

Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes
Pós-graduação em Artes – Stricto Sensu
Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador: Prof. Dr. Sergio Romagnolo

Ana Maria Vieira Brengel

ARTISTA/CÂMARA DE MARAVILHAS

São Paulo

2015

Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes
Pós-graduação em Artes – Stricto Sensu
Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador: Prof. Dr. Sergio Romagnolo

Ana Maria Vieira Brengel

ARTISTA/CÂMARA DE MARAVILHAS

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Romagnolo, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

B837a	Brengel, Ana Maria Vieira, 1977 - Artista/Câmara de Maravilhas / Ana Maria Vieira Brengel. - São Paulo : [s.n.], 2014. 104 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Arte. 2. Performance (Arte). 3. Pintura. 4. Escultura. 5. Museologia. I. Romagnolo, Sérgio, 1957- . II. Universidade Es- tadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
	CDD - 708

Agradecimentos

A Sergio Romagnolo, José Spaniol, Taisa Palhares, Omar Khouri, Renata Pedrosa e Agnus Valente.

Luiz Carlos Brengel, Daniel Carlos Brengel, Viviane Domingues Garcia, Cícera Josefa da Costa e Cerqueira César, Luciene de Jesus Santos, Ana Maria de Almeida Prado Cidade Broggiato, Ana de Almeida Prado Cidade, Jamila Maia, Maurício Verderame, Ludmila Frateschi, Simone Dalla Barba Walckoff, Lorenzo Mammì, Marco Mello, Izabel Pinheiro.

Para Maria de Lourdes Vieira Brengel (in memoriam)

Para Fernando e Milena, meus amores

Resumo

Esta dissertação tem dois resultados distintos: minha produção artística, envolvendo esculturas, objetos, instalações, pinturas, performances, vivência artística e um texto teórico. Em ambos os casos, o assunto da pesquisa é sobre o espaço de exposição e o modo como as obras de arte são exibidas, comparando os locais expositivos atuais e suas especificidades aos chamados Gabinetes de Curiosidades – coleções privadas exibidas a um público seletivo, sobretudo entre os séculos XVII e XVIII, que podem ser considerados precursores dos museus modernos.

Palavras-chave: Arte; Vivência Artística; Lugar Específico; Instalação; Performance; Pintura; Gabinetes de Curiosidades; *Wunderkammer*; Feminilidade; Maternidade.

Abstract

The present dissertation has two different purposes: to register the artist's production – including sculptures, objects, installations, paintings, performances, artistic experiences – and to present a theoretical text. For both cases, the research focuses on the exhibition space and how art works are exhibited, comparing the present spaces for exhibition and the Cabinets of Curiosities – private collections presented to a selected public, mostly during the 17th and 18th centuries, which can be regarded as the predecessors of modern museums.

Keywords: Art; Artistic Experience; Site Specific Work; Installation; Performance; Painting; Cabinets of Curiosities; Wunderkammer; Femininity; Maternity.

Sumário

Introdução	9
1 Artista/Câmara de Maravilhas	10
1.1 O cubo branco	10
1.2 <i>Iberê e Lagarta</i>	11
1.3 Pós-minimalismo	14
1.4 <i>Um trabalho é arte quando acontece</i>	18
1.5 Pinturas	22
1.6 Como minhas pinturas foram expostas	28
1.7 A pintura fragmentada e unificada pelo espaço	34
1.8 <i>Memorial</i>	41
1.9 Wunderkammer, Câmara de Maravilhas ou Gabinetes de Curiosidades	51
1.10 Novas produções, futuros projetos	54
1.11 <i>Mulher/Câmara de Maravilhas</i>	56
2 Wunderkammer, Câmara de Maravilhas ou Gabinetes de Curiosidades	57
2.1 Antes dos Gabinetes de Curiosidades	57
2.2 Um irrealizável desejo de completude	64
2.3 <i>Natura Nihil Agit Frustra</i>	69
2.4 Curiosidades e aberrações.....	73
2.5 Artificialia	80
2.6 Pós-Wunderkammer	96
Considerações finais	102
Bibliografia	103

Introdução

(...) a obra moderna se encontra desamparada no mundo, e seu próprio estatuto de coisa especial é ameaçado. Se quiser mantê-lo, haverá dois caminhos possíveis: ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como consequência necessária de sua conformação; ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada) serão elas mesmas especiais. (In: MAMMI, 2012, p. 57)

Esta pesquisa se divide em duas partes, que correspondem a dois capítulos: o primeiro, se trata de uma descrição do percurso de meu trabalho artístico, que se inicia com a escultura, e sua relação com a passagem do minimalismo para o pós-minimalismo, para em seguida explorar o campo da pintura concebida para lugares específicos, retomando a tridimensionalidade, juntamente às ações performáticas. Essa primeira parte termina com um projeto de uma nova obra, um misto de pintura, instalação e performance, que ainda será mais desenvolvido.

O segundo capítulo é o resultado de uma pesquisa teórica sobre as chamadas *wunderkammern* ou *kunstkammern*, ou ainda gabinetes de curiosidades, referências que têm sido fortes no meu processo artístico. Os gabinetes eram ambientes onde se viam coleções particulares, próprias dos séculos XVI ao XIX, onde se misturavam maravilhas ou aberrações da natureza com criações do homem, como objetos de artesanaria, pinturas e esculturas. Só pude, entretanto, perceber minha aproximação com as *wunderkammern* após criar o trabalho *Memorial*, que tem como assunto memória e catalogação, e sobretudo faz referência à forma como esses gabinetes eram organizados, e como seu tesouro era exposto: salas abarrotadas de objetos, criando um efeito vertiginoso. O modo de se mostrar as peças fazia com que elas adquirissem significados especiais, muitas vezes enfatizando supostos poderes mágicos ou curativos.

A partir daí, um universo se abriu para mim e me dediquei a conhecê-lo melhor; e foi além da relação com meu trabalho, tornando-se uma pesquisa paralela. O estudo desses espaços, enfim, me fez pensar sobre o espaço da arte contemporânea, sobre o modo como obras de arte são expostas, e como isso se modificou no decorrer dos séculos. Isso acabou modificando minha maneira de exibir minhas pinturas e meu olhar sobre o significado do espaço em torno delas.

1 Artista/Câmara de Maravilhas

1.1 O cubo branco

Hoje, ao adentrar-se em uma sala de exposições de arte, provavelmente as paredes serão brancas e desprovidas de janelas. Se as houver, estarão escondidas por paredes cenográficas. O chão será de cimento queimado ou de algum outro material que não chame muito a atenção do espectador. O pé direito será alto e não haverá decoração e ornamentos no teto, como lustres ou sancas. No lugar disso haverá um equipamento de iluminação embutido ou acoplado em trilhos, muito discreto e funcional, emitindo uma luz homogênea, acentuando as obras em exibição. É possível que não se vejam rodapés e tomadas, e os interruptores de luz, se existirem, serão quase imperceptíveis. Se estivermos numa mostra de pinturas, haverá poucas em cada parede, e estarão alinhadas em sequência, ordenadas de acordo com a altura média dos olhos do espectador. Esculturas serão vistas diretamente no chão, ou em bases de madeira pintadas de branco, eventualmente envoltas em cúpulas de vidro ou acrílico. Será um ambiente austero, com o mínimo de interferências externas, cuja atmosfera sóbria induzirá o espectador ao silêncio, ao respeito e à concentração nos objetos artísticos.

Espaço expositivo como o descrito acima se tornou frequente por volta dos anos 1970, e nessa época passou a ser chamado de cubo branco. Embora seja incerto quem tenha criado a expressão, ela se consagrou em 1976 com o artista, crítico, escritor e diretor de filmes Brian O'Doherty, que escreveu o ensaio *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, publicado originalmente pela revista *Artforum* numa série de três artigos.

O objetivo central do cubo branco seria concentrar o olhar do espectador no interior das obras de arte, como se elas fossem autônomas em relação aos estímulos exteriores. Olhar para uma pintura ou uma escultura seria como olhar o mundo, e tudo ao redor seria um ruído. Seu surgimento coincide com a ascensão da chamada arte minimalista norte-americana, cujas obras necessitam de um espaço especial, anódino, “que o transforme em obra – em outra palavra, de sua interação com um lugar que o qualifique” (MAMMI, 2012, p.100). A obra *Alavanca*, 1966 (figura 1), do estadunidense Carl Andre (1935 -), por exemplo, é constituída por 137 tijolos refratários enfileirados. Se for montada num espaço comum como a sala de uma casa ou mesmo na rua, ela poderia ser entendida como um simples apanhado de material de construção, e provavelmente não seria vista como obra de arte, perdendo assim parte importante de seu significado. Seu teor artístico, portanto, é intimamente ligado ao ambiente em que ela é mostrada. Ela precisa do cubo branco, “o lugar da especialização, onde nada está que não sirva. Corresponde ao jaleco branco do cientista” (Ibidem, p.99).



Figura 48 Carl Andre (1935-), *Alavanca*, 1966, 137 tijolos refratários. 11,4 x 22,5 x 883,9 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

1.2 Iberê e Lagarta

Entre os anos 2003 e 2004 produzi uma série de objetos em dimensões, formas, superfícies e materiais variados, quase todos de origem industrial: vidro, plastilina, potes de *petit suisse* (*Danoninho*), cimento, parafina, cola quente. Essas obras se relacionavam no espaço sem muita alteração de suas identidades iniciais. Em outras palavras, mesmo com o trabalho pronto, as embalagens de *Danoninho* permaneciam inteiras e os dois vasos de cimento, intactos.

O conjunto desses objetos, sintéticos e modulares, feitos de material industrializado, com cor e superfície homogêneas, se relaciona às obras feitas com embalagens ou com cédulas, da artista brasileira Jac Leirner (1961-), e também, menos diretamente, aos artistas chamados minimalistas norte-americanos, com seus trabalhos tridimensionais, sem pedestal, apoiados diretamente no chão, muitas vezes cobertos por pintura industrial e frequentemente monocromáticos, reunidos e ordenados (simetricamente ou em grade) em vez de construídos e compostos. Numa obra minimalista, o gesto de expressão do artista é eliminado; os materiais parecem falar mais do que a vida interior do artista, e não se vê sinais de artesanaria.

Apropriei-me de dois vasos brancos de 1,15 cm, de cimento, portanto, fabricados, típicos da década de 1970. Uma referência direta era a *Coluna Infinita* de Constantin Brancusi (1876-1957), mas dispendo os objetos no chão e horizontalmente, o conjunto me lembrou também das figuras de carretéis, recorrentes na pintura de Iberê Camargo (1914-1994).



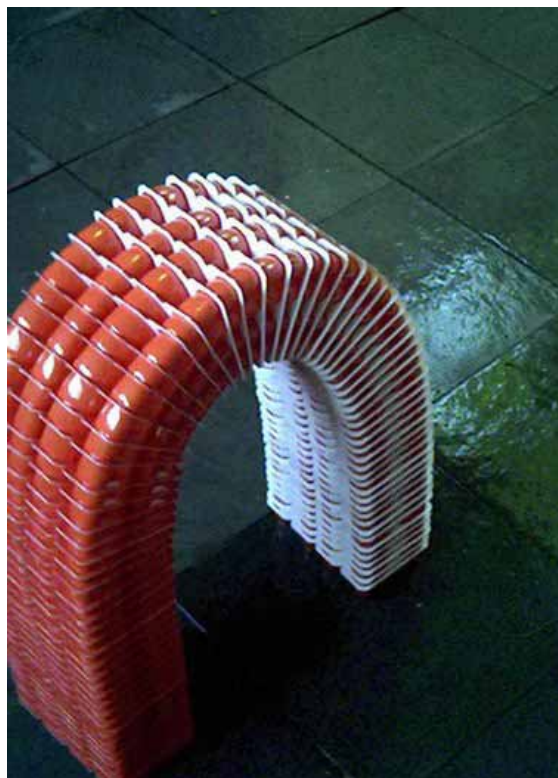
Figuras 2,3 e 4 Iberê, 2003-04. Dois vasos de cimento pintados de branco, 2,30 x 60 x 60 cm.

Figura 5 Constantin Brancusi (1876-1957), *Coluna Infinita. Versão I*, 1918. Carvalho, 203,2 x 25,1 x 24,5 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.



Figura 6 Iberê Camargo (1914-1994), *Carretéis*, 1958, óleo sobre tela, 65 x 92 cm. Coleção particular.

Ao mesmo tempo, desenvolvi outro trabalho com bandejas vazias do produto *Danoninho*, que foram utilizados como decoração em uma festa promocional da empresa, e que após o evento seriam jogados no lixo. Um amigo que estava envolvido na produção me deu as bandejinhas vermelhas e elaborei este trabalho, simplesmente as encaixando e empilhando de forma que o topo do objeto fosse cedendo com o próprio peso, envergando até tocar o chão, como o movimento sinuoso interrompido de uma lagarta. Por isso apelidei este objeto de *Lagarta*.



Figuras 7 e 8 Lagarta, 2003-04. Embalagens plásticas. 63 x 60 x 25 cm.

1.3 Pós-minimalismo

O chamado *minimalismo* não se tratava exatamente de um movimento, com manifesto, como as vanguardas artísticas foram. No ensaio *Minimal art*, de 1965, Richard Wollheim observa que muitas obras recentes possuem poucas características identificadas como “artísticas”, sendo muito parecidas com objetos comuns. Teriam, portanto, uma mínima “artisticidade”. No entanto o termo *minimalismo* ficou sendo associado à produção de artistas estadunidenses dos anos de 1960, como Carl Andre (1935-), Donald Judd (1928-1994), Dan Flavin (1933-1996), Sol LeWitt (1928-2007), Frank Stella (1936-) e Robert Morris (1931-) – que, paradoxalmente, não aceitavam serem rotulados como minimalistas.

Os trabalhos eram aproximadamente geométricos, austeros e, com frequência, monocromáticos. As pinturas, objetos tridimensionais ou instalações não apresentavam indícios de pinceladas, pois a cor era aplicada por meios industriais, como pistolas automáticas e aerográficas, eliminando o gesto, a fatura, a expressividade que remetiam a artistas como Jackson Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning (1904-1997), associados ao que se convencionou chamar de expressionismo abstrato, e ao crítico Clement Greenberg. Também era uma característica fundamental nos trabalhos minimalistas a unidade. Em praticamente toda a história da arte, cada parte de uma pintura, por exemplo, era um importante elemento compositivo em relação ao todo. Já nas obras minimalistas o “todo” é predominante: se Carl Andre excluísse o último ou o primeiro tijolo em seu trabalho *Alavanca* (1966), não faria diferença, não faria falta, pois os tijolos são idênticos, ou se quebrasse algum poderia ser substituído por outro comprado numa loja de material de construção; se alguma lâmpada nas obras de Dan Flavin fosse avariada, o mesmo procedimento poderia ser feito. Nesse aspecto, são fortes contrapontos para os minimalistas as pinturas de Jackson Pollock, com seus *drippings*, sua composição *all over*, assim como as pinturas mais antigas do também norte-americano Jasper Johns (1930-).



Figura 9 Robert Morris (1931-), *Sem título*, 1965-70. Aço pintado. 243,8 x 243,8 x 60,9 cm (cada módulo). *The Glass House*, New Canaan.



Figura 10 Obras de Robert Morris expostas na Galeria Green, em Nova York, 1964-1965.

Nas obras de Robert Morris, a literalidade na narrativa é recorrente. Muitos de seus objetos dos anos 1960 são grandes paralelepípedos cinzentos, variações do mesmo objeto. Aparentemente frios, seus trabalhos questionam o espaço em que se inserem. Não são peças de esculturas tradicionais em cima de pedestais, eles dialogam com o espaço como se fossem o próprio corpo do espectador que ali interagisse.

Quando Morris, após alguns segundos, escondido, puxa uma corda imperceptível ligada ao seu monolito em cima do palco de um teatro, ele traz a expressividade de volta¹. Ou quando dispõe pedaços maleáveis de feltro no chão da galeria como um grande emaranhado, criando uma obra cuja forma se dá pelo caimento de um material não-rígido, ele também discute sobre a ação e o processo. Esse é o início de um caminho para além do minimalismo.

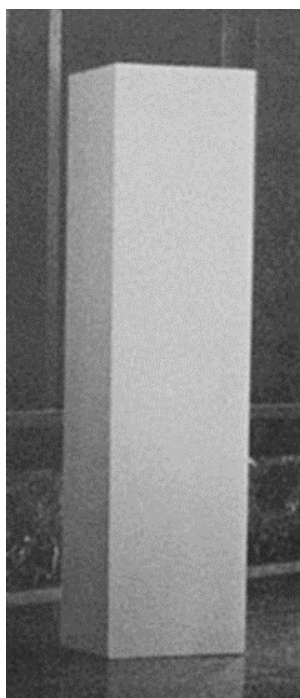


Figura 11 Robert Morris, *Coluna*, 1961.



Figura 12 Robert Morris, *Sem título (feltro rosa)*, 1970. Peças de feltro de diversos tamanhos, dimensões variáveis. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nova York.

¹O trabalho, ao mesmo tempo escultura e performance, *intitulado Coluna*, foi apresentado em 1961, no Living Theatre, em Nova York.

Um paralelo pode ser feito com os trabalhos da norte-americana de origem alemã Eva Hesse (1936-1970), que, apesar de ter morrido muito jovem deixou uma obra significativa. Em seus trabalhos encontramos materiais moles, de aparência orgânica, e principalmente expressivos no que eles sugerem: o sensorial, o feminino, o dramático. “Ao contrário dos trabalhos minimalistas”, escreve o artista e teórico britânico David Batchelor, “que se referem à forma ou às ações humanas de um modo relativamente abstrato, o trabalho de Hesse é esmagadoramente corpóreo em suas conotações”. Isso sem que a artista retome uma noção mais tradicional de escultura (que Batchelor chama de “escultura-como-corpo”). Analisando a obra *Acession 2* (1967) (figura 13), que pude ver de perto na ocasião da 24^o Bienal Internacional de São Paulo², em 1998, Batchelor observa que

Hesse reverte os termos de interioridade e exterioridade: se há uma narrativa de crescimento nesse trabalho, não é para fora a partir de um núcleo interior, mas para dentro a partir de uma pele exterior. A frase de Smithson (...) parece apropriada: há uma materialidade sinistra nesse trabalho. (BATCHELOR, 1999, p. 73-74)



Figura 13 Eva Hesse (1936-1970), *Acession II*, 1968-69. Aço galvanizado e vinil, 78,1 x 78,1 x 78,1 cm. Detroit Institute of Arts.



Figura 14 Ateliê de Eva Hesse, 1965-66.

²A 24^o Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, apresentou mais outras duas esculturas da artista, *Metronomic Irregularity 3* (1966) e *Washer Table* (1967), além de algumas pinturas.

Além dos trabalhos de Eva Hesse, minhas principais referências para meu próximo trabalho eram a obra intitulada *Duas colunas* (1961) de Robert Morris e, sobretudo, o monolito no filme *2001: Uma odisséia no espaço* (1968). Muito antes de conhecer qualquer obra minimalista, eu já havia assistido ao longa-metragem de Stanley Kubrick (1928-1999), um marco no cinema de ficção científica (e na história do cinema, em geral), e já havia observado como uma forma geométrica simples, um paralelepípedo na proporção aproximada de uma pessoa, pode ter uma presença e expressividade inquietantes. Os monolitos, em *2001*, representam a presença de entidades alienígenas (que teriam interferido na evolução do homem, em momentos decisivos), e aparecem nos pontos mais intensos do filme. A presença deles é intensa, sobretudo por serem contrários a tudo o que é humano (ou a aquilo que costumamos associar ao que é orgânico): não se movem,

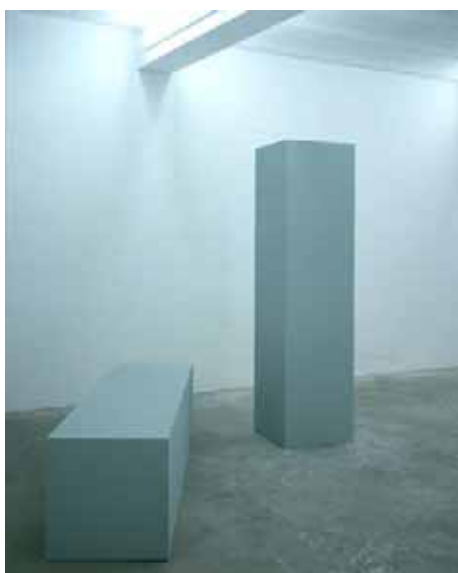


Figura 15 Robert Morris, *Duas colunas*, 1961. Caixas de madeira pintadas, 243.8 x 60.9 x 60.9 cm.



Figuras 16 e 17 Stanley Kubrick, *cena do filme 2001: Uma odisséia no espaço*, 1968.

são constituídos por contornos retos, não são divididos (ou divisíveis) em partes, não apresentam cor ou variações tonais.

