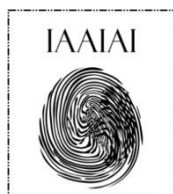




UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Mestrado em Poéticas Visuais

DAIANA SCHRÖPEL



**ENTRE DOMÍNIOS:**  
**dimensões científicas e cenográficas**  
**em situações ficcionais**

Porto Alegre  
2016



DAIANA SCHRÖPEL

**ENTRE DOMÍNIOS:**  
**dimensões científicas e cenográficas**  
**em situações ficcionais**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com área de concentração em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Banca examinadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Kern (UFRGS)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elida Tessler (UFRGS)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Esther Maciel (UFMG)

Porto Alegre  
2016

Schröpel, Daiana  
Entre domínios: dimensões científicas e  
cenográficas em situações ficcionais / Daiana  
Schröpel. -- 2016.  
210 f.

Orientadora: Maria Ivone dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2016.

1. Arte contemporânea. 2. Instalação. 3. Ficção.  
4. Personagem. 5. Cenografia. I. Santos, Maria Ivone  
dos, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da  
UFRGS com os dados fornecidos pela autora.

*Para aqueles que nunca se cansam de olhar...*

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por acolher minha pesquisa em produtivo ambiente de trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado que me permitiu dedicação integral à pesquisa.

A minha orientadora, Professora Doutora Maria Ivone dos Santos, pela confiança, liberdade e suporte, sobretudo na etapa final do trabalho.

A banca de qualificação, composta pela presença da Professora Doutora Daniela Kern e da Professora Doutora Elida Tessler, pela generosidade na indicação de leituras e referências que ampliaram os horizontes de pesquisa.

A minha família, pelo apoio incondicional, em todos os aspectos.

A Drusko Covcevic, por compartilhar do ímpeto exploratório, de jornadas de conhecimento e reconhecimento, pelo apoio e pela presença constantes em minha vida.

Aos professores, colegas e amigos que em encontros e conversas contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

“[...]

— Ahora vas a ver algo que nunca has visto.

Me tendió con cuidado un ejemplar de la Utopía de More, impreso en Basilea en el año 1518 y en el que faltaban hojas y láminas.

No sin fatuidad repliqué:

— Es un libro impreso. En casa habrá más de dos mil, aunque no tan antiguos ni tan preciosos.

Leí en voz alta el título.

El otro rió.

— Nadie puede leer dos mil libros. En los cuatro siglos que vivo no habré pasado de una media docena. Además no importa leer sino releer. La imprenta, ahora abolida, ha sido uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios.

— En mi curioso ayer — conteste —, prevalecía la superstición de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. El planeta estaba poblado de espectros colectivos, el Canadá, el Brasil, el Congo Suizo y el Mercado Común. Casi nadie sabía la historia previa de esos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos, la inminente ruptura de relaciones y los mensajes que los presidentes mandaban, elaborados por el secretario del secretario con la prudente imprecisión que era propia del género.

Todo esto se leía para el olvido, porque a las pocas horas lo borrarían otras trivialidades. [...] Las imágenes y la letra impresa eran más reales que las cosas. Sólo lo publicado era verdadero. *Esse est percipi* (ser es ser retratado) era el principio, el medio y el fin de nuestro singular concepto del mundo. En el ayer que me tocó, la gente era ingenua; creía que una mercadería era buena porque así lo afirmaba y lo repetía su propio fabricante. También eran frecuentes los robos, aunque nadie ignoraba que la posesión de dinero no da mayor felicidad ni mayor quietud.

[...]”

*Utopía de un hombre que esta cansado.*  
Jorge Luís Borges



## RESUMO

A pesquisa parte da investigação de procedimentos construtivos implicados na representação e apresentação dos trabalhos *Um mosaico misterioso* (2015), *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (2015) e *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Cada situação ficcional é composta por diferentes linguagens justapostas (desenho, fotografia, texto, objeto, vídeo), estruturada por narrativas ficcionais e construída em torno de personagens. Ao transitar entre a realidade e a ficção, as instalações estabelecem diálogos com a literatura e o teatro. Ao penetrarem o campo das ciências naturais (zoologia, botânica, entomologia, entre outros), apropriam-se de sistemas de representação e simulam regras de funcionamento destas disciplinas. Desta forma, as questões ampliam-se para uma reflexão teórica acerca da definição da noção de instalação por intermédio de seus aspectos cenográficos e teatrais e de seus elementos estruturais, quais sejam a personagem ficcional e o conjunto de objetos e dados que a compõem. A investigação se debruça sobre as correspondências entre o trabalho artístico e os históricos Gabinetes de Curiosidades, no que concerne a formas de apresentação e disposição dos objetos, artefatos e espécimes. São analisados sistemas de classificação e denominação científicos, ao observar seus aspectos objetivos e subjetivos como propulsores da criação poética. O presente estudo aborda, nesse contexto, aspectos ficcionais e representacionais, diálogos entre arte e ciência e trânsitos entre linguagens e gêneros artísticos, amparando-se em obras referenciais dos artistas Marcel Broodthaers, Mark Dion, Joan Fontcuberta e Ilya Kabakov.

