House of Stratus, 2001. Capítulo 15, p. 167-176.

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; MÜSCH, Irmgard. *Cabinet of natural curiosities*. Köln: Taschen, 2005.

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.

SHEEHY, Colleen J. *Cabinet of curiosities: Mark Dion and the university as installation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SMITH, Pamela H.; FINDLEN, Paula. *Merchants and marvels: commerce, science, and art in early modern europe*. New York: Routledge, 2002.

STAFFORD, Barbara Maria. *Visual analogy: consciousness as the art of connecting*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

STAFFORD, Barbara Maria; TERPAK, Frances. *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: Getty Publications, 2001.

STENDARDO, Enrica. *Ferrante Imperato: collezionismo e studio della natura a Napoli tra cinque e seicento*. Napoli: Accademia Pontaniana, 2001.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle; PRIORE, Mary del. *Monstros e monstrenhos do Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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.

WALDMAN, Diane. *Joseph Cornell: master of dreams*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

WESCHLER, Lawrence. *Mr. Wilson's cabinet of wonder*. New York: Vintage Books, 1996.

WILSON, David. *The museum of jurassic technology*. Disponível em <<http://www.mjt.org>>. Acesso em setembro de 2005.

WOODS, Alan. *Being naked playing dead: the art of Peter Greenaway*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

WORDEN, Gretchen. *Mütter Museum of the College of Physicians of Philadelphia*. New York: Blast Books, 2002.

YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. *The art of memory*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.