O filme de Kubrick coincide cronologicamente com o auge do minimalismo norte-americano, e certamente a semelhança entre obras de Morris e os monolitos não são coincidências³. No entanto, foi através do filme que pude considerar sobre outros aspectos dos objetos minimalistas, que eu conhecia através de livros. Eles não são objetos voltados em si mesmos, herméticos, sintéticos e desprovidos de significados. Eles são feitos da relação com o ambiente e seu contexto, ao qual eles respondem, interferindo, tensionando o espaço com sua presença⁴.

1.4 Um trabalho é arte quando acontece

Interessada pela relação entre o rígido e o maleável, entre o *minimal* e o pictórico, encontrei identificação na obra de artistas da geração seguinte ao minimalismo, como Richard Serra (1939-), Lynda Benglis (1941-), além de Eva Hesse, e brasileiros como José Resende (1945-), Jac Leirner (1961-) e Tunga (1952-).

Mesmo Morris, embora seja sempre lembrado como um artista minimalista, apresenta em muitas de suas obras características do que Robert Pincus-Witten chamou de pós-minimalismo, onde a “geometria externa rigorosa” cede espaço “ao comportamento dos materiais no ato do fazer”⁵. Pensando sobre certas obras de Morris, observei que o material não se revela apenas como um elemento modular de uma ordenação precisa, mas personagem reagente de caráter autossustentável e instável, que o artista não tem total controle de seu resultado. Morris construía objetos idênticos (os *L* e as *colunas*) e os dispunha, como uma instalação, em situações, posições diferentes do mesmo objeto, que poderia sugerir uma ideia de sequência de movimentos e interpretações em cada momento.

No final de minha graduação, em 2006, como resultado de meu TCC, realizei uma instalação intitulada *Um Trabalho é Arte Quando Acontece*. Tratava-se de duas peças idênticas: uma exposta na horizontal, afixada na parede 1,30 cm de altura do chão, sem que apareçam os encaixes; e a outra, vertical, direto no chão, disposta no espaço. Embora os objetos sejam constru-

³A relação entre os monolitos de *2001: Uma odisseia no espaço* com o minimalismo é o assunto de um artigo de Gedley Belchior Braga, publicado na Revista Mediação, publicação do Curso de Comunicação Social da Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde da Universidade Fumec, de Belo Horizonte. No texto, intitulado “Na sala branca de 2001: uma odisseia no futuro do pretérito”, Braga também compara o espaço da sala branca, com o chão iluminado, povoada por mobiliário do século XVIII, em que o protagonista se vê, ao final do filme, com o conceito de cubo branco. (<http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/article/view/1359>)

⁴Georges Didi-Huberman, em seu livro “O que vemos, o que nos olha”, desenvolve uma leitura do minimalismo levando em conta o poder evocativo, e não apenas o caráter tautológico de suas peças. Ao analisar a obra “Dado” (*Die*), de Tony Smith, de 1962, um cubo negro de aço de 183 cm de altura, não muito distante, em sua forma, de um monolito de 2001, afirma que por mais “minimal” que ela seja, seria uma “imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.95).

⁵In: STILES, SELZ, 1996, p. 577.

idos um igual ao outro, são dispostos de maneira diferente, o que lhes atribuem leituras também distintas, como dois momentos em uma narrativa.

Cada peça foi composta por dois módulos (um claro, de curupixá, e um escuro, de imbuia): duas caixas de MDF revestidas por lâminas de madeira, sendo que cada módulo escuro mede por volta de 1,70 cm e os claros, 1,63 cm, formando pares opostos. Entre cada par há uma massa composta de espuma de poliuretano e cola de contato, que formava fios delicados e



Figura 18 Um Trabalho é Arte Quando Acontece, 2005, MDF, madeira, folha de madeira, cola de contato e espuma de poliuretano. Dois módulos de 170 x 30 cm cada.



Figura 19 Detalhe da obra Um Trabalho é Arte Quando Acontece, 2005.



Figura 20 Um Trabalho é Arte Quando Acontece, 2005, MDF, madeira, folha de madeira, cola de contato e espuma de poliuretano. Dois módulos de 170 x 30 cm cada.

enrijecidos. A escala humana aproxima o espectador, permitindo um olhar para dentro, no *entre* do emaranhado de matéria que atravessa e liga os dois objetos.

Como as peças minimalistas, ou mesmo como os trabalhos de Jac Leirner, essas obras eram concebidas tendo em mente o espaço do cubo branco, para que sua neutralidade, sua encenada assepsia desse um certo grau de legitimidade a elas, que, nelas próprias, apresentavam uma “artisticidade mínima”. E, paradoxalmente, um trabalho que é feito de infinitas cédulas de forma que não apareçam suas faces, mas apenas um maciço engordurado, que fora passado por muitas mãos. Ainda que possua uma personalidade, pode ser também um objeto destituído de significado e esvaziado de sentido que o caracterize como dinheiro, de forma que o percebamos apenas como um objeto sólido escultural mais orgânico, porém, seu conteúdo emana indícios, que assim estabelece uma relação de discurso ideológico, atribuindo valor tanto no objeto



Figura 21 Jac Leirner (1961-), *Os cem (roda)*, 1986, 80 cm de diâmetro.

⁶Frase do artista norte-americano Frank Stella, que se tornou emblemática. Foi dita numa entrevista que Stella concedeu, junto com Donald Judd, à rádio WBAI-FM, de Nova York, em 1964 e publicada em 1966 na revista *Art News*, por Lucy Lippard: [...] *A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela está realmente lá. [...] Tudo o que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a ideia em seu todo sem confusão... O que você vê é o que você vê.* (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 123).

(se se sabe que é feito de cédulas de dinheiro, se se consulta os dados técnicos do trabalho na legenda), quanto no espaço institucional em que é mostrado. Embora se trate de um cubo branco, o ideal de neutralidade de obra/espaço desaparece: “O que você vê é o que você vê”⁶ seria inviável, anulado.

1.5 Pinturas

Em 2006, terminada a graduação, comecei a me interessar pela linguagem da pintura. As primeiras, foram criadas de maneira intuitiva. Tratam-se, em certo grau, de experimentações e sensibilizações da matéria da tinta a óleo: densas camadas de tinta que se acumulavam e criavam relevos nas margens da pincelada contínua, executada sem tirar o pincel da superfície da tela. As formas curvas e emaranhadas eram articuladas em sobreposições de cores cuja construção se dava diretamente no suporte, com a tinta úmida, formando massas e volumes visíveis em variações de tons de verde ou rosa. Essas explorações tinham como suportes telas envoltas em



Figura 22 Sem título, óleo sobre tela sobre papelão. 2006/07, 20 x 25 cm.

papelão ou pedaços de MDF, em pequenos formatos. As camadas de tinta exigiam que eu trabalhasse sobre uma superfície plana, para que não sofressem o risco de escorrerem. Assim fui explorando as possibilidades e variando a paleta e cores. Aos poucos, o gesto contínuo passou a ser alternado com breves pinceladas.

Percebi, então, que se juntasse dois diferentes suportes num mesmo trabalho minhas pinturas tomariam outro rumo, sem que necessariamente o modo de pintar se alterasse. Muitas foram executadas em placas de MDF afixadas a telas envoltas num papelão. Como os dois suportes tinham espessuras e dimensões diferentes, formava-se um desnível, uma espécie de degrau por onde passaria a tinta. Essa literalidade do pigmento na superfície e o caráter tridimensi-



Figura 23 Sem título, 2008, óleo sobre MDF, 25 x 37 cm.



Figura 24 Pinturas no ateliê, 2006/07.



Figura 25 Sem título, 2007, acrílica sobre madeira e MDF, 20 x 38 cm.



Figura 26 Sem título, 2007, acrílica sobre tela e MDF, 23 x 46 cm.

onal do suporte fazia com que a pintura fosse percebida também como objeto, e não apenas como imagem, o que me fez pensar sobre o espaço ambíguo da pintura na contemporaneidade, entre imagem e coisa, entre planaridade e virtualidade, às vezes entre a escultura e a fotografia. Nesse momento comecei a explorar, além do óleo, tinta acrílica, cola, pigmento, sendo alguns capazes de, acrescentados à tinta, criar um efeito perolado.

Paralelamente, procurei aprofundar minha investigação em torno de outros elementos fundamentais da pintura, como cor, pincelada, empasto, criando uma série de obras que consistiam numa tela, apenas, embora em escala maior. Todas tinham o mesmo formato quadrado, e dimensões de 100 x 100 cm. O gesto, que anteriormente se limitava ao alcance do pulso, em pequenos e repetidos movimentos circulares (como de quem usa uma chave de fenda), para criar uma vibração cromática, agora se dava pelo alcance do braço, e o tamanho maior proporcionava à imagem maior intensidade das áreas de cor. Grandes quantidades de cola branca eram depositadas sobre as formas em tinta acrílica ora chapadas, ora gestuais, de pinceladas aparentes. E



Figura 27 Sem título (da série Malemolentes), 2009, acrílica, óleo e cola sobre tela, 100 x 100 cm.



Figura 28 Sem título (da série Malemolentes), 2009, acrílica, óleo e cola sobre tela, 100 x 100 cm.

densas camadas de tinta a óleo eram desenhadas, sobrepondo-se parcialmente a essas formas, para se fazer um jogo de volume, brilho e opacidade. Certos materiais me permitiam usar brilho também na tinta acrílica: cores metálicas como dourado, prateado, bronze e cobre. E interferências sobre a cor com tinta acrílica transparente e iridescente, que puxam para violeta, vermelho, verde, laranja, dourado, furta-cor, ao sobrepor-se em áreas lisas, que somente aparecem conforme o espectador se movimenta, ou para se criar texturas.

Os novos procedimentos na minha pintura passam a constituir uma parte essencial, se não a mais importante, pois é a partir deles que são construídas a poética e a narrativa desse

espaço pictórico, pelas cores que formam desenhos sinuosos, sensuais, como coisas que se acumulam, fundem, escorrem, empurram, flutuam, impõem, sobrepõem-se umas às outras para depois se acomodarem, como ações, como se alguém tivesse tirado uma fotografia antes mesmo que um grupo de pessoas se preparasse diante da câmera. Cada forma possui características próprias, age com seu próprio vocabulário. Não se tratam de estampas, onde as formas compõem um conjunto homogêneo, mas de um organismo onde cada parte possui sua materialidade específica. A pintura como imagem se apresenta não apenas num aspecto retiniano, mas também enquanto matéria sensorial. Nesse sentido, minha pintura não se apresenta apenas como imagem, em oposição à virtualidade muito própria de uma certa pintura contemporânea. Sobre essas duas concepções, o crítico Rodrigo Naves escreve:

Na imagem, por meio dela, esfumam-se as distâncias e o tempo, e obtém-se a transformação da realidade na própria essência da imagem contemporânea: *uma virtualidade sem qualquer espessura*. Com o que a questão da origem torna-se ainda mais remota. Aqui convém evitar um mal-entendido. Numa obra como a de Matisse, as imagens se realizam na mais estrita superficialidade, sem recorrer ao ilusionismo propiciado pela perspectiva. Contudo, a *evidência* alcançada por suas cores faz com que a percepção apareça como atividade, pois é pela cor – e quase que somente por ela – que o próprio espaço das telas é construído. Nesse movimento, a imagem ganha uma densidade que a diferencia totalmente daquela que estamos discutindo, já que as cores perdem seu caráter exclusivamente retiniano para ganharem o estatuto de matéria. (NAVES, 2007, p. 231).

Quando me assegurei que conseguia lidar com essa escala 100 x 100 cm, trouxe de volta a forma antiga de junção de diferentes suportes e tamanhos variados em uma só pintura, pois agora torna-se possível fragmentar ou agregar suportes: uma tela de 100 x 100 cm é agregada a outra de 80 x 60 cm, pintadas separadamente. Duas telas de 200 x 130 cm são unidas pela mesma pintura. Uma tela de 20 x 31 x 3 cm é fixada a outra de 20 x 23 x 1,5 cm, com espessuras distintas, geralmente monocromáticas, e recebem camadas espessas de tinta acrílica, sendo que a última camada de tinta a óleo é aplicada por toda superfície, revelando texturas dos desenhos emergidos.

As formas ainda são abstratas, mas sugerem imagens do exterior e do interior do corpo humano, como cabeças, falos, células, dentes, bocas, mas também flores, nuvens, explosões, plumas ou carros. As cores intensas de pigmentos iridescentes ou fluorescentes, formam combinações baseadas em sensações da vida cotidiana: um pouco do colorido do grafite das ruas, de uma vitrine, do cinema dos anos 1960, da pop art norte americana, embora as paletas dos também estadunidenses Edward Hopper (1882-1967) e Winslow Homer (1836-1910) tenham sido minhas primeiras referências, ao lado do colorido das obras das artistas brasileiras Beatriz Milhazes (1960-) e Leda Catunda (1961-).

1.6 Como minhas pinturas foram expostas e como isso influenciou meu modo de



Figura 29 Vista de "Exposição de parede", com duas pinturas minhas no canto superior esquerdo da imagem, ambas em óleo sobre tela sobre papelão, medindo, cada, 20 x 25 cm. 2008-2009, Galeria Virgílio, SP

⁷A mostra, chamada *Exposição de parede*, permaneceu aberta entre dezembro de 2008 e fevereiro do ano seguinte.

pensar seu espaço

Em 2008, quando trabalhava ainda em minhas primeiras pinturas em óleo, em dimensões reduzidas, participei de uma exposição coletiva na Galeria Virgílio, em São Paulo, junto a outros artistas⁷. A mostra tomou todo o espaço da galeria, inclusive a parede em frente onde funciona o café e uma pequena livraria, num corredor cujo fluxo de pessoas era intenso e a relação de convivência entre público, obras, livros, barulho de xícaras e cheiro de café se estabelecia com um ar informal, descontraído, dentro de uma instituição que comercializa obras de arte, mas num espaço repensado numa dinâmica mais pessoal, que diminui o peso asséptico do cubo branco.

Os trabalhos foram dispostos de modo que ocupavam quase toda a parede de pé direito alto formando um grande painel de cores, volumes, materiais, técnicas e poéticas diversos, que cada artista contribuía com o conjunto e onde cada trabalho dialogava entre si; uma exposição vertical que me remeteu aos salões parisienses, onde os quadros eram dispostos em várias fileiras até o teto. Nestes, as obras eram ainda divididas de acordo com a “técnica ou gênero e segundo a ordem alfabética do sobrenome do autor, em grandes salas pesadamente decoradas” (MAMMÌ, 2012, p.58). O que havia em comum entre a *Exposição de parede* e o Salão, era o que Lorenzo Mammì, ao descrever os salões, chama de um “jogo obsessivo de encaixes que



Figura 30 Gustave Le Gray (1820-1884), O Salão de 1852. Fotografia.

quase não deixa parede à vista”. Mammì ainda relaciona esse tipo de organização e disposição com o surgimento das lojas de departamento e a maneira com que elas exibiam suas mercadorias em *étalages* (ou, como no inglês, *displays*), especialmente quando o Salão passou a ser apresentado no *Palais de l'Industrie* (Palácio da Indústria), sugerindo então, além do sistema de classificação, a disposição das obras do Salão análogas às amostras de produtos à venda em estoque. Nesse sentido e mais uma vez a obra de arte deixa de ser memória e patrimônio de um colecionador para assumir sua mobilidade através de uma visão de mercado onde os produtos eram expostos de maneira que seduzisse o comprador, mas que o deixasse livre para andar pelo espaço da loja e escolhesse sozinho sua mercadoria.

Tanto no salão quanto na loja de departamentos, vê-se um paradoxo: há um modo muito ruidoso, teatral, até, de se expor, e no entanto ele se dá dessa maneira porque o espectador está condicionado a ver as obras/produtos isoladamente, com alguma autonomia. Para Brian O'Doherty, as espessas molduras tinham um papel fundamental para o isolamento do espaço do quadro, tanto do mundo à sua volta quanto de seus quadros vizinhos. A “estabilidade da moldura é tão imprescindível quanto um tanque de oxigênio para o mergulhador. A segurança dada pela delimitação determina toda a experiência em seu interior”. (O'DOHERTY, 2002, p. 9) Cada qua-



Figura 31 Vista da parede dedicada a Ingres na Exposição Universal de 1855.

dro era uma janela fechada em si, e por isso era de se supor que cada um seria apreciado sem a intervenção do outro que se avizinha. “Não existe nenhuma indicação de que o espaço interno do quadro tenha continuidade no espaço de qualquer um dos lados”. (IBIDEM)

Talvez fosse assim que alguém poderia pensar (ou ver) no século XIX, mas não é como vemos hoje. Ao observar, por exemplo, a fotografia de Gustave Le Gray (1820-1884) representando uma sala do Salão de 1852, ou a imagem da parede dedicada às pinturas de Jean-



Figuras 32 e 33 Vistas da exposição Galeria Virgílio: 10 anos.

⁸Galeria Virgílio: 10 anos tinha a curadoria de Douglas de Freitas, e ficou aberta entre 14 de junho e 14 de julho de 2012.

Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) na Exposição Universal em 1855, retemos nossa atenção muito mais na exposição em si, na relação entre um quadro e outro, (em ambas as fotografias vemos pinturas dispostas de maneira simétrica) entre uma moldura e outra, e nos parece difícil concentrar a vista num quadro isoladamente. Essa relação começou a me interessar mais: aquilo que um quadro acrescenta ao outro ao seu lado, a distância entre eles, o próprio recorte que eles sugerem na parede. Em 2012, na exposição dedicada aos dez anos da Galeria Virgílio⁸, imaginei que a obra poderia assimilar essas relações. Eu não expus, a meu ver, três quadros, mas uma obra que consistia na junção de três pinturas num determinado arranjo, do mesmo conjunto.

Desenvolvendo essa ideia, passei a imaginar pinturas que seriam pensadas a partir de sua exposição, tendo como ponto de partida não uma tela em branco, mas a própria sala. Tanto que, para amadurecer essa ideia, em vez de realizar um esboço, concebi uma maquete. Para um melhor entendimento do espaço expositivo, elaborei um projeto de exposição, tendo em vista um dos ambientes do Centro Cultural São Paulo⁹, que consistia em pinturas de variados tamanhos e formatos distribuídos no espaço de forma que ocupasse as três paredes do cubo branco, formando uma espécie de palco de teatro italiano, cuja quarta parede seria preenchida pela plateia, mas que nesse caso não haveria poltronas e sim um banco desenhado por mim para as pessoas descansarem e apreciarem as pinturas. E que fora desse espaço, outras pessoas poderiam vê-las ali



Figura 34 Maquete, 2012.

⁹A maquete foi concebida originalmente como um trabalho para a disciplina *Site Specific*, ministrada pelo prof. Dr. José Paiani Spaniol.



Figuras 35 e 36 Maquete, 2012.

sentadas assistindo à exposição, como se estas fizessem parte do trabalho.

Como em maquetes se trabalha os elementos numa escala diminuta, o banco possuía o assento construído com isopor e revestido de papel adesivo, cuja padronagem remetia à uma madeira escura; e seus pés, feitos de alfinetes de marcação de costura, espetadas nos quatro cantos. Mais tarde, percebi que a estranheza causada pelo objeto poderia ser adaptada à escala humana e, mantendo-se fiel às características da maquete, criaria um objeto inquietante. No lugar dos pés de alfinetes, seriam feitas estacas muito finas de metal, com uma esfera em uma das extremidades, com pintura perolizada, que simule uma cabeça de alfinete. Para o assento, uma confecção de espuma revestida com vinil cuja estampa imite a textura de madeira.

1.7 A pintura fragmentada e unificada pelo espaço: *Atrás do fundo infinito só não vai quem já morreu;*

Questões vindas das minhas pinturas agora são abordadas sob uma nova concepção, através do contexto em que se insere: onde espaço, obra e artista integram, interagem entre si e a experiência artística se dá através de uma imersão, uma vivência, que toma um só corpo, assim os limites entre os elementos perdem importância ou quase são eliminados.

Minha pintura pode ser vista como coisa e seu espaço exterior também pode ser agregado à ela e pensado como coisa. Objetos artísticos (ou potencialmente artísticos) e reais são articulados junto à pintura. Da mesma forma minhas ações, ou de outra(s) pessoa(s), nesse ambiente também interagiriam com o que é dentro da pintura e o espaço físico em volta dela.

Como a disposição das pinturas entre elas e os objetos exteriores venham a reconfigurar o ambiente e a situação de forma que quase desapareçam os limites do quadro, que junto ao espaço comum sejam o próprio trabalho, um lugar específico, um pouco como o *Kunst und Wunderkammer* (gabinete de arte e curiosidades), entre os séculos XVI e XIX.

Divido o ateliê com mais dois artistas e antes de nós o ocuparmos ele servia como estúdio de fotografia, onde há um grande fundo infinito construído em madeira e hoje eu trabalho atrás dele: aproveito sua estrutura de caibros utilizando-a como uma espécie de armário, onde suas prateleiras servem de suporte para acomodar os trabalhos enquanto secam, esperam por uma nova camada de tinta, ou simplesmente são apreciados.