**Palavras chave:** Instalação. Ficção. Gabinete. Personagem. Cenografia.

## *ABSTRACT*

The research stems from the investigation of constructive procedures involved in representation and presentation of the artworks *Um mosaico misterioso* (2015), *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (2015) and *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Each fictional situation is composed by different juxtaposed languages (drawing, photography, text, object, video), structured by fictional narratives and built around characters. Through transits between reality and fiction, the installations establish dialogues with literature and theater. By penetrating the field of natural sciences (zoology, botany, entomology, among others), they appropriate representation systems and simulate these disciplines *modus operandi*. Thus, the research scope widens towards a theoretical pondering on the definition of installation through its scenography and theatrical aspects and its structural elements, namely the fictional character and the set of objects and data that comprise it. The research focuses on the correspondences between the artwork and historical Cabinets of Curiosities, regarding the forms of presentation and arrangement of objects, artifacts and specimens. Scientific classification and designation systems are analyzed by observing their objective and subjective aspects as drivers of poetic creation. The research addresses, in this context, fictional and representational aspects, dialogues between art and science and transits between languages and artistic genres, with the support of referential works authored by the artists Marcel Broodthaers, Mark Dion, Joan Fontcuberta and Ilya Kabakov.

**Keywords:** Instalation. Fiction. Cabinet. Character. Scenography.

## LISTA DE IMAGENS

FIG. 1. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	16
FIG. 2 e 3. Daiana Schröpel. <i>Sobre a natureza das coisas</i> (2015) .....	24
FIG. 4. Capa da revista <i>National Geographic</i> (agosto, 1972) .....	25
FIG. 5. Indivíduos Tasaday, <i>National Geographic</i> (agosto, 1972) .....	27
FIG. 6. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	30
FIG. 7. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	31
FIG. 8. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	33
FIG. 9. George Shaw. Primeira ilustração de ornitorrinco, <i>The Naturalist's Miscellany</i> (1799) .....	35
FIG. 10. Imagem publicitária da marca Tekefunken .....	38
FIG. 11. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	40
FIG. 12 e 13. Daiana Schröpel. <i>Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies</i> (2015) .....	46
FIG. 14. Imagem parcial do Delta do Rio Jacuí .....	48
FIG. 15. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	50
FIG. 16. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	53
FIG. 17. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	55
FIG. 18 e 19. Daiana Schröpel. <i>Caixa de impresses</i> (2015) .....	58
FIG. 20. Domenico Remps. <i>Kunstammerschrank</i> (1690) .....	59
FIG. 21. Ferrante Imperato. <i>Ritratto del museo di Ferrante Imperato</i> (1599) .....	61
FIG. 22. Claude Duret. Ilustração de Barometz (1605) .....	63
FIG. 23. Exemplar de <i>Agnus scythicus</i> (séc. XIX).....	63
FIG. 24 e 25. Mark Dion. <i>Bureau of the Center for the Study of Surrealism and Its Legacy</i> (2005-2008) .....	67
FIG. 26. Daiana Schröpel. Detalhe da série <i>Vegetais anômalos</i> (2010) .....	71
FIG. 27. Daiana Schröpel. Detalhe da série <i>Vegetais normais</i> (2010) .....	71
FIG. 28. Joan Fontcuberta. <i>Guillumeta polymorpha</i> (1982) .....	73
FIG. 29. Karl Blossfeldt. <i>Dipsacus laciniatus, Cutleaf Teasel, Opposite Leaves at Stem</i> (c.1926) .....	73