Figura 37 Vista do ateliê, 2012.

Percebi que minhas pinturas se misturavam, se integravam ao espaço visualmente ruidoso dessas prateleiras, em meio aos potes e tubos de tintas, cartelas de cores, objetos aleatórios, como, por exemplo, um modelo de arcada dentária, uma concha de utensílio de cozinha, que servia para pegar tinta do latão, mas que modificou-se com o excesso de sucessivas camadas de tinta que secaram, até perder sua forma original e ser inutilizada. Comecei a ver esse conjunto como uma instalação pictórica, e seu contexto como um lugar específico, pelo seu caráter simbólico e de potencial plástico, como um espetáculo de teatro dentro da coxia. Cheguei a essa concepção de exposição, não somente porque essas pinturas foram produzidas no ateliê, mas diante a todas as suas interferências visual e simbólicas que o contexto desse espaço real possa vir a proporcionar.

Não que essas pinturas não possam ser vistas individualmente: uma pintura minha se conforma junto as de outros artistas tanto na parede de uma sala de exposição, quanto numa sala de uma residência, porque elas se integram entre elas, mas principalmente à dinâmica do espaço doméstico onde o tempo de apreciação se torna mais elástico e conviver com a pintura nesse contexto não oficial, portanto, não institucional, com luz natural vinda da janela, com a penumbra de um abajur ou com a luz colorida da televisão, faz com que dê um novo significado não somente ao trabalho, mas a todo o espaço.



Figura 38 Vista do ateliê, 2012.

Essa concepção de exposição (como num espaço doméstico, com obras de arte espalhadas pela casa e quadros espalhados na parede de uma sala, ao lado de estantes com livros e plantas) pode tornar este ambiente mais orgânico, menos asséptico e isolado de relações externas, como um espaço de convivência de fato. Percebi que a apreciação num ambiente como um cubo branco, concepção cuja origem está nos impressionistas ou pós-impressionistas, como Signac (1863-1935), não elimina o significado do espaço exterior a obra, porque esse lugar supostamente neutro já vem carregado de conotações. Como afirma Mammi:

Todo objeto artístico atual apresenta, então, não apenas (e não necessariamente) uma configuração interna que é única e característica, mas também (e necessariamente) uma articulação única e característica com o espaço ao redor. A colocação da obra no lugar onde será mostrada já não é uma questão posterior à sua feitura, mas algo que participa de sua ideação. O significado parece ter se deslocado do interior da obra para a superfície dela, ou melhor, para o limiar que a separa do mundo. O espaço destinado a hospedar a obra passou a influir sobre ela com uma intensidade desconhecida desde o Renascimento, quando pinturas e esculturas começam a se tornar autônomas da arquitetura. Museografia e curadoria são hoje atividades muito mais delicadas que no passado. Mudar de lugar pode significar mudar de obra. (MAMMI, 2013, p. 54, 55)



Figura 39 Vista do ateliê, 2013.



Figura 40 Conjunto 15, 2013, óleo, acrílica e cola sobre tela. Três painéis de 20 x 25 cm e dois de 25 x 25 cm.



Figura 41 Bola rosa e apêndice, 2013, óleo, acrílica e cola sobre tela. 100 x 150 cm



Figura 42 Conjunto 16, 2013, óleo, acrílica e cola sobre tela. Cinco painéis de 20 x 25 cm.

Quando surgiu a oportunidade de exposição para o L.O.T.E. (Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço), no Instituto de Artes da UNESP, a proposta inicial foi que cada participante escolhesse um “lote”, um espaço pré-determinado e ali apresentasse um trabalho.

Entre essas características, pensei, de fato, em uma intervenção no prédio do IA que não fosse um lote demarcado, uma sala, mas um lugar de passagem pensado e escolhido por mim, que interagisse com o deslocamento de fluxo de pessoas e que desse um ar mais afetivo à arquitetura sólida e impessoal da instituição, entre outras leituras e experiência que, inevitavelmente, envolve o espectador e seu comportamento com o trabalho.

Confeccionei e instalei duas espécies de cortinas coloridas com texturas de materiais variados, tanto no aspecto tátil, quanto visual, que foram instaladas nas entradas dos corredores de acesso aos ateliês de aula, no prédio do IA/Unesp; baseado em uma prática antiga e comum no nordeste brasileiro, é a confecção artesanal de cortinas de miçangas coloridas, ou de tecidos, ainda são muito utilizadas para evitar a entrada de insetos dentro das casas, e poder manter a porta de entrada sempre aberta, arejada, onde os dias são predominantemente quentes.

O título, *Atrás do _____ só não vai quem já morreu*, é um desdobramento do projeto inicial *Atrás do fundo infinito só não vai quem já morreu*, que remete à música de Caetano Veloso, *Atrás do trio elétrico*, de 1969¹⁰, um marco do movimento que ficou conhecido como Tropicalismo. Parte dessa intervenção consistia na própria relação cotidiana que as pessoas tiveram com essas cortinas; durante o período de exposição elas foram se degradando e se desfazendo pela forma como o público interagiu: atravessando-a, arrancando pedaços intencionalmente ou não. Ao término da exposição, as cortinas encontravam-se afixadas só de um lado da parede, enquanto muitos de seus pedaços estavam espalhados pelo chão.



Figura 43 *Atrás do _____ só não vai quem já morreu*, 2012, papel celofane, plumas, marabôs, penas. Dimensões variáveis.

¹⁰Do disco intitulado, simplesmente, *Caetano Veloso*, de 1969.



Figura 44 *Atrás do _____ só não vai quem já morreu, 2012, papel celofane, plumas, marabôs, penas. Dimensões variáveis.*

Considero que nesse trabalho há algo da noção de *estética relacional*, desenvolvida por Nicolas Bourriaud (1965-). Segundo o autor, seria próprio da contemporaneidade obras em que autor e espectador se relacionam através do trabalho de arte, sobretudo na produção de um conjunto de ações imateriais, cuja parte principal do trabalho é comportamental. O artista lança uma proposição e o público interage, neste caso, muitas vezes lidando com o trabalho como uma espécie de obstáculo, que provoca e pode gerar algum desconforto, a ponto de ser impelido a destruir as cortinas. Há algo de performático numa obra como essa, mas os atores seriam o próprio público.

Foi quando percebi que a pintura poderia ser pensada de outra forma: essa foi minha primeira “pintura” sem pincel, sem tinta e sem tela, mas composta e confeccionadas de plásticos brilhantes, estolas de plumas, guirlandas de fitas de cetim, formando um conjunto de cores intensas e texturas variadas. De fato uma pintura que pode ser atravessada, não somente com o olhar, mas principalmente com o corpo.

1.8 Memorial

No momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito¹¹.

Em outubro de 2012, fui selecionada para participar de uma residência e imersão artística na Fazenda Serrinha, localizada em Bragança Paulista, SP; uma iniciativa pioneira em parceria com o Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes-UNESP.

Desenvolvi o trabalho *Memorial*, que consistiu em um conjunto de trabalhos e ações como uma intervenção na natureza chamada *Minha vó era ÍNDIA*, cujos materiais utilizados foram um lençol de chita (que fora da minha avó) amarrado numa árvore formando uma espécie de rede, de balanço que acomodava um apanhado de penas brancas. Uma instalação pictórica numa grande parede do lado de dentro do ateliê, que deu origem ao título *Memorial*, desdobrando-se em duas performances: *Acerto de Contas* e *Retribuição*, respectivamente, que lidam com questões diretamente interligadas e vindas do feminino, da maternidade ativa e consciente, enquanto questões e suas relações com a arte na contemporaneidade.

No paredão *Memorial*, foram utilizados elementos autorreferentes: um casaco branco; uma peteca; um *sling wrap* vermelho (tecido utilizado como carregador de bebê amarrado ao corpo da mãe). Um elemento que faz referência à história da arte: uma canga que fora comprada em uma loja popular com a estampa reproduzindo a obra *O nascimento de Vênus* (c.1485), do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510).

Elementos que dialogam com minhas pinturas: grandes “guirlandas” de laçarotes de fitas foram confeccionadas, que vieram como ideia do trabalho *Atrás do _____ só não vai quem já morreu* e lembram um tipo de gesto presente em muitos de meus quadros. Grandes bexigas brancas e vermelhas foram enchidas e penduradas uma em cada lado, fazendo uma relação de formas redondas e ameboides de minhas pinturas. Pedacos e tocos de madeira, que iriam para uma lareira, foram unidos com amarrações de fitas vermelhas e dispostos, alguns na parede, outros no chão. Galhos de árvore foram pendurados na viga do telhado e uma cadeira colocada encostada na frente do trabalho. Um tapete estilo persa foi preparado com pedaços de isopor, costurados com arames na parte inferior. Ele ficou enrolado, no chão e encostado a parede, esperando pela futura performance intitulada *Acerto de Contas*.

¹¹LIPPARD, Lucy. Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America*. Novembro de 1985, p.190.



Figura 45 Minha vó era ÍNDIA , 2012, chita e penas. Dimensões variáveis.

No paredão *Memorial*, foram utilizados elementos autorreferentes: um casaco branco; uma peteca; um *sling wrap* vermelho (tecido utilizado como carregador de bebê amarrado ao corpo da mãe). Um elemento que faz referência à história da arte: uma canga que fora comprada em uma loja popular com a estampa reproduzindo a obra *O nascimento de Vênus* (c.1485), do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510).

Elementos que dialogam com minhas pinturas: grandes “guirlandas” de laçarotes de fitas foram confeccionadas, que vieram como ideia do trabalho *Atrás do _____ só não vai quem já morreu* e lembram um tipo de gesto presente em muitos de meus quadros. Grandes bexigas brancas e vermelhas foram enchidas e penduradas uma em cada lado, fazendo uma relação de formas redondas e ameboides de minhas pinturas. Pedacos e tocos de madeira, que iriam para

uma lareira, foram unidos com amarrações de fitas vermelhas e dispostos, alguns na parede, outros no chão. Galhos de árvore foram pendurados na viga do telhado e uma cadeira colocada encostada na frente do trabalho. Um tapete estilo persa foi preparado com pedaços de isopor, costurados com arames na parte inferior. Ele ficou enrolado, no chão e encostado a parede, esperando pela futura performance intitulada *Acerto de Contas*.



Figura 46 Memorial, 2012, instalação pictórica com materiais diversos, dimensões variáveis.



Figura 47 Acerto de contas, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.



Figura 48 Acerto de contas, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.



Figura 49 Acerto de contas, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.



Figura 50 Acerto de contas, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.



Figura 51 Acerto de contas, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.



Figuras 52, 53 e 54 Retribuição, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.



Figura 55 *Retribuição*, 2012, performance. Foto de Hugo Robledo.

Permaneci sentada na cadeira do paredão *Memorial* por algum tempo e começou a sair leite de minhas mamas, molhando meu vestido. Foi quando dei início à primeira performance chamada *Acerto de contas*: levantei da cadeira, peguei o tapete (estilo persa, que ficou enrolado, no chão, encostado a parede), coloquei-o embaixo do braço e saí em caminhada até chegar em um lago; desenrolei o tapete, coloquei-o sobre a água e o levei até o meio do lago, onde me deitei sobre ele e ali permaneci durante algum tempo flutuando sob o sol de meio-dia. Deixei para trás o tapete no lago e saí rumo à grande paineira de trezentos anos. Aos pés dessa árvore, tirei meu vestido ainda molhado e ordenhei com minhas mãos todo o leite retido de minhas mamas empedradas. Essa performance nomeei de *Retribuição*. Voltei caminhando quase nua com o vestido apenas pendurado num só ombro até o ateliê. Preguei o vestido na parede/*Memorial* junto aos outros elementos, pedi que desamarrassem o lençol com penas, do galho de árvore, de *Minha vó era ÍNDIA*. Amarrei o tecido em meu corpo, coloquei as penas brancas no chão, ao pé do trabalho (no mesmo lugar onde estava o tapete enrolado) e saí, terminando meu processo, ficando somente os registros, a exposição.

A narrativa desses trabalhos acontece não somente através do potencial simbólico, mas também expressivo dos materiais, dos objetos e das ações, da experiência e da ancestralidade de um corpo feminino que gerou, deu à luz e nutriu esse novo ser com seu próprio corpo e que agora se conecta com a natureza, como quem volta às origens, como na cena final de *2001: uma odisseia no espaço*, em que o homem envelhece, morre e renasce, ainda na forma de um feto.



Figura 56 Ana Mendieta (1948-1985), da série *Árvore da vida*, 1976, fotografia.

A referência mais direta que tive para o trabalho *Memorial* foi o conjunto de trabalhos da artista de origem cubana Ana Mendieta (1948-1985). Em uma fotografia de sua série intitulada *Árvore da vida*, de 1977 (figura 56), vemos a artista coberta de lama e grama, camuflada, fusionada à uma árvore. O uso que Mendieta faz do próprio corpo, presente em praticamente toda sua obra¹², uma “afirmação feminista do corpo feminino como uma fonte primal de vida e sexualidade, como as vênus europeias do paleolítico” (FINEBERG, 1995, p.373). A artista propõe, em suas próprias palavras, “um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado em minha própria silhueta) ...um retorno à fonte maternal” (IBIDEM, p. 373)¹³.

¹²Mendieta passa a usar seu corpo como material de sua arte em 1973.

¹³Outra influência importante é a obra de Joseph Beuys (1921-1986). O artista alemão é o autor de algumas das mais importantes performances (que ele preferia chamar de *ações*) do século XX. Talvez a mais conhecida seja *I like America and America likes me*. Na obra realizada em 1974, o artista alemão ficou uma semana numa mesma sala, na Rene Block Gallery, em Nova York, convivendo com um coitado vivo. Um assunto recorrente em toda obra de Beuys é a conexão do homem com a natureza.

Era costume pensar o quadro como uma janela para o mundo, onde o observador mergulha o olhar para dentro dela; em minha pintura seria o oposto disso, é como se o mundo saísse de dentro dessa janela e inundasse o espaço e o espectador, não exatamente em contemplação, mas em experiências sensoriais e cognitivas, juntamente às ações e em percursos, onde o fio condutor acontece através da narrativa dos trabalhos interligados, em linguagem que remete à outra e ao mesmo tempo sejam elementos que façam parte de um mesmo conjunto, de uma só poética, como abordagens pictóricas em cenas de filmes diferentes, em meio a cenas de diferentes peças teatrais, ora dentro de uma sala cheia de objetos, ora numa paisagem real com um lago e uma mulher flutuando nele em cima de um tapete sob sol a pino, onde a arte se compusesse ao mesmo tempo de ficção e realidade.

Memorial também tem como assunto o próprio ato de assistir a figura da artista e sua representação feminina e materna junto com uma representação de sua memória, fragmentada, compartimentada harmoniosamente num lugar específico como um objeto de pesquisa antropológica, científica, como um gabinete de curiosidades do século XVII. De maneira semelhante, Bowman, o protagonista do filme de Kubrick (interpretado pelo ator Keir Dullea) fora observado, como se estivesse no seu habitat natural (porém idealizado numa espécie de jaula/laboratório atemporal¹⁴). O público é então convidado a caminhar junto à autora, como quem participa de uma procissão, acompanhando seu processo artístico como um ritual visceral e solitário inerente à mulher, à maternidade.

¹⁴Bowman, o astronauta que rumo a Júpiter, é lançado, no final do filme, aparentemente por entidades extraterrestres, a um ambiente que é uma simulação de uma sala do século XVIII, mas com uma luz que vêm do chão, e não do teto. O próprio diretor, numa entrevista dada meses após o lançamento do filme, descreve esse lugar como “uma espécie de zoo humano similar a um esboço de hospital terrestre”. Seria, portanto, um cenário artificial, criado a partir “de seus próprios sonhos e de sua própria imaginação”, com o intuito para dar ao espécime humano a sensação de naturalidade. Ali, num “estado fora do tempo, a vida dele passa da meia-idade à senilidade e morte. Ele renasce, um ser desenvolvido, uma criança-estrela, um anjo, um super-homem, como se preferir (...)” (LABAKI, 2000, p. 23-24).

1.9 *Wunderkammer*, Câmara de Maravilhas ou Gabinetes de Curiosidades

Os gabinetes de curiosidades, também chamados de *wunderkammern* (câmaras de maravilhas), são os antecessores dos atuais museus. Próprios da passagem do Maneirismo para o Barroco, isto é, entre os séculos XVI e XVII¹⁵, época de grandes explorações e descobrimentos, eram ambientes privados (muitas vezes pertencendo a príncipes ou aristocratas em diversos países europeus¹⁶), onde se acumulavam e se exibiam, de maneira muito peculiar, coleções de uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos, instrumentos tecnicamente avançados ou amostras de quadros e pinturas. Eles progressivamente foram desaparecendo durante os séculos XVIII e XIX, e foram substituídos por instituições oficiais e coleções privadas abertas ao público. Os objetos considerados mais interessantes foram transferidos para museus de arte e de história natural que começaram a ser fundados.

Até onde se sabe, nenhum gabinete de curiosidades chegou aos nossos dias totalmente preservado, embora fragmentos de suas coleções, assim como peças de mobília (como vitrinas ou armários) se encontrem dispersos em museus. Muito do que se conhece deles se deve a registros em pinturas e sobretudo a seus catálogos, não raramente em diversos volumes, ilustrados por gravuras. Nessas imagens são vistas, nas palavras de Umberto Eco, “diminutas estantes, às centenas, que reúnem pedras, conchas, esqueletos de animais curiosos, e de obras-primas de taxidermia capazes de produzir animais inexistentes”. Os próprios armários, concebidos especialmente para esse propósito, seriam, ainda segundo Eco, “museus em miniatura”, apresentando inúmeros compartimentos “com achados que, retirados de seu contexto, parecem relatar histórias insanas” (ECO, 2010, p. 203).

No catálogo da coleção do *Museum Kircherianum* de Bonanni, datado de 1709, lê-se que havia

(...) estátuas antigas, objetos pagãos de cultos, amuletos, ídolos chineses, tábulas votivas, duas telas com as cinquenta encarnações de Brahma, inscrições sepulcrais romanas, lucernas, anéis, fechos, fivelas, armilas, pesos, sinetas, pedras e fósseis, sobretudo com imagens produzidas pela natureza, um aparato de objetos exóticos *ex variis orbis plagis collectum*, contendo cintos de indígenas brasileiros enfeitados com os dentes das vítimas devoradas, pássaros exóticos e outros animais embalsamados, livro malabareense em fo-

¹⁵Segundo Patrick Mauriès, “coleções enciclopédicas” já são numerosas no século XVI, mas no século seguinte, são contadas às centenas, na Europa (MAURIÈS, 2011, p. 182)

¹⁶Patrick Mauriès, em seu livro *Cabinets of Curiosities*, cita em seu prefácio como principais colecionadores: John Tradescant e Elias Ashmole em Oxford, Manfredo Settala em Milão, Lodovico Moscardo em Verona, Ulisse Aldrovandi e Ferdinando Cospi em Bolonha, Père Molinet em Paris, Nicolas Pereisc em Aix-en-Provence, Olaus Worms em Copenhague, Leonhard Fuchs e Conrad Gesner em Basle e Zurique (MAURIÈS, 2011, p. 7).

lhas de palmeiras, artefatos turcos, balança chinesa, armas bárbaras, frutos indianos, um pé de múmia egípcia, fetos de quarenta dias a sete meses, esqueletos de águias, poupas, tordos, macacos brasileiros, gato com rato, toupeira, porco-espinho, rã, camaleão, plantas marinhas, peixe-cão, dentes de foca, crocodilo, tatu, esqueletos de camaleão, tarântula, cabeça de hipopótamo, chifre de rinoceronte, cão monstruoso em vidro sob solução balsâmica, ossos de gigantes, instrumentos musicais e matemáticos, projetos de experiências sobre o moto-perpétuo, autômatos e outros dispositivos usando como modelo as máquinas de Arquimedes e de Heron, cócleas, dispositivo catóptrico octagonal que multiplica uma miniatura de elefante “até restituir a imagem de uma manada de elefantes que parecia reunir toda a Ásia e toda a África”, máquinas hidráulicas, telescópios e microscópios, com observações microscópicas de insetos, globos, esfera armilar, astrolábios, planisférios, relógios solares, hidráulicos, mecânicos, magnéticos, lentes, clepsídras, instrumentos para medir temperatura e umidade, pinturas e imagens várias de precipícios montanhosos, fendas dos vales, labirintos silvestres, ondas espumejantes, ruínas, batalhas, massacres, duelos, triunfos, palácios, mistérios bíblicos, comentários poéticos das histórias, efígies dos deuses. (Ibidem, p. 203-205)

A primeira impressão ao entrar em um gabinete de curiosidades, segundo Patrick Mauriès, era como estar em “um mundo em miniatura, uma acumulação de objetos em tal profusão onde seria difícil de se achar” (MAURIÈS, 2011, p. 69). Tratava-se de um espaço abarrotado, contínuo, sem começo nem fim. Os objetos eram agrupados nas paredes, suspensos no teto e também dispostos em armários, que eram como caixas e baús, cheios de gavetas, recipientes dentro dos quais havia ainda mais recipientes, formando uma espécie de “monumento em miniatura”, constituindo os principais elementos da mobília dos gabinetes: feitos de ébano, marfim ou casco de tartaruga, arranjados simetricamente, por sua vez, dentro da câmara. E o espaço, finalmente, era representado na gravura que constituía o frontispício do catálogo da coleção. (Ibidem, p. 35)

A simetria tinha um papel importante na organização dos gabinetes de curiosidades. Os objetos eram dispostos de uma maneira que conduzisse o olhar do visitante para que ele fizesse distinções ou percebesse secretas afinidades entre coisas de naturezas muito díspares, como obras de arte ou objetos naturais¹⁷. A organização dos gabinetes acaba, muitas vezes, sendo mais evidente do que os próprios objetos expostos, isoladamente. Se houver algum espaço va-

¹⁷A simetria era fundamental na organização da maioria dos gabinetes de curiosidades, e aparece obsessivamente, por exemplo, no *museum* de Antonio Giganti (1535-1598), em Bolonha. “Dois tipos de simetria”, escreve Laura Laurencich Minelli, “podem ser detectados entre os objetos expostos nas paredes do estúdio: a primeira, se referindo à disposição de itens individuais, pode ser chamada de *microssimetria alternada*, na qual itens de aparência similar nunca são dispostos próximos uns dos outros, mas invariavelmente alternam com outros. O segundo sistema, chamado de *macrossimetria repetida*, envolvia o arranjo de grupos de itens em uma base temática. (Citada por Patrick Mauriès, in: MAURIÈS, 2011, p. 157)

zio, ele deve ser preenchido: mesmo as lacunas entre gavetas, ou entre armários, podem ser carregadas com elementos de valor estético.

Os objetos eram frequentemente alinhados de acordo com seus materiais, e não pelo tema ou período em que teriam sido feitos. No palácio de Schloss Ambras, na Áustria, uma espécie de precursor dos gabinetes de curiosidades, criado em meados do século XVI pelo Arquiduque Ferdinando II, objetos do mesmo material (como marfim, coral, madeira ou conchas) eram agrupados nos mesmos armários, ou nas mesmas vitrinas, cujos interiores eram pintados com cores que possuíam um significado – “azul para vasos de cristal, verde para prataria, vermelho para pedras gravadas, e assim por diante” (Ibidem, p. 25).



Figura 57 *Azulão 3 partes*, 2014, óleo sobre tela e MDF, 20 x 64 x 3 cm.

1.10 Novas produções, futuros projetos

No final do ano de 2013, participei de uma exposição coletiva na Galeria Virgílio. Expus dois trabalhos de minha produção recente, um intitulado *Azulão 3 partes*, se tratava de uma pintura/objeto a óleo sobre tela e MDF, medindo 20 x 64 x 3 cm, na cor azul-violáceo. O outro trabalho intitulado *Cazumbá*, consistia num objeto/pintura, na cor preta, medindo 47 x 20 x 7 cm, feito com papel cartão de onde sai um emaranhado de fita de cetim.

Esses dois trabalhos foram montados juntos: o *Azulão 3 partes* fixado na parede um pouco acima da altura dos olhos. Ao seu lado esquerdo e por volta 60 cm mais acima fora pendurado na parede o *Cazumbá*, de maneira que um trabalho complementasse o outro em uma só narrativa e, mais uma vez, expostos na galeria de arte, no cubo branco, como uma ideia de “amostra” que represente o conjunto do meu trabalho.



Figura 58 *Cazumbá*, 2014, papel cartão e cetim, 47 x 20 x 7cm.

Tenho desenvolvido variações formais de *Cazumbá*. Uma delas é *Rapunzel*, que possui o emaranhado de fita na cor amarela e três vezes mais longo, de maneira que o trabalho todo meça 140 x 20 x 7 cm e seja montado na parede na altura de 230 cm.

A palavra *Cazumbá*¹⁸, de origem africana, designa uma entidade, nem macho nem fêmea (próxima de um duende ou fantasma), que faz encantamentos e travessuras durante a noite. É também personagem da festa do Bumba meu Boi, no Maranhão.

¹⁸A palavra *cazumba* ou *cazumbá* descende do grupo etimológico Cazumbi, Zumbi, Nzumbi, originário do Kibundo Nzumbi, macrogrupo etnolingüístico Bantu, segundo o antropólogo Raul Geovanni da Mota Lody. Seria uma entidade espiritual “que se supõe estar pelo mundo participando com os vivos”, ou “uma fusão dos espíritos dos homens e dos animais” (LODY, Raul. Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras, Pallas Editora, Rio de Janeiro, 2003, p. 228).

1.11 *Mulher/Câmara de Maravilhas*: um projeto

Para um futuro trabalho pretendo realizar um projeto de exposição intitulado *Mulher/Câmara de Maravilhas*, que consistirá numa instalação pictórica na mesma linha que o trabalho *Memorial* e explorando o conceito de estética relacional.

Pinturas de variados formatos e superfícies seriam apresentadas numa só parede, juntamente com objetos tridimensionais, de forma que todos os elementos se misturem nessa parede, e também, no espaço à frente dela, com ações propostas por mim. Reconfigurando o ambiente em situação, os limites entre os elementos devem ser neutralizados, para que se tornem um só espaço, numa espécie de precursor dos atuais museus, onde objetos de naturezas distintas eram dispostos juntos, com o intuito de catalogar a memória do mundo: *kunst und wunderkammer*.

Em frente ao paredão pictórico e instalativo, serão dispostas cadeiras, que no evento da abertura da exposição acontecerá uma ação de mulheres que vão tomar esses lugares para amamentar seus filhos. Trajando vestidos cujas cores corresponderão às cores do trabalho, fazendo parte da instalação pictórica. Tomei como exemplo uma performance que tive oportunidade de assistir, na 25ª Bienal de São Paulo, concebida pela artista italiana Vanessa Bee-croft, chamada *VB 50*, que era composta por mulheres caracterizadas com perucas *black power* e com seus corpos pintados cujas tonalidades remetiam à variada miscigenação das mulheres brasileiras. Haverá também num espaço nessa parede, onde serão projetadas imagens do trabalho *Memorial*, cenas em tempo real das mulheres amamentando, cenas gravadas desse trabalho sem a presença delas e filmagens em close de suas bocas, falando sobre assuntos variados que as representem.

2 Wunderkammer, Câmara de Maravilhas ou Gabinetes de Curiosidades

2.1 Antes dos gabinetes de curiosidades

Se os gabinetes de curiosidades são os antepassados dos atuais museus, seus precedentes são os espaços onde se guardavam relicários nas igrejas cristãs¹. Ali encontraríamos “coleções contempladas com uma aura especial, cujos poderes mágicos ou sobrenaturais sempre foram conectados – de maneira mais ou menos acentuada – à história da cultura de curiosidades”². Esses tesouros escondidos eram trazidos à tona e expostos ao olhar comum apenas ocasionalmente, assim como os príncipes e os primeiros colecionadores que deram origem às *wunderkammern* permitiam acesso aos seus gabinetes apenas para um público seleta e para visitas breves³.



Figura 59 Gravura de Michel Félibien, mostrando parte do tesouro da Abadia. Do livro “História da Abadia de São Denis”, publicado em Paris, em 1706.

O tesouro da abadia medieval de Saint-Denis já apresenta a imagem de “um universo ordenado em miniatura, com as relíquias mais proeminentes dispostas ao centro e cercadas pelas de importância secundária”⁴; no entanto, é na França da virada dos séculos XIV e XV que se vê a transformação de acumulações de objetos, propriamente medieval, para coleções organizadas, cuja meta tripla será acumulação, definição e classificação, como se verá florescer em toda Europa, posteriormente, nos gabinetes de curiosidades⁵. A visão de animais empalhados, tidos como monstruosos (mais frequentemente, o crocodilo), pendurados no teto, algo comum nos gabinetes de curiosidades, teria sua origem também nas igrejas medievais. A historiadora de

¹Se quisermos retroceder ainda mais no tempo, encontraremos precedentes nas câmaras usadas para abrigar os tesouros sagrados de templos gregos da antiguidade. (MAURIÈS, 2002, p. 24).

²Segundo Julius von Schlosser, citado por Patrick Mauriès (Ibidem, p. 24).

³Ibidem, p. 24.

⁴Ibidem, p. 25.

⁵Ibidem, p. 52.

arte italiana Adalgisa Lugli menciona um crocodilo empalhado pendurado na entrada do cruzeiro da igreja de Santa Maria delle Grazie, perto de Mântua, e outro numa capela da Catedral de Sevilha, conhecido como o "lagarto". Monstros derrotados, segundo Lugli, “colocados bem à vista para assustar outros monstros, acompanhado por lendas sobre sua maldade e sua captura”⁶.

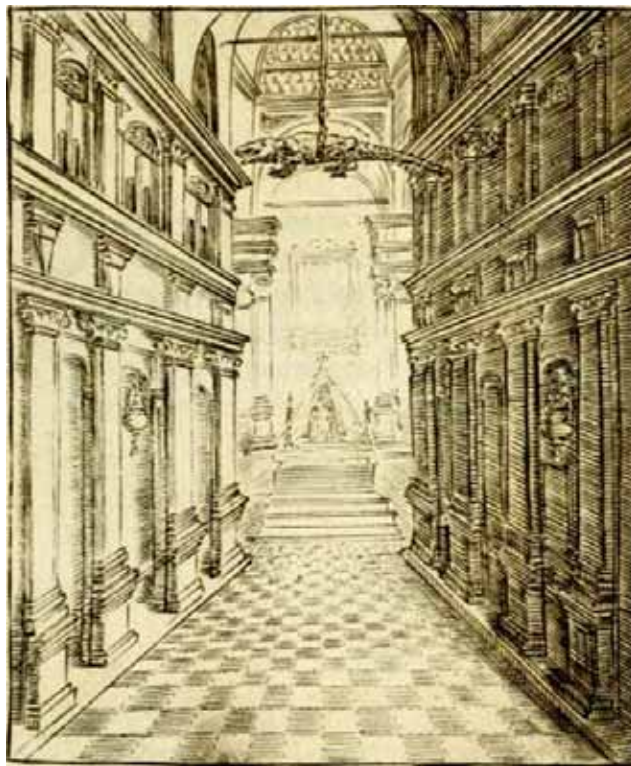


Figura 60 Ilustração do livro *Emblemata*, de Paolo Maccio, publicado em 1628, mostrando um crocodilo suspenso numa igreja.

O termo gabinete de curiosidades entrou em uso gradualmente. A princípio era usado para designar um espaço fechado, frequentemente estreito e às vezes escondido, caracterizado pelo uso singular do espaço disponível e sua ordem didática de objetos que eram agrupados primeiramente para serem estudados mais do que para serem expostos. Na França do século XIV, os precursores desses gabinetes eram chamados *estudes* e na Itália, nos séculos XV e XVI eram conhecidos como *studioli*⁷.

⁶LUGLI, 1990, p 13. No livro *Emblemata*, de Paolo Maccio (c.1570- c.1640), publicado em 1628, há um verso sobre o animal pendurado no templo, cujo olhar aterroriza os maus, pois seria próprio dos maus assustar seus iguais (estando, portanto, os bons, livres de serem aterrorizados pelos monstros). “Suspenso no alto do templo/ o crocodilo levanta o olhar sobre seus malfeitores/ assim como é costume dos maus aterrorizar os maus. / A improbidade moral, assim, é inimiga do mal” (em tradução livre do latim, por Luiz Carlos Brengel). “Suspendi templis fertur Crocodilus in altis, / Arceat ut visu noxia monstra suo. / Sic terrere malos est consuetudo malorum, / Moribus improbitas sic inimica malis”.

É nessa transição do religioso ao secular⁸, dos tesouros públicos (mas restritos) da igreja aos privados (e guardados) tesouros de príncipes, que von Schlosser localiza as origens da cultura da curiosidade; e ele encontra sua encarnação na figura de Carlos V (1338-1380), Rei da França, e sobretudo na de seu irmão mais novo, Jean de Valois, Duque de Berry (1340-1416), paradigma de todos os colecionadores e pioneiro no campo de elevar a acumulação e apreciação de objetos ao status de uma atividade de tempo integral⁹, em sua coleção há um fascínio por objetos produzidos pelo homem e raridades da natureza: havia um núcleo de curiosidades que incluía ovos de avestruz, dentes de javali, ossos de mamute, peles de cobra, amuletos protetores contra envenenamento, conchas e objetos com poderes ocultos¹⁰.

No norte da Itália no século XV começam a aparecer gabinetes de estudo e curiosidade, em palácios de nobres. Os *studioli* eram destinados à fruição privada do príncipe ou do círculo mais restrito de seus amigos. Tinham dimensões modestas (raramente mais de seis metros e meio de comprimento) e localizavam-se em cômodos retirados ou mesmo escondidos e ricamente decorados. Os objetos continham uma natureza dual: “itens simbolizando esforço intelectual de um lado e obras de arte e curiosidades no outro”¹¹. Seus interiores eram com frequência decorados com marchetaria ou entalhes descrevendo prateleiras com objetos, manuscritos, mapas-múndi, e figuras geométricas, às vezes representados como se vistos por portas entreabertas, como uma espécie de duplo do gabinete¹².

Segundo Adalgisa Lugli, a descrição mais emblemática de um *studiolo* do *Quattrocento* se encontra numa pintura do veneziano Vittore Carpaccio (1472-1526) representando Santo Agostinho. No quadro de 1502, móveis e objetos remetem igualmente ao estudo, às artes e à oração: livros abertos, materiais de escrita, uma partitura musical, estátuas de bronze, uma ampulheta, relógios de sol, uma concha, astrolábios, convivem em igual importância com o mobiliário litúrgico. A pintura representa o momento em que Santo Agostinho escuta a voz de São Jerônimo – dois santos intelectuais que, segundo Lugli, servirão de referência para os humanistas italianos do século XV, com seus *studioli*¹³.

⁸Adalgisa Lugli aponta duas tendências opostas, nas *wunderkammern*: a laicização da relíquia, de um lado, e uma espécie de sacralização dos objetos (de natureza laica) expostos de uma maneira que acentue seu aspecto estético. (LUGLI, 1990, p. 24)

⁹Ibidem, p. 24.

¹⁰Ibidem, p. 52.

¹¹Ibidem, p. 52.

¹²Ibidem, p. 34.

¹³Segundo Lugli, a mais forte inspiração é São Jerônimo (347-420), o tradutor da Bíblia, seguido por Santo Agostinho (354-430) e São Gregório (540-604) (LUGLI, 1990, p. 38).



Figura 61 Vittore Carpaccio, *A visão de Santo Agostinho*, 1502, têmpera sobre tela, 141 x 210 cm, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Veneza.



Figura 62 Studiolo do Palazzo Ducale em Gubbio, c. 1479–82, com trabalhos em marchetaria. Possivelmente concebido por Francesco di Giorgio Martini (1439–1501/2) e executado por Giuliano da Maiano (1432–1490). 485 x 518 x 384 cm.



Figura 63 Gruta dos animais. As esculturas dos animais (cada uma é executada em uma pedra diferente) são atribuídas a Giambologna (Jean Boulogne) (c. 1524-1608). Villa Medici, Florença.

O mais importante *studiolo*¹⁴ foi o de Francesco I de Médici (1451-1487), Grão-duque da Toscana, no Palazzo Vecchio (anteriormente chamado Palazzo del Priori), considerado “um dos mais enciclopédicos e abrangentes do Renascimento italiano”¹⁵. Concebido por Giorgio Vasari (1511-1574), o *studiolo* tratava-se de uma câmara, medindo pouco mais de oito por três metros, à qual o público não tinha acesso. A entrada era através de escada em espiral oculta. As paredes eram recobertas por duas fileiras de pinturas a óleo (executada por vinte e quatro artistas, todos discípulos de Vasari), sendo as de cima sobre ardósia, e as de baixo sobre madeira, que tinham a função de portas de armários secretos, onde Francesco guardava seus livros científicos, instrumentos e espécimes (duas das portas, sem nenhuma identificação, cobriam as únicas janelas). As esculturas em bronze, feitas por oito artistas diferentes, localizavam-se nos cantos e

¹⁴Os *studioli* mais célebres, segundo Patrick Mauriès, seriam, em ordem cronológica: o criado por Lionello d’Este (1407-50) no Palazzo Belfiore, perto de Ferrara; de Pietro de Médici (1414-69) em Florença (uma coleção que depois será herdada por Lorenzo, o Magnífico); o de Federico da Montefeltro (1422-82), no Palazzo Ducale em Urbino; o de Isabella d’Este (1474-1539), onde era anexada até mesmo uma gruta artificial na Corte Vecchia, do Palazzo Ducale em Mântua (não eram raras as grutas artificiais na Itália, neste período. “Vasari teria afirmado – no Trattato sull’Architettura? – que o conceito de ‘grotesco’ deriva das grutas nas quais os colecionadores guardam seus tesouros” - BENJAMIN, 2006, p. 245).

¹⁵Ibidem, p. 54.



Figura 64 O *studiolo* de Francesco I de Médici, no Palazzo Vecchio, em Florença, construído entre 1570 e 1575. Projetado por Giorgio Vasari (1511-1574).

faziam referência aos quatro elementos. Um “sentido latente” do *studiolo* seria a dominação da natureza “através do poder da arte ou da magia”¹⁶. A câmara secreta de Francesco I mostraria, segundo Patrick Mauriès, a preocupação do Grão-duque “com a arte e com o oculto”. O assunto das pinturas tem muito em comum com o que se viu, posteriormente, nos gabinetes de curiosidades: minerais (diversas pinturas representando minas), alquimia (que eram interesse particular de Francesco I), natureza (pesca da baleia) e química (pólvora), assim como mitologia clássica¹⁷.

¹⁶Ibidem, p. 65.

¹⁷Ibidem, p. 12.

Ao mesmo tempo que os *studioli* na Itália, surgem também as chamadas *kunstkammern* na Alemanha e na Áustria. Tratam-se algo mais próximo a uma cela destinada à proteção de uma coleção preciosa, uma variação das *schatzkammern* (câmaras de tesouros), do final da Idade Média, e pertenciam sobretudo a príncipes e nobres. O termo *kunstkammer* aparece pela primeira vez em 1550 relacionado a Ferdinando I (1503-1564), Sacro-Imperador romano-germânico, se referindo a uma coleção de pinturas, objetos preciosos, cálices, jogos e espécimes naturais, localizada em algum lugar não especificado em Viena¹⁸.

Entre 1560 a 1580 as coleções de príncipes se multiplicaram e foram se tornando, progressivamente mais organizadas. O gabinete do Arquiduque Ferdinando II do Tirol, irmão de Carlos V e tio de Rodolfo II, em Schloss Ambras, pode ser considerado um protótipo da *wunderkammer*. Lá, mil objetos classificados eram dispostos em aproximadamente vinte gabinetes grandes, com frente de vidro com cores indicando a natureza dos objetos contidos: ouro e prata, pedras preciosas, instrumentos musicais e científicos, bronzes, entalhes em madeira, porcelanas, manuscritos, moedas, medalhas e curiosidades etnográficas. Uma sala era dedicada à armas históricas e troféus turcos, outra era uma biblioteca e uma terceira era um antiquário. A coleção nunca foi disponibilizada, em todas as suas seções, para o público; ela se destinava a “visitantes seletos”¹⁹.

A *kunstkammer* de Alberto V (1528-1579), Duque da Baviera, em Munique era sediado num edifício à parte, em torno de um imenso pátio, ocupando os dois andares superiores. A mais larga ala do edifício media trinta e cinco metros de comprimento e como as outras três alas era iluminado por cerca de vinte janelas voltadas para o pátio e mais outras vinte na fachada externa. Cada item da coleção era cuidadosamente etiquetado e/ou disposto em mesas largas ou suspensos nas paredes ou pelo teto. Os pesquisadores e comerciantes de arte italianos Jacopo Strada (1507-1588) – também pintor, arquiteto, ourives, linguista, criador de máquinas, numismata – e Niccolò Stoppio (morto em 1570) eram empregados para enriquecer às coleções, eram acessíveis aos distintos membros do público, principalmente artistas e eruditos.

¹⁸In: TURNER, 1996, p. 520.

¹⁹Ibidem, p.133-134.

2.2 Um irrealizável desejo de completude

A representação mais antiga de um gabinete de curiosidades é o frontispício do vigésimo oitavo capítulo do catálogo da coleção de Ferrante Imperato (1550-1615)²⁰, um farmacêutico de Nápoles²¹. Na imagem, de 1599 (figura 65), vemos livros, espécimes botânicos e zoológicos, e um guia, talvez o próprio Imperato, mostrando alguns itens a visitantes²².