FIG. 30 e 31. Aves utilizadas na composição dos espécimes de besouros no trabalho <i>Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies</i> (2015) .....	75
FIG. 32. Albrecht Dürer. <i>Rhinoceros</i> (1515) .....	78
FIG. 33. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	84
FIG. 34. Ernst Haeckel. Ilustração de <i>Anthropogenie</i> (1874) .....	86
FIG. 35. Leonardo Da Vinci. <i>Studies of the Foetus in the Womb</i> (c. 1513) .....	86
FIG. 36. Daiana Schröpel. Fotografia de <i>Cucumis metuliferus</i> (2014) .....	87
FIG. 37. Daiana Schröpel. Peça de argila (2015) .....	87
FIG. 38. Johannes Sobotta. Ilustração de <i>Human Anatomy</i> , vol. III (1908) .....	89
FIG. 39 e 40. Marcel Broodthaers. <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures</i> (1972) .....	92
FIG. 41. Charles Darwin. Página do caderno de notas "B" (1837-1838) .....	100
FIG. 42. Ernst Haeckel. <i>The Pedigree of Man</i> , em <i>The Evolution of Man</i> (1879) .....	100
FIG. 43. Conrad Gesner. <i>Hidra</i> , em <i>Historiae Animalium</i> , vol. 4 (1551) .....	104
FIG. 44. Fortunio Liceti. Página selecionada de <i>De Monstrorum Caussis, Natura et Differentis</i> (1665) .....	107
FIG. 45. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	112
FIG. 46. El Lissitzky. <i>Sala Proun</i> (1923) .....	116
FIG. 47. Kurt Schwitters. <i>Merzbau</i> (1923-1927) .....	116
FIG. 48. Vista da reconstrução da <i>Merzbau</i> (1981-1983).....	116
FIG. 49. Francesco di Giorgio Martini. <i>Architectural View</i> (c. 1490-1500) .....	116
FIG. 50. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	117
FIG. 51. Georges Méliès. <i>Le voyage dans la lune</i> (1902) .....	120
FIG. 52. Julia Margaret Cameron. <i>Beatrice</i> (1866) .....	122
FIG. 53. Henry Peach Robinson. <i>Fading Away</i> (1858) .....	123
FIG. 54. Jeff Wall. <i>Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)</i> (1992)...	125
FIG. 55 e 56. Lars Von Trier. <i>Dogville</i> (2003) .....	127
FIG. 57. Adolphe Appia. <i>Orpheus</i> (1913) .....	129
FIG. 58. Joseph Svoboda. <i>Romeo and Juliet</i> (1963).....	129

FIG. 59. Ralph Koltai. <i>Suddenly Last Summer</i> (1998) .....	129
FIG. 60. Robert Morris. <i>Colunas</i> (1961-73) .....	131
FIG. 61. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	134
FIG. 62. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	135
FIG. 63. Daiana Schröpel. <i>Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies</i> (2015) .....	138
FIG. 64. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	142
FIG. 65 e 66. Estudos para <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	143
FIG. 67. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	148
FIG. 68. Daiana Schröpel. Acervo particular de objetos .....	149
FIG. 79. Estúdio de André Breton (1960) .....	151
FIG. 70. Caixa contendo oito fósseis marinhos, da coleção de André Breton .....	151
FIG. 71. <i>Exposição Surrealista de Objetos</i> (1936) .....	153
FIG. 72. Kurt Schwitters. <i>Merszäule im Merzbau</i> (1923) .....	155
FIG. 73. Daiana Schröpel. <i>Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies</i> (2015) .....	157
FIG. 74. Daiana Schröpel. Coleção de conchas, pedras e algas .....	159
FIG. 75 e 76. Ilya Kabakov. <i>The man who flew into space from his apartment</i> (1984) .....	161
FIG. 77. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	165
FIG. 78. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	167
FIG. 79. Daiana Schröpel. <i>Um mosaico misterioso</i> (2015) .....	169
FIG. 80. Daiana Schröpel. <i>Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí</i> (2015) .....	172

## SUMÁRIO

Introdução.....	17
-----------------	----

### I. Situações ficcionais: estudos de casos

#### 1. Um mosaico misterioso

1.1. Um caso antropológico.....	25
1.2. Um mosaico misterioso.....	29
1.3. Um paradoxo.....	34
1.4. Um paradoxo em um caso paleoantropológico.....	36

#### 2. Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas

2.1. Sobre as atividades desenvolvidas pela Prof. <sup>a</sup> Ana Mucks.....	42
2.2. Sobre os Gabinetes.....	45
2.3. A prática da coleta e o arranjo do espaço.....	52
2.4. As coleções do Sr. Fort e o pensamento <i>intermediarista</i> , segundo Ana Mucks.....	55

### II. Entre arte e ciência: o mundo como representação

#### 3. Gabinetes de Curiosidades: da heterogeneidade à construção de sentidos

3.1. <i>Wunderkammern</i> : o exótico como curiosidade.....	59
3.2. Do artefato esquecido à proliferação de sentidos.....	65
3.3. Construindo ambiguidades: o exótico, o estranho e a imagem descritiva.....	69
3.4. Dois casos que pertencem à história: <i>O livro das maravilhas</i> e <i>Rhinocerus</i> .....	75

#### 4. Ilustrar, denominar e classificar: métodos científicos como formas expressivas

4.1. A imagem científica e as concepções flutuantes de objetividade.....	80
4.2. Engrenagens à mostra: um museu fictício.....	93
4.3. Sistemas de designação e classificação científicos e o problema das <i>nuances</i> .....	96
4.4. Inclassificáveis: rumo aos sistemas abertos.....	103