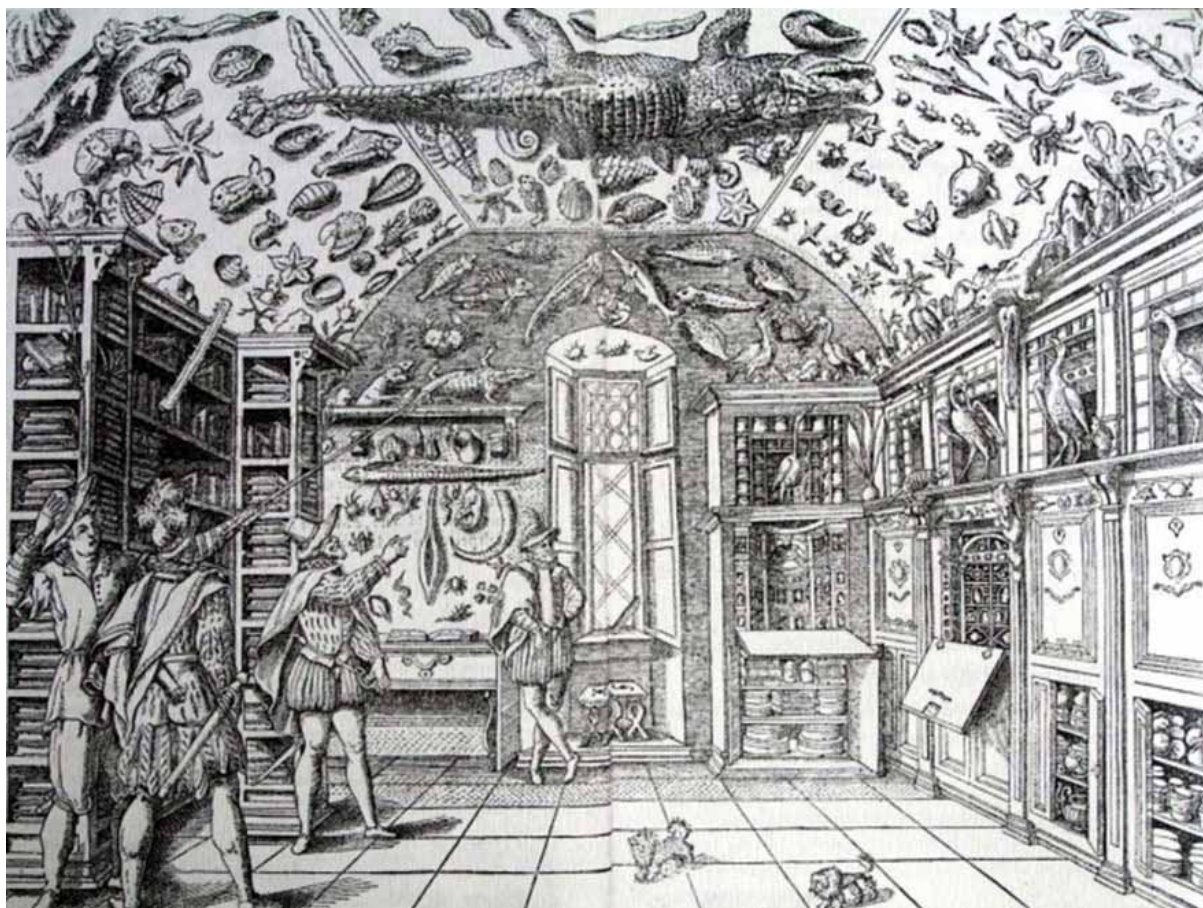


Figura 65 O frontispício do catálogo da coleção de Ferrante Imperato, intitulado *Dell'istoria naturale*, publicado em 1599.

Uma das mais antigas aparições do termo *wunderkammer* está numa espécie de tratado em museografia (talvez o mais antigo texto conhecido sobre o assunto), “*Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*”, escrito em 1565 pelo estudioso belga, naturalizado alemão Samuel Quicheberg (1529-1567), que terá um papel pioneiro na história da cultura de curiosidades na Europa²³. Em seu livro, o autor distingue *kunstkammer* de *wunderkammer*, definindo o primeiro como

²⁰O título do catálogo é “*Dell'Historia Naturale (Historia Naturale di Ferrante Imperato Napolitano Libri XXVIII, Nella Quale Miniere e Piere, Com Alcune Storie di Piante et Animale Sinora non Date in Luce)*”.

²¹Também era farmacêutico Francesco Calzolari (1521-1600), proprietário do “*Museum Calceolarium*”, cujo catálogo foi publicado em Verona, em 1622 (MAURIÈS, 2011, p.14).

²²MAURIÈS, 2011, p.10-11.

²³A palavra *wunderkammer* consta também, ao mesmo tempo, nas “*Crônicas de Zimmern*” (1564-6), livro do conde bávaro Froben Cristoph von Zimmern (1519-1566), descrevendo uma sala contendo raridades naturais (TURNER, 1996, p. 520).

um *artificiosarum rerum conclave* (lugar das realizações humanas), e o segundo como *miraculosarum rerum promptuarium* (lugares de prodígios), e define o museu ideal²⁴ como “um teatro da mais larga abrangência, contendo materiais autênticos e reproduções precisas da totalidade do universo”²⁵. Este conceito, de uma coleção que seja ao mesmo tempo teatro e representação de tudo o que existe, natural e artificial, é a essência dos gabinetes de curiosidades que virão a se proliferar nos próximos dois séculos. O tratado de Quiccheberg será o programa que, com mais ou menos variações irá prover as motivações de quem, “de Nápoles a Copenhague, via Florença ou Praga”, vier a colecionar, classificar e estudar²⁶.

Nos gabinetes de curiosidades, segundo Quiccheberg, as coleções podiam ser classificadas nas categorias, nomeadas em latim: *artificialia* (ou *artefacta*), com objetos criados ou modificados pela mão humana, como, por exemplo, obras de arte; *naturalia*, com criaturas e objetos naturais; *exotica*, com plantas e animais incomuns; *antiquites*, com peças antigas; *scientifica*, com instrumentos como astrolábios, relógios e autômatos²⁷.

É importante, no gabinete de curiosidades, a ideia ou o desejo de continuidade entre a arte (ou tudo aquilo que é criado pelo homem) e a natureza²⁸. O fato de objetos dessas diferentes origens serem colocados lado a lado, e o modo como eles são dispostos, conduz à ideia de unidade entre eles. O simples ato de colecionar, como escreve Helga Cristina Gonçalves Possas, “transfigura-se em compreensão de tudo o que há no mundo”²⁹. Para Patrick Mauriès, o sentido dos gabinetes de curiosidades é, por natureza, dual: sua intenção não era apenas definir, descobrir e possuir o que haveria de raro e único, mas, ao mesmo tempo, inscrevê-los dentro de uma organização especial que neles iria instilar camadas de significado³⁰. O colecionador, um homem tomado por “uma mania de completude”, procuraria tirar certos objetos do fluxo do tempo para, num certo sentido, “dominar” a realidade³¹. Vitrinas, gabinetes, estojos e gavetas eram uma resposta não apenas ao desejo de preservar ou de proteger do olhar, mas também a um impulso pa-

²⁴Segundo Helen Searing, autora do verbete “museu”, no “The Dictionary of Art” (TURNER, 1996, vol. 22, p. 345-355), a raiz etimológica da palavra é o termo grego *mouseion*, que designava templos antigos dedicados às musas das artes e ciências, que, por volta de 500-450 a. C. eram normalmente lugares para cerimônias funerárias e também para competições entre membros de sociedades literárias. A palavra, no Renascimento, passa a ser usada num outro contexto. De acordo com Searing, chamando suas coleções de “museus”, os organizadores de gabinetes de curiosidades “pegavam emprestado a autoridade e prestígio das maiores instituições da antiguidade clássica para contextualizar suas agregações superficialmente confusas”. Para Paula Findlen, “a ideia de *musaeum* era uma metáfora oportuna para as tendências enciclopédicas” dos séculos XVI e XVII. Ainda segundo Findlen, a coleção de Ulisse Aldrovandi em Bolonha, por exemplo, era chamada por termos tão variados como “*museo, studio, teatro, microcosmo, archivio*”, entre outros. (FINDLEN, 1994, p. 48)

²⁵MAURIÈS, 2011, p. 23.

²⁶Ibidem, p. 23

²⁷Quiccheberg dedica um capítulo inteiro, intitulado *Exempla ad Lectorem*, às coleções particulares de eruditos e pesquisadores, muitos deles seus amigos. (p. 149).

²⁸Ibidem, p. 35.

²⁹In: FIGUEIREDO, VIDAL, 2013, p. 159.

³⁰MAURIÈS, p. 25.

³¹Ibidem, p. 129.

ralelo de encaixar cada item em seu lugar, numa vasta rede de propósitos e correspondências. Os objetos possuíam alguma coisa de único, raro ou inassimilável, colhidos da infinitude de átomos que constituem a realidade, e o gabinete se tornaria um lugar de inspeção, um lugar no qual os objetos eram vistos de acordo com uma escala, uma perspectiva ou uma hierarquia que os carregava de significado³². Os gabinetes de curiosidades, portanto, teriam um sentido mais complexo do que o simples caráter enciclopedista que muitos autores lhes atribuem. Segundo Helga Cristina Gonçalves Possas,

Cada objeto ali reunido, traz consigo uma outra função, que difere daquela que lhe é explícita. São as ligações entre o que se conhece e o que se imagina, explicitando o sentimento necessário de controle de poder, de conhecimento do mundo vasto que “Deus” criou, assegurando “a comunicação entre os dois mundos, a unidade do universo”.

Sendo assim, os gabinetes surgem como lugares de memória por excelência. Não uma simples memória enciclopedista, mas uma memória que amplia a sensação de poder, de conhecimento, de pertencimento. Pertencer ao mundo criado por Deus significa ter a fresca lembrança de sua obra, conhecer e compreender tudo o que Ele criou para fazer companhia à sua mais perfeita engenharia: o homem, a vida. Não permitir que a sombra inevitável do esquecimento encubra de vez a luz da criação, habilidade divina que pode ser copiada pelo homem. Aliás, é na criação que o homem se aproxima do sagrado, é aí que ele se dá conta de que pode vivê-lo: conhecer e criar. Nos gabinetes, a tradição divina e sagrada abriga o novo, evidenciando uma articulação entre o que se conhece e o que está por conhecer, a ciência que se conhecia e a que se está por construir.³³

É como se o homem, diante da diversidade do mundo e consciente dos limites de sua memória, criasse mecanismos para não deixar “cair no esquecimento tudo o que Deus e sua criação máxima, o homem”, pudessem “fazer e conhecer”³⁴. Ao mesmo tempo, uma *wunderkammer* representa um vislumbre, ou uma encenação da possibilidade de se apreender o mundo em sua totalidade³⁵. Essa pretensão é ilustrada pela frequente referência à imagem da Arca de Noé³⁶. Para muitos naturalistas desse período, a Arca representaria a maior construção jamais feita em

³²Ibidem, p. 25.

³³In: FIGUEIREDO, VIDAL, 2013, p. 160.

³⁴Ibidem, p. 159.

³⁵A *wunderkammer* queria simbolizar um sonho de conhecimento científico total representado de maneira utópica pelo filósofo britânico Francis Bacon (1561-1626) em sua obra “Nova Atlântida”, editada postumamente em 1627: só que sua casa das maravilhas não recolhe achados da natureza, mas produtos de um engenho humano que já submeteu e modificou a natureza. (ECO, p. 205)

³⁶“Arca de Noé” é título de um livro de Athanasius Kircher (1602-1684), publicado em 1675, e também é o apelido dado pelo Cardeal Della Torre, em 1590, ao studio de Odorico Pillone (1503-1594), em 1590, em sua villa em Casteldardo, na Itália (MAURIÈS, 2011, p. 42). Também eram conhecidas como Arcas as coleções do alemão Johann Kentmann (1518-1574) e do britânico John Tradescant (1577-1678) e, em 1635 a coleção de Ulisse Aldrovandi (1522-1605), em Bolonha, era descrita por um representante do papa, em uma visita cerimonial, como “a obra de um outro Noé”.

prol do “conhecimento puro”, mais do que o Templo de Salomão ou que a Torre de Babel. Caspar Friedrich Jenequel, no século XVIII, em seu livro chamado *Museographia*³⁷, fazia referência à Arca de Noé como “o primeiro museu de história natural”³⁸.



Figura 66 Imagem do livro *Arca de Noé*, de Athanasius Kircher, publicado em 1675.

A motivação dos donos desses gabinetes, “oprimidos pelas incumbências do mundo e pela natureza efêmera das coisas e das leis que as governam”, seria “um irrealizável desejo de completude perfeita” (MAURIÈS, 2011, p. 7)³⁹ – não apenas a unidade entre arte e natureza, mas entre o visível e o sensível, ou seja, a ponte entre o real e o imaginário⁴⁰. O museu de Athanasius Kircher⁴¹, padre jesuíta, nascido na Alemanha e radicado na Itália, citado, em seu tempo, como *celeberrimum* trazia a seguinte inscrição em seu teto: “aquele que percebe o elo que conecta o mundo abaixo ao mundo acima conhecerá os mistérios da natureza e fará milagres”.

³⁷Publicado em 1727, em Leipzig, com o pseudônimo de C. F. Neickelius. Seu sobrenome também pode ser encontrado grafado Neickel ou Jenkel.

³⁸FINDLEN, 1994, p. 88, 91.

³⁹Ainda segundo Mauriès, de um “ponto de vista psicológico” a profusão de objetos dos *wunderkammern* não falaria apenas de cada coleção, mas da “necessidade constante e insaciável de acrescentar, completar, juntar, sem deixar um espaço vago. Fala da natureza cíclica da luxúria de possuir e a satisfação da posse, do trabalho em progresso inacabado e da coleção completa” (MAURIÈS, 2011, p. 66, 67).

⁴⁰“A história dos gabinetes de curiosidades começou com a noção de uma correspondência, mais ou menos arcana ou mágica em sua natureza, entre homem e natureza, entre o microcosmo e o macrocosmo” (MAURIÈS, 2011 p. 50).

⁴¹Kircher, citado por Mauriès como “dinossauro do Barroco”, teria publicado pelo menos trinta e cinco livros tratando de assuntos tão diversos como “magnetismo, hieróglifos antigos, astronomia, música, os mistérios ocultos dos mundos, o mundo subterrâneo e a história do Dilúvio”. Sua coleção era constituída por peças chinesas, japonesas, indianas, africanas, e dos povos nativos da América, além de objetos egípcios, cujos hieróglifos ele buscava decifrar. (MAURIÈS, 2011, p. 161)

O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), em seu conto *O Aleph* (publicado no livro de mesmo título, em 1949), trata de uma experiência da completude do mundo. Em sua narrativa, o próprio universo em sua inteireza é visto pelo protagonista, através de um ponto preciso de dentro do porão, localizado na casa da mulher que amava e que há pouco falecera. Um Aleph (pois haveria outros), definido como “um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”, resume a pretensão de um criador de um gabinete de curiosidades do século XVII. A experiência do personagem, que no conto também se chama Borges, ao se deparar com o Aleph, faz com que a própria narrativa entre em suspensão, e o conto apresenta um corte abrupto, em que o leitor encontra uma lista infindável, como um turbilhão de maravilhas, vertiginoso como o primeiro vislumbre de uma *wunderkammer*:

(...) Neste instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozés; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. (...) O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (...) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como um espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestibulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Invernes uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu dormitório sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzarpur um baralho espanhol, vi as sombra oblíqua de algumas samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação do meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.⁴³

2.3 *Natura Nihil Agit Frustra: museus da natureza*

“Os primeiros colecionadores de curiosidades eram sobretudo médicos, farmacêuticos, cirurgiões ou boticários”⁴⁴, e seus “museus” se assemelhavam a laboratórios científicos. O estudo da natureza está na própria origem das *wunderkammern*, embora a ideia de natureza seja variável, de acordo com a época.



Figura 67 Ulisse Aldrovandi, Abóbora.

O museu de Ulisse Aldrovandi⁴⁵, em Bolonha, como o de Calzolari e o de Imperato, era mais inspirado numa farmácia do que num *studiolo*, e se assemelhava em muitos aspectos aos gabinetes criados na mesma época no norte da Europa. Acessível para pesquisadores, tornou-se uma das atrações mais populares da cidade, além de “um paradigma do gabinete enciclopédico concebido como um instrumento de observação e classificação”⁴⁶. Com o desejo de im-

⁴⁴MAURIÈS, 2011, p. 148.

⁴⁵Aldrovandi, oriundo de uma família de grande prestígio em Bolonha, estudou direito e artes liberais em sua cidade, em seguida foi para Pádua, onde se formou em medicina e filosofia. Em 1549 foi perseguido pela Inquisição sob a denúncia de heresia, fugindo, então, para Roma, onde conheceu o naturalista francês Guillaume Rondelet (1507-1566), que, definitivamente lhe inspirou o gosto pelo colecionismo e estudo das *mirabilia* (DEL PRIORE, 2000, p. 48).

pressionar, e consciente da importância dos visitantes, o naturalista produziu um catálogo intitulado *Catalogus virorum qui visitarunt Musaeum nostrum*, onde categorizava os visitantes de acordo com sua origem geográfica e posição social⁴⁷.

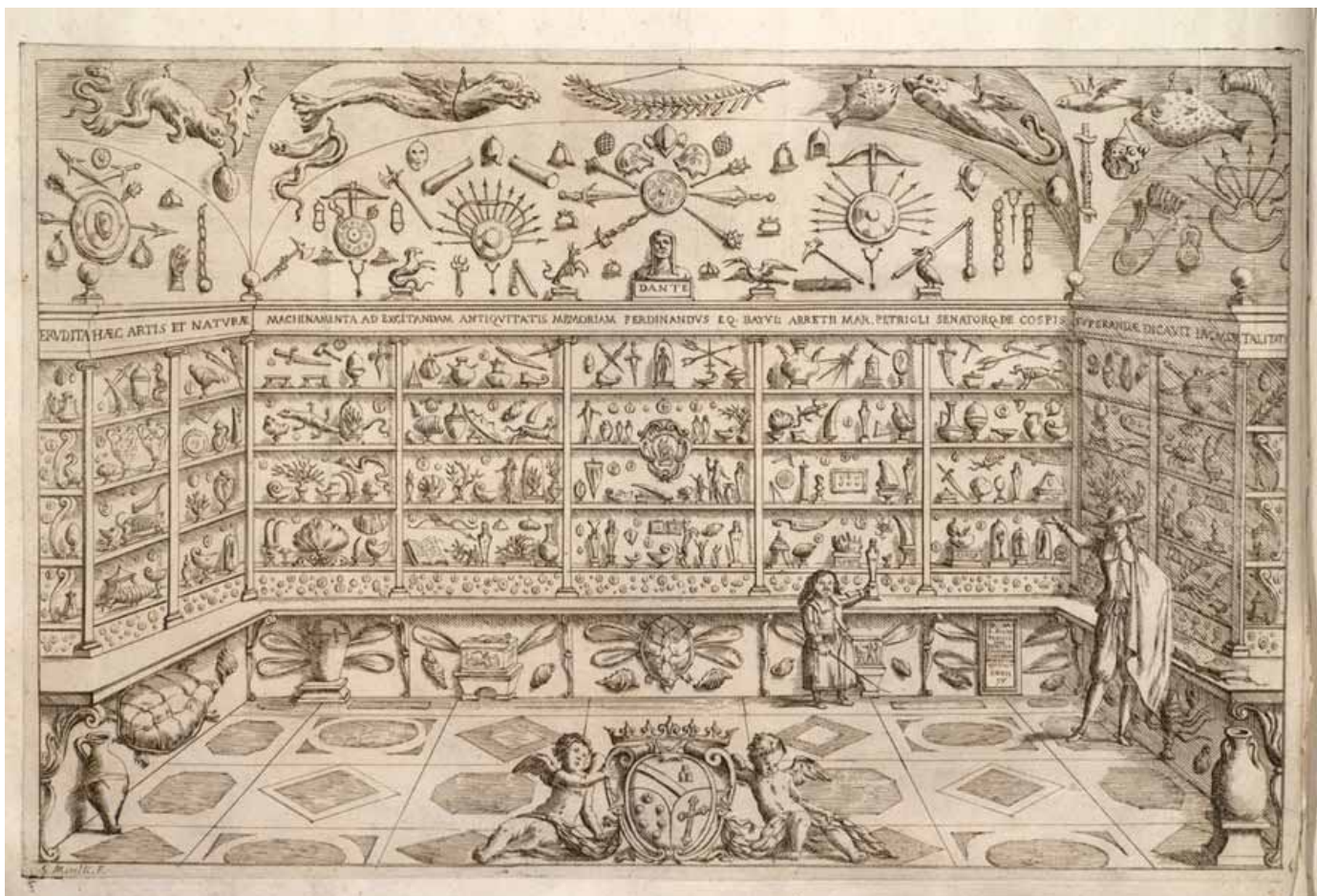


Figura 68 Frontispício do catálogo Museo Cospiano Annesso a Quello dell Famoso Ulisse Aldrovandi, publicado em 1667.

Aldrovandi, como Calzolari e Imperato, “não era membro da aristocracia (...) “possuía educação científica e evitava as paixões por simbolismo e o oculto”⁴⁸ que inspirava o programa iconográfico dos primeiros colecionadores italianos, no século XVI. Em seu gabinete, “como num catálogo universal”, cada item tinha uma função. Seus dois principais armários continham juntos aproximadamente 4.554 gavetas. Orgulhoso de seu extravagante sistema de classificação, escreveu a Francesco de Médici em 1.577 informando que em cada gaveta (*cassetti*) nos seus armários havia dentro gavetas menores (*cassettini*)⁴⁹. Pretendendo criar um “inventário do mundo”, Aldrovandi não esmorecia diante da inviabilidade de obter um espécime de cada planta ou animal que existe. Na impossibilidade de tê-los, colecionava imagens deles. Quando morreu, possuía perto de oito mil painéis com representações em têmpera de plantas e animais raros ou

⁴⁷Ibidem, p. 150

⁴⁸MAURIÉS, 2011, p. 149.

⁴⁹Ibidem, p. 150.

exóticos que não conseguira adquirir; além dos onze mil animais, plantas e minerais de sua coleção, e das sete mil plantas desidratadas que havia colado em quinze volumes. “No mundo de Aldrovandi, a arte do retrato era totalmente subordinada ao desejo de documentar, e isso pressupunha um meio de transmissão ou comunicação”. Aldrovandi deixou 360 volumes manuscritos, alguns até hoje sem publicação, sendo que 83 deles, com o título *Pandechion Epistemonicom*, constituíam um catálogo de seu museu, com numerosas xilogravuras, que tomavam conta de 14 armários de seu gabinete⁵⁰.

Aldrovandi havia doado, em 1603, sua coleção à cidade de Bolonha. Depois de sua morte, em 1617, ela foi transferida para o Palazzo Pubblico, e em 1657 se juntaria à coleção do Marquês Ferdinando Cospi. Em 1667, um catálogo conjunto foi publicado, com o título *Museo Cospiano Annesso a Quello dell Famoso Ulisse Aldrovandi*. Na imagem do frontispício vê-se há um anão que servia como guia, além de um outro homem, não identificado, mas possivelmente o próprio Cospi.

Segundo Mauriès, até a segunda metade do século XVII⁵¹, os gabinetes de curiosidades “permaneciam associados a uma ‘visão misteriosa e hierárquica da sociedade’, fundamentalmente derivada do legado do escolasticismo com sua visão alegórica do mundo”⁵². Se “a natureza não faz nada em vão” (*Natura Nihil Agit Frustra*)⁵³, como escreve Thomas Browne⁵⁴, agrupar e catalogar espécimes que correspondam aos seus aspectos mais diversos seria explicitar os vínculos que existiriam entre todas as coisas do mundo.

Para o escritor italiano Emanuele Tesauro (1592-1675), tudo numa *wunderkammer* seria uma metáfora, ou uma alegoria⁵⁵. E “a suma de todas as metáforas possíveis” deveria “se tornar logicamente uma (...) metáfora do mundo”⁵⁶. O pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940) tece uma relação entre o colecionador e o alegorista:

Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo. Foi o mesmo espetáculo que ocupou tanto os homens da era barroca; em especial, não se pode explicar a imagem de mundo do alegorista sem o envolvimento passional provocado por esse

⁵⁰Ibidem, p. 150.

⁵¹Mauriès situa, mais precisamente essa mudança de sentido com a figura do colecionador britânico Elias Ashmole (1617/18-1692).

⁵²Ibidem, p. 35.

⁵³Ibidem, p.145.

⁵⁴Thomas Browne (1605-1682), escritor inglês, também dono de um gabinete de curiosidades

⁵⁵Segundo o Dicionário Básico de Filosofia, de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes, uma alegoria seria uma “representação de uma ideia por meio de imagens” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 5)

⁵⁶MAURIÈS, 2011, p. 91.

espetáculo. O alegorista é por assim dizer o polo oposto ao colecionador. Ele desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo. No entanto — e isto é mais importante que todas as diferenças que possa haver entre eles —, em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes, sendo que uma delas pode tanto menos substituir a outra que nenhuma reflexão permite prever o significado que a meditação pode reivindicar para cada uma delas. (BENJAMIN, 2006, p. 245)

Os gabinetes de curiosidades representam, enfim, o que havia de dúbio no pensamento científico da época, que, de um lado, levavam em conta a influência do oculto, como magia, astrologia e alquimia, e por outro, servirão de cenário para o surgimento das ideias do naturalista e botânico sueco Carl von Lineu (1707-1778), que publicou em 1735 a primeira edição do *Systema Naturae*. Neste livro, afirmava ser possível “classificar todos os seres vivos em categorias bem delineadas”, e ainda “deixava clara sua crença de que a natureza e o número das espécies era constante e inalterável”⁵⁷. “Nada”, nas palavras de Aldrovandi, “é mais doce do que conhecer todas as coisas”⁵⁸.

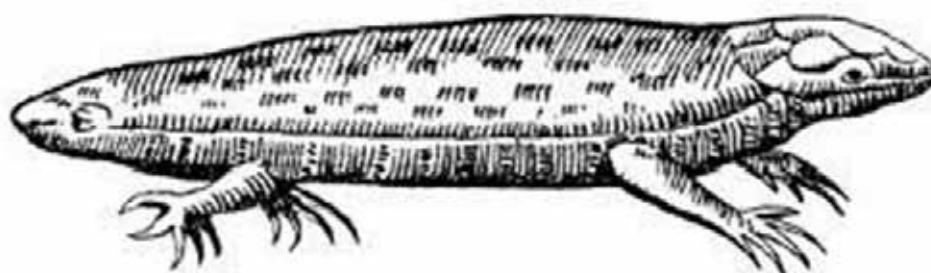


Figura 69 Figura de um lagarto de duas cabeças, do livro *Historia serpentum et draconum* (1640), de Ulisse Aldrovandi (1522-1605).

⁵⁷In: FIGUEIREDO, VIDAL, 2013.

⁵⁸MAURIÈS, 2011, p. 150.

2.4 Curiosidades e aberrações

As *wunderkammern*, segundo Umberto Eco, são lugares onde “alguns tentavam reunir tudo aquilo que se deve conhecer e outros tentavam colecionar o que pudesse soar extraordinário e inaudito”. Ali, segundo Mauriès, “a presença de qualquer objeto em particular era justificada, *a priori*, por sua raridade”⁵⁹. Destacam-se objetos estranhos ou repulsivos, como híbridos⁶⁰ “ou achados estupefacientes como os crocodilos empalhados que pendiam de uma chave de abóbada, reinando sobre o ambiente”⁶¹.

Na segunda metade do século XVI, o interesse por animais exóticos, aberrações da natureza, ou por tudo o que é extraordinário – os chamados portentos – cresce, motivado pelas descobertas frequentes de maravilhas oriundas do velho e, sobretudo, do novo mundo⁶² (MAURIÈS, p. 42). A inclinação para o espetacular, inerente à criação de qualquer gabinete de curiosidades, assim como o gosto pelo bizarro ou grotesco, que também existia em outras épocas agora ganha, para Umberto Eco, uma “perspectiva (...) laica e científica”, e os portentos passam a ser vistos “como objeto de curiosidade científica ou pelo menos pré-científica”⁶³.

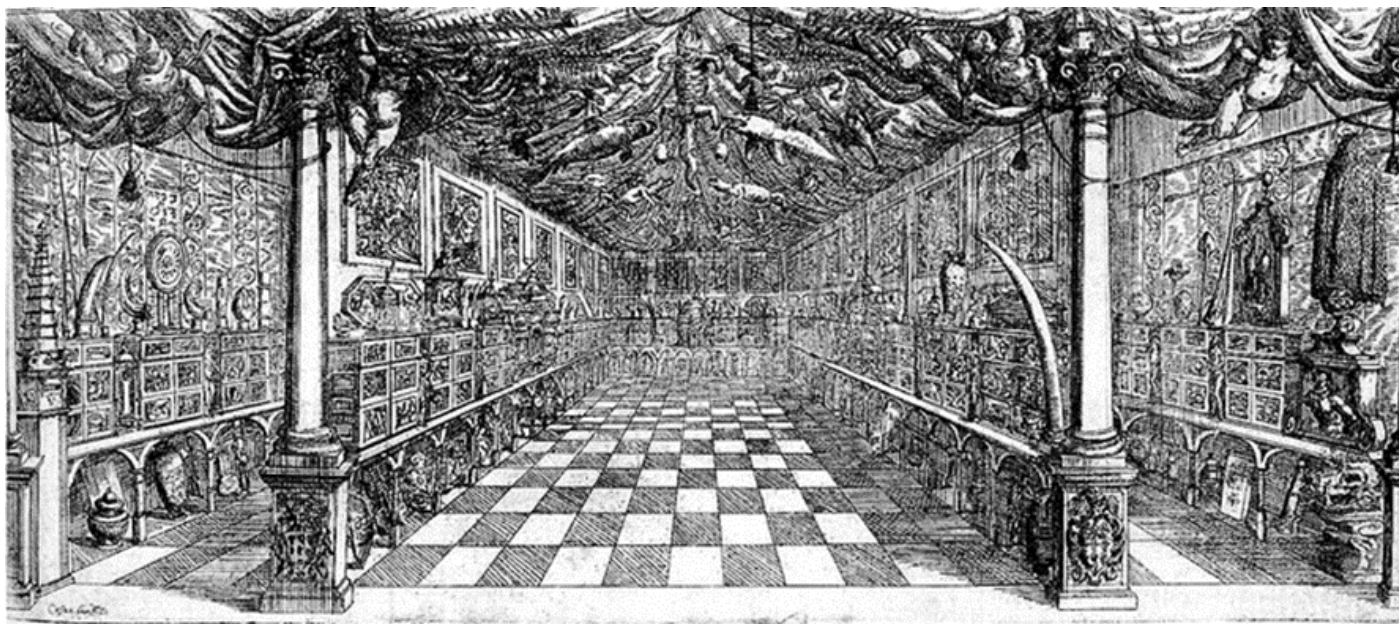


Figura 70 Figura Gravura de Cesare Fiori representando o gabinete de curiosidades de Manfredo Settala, 1664.

⁶¹ECO, p. 203.

⁶²O alemão Jorge Margrave observara em sua chegada à América em 1637 que nenhum dos animais do novo mundo é idêntico aos europeus (PRIORE, 2000, p. 50-51).

⁶³ECO, p. 201.

Nos gabinetes de curiosidades há um gosto especial pelo gigantesco e pelas miniaturas. Encontram-se vestígios “reais ou imaginários, de criaturas fabulosas ou pré-históricas, incluindo pegadas de gigantes, esmeraldas de tamanhos prodigiosos”, trombas de elefantes⁶⁴ e coisas como trinta cabeças entalhadas num caroço de cereja⁶⁵. Muitos colecionadores tinham apreço por anões; no *museum* de Manfredo Settala, por exemplo, anões serviam como guias⁶⁶.

Ferdinando II do Tirol (1529-1595), arquiduque da Áustria, uma espécie de pioneiro do colecionismo imperial, construiu um gabinete próximo à sua morada, em Schloss Ambras, perto de Innsbruck⁶⁷. Sua coleção se tornou famosa por toda a Europa. Interessado por “maravilhas naturais, obras de arte, monstros bizarros e aberrações humanas”⁶⁸, Ferdinando possuía, entre muitos objetos, uma pintura que encomendou representando um homem com o corpo deformado (que Charles Patin, um visitante francês, na década de 1690 afirmou não poder encarar “sem uma espécie de horror”⁶⁹); um quadro representando um “nobre húngaro” que teria (também segundo Patin) sobrevivido a um ferimento de lança no olho, que teria perfurado “até a parte traseira de sua cabeça”, sem se provar mortal⁷⁰; além de um retrato em tamanho natural de um gigante ao lado de um anão, que poderia ser visto junto com tubarões pendurados no teto.



Figura 71 Anônimo, retrato de homem com deficiência, século XVI, óleo s/ tela, 110 x 135 cm, Schloss Ambras, Áustria.



Figura 72 Anônimo, retrato do nobre húngaro Gregor Baci, século XVI, óleo s/ tela, 39 X 31 cm, Schloss Ambras, Áustria.

⁶⁴MAURIÈS, 2011, p. 109.

⁶⁵Ibidem, p. 114.

⁶⁶Ibidem, p. 109.

⁶⁷Uma gravura feita pelo suíço Matthäus Merian (1593-1650) em 1648 é a imagem mais antiga conhecida de Schloss Ambras. O Kunstkammer ocupa um edifício à parte.

⁶⁸Ibidem, p.132.

⁶⁹MAURIÈS, 2011, p. 132-37.

⁷⁰Ibidem, p. 138.



Figura 73 Sala em Schloss Ambras, perto de Innsbruck, Áustria, propriedade de Ferdinando II do Tirol. Em primeiro plano, chifres de um veado empalados num tronco de árvore que cresceu em seu entorno; na parede, um retrato em tamanho natural de um gigante, Giovanni Bona acompanhado de um anão; no teto, tubarões pendurados.

Nos gabinetes de curiosidades também eram comuns modelos de insetos e pequenos animais em papel machê. Uma pequena caixa, feita para Ferdinando II tinha reproduções de besouros e caracóis com membros articulados, de maneira que, quando a caixa era sacudida, eles se moviam, “como se estivessem vivos”⁷¹. Uma outra caixa, construída em 1570 pelo ourives, artista e gravador alemão Wenzel Jamnitzer (1507/1508-1585), também para Schloss Ambras, apresentava relevos de animais (como um gafanhoto, um lagarto e um sapo), plantas e conchas, feitos a partir de moldes tirados do natural.



Figura 74 Caixa em prata, criada por Wenzel Jamnitzer, em aproximadamente 1570, para o gabinete de curiosidades de Ferdinando II em Schloss Ambras, Áustria.

Animais mortos, embalsamados ou conservados em vidros eram com frequência vistos nos gabinetes. Charles Patin, em seus escritos, fala ainda de “múmias de todos os tipos”, que havia encontrado em suas viagens à Alemanha, em 1690: “essas espécies de curiosidades não são muito úteis (...) fui presenteado com algumas raridades dessa espécie que haviam sido recentemente desenterradas do chão sob uma pirâmide do Egito”⁷².

⁷¹Ibidem, p. 99.

⁷²Ibidem, p. 106.

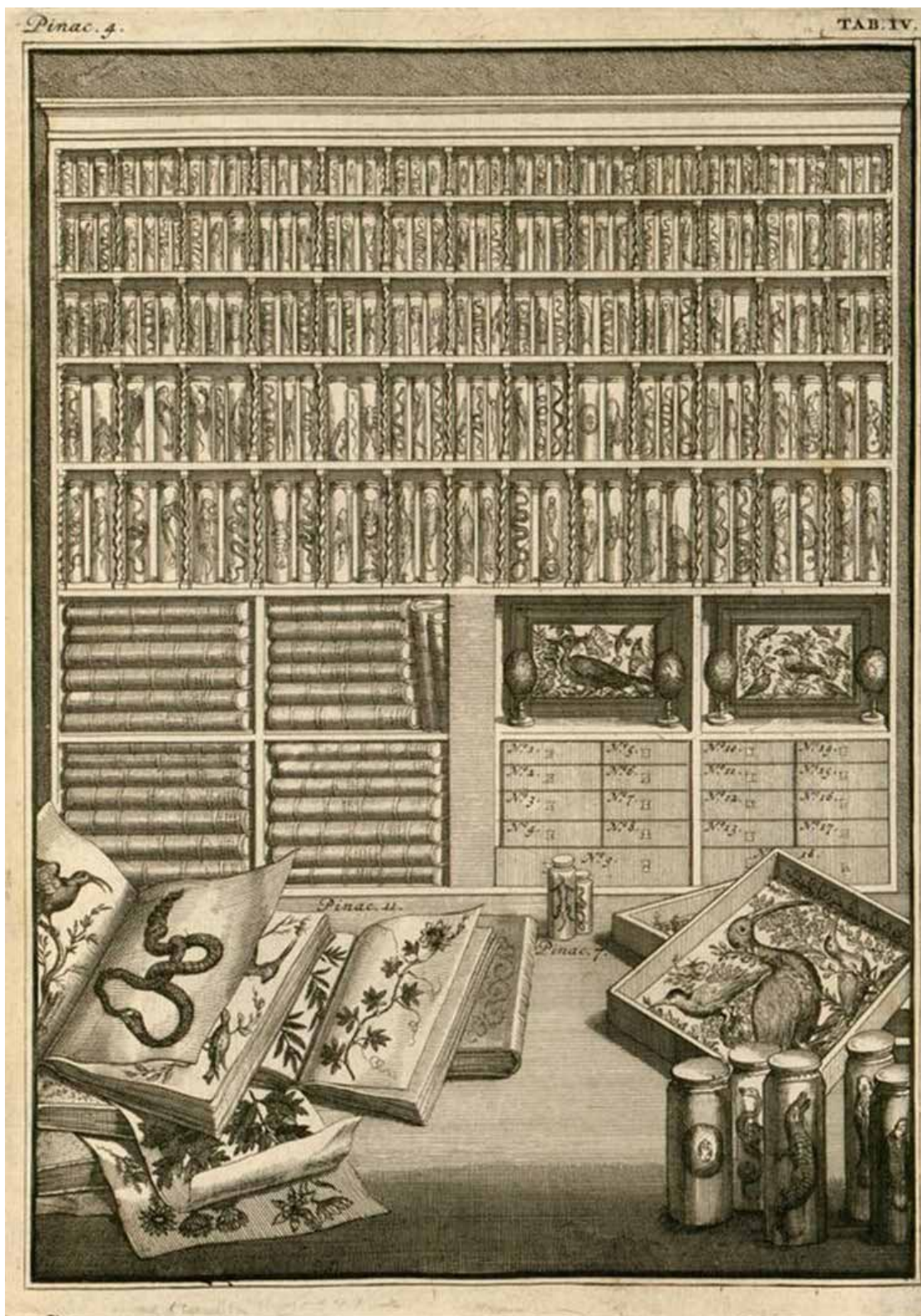


Figura 75 Levin Vincent (1658-1727), imagem do livro *Wondertooneel der Nature* (1706-1715), catálogo de seu gabinete de curiosidades na Holanda, onde podem ser vistos vidros com animais mortos.

Ferrante Imperato, em Nápoles, considerava uma de suas peças mais valiosas um bezoar que teria salvado a vida de um médico durante a epidemia de peste. Bezoares são pedras calcárias que se formam no aparelho digestivo dos ruminantes, e acreditava-se que teriam poderes curativos, ou que serviriam de antídoto para variados venenos⁷³. Imperato acreditava no poder curativo das pedras. Em 1610, ele escreveu um tratado sobre o assunto, *De Fossilibus Opusculum*, de onde se lê, por exemplo, que a ametista, se usada no umbigo, poderia livrar uma pessoa de intoxicação, e que a safira teria o poder de limpar os olhos e extinguir a luxúria⁷⁴.



Figura 76 Jan Vermeyen, cálice com tampa, feito de um bezoar, c. 1600. Do Gabinete de Schloss Ambras, atualmente no Kunsthistorisches Museum, Viena.

A imagem do frontispício e o próprio livro de Imperato (de 1599) difundiu a fama da coleção, e o lugar logo se tornou uma atração para intelectuais da época, como o pesquisador Federico Cesi (1585-1630), o médico alemão Johann Faber (1574-1629) e o célebre Cassiano dal Pozzo (que, além de ser secretário do Cardeal Francesco Barberini, era naturalista e notável colecionador de desenhos e gravuras que comissionava, representando espécimes naturais) com quem Imperato chegou a se corresponder. Mais tarde, surgiram rumores de que o verdadeiro autor dos 58 volumes da *Historia Natural* não seria Imperato mas, mais provavelmente, Nicola Antonio Stigliola (1546-1623)⁷⁵.

⁷³HOUAISS, 2001, p. 4442.

⁷⁴MAURIÈS, p. 155.

⁷⁵Ibidem, p. 155.

Francesco Calzolari era farmacêutico e concebeu seu museu, em Verona, para trabalhos práticos e encontros e discussão entre alunos. Essa era a visão expressa em seu primeiro catálogo, publicado em 1584, por Giovanni Battista Oliva, *De Reconditis, et Praecipuis Colletaneis ab Honestissimo et Solertissimo Francesco Calceolario Veronensi in Museo Adservatis*. Um segundo catálogo, no entanto, publicado por volta de quinze anos após a morte de Calzolari, mostra uma inclinação mais acentuada ao bizarro. Escrita por Benedetto Ceruto (-1620) e Andrea Chiocco (-1624), chamava-se *Musaeum Franc. Calceolari*, publicado em Verona, em 1622. Lá se lia, entre outras coisas, que um fragmento do chifre de unicórnio possuía poderes curativos⁷⁶. É deste segundo catálogo a gravura do gabinete de curiosidades de Calzolari que conhecemos, influenciado, claramente, pelo de Imperato.



Figura 77 O gabinete de Francesco Calzolari, representado no catálogo publicado em Verona em 1622. Animais emalhados são suspensos no teto, e objetos, esculturas e outros espécimes naturais acumulam-se nas prateleiras.

⁷⁶Ibidem, p. 156.

2.5 Artificialia

Ferrante Imperato afirmava que seu “teatro da natureza” consistia apenas de objetos naturais, como plantas, minerais e animais⁷⁷. No entanto, uma importante característica dos gabinetes de curiosidades é o fato de coexistirem, muitas vezes lado a lado, formando arranjos ordenados esteticamente, elementos da natureza e criações do homem. Na *kustkammer* de Ole Worm (1588-1654), “professor de medicina em Copenhague, viajante, arqueólogo e linguista”, havia uma coleção de história natural, itens etnográficos, antiguidades orientais e escandinavas, além de artefatos e obras de arte gregas e romanas⁷⁸. É como se a criação humana se mostrasse tão variada e infinita quanto a natureza, e o gabinete procurasse dar conta mais da ideia dessa infinidade do que, de fato, representar tudo o que existe.

Athanasius Kircher, como outros colecionadores de curiosidades, dava bastante importância ao modo como sua coleção era apresentada, “complementando suas *naturalia* e relíquias com invenções e reconstruções, operadas por ele mesmo, de uma variedade de maravilhas”. Entre suas diversas obras de engenharia, havia um grande tubo acústico que instalou (e que permanecia escondido) entre o *museu* e seu aposento particular, para que os visitantes fossem surpreendidos pela saudação de sua voz, incorpórea⁷⁹.

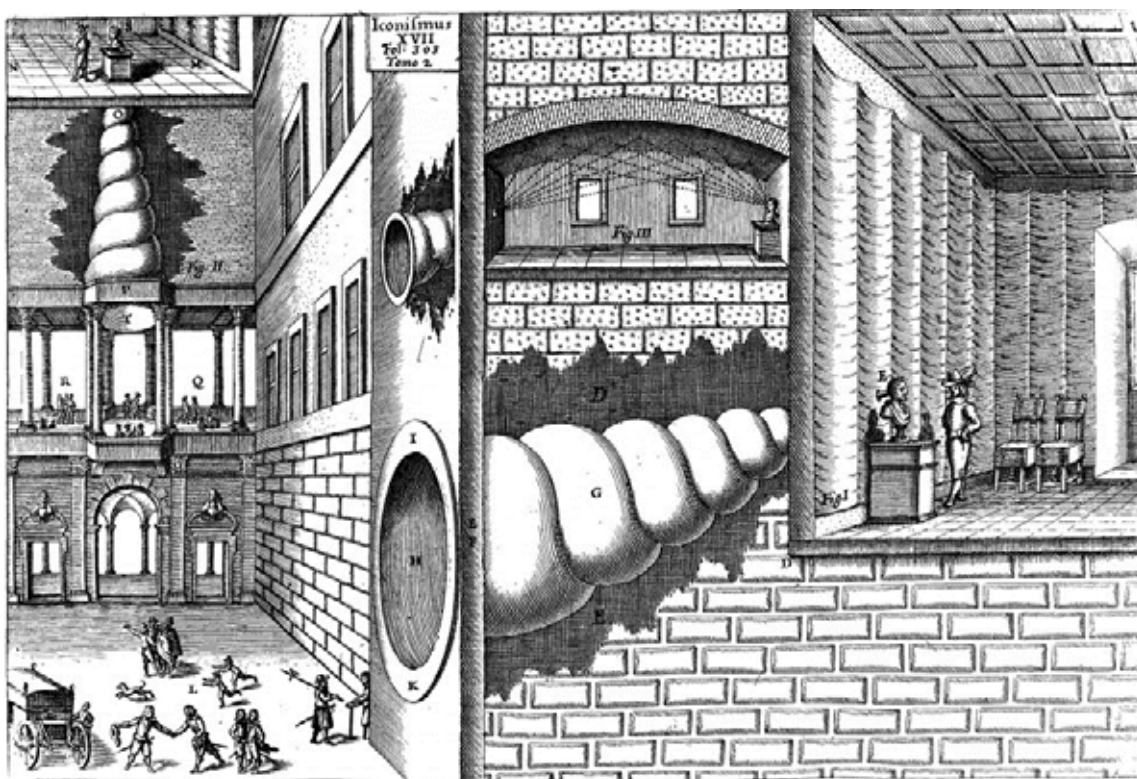


Figura 78 Athanasius Kircher, “*Misurgia Universalis*”, 1650. Esta ilustração mostra um mecanismo para a escuta de conversas numa praça. Os sons das conversas das pessoas na praça eram captados por tubos acústicos e levados às salas, saindo da boca das estátuas.

⁷⁷Ibidem, p. 155.

⁷⁸Ibidem, p. 154.

⁷⁹Ibidem, p. 163.

Umberto Eco relaciona a *wunderkammer* com o pensamento do filósofo britânico Francis Bacon (1561-1626), que numa obra póstuma, *Nova Atlântida*, publicada em 1627, descreve um Estado imaginário cuja grandeza reside nas experiências realizadas em uma instituição chamada *Casa de Salomão*, uma espécie de “sonho de conhecimento científico total, representado de maneira utópica”. Eco aponta que a “casa das maravilhas” de Bacon “não recolhe achados da natureza, mas produtos de um engenho humano que já submeteu e modificou a natureza”⁸⁰. *Nova Atlântida*, chamada de fábula por William Rawley, secretário particular do filósofo e editor de suas obras póstumas, é constituída por uma série de enumerações, cujo teor muito se aproxima daquilo que era almejado nos gabinetes de curiosidades:

O fim da nossa instituição é o conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos das coisas e a ampliação dos limites do império humano para a realização de todas as coisas que forem possíveis.

Os preparativos e os instrumentos de dispomos são os seguintes: (...) Temos (...) meios de fazer nascer diversas plantas sem sementes, tão somente pela mistura de terras e, igualmente, de criar diversas plantas novas, diferentes das comuns, e, ainda, de transformar árvores e plantas em uma espécie diferente. (...)

Temos também casas de perspectiva, nas quais fazemos demonstrações de todas as luzes e radiações, e cores. E das coisas transparentes e sem cor fazemos aparecerem todas as cores, não como no arco-íris, ou nas gemas e nos prismas. (...) Obtemos também qualquer colocação de luz, toda espécie de enganos e ilusões ópticas, em formas, grandezas, movimentos e cores, bem como quaisquer jogos de sombras. (...) Dispomos de meios de ver os objetos à distância, como os do céu e dos lugares remotos do espaço, e também para fazer parecerem distantes coisas próximas e próximas coisas distantes, criando distâncias fictícias. (...) Temos lentes e instrumentos para ver as menores e minúsculas partes dos corpos perfeita e distintamente, como as formas e as cores dos pequenos insetos e vermes, grãos e imperfeições das gemas (coisas que não podem ser vistas por outros meios) e também para observar a urina e o sangue e para outras coisas igualmente não visíveis. (...) Temos também pedras preciosas de todas as espécies, muitas delas de grande beleza e desconhecidas de vós; o mesmo acontece com cristais, vidros de diversos tipos, alguns feitos com metais vitrificados ou com materiais diversos daqueles por vós usados para fabricá-los. Temos também um grande número de fósseis e de materiais imperfeitos que não tendes, e ainda pedras imantadas, de virtudes prodigiosas, e muitas outras pedras raras, naturais ou artificiais.

Temos ainda casas do som, onde são experimentadas todas as espécies de som e seus derivados. (...) Temos ainda instrumentos para conduzir os sons em tubos e condutos a uma grande distância, mesmo em curvas. (...)

⁸⁰ECO, 2010, p. 205.

Temos também casas de máquinas onde são preparados os instrumentos e as máquinas para todo tipo de movimento. (...) Imitamos ainda o voo dos pássaros e dispomos de algumas formas de voar pelo ar (...).

Temos ainda casas de ilusões dos sentidos, onde executamos todas as espécies de jogos de prestidigitação, falsas aparências, imposturas, ilusões e suas falácias. Podeis facilmente crer que nós, que temos tantas coisas perfeitamente naturais que provocam a admiração, poderíamos, em muitos casos particulares, enganar os sentidos se quiséssemos ocultá-las e fazer com que parecessem mais milagrosas. Mas odiamos toda impostura e mentira, tanto que proibimos severamente, sob pena de ignomínia e multa, todos os nossos discípulos de abandonarem ou apresentarem qualquer coisa ou obra natural com qualquer espécie de exagero; mas, pelo contrário, devem apresentá-las na sua pureza e sem nenhuma ostentação de mistério.

Tais são, meu filho, as riquezas da casa de Salomão.⁸¹



Figura 79 Manfredo settala, "Escravo acorrentado", Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milão.

⁸¹BACON, 1999, p. 245-251.

O gabinete de curiosidades de Manfredo Settala (1600-1680), uma das mais importantes coleções privadas do século XVII, fora herdada de seu pai, e ocupava quatro das salas de sua residência, *Via Pantano*, em Milão. Era constituída por esqueletos, plantas desidratadas, amostras minerais, pinturas, achados arqueológicos, armas, relógios e, sobretudo, instrumentos mecânicos, como autômatos, apreciados, principalmente por suas características estéticas⁸². Um dos autômatos que faziam parte de sua coleção, é o *Escravo acorrentado* (Figura 79), provavelmente construído pelo próprio Settala. Acionado pelo peso de um visitante que se aproximava, o autômato movimentava a cabeça e emitia “sons ameaçadores”⁸³.

Autômatos, também chamados de andróides, “comunhão de relojoaria e máquinas semoventes”⁸⁴, “coisas não-vivas que se movem”⁸⁵, são citados desde a antiguidade (remetem, segundo Mario G. Losano, “às origens gregas da mecânica”), mas ganham um significado especial no universo do maneirismo e do barroco, e representam alguns aspectos próprios dos gabinetes de curiosidades: a recriação da natureza, o fascínio pela máquina e pelo bizarro, o “poder de inverter normas estabelecidas e intrigar o espectador”⁸⁶.



Figura 80 Hans Jakob I. Bachmann (ativo entre 1598-1651), 1598-1600. Autômato e relógio de mesa representando Diana montada num centauro. O centauro mexe os olhos e atira flechas; Diana e um de seus cachorros movem suas cabeças; o outro cão abre a boca. Prata, ouro, esmalte, pérolas, granadas e ébano. Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁸³LOSANO, 1990, p. 13.

⁸⁴MAURIÈS, 1999, p.119.

⁸⁵Ibidem, p. 119.

⁸⁶Ibidem, p. 158.

Era comum numa wunderkammer que os objetos fossem agrupados de acordo com os materiais empregados. Os relicários (como as peças de artesanias) da coleção de Settala, não eram organizados de acordo com os santos aos quais se referiam, mas com os materiais de que eles eram feitos⁸⁷. Objetos confeccionados com corais de diversos tipos, assim como figuras de cera e peças constituídas pelo agrupamento de conchas ou entalhadas em marfim costumavam ser destaques em gabinetes de curiosidades.



Figura 81 Atribuído a Daniele Crespi, Retrato de Manfredo Settala, c. 1625. Óleo sobre tela, 60 x 45 cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milão.

Settala possuía numerosas peças de marfim⁸⁸, e provavelmente tinha por elas grande apreço, pois foi retratado pelo pintor Daniele Crespi (1590-1630) com um desses objetos em uma das mãos (figura 81). Rodolfo II de Habsburgo (1552-1612), Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Rei da Boêmia e da Hungria, “príncipe dos colecionadores”, segundo Patrick Mauriès (Ibidem, p. 129), também produzia pequenas esculturas em marfim, na forma de torres, semelhantes às que se via na coleção de Settala. A coleção de Rodolfo II também continha 800 pinturas “metodicamente arranjadas em três grandes câmaras em sua residência em Praga”. A última era dedicada à *naturalia*, *scientifica*, *artificialia* e uma biblioteca⁸⁹. Ele havia co-

⁸⁷Ibidem, p. 158.

⁸⁸Segundo Paula Findlen, Settala confeccionava, além de colecionar, pequenas torres de marfim, como a que ele tem nas mãos, em seu retrato feito por Daniele Crespi. Seriam, ainda segundo Findlen, representações de Torres de Babel em miniatura (FINDLEN, 1996, p. 88)

⁸⁹Ibidem, p. 171.



Figura 82 Torres de marfim, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

lecionado “incessantemente” as pinturas de Correggio (1490-1534) pertencentes à série chamada “Amores dos Deuses” (Ibidem, p. 166), e teve seu retrato pintado em 1590 por Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), em que é representado como Vertumnus (figura 83), deus da vegetação e da primavera⁹⁰.

O milanês Arcimboldo, pintor favorito de Rodolfo II, cujos retratos eram executados de maneira muito peculiar, onde as personagens eram representadas através de um agrupamento de elementos naturais, como plantas, minerais ou animais. Sua obra em muitos aspectos reflete o espírito das *wunderkammern*, em que arte e maravilhas da natureza são conciliados, com um resultado grotesco e impactante. O mesmo se fazia nos objetos e esculturas de conchas, muito



Figura 83 Giuseppe Arcimboldo, *Vertumnus*, 1590, Óleo sobre madeira, 68 x 56 cm. Skoklosters Slott, Bålsta, Estocolmo

⁹⁰Ibidem, p. 129.

próprios do final do século XVI e dos gabinetes de curiosidades. “Criações da vida e da natureza”, “com suas formas exóticas e cores que nenhum artista poderia ter inventado”, as conchas eram tidas como sedutoras pelos artistas do maneirismo. No *studiolo* de Francesco I, no Palazzo Vecchio, em Florença, há uma pintura de Alessandro Allori (1535-1607), representando pescadores de pérolas, onde chamam atenção as formas e variedades das conchas (Ibidem, p. 78)⁹¹.



Figura 84 Ilustração de Giacomo Tosi, para um catálogo manuscrito da coleção de Ferdinando Cospi, publicado em 1683, em Bolonha. Mostra como a coleção de conchas era exibida. Biblioteca da Universidade de Bolonha.

⁹¹Em 1683, Cosme III, Grão-Duque da Toscana, deu uma coleção de conchas e minerais ao Marquês Ferdinando Cospi, de Bolonha (Ibidem, p. 82).

Também frequentes nos gabinetes de curiosidades são construções e esculturas feitas de corais, por representarem igualmente a natureza (por suas origens) e a arte (por suas formas esculturais); a morte (são esqueletos de criaturas marinhas) e a vida (por lembrarem plantas em crescimento).



Figura 85 Wenzel Jamnitzer, *Dafne*. c. 1550 Prata, coral e rocha. 66,5 cm de altura. Musée national de la Renaissance. Château d'Ecouen

Desenhos e ilustrações também tinham um papel importante dentro das seções de *artificialia*. Rodolfo II encomendou desenhos para o artista Joris Hofnaegel (1542-1601), para decorar seus manuscritos, “mesmo quando os assuntos eram um tanto irrelevantes”. Os desenhos eram, com frequência, alegóricos ou fantásticos⁹²; e Settala havia comissionado mais ou menos trezentos desenhos de objetos de sua coleção para vários artistas, que foram publicados em sete volumes, organizados de acordo com os assuntos e com notas explicativas⁹³.

⁹²Ibidem, p. 166.

⁹³Ibidem, p. 158.



Figura 86 Desenho de Joris Hoefnagel e caligrafia de Georg Bocsday, 1591-1596. Aquarela, tinta dourada e prateada e nanquim sobre pergaminho. 16,66 x 12,38 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Figura 87 Joris hofnaegel, Leda e o cisne, cercados por flora e fauna, incluindo um lírio (*Lilium 'Stargazer'*), um lagarto (*Lacerta vivipara*), uma pera (*Pyrus communis*), cravos (*Dianthus caryophyllus*), um besouro (*Cetonia aurata*), uma rã (*Rana arvalis*), um caracol (*Helix aspersa*), um pêssgo (*Prunus persica*) e uma concha. 1591, chumbo, aquarela e ouro sobre pergaminho, 18 x 25,6 cm. Coleção particular.

Pinturas se tornam parte importante, em especial nas *kunstkammern* ou *wunderkammern* na cidade de Antuérpia, onde os chamados *quadros de gabinete* – feitos especialmente para fazerem parte desse tipo de coleção – constituem uma tradição. Pinturas constituíam a principal parte da coleção de Arnold Lunden, banqueiro e cunhado de Peter Paul Rubens (1577-1640), dividida em 176 sessões, entre 1639-1649.

Nos gabinetes de curiosidades de Antuérpia não se via apenas obras de artistas locais mas também pinturas italianas dos séculos XVI e XVII. Além de originais, eram colecionadas cópias de obras de artistas desconhecidos. Nos gabinetes eram vistas sobretudo quadros de pequenas dimensões, arranjados de maneira a ocupar toda a extensão das paredes, às vezes organizados simetricamente, em torno de obras maiores.



Figura 88 Frans Francken II (1581-1642), *Gabinete de arte*, 1636. Óleo sobre madeira, 74 x 78 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

As pinturas nos gabinetes eram separadas de acordo com seus temas e gêneros (cenas bíblicas ou históricas, alegorias, retratos, paisagens terrestres e marinhas e naturezas-mortas), que por sua vez, durante a primeira parte do século XVII, vão se subdividindo cada vez mais. O gênero natureza-morta, por exemplo, é dividido em pinturas de flores, conchas, peixes ou caça; o gênero paisagem se subdivide em “florestas, cenas inverniais ou de vilarejos”⁹⁴.



Figura 89 Cornelis de Baellieur (1607-1671), *Galeria de um colecionador*, c. 1635. Óleo sobre madeira, 115 x 148 cm. Residenzgalerie, Salzburgo.

Os autores de pinturas de gabinetes se especializaram. Certos artistas eram identificados como pintores exclusivamente de figuras ou arquitetura, como Frans Francken II (1581-1642), Hendrick van Balen (1575-1632) e Sebastiaen Vrancx (1573-1647); de paisagens, como Joosse de Momper II (1564-1634/35) e Abraham Govaerts (1589-1626); e de flores, animais e naturezas-mortas, como Osias Beert I (1580-1624), Alexander Adriaenssen (1587-1661) e Clara Peeters (1594- c.1657)⁹⁵.

⁹⁴n: TURNER, 1996, p. 351.

⁹⁵Ibidem, p. 352.

Também em Antuérpia se desenvolveu como gênero popular pinturas representando coleções privadas, descrevendo uma sala cujas paredes são cobertas de pinturas, onde geralmente há uma mesa com conchas, instrumentos musicais ou esculturas e, não raramente, eruditos debatendo. Nem sempre a coleção vista no quadro é uma coleção real, mas um gabinete imaginário, uma espécie de alegoria do conhecimento e do colecionismo. Cornelis de Baellieur (1607-1671), Hans Jordaens III (1595-1643), Jan van Kessel (1626-1679), Gonzales Coques (1614-1684) e, posteriormente, Balthasar van den Bossche (1681–1715), são alguns dos pintores flamengos especializados em pinturas representando coleções.

Há, no entanto, representações de coleções existentes, como a *kunstkammer* de Nicolaas Rockox, pintada por Frans Francken II. O mais antigo trabalho neste gênero provavelmente é *Gabinete de Cornelis van der Geest de Antuérpia*, pintado por Willem van Haecht II (1593-1637), em 1628. Neste quadro são identificados o Arquiduque Albert e da Arquiduquesa Isabella, coregentes dos Países Baixos espanhóis, no momento que visitaram a coleção, em 1615. No quadro, também são reconhecidas as figuras de Rubens, Anton Van Dyck (1599-1641) além de obras de outros artistas seus contemporâneos.



Figura 90 Willem van Haecht (1593-1637), *A galeria de Cornelis van der Geest*, 1628. Óleo sobre madeira, 100 x 130 cm. Rubenshuis, Antuérpia.



Figura 91 Domenico Remps (c.1620- c.1699), *Gabinete de Curiosidades*, década de 1690. Óleo sobre tela, 99 x 137 cm. Museo dell'Oficio delle Pietre Dure, Florença.



Figura 92 Georg Hainz (1630-1688), *Gabinete de Curiosidades*, 1666. Óleo sobre tela, 115 x 93 cm. Kunsthalle, Hamburgo.

Pode-se considerar como herdeira desse gênero de pintura a obra do francês Jean-Antoine Watteau (1684-1721) intitulada *L'Enseigne de Gersaint*, de 1715-20, que descreve uma galeria de um importante comerciante de obras de arte parisiense, onde são vistas, entre outras, pinturas venezianas do século XVI e pinturas flamengas do século XVII, admiradas por Watteau. O quadro também é um eloquente testemunho de como costumava ser um ambiente onde se viam e se comercializavam pinturas no século XVII: visualmente excessivo, com quadros pendurados um rente ao outro, às vezes mesmo sobrepondo-se, numa atmosfera que se assemelha a de uma *wunderkammer* e no entanto prenuncia a montagem das obras nos salões parisienses do século seguinte.



Figura 93 Jean-Antoine Watteau (1684-1637), *L'Enseigne de Gersaint*, 1720. Óleo sobre tela, 163 x 306 cm. Schloss Charlottenburg, Berlim

É também dentro dessa tradição — e num contexto muito mais próximo — que se insere, muito mais tarde, o autorretrato do norte-americano Charles Wilson Peale (1741-1827), criador de um museu de flora e fauna americanas. Ele representa a si próprio, neste quadro de 1822 (figura 94), erguendo uma cortina que revela uma sala onde pessoas observam inúmeras vitrinas com pássaros empalhados. No primeiro plano, vê-se um peru americano e ossos de mastodonte, que haviam sido escavados com a ajuda do próprio artista⁹⁶.

⁹⁶MAURIÈS, 1999, p. 206,207.

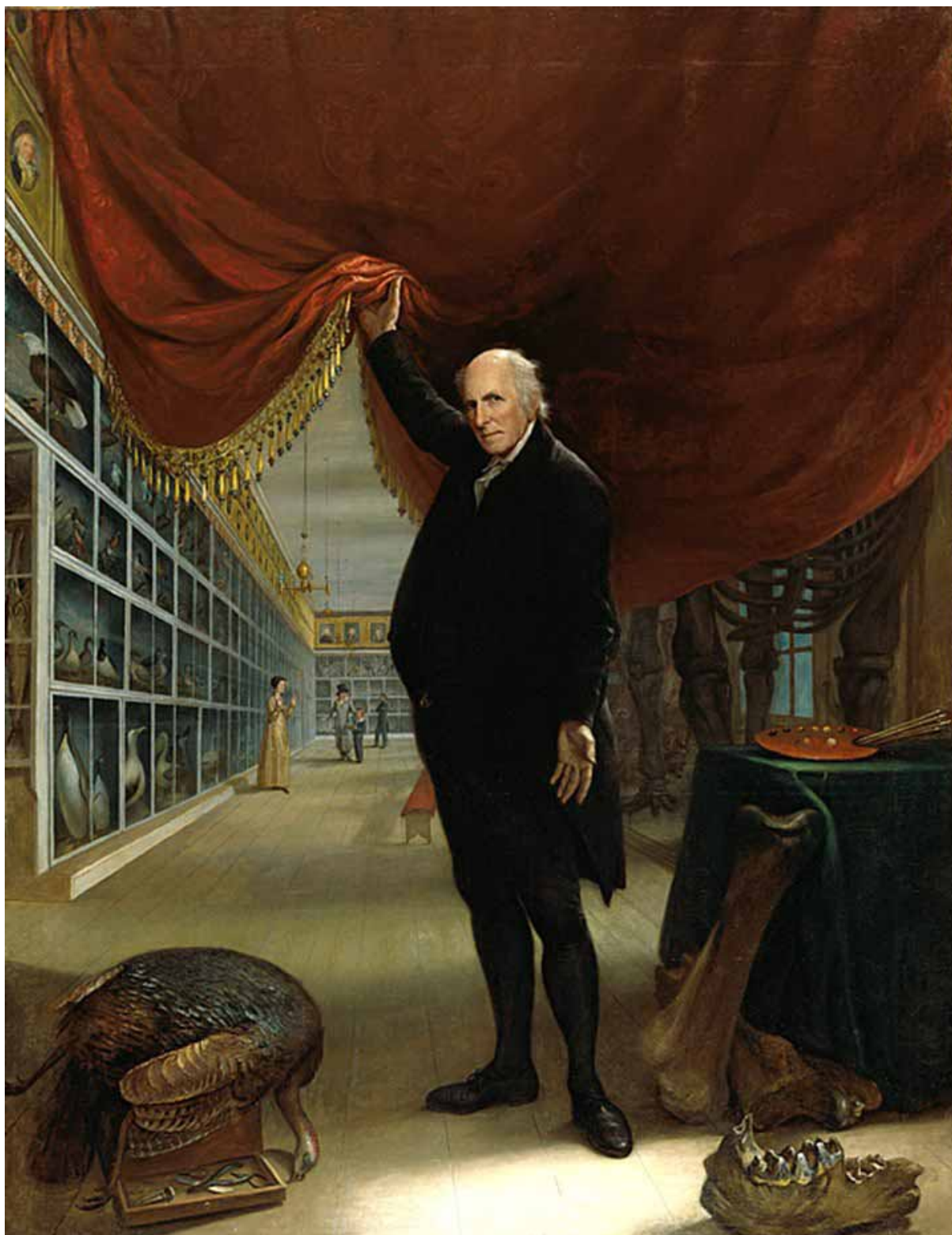


Figura 94 Charles Willson Peale (1741-1827), O artista em seu museu, 1822. Óleo sobre tela, 263,5 x 202,9 cm. Pennsylvania Accademy of the Fine Arts, Filadélfia.

2.6 Pós-Wunderkammer

O conceito de gabinetes de curiosidades começa a mudar no século XVIII, com o surgimento do pensamento iluminista⁹⁷. Progressivamente, o colecionador de curiosidades dá lugar ao enciclopedista: Aldrovandi, Gesner e Kircher vão ser vistos como pertencentes ao passado, e serão substituídos por Lineu, Cuvier e Buffon⁹⁸.

“Não havia lugar para o inexplicável ou para o bizarro numa cultura que demandava, como agora, uma realidade que estava a caminho de ser explicada, uma realidade que não teria lugar para supérfluos”. Muitos aspectos de antigos gabinetes de curiosidades são interpretados, sob o olhar iluminista, como sinais de ignorância, superstição, vulgaridade e o mundo passa, aos poucos, a ser visto sob a luz de uma nova ordem racional. Coisas que antes eram colocadas juntas ou sobrepostas, em gabinetes de curiosidades, agora precisam ser adaptadas a uma “nova escala de valores”. A mistura de *artificialia* com *naturalia* é abandonada e obras de arte e objetos científicos passam a ser vistos e expostos separadamente. Na coleção dos Habsburgos, por exemplo, as pinturas e as urnas de alabastro foram transferidas para o Kunsthistorisches Museum em Viena, enquanto os chifres de rinocerontes ficaram no castelo de Ambras. O deslocamento das *naturalia* para museus de História Natural e de *artificialia* para museus e galerias de arte se tornará um procedimento comum ao longo dos séculos XVIII e XIX⁹⁹.

Os espaços superlotados e claustrofóbicos se fragmentam e dão lugar a armários e vitrines, dedicados cada um à sua especialidade¹⁰⁰, onde a atenção se volta às peças individualmente, e não ao conjunto ou à composição: as diferenças “se tornam mais importantes que as correspondências”¹⁰¹. Depois, os objetos passam a ser hierarquizados, entre obras maiores e menores (em importância, de acordo com categorias), e entre as belas-artes e as artes decorativas, sendo as primeiras consideradas superiores em relação às segundas¹⁰².

A partir da segunda metade do século XVII, se inicia o processo de desintegração “do espaço ‘impuro’ do gabinete de curiosidades”, e emerge “a topografia da arte com a qual hoje so-

⁹⁷O Iluminismo é um “movimento filosófico, também conhecido como Esclarecimento, Ilustração ou Século das Luzes, que se desenvolve particularmente na França, Alemanha e Inglaterra no século XVIII, caracterizando-se pela defesa da ciência e da racionalidade crítica, contra a fé, a superstição e o dogma religioso. Na verdade, o Iluminismo é muito mais do que um movimento filosófico, tendo uma dimensão literária, artística e política. No Plano político, o Iluminismo defende as liberdades individuais e os direitos do cidadão contra o autoritarismo e o abuso de poder. Os iluministas consideravam que o homem poderia se emancipar através da razão e do saber, ao qual todos deveriam ter livre acesso”. (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2008, p. 142)

⁹⁸O sueco Carl von Lineu (1707-1778), e os franceses Georges Cuvier (1769-1832) e Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), todos naturalistas. (MAURIÈS, 2011, p. 189)

⁹⁹Ibidem, p. 193, 194.

¹⁰⁰Ibidem, p.189.

¹⁰¹Ibidem, p. 185.

¹⁰²Ibidem, p.194.

mos familiares, assim como com uma nova nomenclatura e os limites de gosto que permaneceram inquestionáveis nos próximos dois séculos”¹⁰³. Isso só será repensado na chamada arte contemporânea, quando o espaço “neutro” das galerias e salas de exposição passa a ser frequentemente colocado em cheque.

A transição entre os antigos gabinetes de curiosidades e as coleções enciclopédicas do século XVIII é representada pela coleção do francês Joseph Bonnier de la Mosson (1702-1744). Sua coleção se constituía por objetos díspares, na tradição das *kunstkammern*. A diferença fundamental, no entanto, é que os itens eram mais discriminados, e o “propósito didático” era mais importante do que o encantamento com o maravilhoso. Foram concebidos oito gabinetes com vitrines, cada um dedicado a um assunto: anatomia, química, farmácia, drogas, animais preservados em vidros, animais desidratados, objetos mecânicos e livros. A mansão foi demolida em 1861, mas em 1744-45, na ocasião da morte de Bonnier de la Mosson, o comerciante de arte



Figura 95 Jacques de Lajoue (1686-1761, O gabinete de Bonnier de la Mosson, 1739. Óleo sobre tela. Coleção particular

¹⁰³Ibidem, p. 194-196.

Edme-François Gersaint (1694-1750) (cuja loja havia sido pintada por Watteau), produziu um catálogo da coleção, uma vez que ela estava se dispersando. Nessa ocasião, cinco armários, em carvalho holandês foram comprados, com suas respectivas coleções de animais, pelo naturalista Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, e hoje fazem parte da Bibliothèque Centrale du Muséum National d'Histoire Naturelle, em Paris. Desenhos feitos em 1739 por Jean-Baptiste Courtonne, o jovem (c. 1712-1781), filho do arquiteto Jean Courtonne (imagem 96) são outras referências da antiga arquitetura do gabinete, junto com uma pintura a óleo do artista rococó Jacques de Lajoue (c.1687-1761) (imagem 95), baseada na coleção de de la Mosson¹⁰⁴.

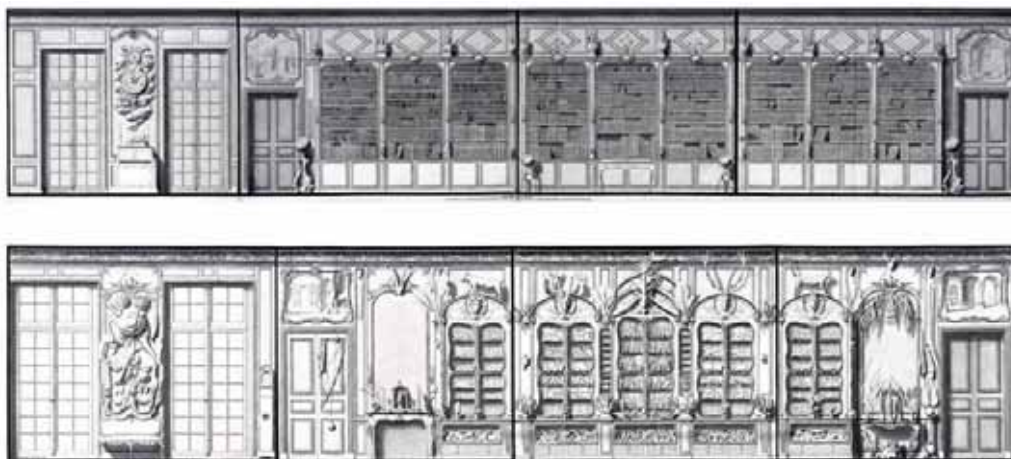


Figura 96 Jean-Baptiste Courtonne, o jovem (c. 1712-1781). Desenhos, 1739. Bico de pena e aguada sobre papel. L'Institut national d'histoire de l'art, Paris.



Figura 97 Bibliothèque Centrale du Muséum National d'Histoire Naturelle, em Paris, com os armários e parte da coleção de Bonnier de la Mosson

¹⁰⁴Ibidem, p. 184, 185.

Vivant Denon (1747-1825), diplomata, “desenhista e engenheiro, agente da monarquia, espião da república e administrador do império”, e também figura fundamental para a constituição da coleção e da fundação do Museu do Louvre, de onde foi seu primeiro diretor, em 1802. Quando morreu, foi feito um catálogo para a venda de sua coleção: havia 1574 trabalhos do gravador francês Jacques Callot (1592-1635), 133 do gravador italiano Marcantonio Raimondi (c.1480-c.1534), e dúzias de dúzias de Rembrandts (1606-1669) e Parmigianinos (1503-1540). Mas havia, também, múmias de animais, uma cabeça humana que havia pertencido a uma múmia, pinturas egípcias, um papiro com texto em hieróglifos e “uma pintura soberba do julgamento de Osíris em quatro tons, azul, terracota, verde e amarelo. Outros armários continham figuras em bronze, (...) amuletos, gaviões representando deuses e deusas”¹⁰⁵.

Entre toda a coleção de Denon, destacava-se um relicário de forma hexagonal, em estilo gótico, onde haveria fragmentos de ossos que teriam pertencido a El Cid e Jimena¹⁰⁶, encontrados em suas tumbas em Burgos; fragmentos dos ossos de Heloísa e Abelardo¹⁰⁷, retirados de suas tumbas no Paraclete; cabelos pertencendo a Agnès Sorel¹⁰⁸, enterrada em Loches, e a Inês



Figura 98 Relicário que pertenceu à coleção de Vivant Denon (1747-1825). Musée-Hôtel Bertrand Châteauroux

¹⁰⁵Ibidem, p. 197 e 200.

¹⁰⁶Rodrigo Díaz de Vivar (1043-1099), conhecido como *El Cid*, herói espanhol na luta contra os mouros; Jimena (Ximena), sua esposa.

¹⁰⁷Pedro Abelardo (1079-1142), filósofo e teólogo francês. É conhecida sua história de amor com Heloísa (c.1090-1164).

¹⁰⁸Agnès Sorel (1421-1450), amante do Rei Carlos VII da França.

de Castro¹⁰⁹, enterrada em Alcobaça; parte do bigode de Henrique IV, rei da França, descoberto inteiro mais uma ação dos corpos dos reis em Saint-Denis em 1793; fragmento do Sudário de Turim, fragmentos dos ossos de Molière e de La Fontaine, cabelos pertencentes ao General Desaix¹¹⁰. Nas laterais do relicário há uma assinatura de Napoleão, de um lado, e no outro, um fragmento da camisa, manchada de sangue, que ele usava ao morrer, um cacho de seu cabelo e uma folha do salgueiro debaixo do qual ele foi enterrado, na ilha de Santa Helena. Este objeto, foi tido por muitos anos como perdido¹¹¹.

O ato de colecionar de Denon dá origem à sua função como diretor do Museu do Louvre. Algo parecido ocorre com os britânicos Samuel Rush Meyrick¹¹² e Sir Ashton Lever¹¹³, colecionadores que virão a se tornar próximos da atual figura do curador de museu. A ideia do cubo branco, da sala asséptica e vazia, como um espaço ideal (depois de tantos outros) para se apreciar arte ainda demoraria mais de um século para acontecer, mas é neste ponto que o caminho até sua invenção tem início.

¹⁰⁹Inês de Castro (c.1320/1325-1355), amante do futuro Rei Pedro I de Portugal.

¹¹⁰Louis Charles Antoine Desaix (1768-1800), general francês.

¹¹¹Ibidem, p. 200.

¹¹²Samuel Rush Meyrick(1783-1848), colecionador britânico, obcecado por armaduras medievais, constituiu uma coleção extraordinária, parte hoje conservada pelo British Museum e pela Wallace Collection, em Londres. Em 1824, publicou o livro *A Critical Enquiry into Ancient Armour*, em que criticava a Galeria dos Reis (Line of Kings), exposição permanente de armaduras pertencentes a monarcas britânicos, sobre cavalos de madeira, na Torre de Londres. Em 1826, foi construída uma nova galeria na Torre de Londres para abrigar a coleção, e Meyrick foi convidado a reorganizar o modo como eram expostas as armaduras na Torre de Londres e do Castelo de Windsor.

¹¹³O Leverian Museum, criado por Sir Ashton Lever (1729-1788), foi instalado em cômodos de sua casa, em Leicester Square, em Londres, em 1775. Era basicamente um museu de naturalia (que ele chamava de Hozophusicom Museum – Museu de Toda a Natureza). Aberto ao público todos os dias, em horário comercial, possuía milhares de objetos – fósseis, conchas, pássaros, insetos, répteis, peixes, macacos e um elefante e uma zebra. Era uma atração popular. Sarah Stone, a autora da aquarela acima, foi contratada por Sir Ashton Lever na década de 1770 para produzir desenhos a partir de sua coleção, o que continuou fazendo por mais de uma década. Suas aquarelas passaram a ser exibidas como atração do museu. Quando Ashton morreu, em 1788, seu museu foi vendido e continuou existindo, num outro endereço. Funcionando depois em Rotunda, sul do Tâmbisa, em Blackfriars Bridge Road, teve acréscimo de objetos etnográficos, sendo muitos deles trazidos dos mares do sul pelo Capitão James Cook (1728-1779). Fechou definitivamente em 1806 (Ibidem, p. 202 e 206), e seu acervo, no mesmo ano, foi dividido em lotes e vendido para diferentes coleções.



Figura 99 Sarah Stone (c.1760-1844) Vista do interior do Museu de Sir Ashton Lever (Leicester Square, Londres), 30 de março de 1785. Aquarela, 34,5 x 39 cm. State Library of New South Wales, Sidney.



Figura 100 Alexandre-Isidore Leroy de Barde (1777- 1828). Coleção de conchas dispostas em prateleiras. Esta obra foi feita no Museu de Ashton Lever, em Londres, e representa parte de sua coleção de conchas. Aquarela e guache sobre papel. 125 x 90 cm. Museu do Louvre, Paris.

Considerações Finais

Qual é o espaço da arte contemporânea? Onde, de fato, acontece a experiência artística? Qual é o papel do lugar onde as obras de arte são expostas? Legitimar seu estatuto de arte, apenas, ou lhes atribuir outros sentidos?

Ao desenvolver esta pesquisa me deparei com esses questionamentos, que me levaram a caminhos diversos sobre como colocar minha produção artística no mundo, não apenas referentes a problemas de museografia, mas ao próprio lugar onde se deve exercer e experimentar a arte.

Talvez caiba ao artista, hoje, estabelecer seu próprio espaço, e ali colocar sua visão de mundo, sem a ilusão de neutralidade o cubo branco. Isso só me parece possível quando se vivencia no cotidiano, como uma câmara de maravilhas contemporânea.

Em algum momento, me perguntei se seria possível dissociar a figura da artista, da mãe e da mulher no mundo. Poderia fazer isso, mas estaria mentindo. Lembro de amamentar minha filha enquanto escrevia a prova do processo seletivo e a entregava nos braços de sua avó materna, que hoje não está mais entre nós. Se não fosse ela deixar de ir ao trabalho para prontamente atender a filha, eu não estaria escrevendo estas linhas.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- BACON, Francis. *Vida e Obra*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosacnaify, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FINDLEN, Paula. *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- FINEBERG, Jonathan. *Strategies of being*. Londres: Laurence King Publishing, 1995.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LABAKI, Amir. *2001: uma odisséia no espaço*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- LOSANO, Mario G. *Histórias de autômatos: da Gécia antiga à Belle Époque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LUGLI, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia - Colezionismo Enciclopédico Nelle Wunderkammern D'Europa*. Milão: Mazzotta, 1990.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SEBA, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities*. Colônia: Taschen, 2001.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter (org.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

VIDAL, Diana Gonçalves; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

WALLACE, Alfred Russel. *Natural Curiosities*. Nova York: Parkstone International, 2011.

Páginas na internet

Site oficial do Muséum National d'Histoire Naturelle, em Paris. Disponível em: http://www.mnhn.fr/museum/foffice/tous/tous/GuideDecouverte/collections/collection/fiche_collection.xsp?

[COLLECTION_COLLECTION_ID=217&COLLECTION_ID=217&idx=25&nav=liste](http://www.mnhn.fr/museum/foffice/tous/tous/GuideDecouverte/collections/collection/fiche_collection.xsp?COLLECTION_COLLECTION_ID=217&COLLECTION_ID=217&idx=25&nav=liste) . Último acesso em 31 de outubro de 2013.

Site oficial do Museu do Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/en/tales-of-the-museum> . Último acesso em 31 de outubro de 2013.

Web Gallery of Art. Disponível em: <http://www.wga.hu/> Último acesso em 11 de novembro de 2013.

<http://www.habsburger.net/en/about-the-project> Último acesso em 11 de novembro de 2013.

http://www.stanford.edu/group/kircher/cgi-bin/site/?attachment_id=677 Último acesso em 11 de novembro de 2013.