### **III. Entre domínios: cenografia e teatralidade na situação ficcional**

#### **5. Instalação e teatralidade**

- 5.1. Sobre o conceito de instalação: preâmbulo ..... 113
- 5.2. Encenação, cenografia e teatralidade: uma leitura transdisciplinar ..... 119
- 5.3. O espaço e a cena: construindo situações ficcionais ..... 132

#### **6. Os objetos e a personagem ausente**

- 6.1. Entre resíduos e fragmentos do mundo..... 147
- 6.2. O caso d'*O homem que voou para o espaço a partir de seu apartamento*..... 159
- 6.3. A personagem ausente ..... 163

Considerações finais ..... 175

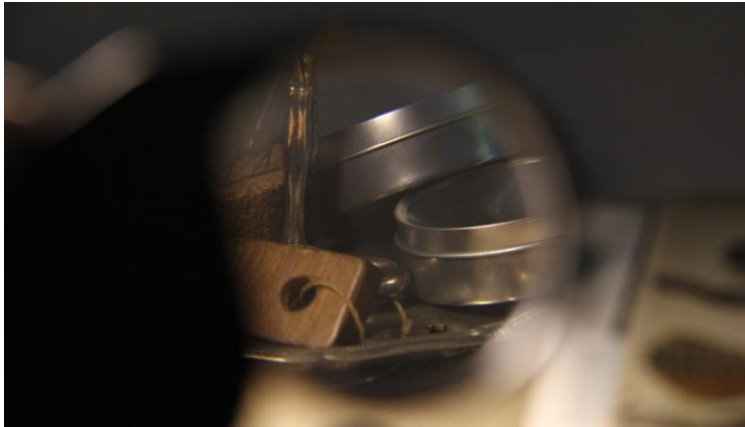
Referências ..... 183

Apêndices ..... 195

Anexos ..... 198







## INTRODUÇÃO

Construir um universo ficcional, mesmo em seus aspectos fragmentários, é um processo gradual e de constante olhar sobre a realidade e as formas que esta assume. A pesquisa que se materializa na presente dissertação constitui-se do lançar um olhar de retorno, a partir da realidade, sobre a ficção. Assim, revelando caminhos já percorridos durante o processo criativo e explorando outros não tão evidentes.

Nesse sentido, se a situação ficcional constitui uma “realidade” parcelar da ficção que narra por intermédio de objetos, artefatos e imagens as investigações de uma personagem, o presente estudo relata, de maneira não menos parcelar, as qualidades processuais, estéticas e conceituais implicadas na concepção e na constituição da representação espacial. Aqui ela é apresentada por meio de três instalações: *Um mosaico misterioso*, *Gabinete de Coleta*, *Identificação e Significação de Espécies* e *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* - ambas produzidas no decorrer de 2015 e vinculadas à instituição ficcional designada *Instituto Allotria de Análise e Intervenções Antrópicas Investigativas*.

Estes trabalhos constroem e são construídos por questionamentos que tomam forma gradualmente. Inquietações que se colocam diante da realidade do mundo – este compósito de imagens em constante uso e desuso. Dos mecanismos e dos modos de produção de conhecimento que buscam compreendê-lo e da inevitável falência dos sistemas de representação que o espelham. A questão, que não está dada, murmura por entre os fragmentos e resíduos que, uma vez montados, constituem esse mosaico de formas, objetos, artefatos, imagens e palavras que é o espaço da situação ficcional.

Se, de um lado, ramos do conhecimento como a história e a ciência perscrutam os fenômenos e os acontecimentos ao rastream o mundo por intermédio de suas múltiplas realidades, manifestas em provas e evidências; por outro, temos a ficção, que por meio de suas múltiplas facetas, propõe leituras sobre as realidades do mundo ao

FIG. 1. Daiana Schröpel. *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Detalhe da instalação.

operar estratégias que lhe são próprias. Além dos ramos científicos e ficcionais, uma terceira disciplina emerge constituída de intenções científicas, mas contaminada por desejos e ilusões que pertencem ao âmbito do imaginário. Este é o ramo das pseudociências e da pseudo-história, lidas como falsas disciplinas em virtude do emprego de dados errôneos e metodologias imprecisas.

Com constância, ciência, pseudociência e ficção contam-se. Em especial as duas últimas, em virtude de que compartilham artifícios concernentes ao imaginário. Mas distanciam-se na medida em que a pseudociência se pretende uma disciplina a serviço da verdade, enquanto a ficção assume-me como fingimento lúdico. Nesse sentido, os fins a que servem destoam nitidamente. Temas como a Atlântida, ancestrais alienígenas que deram origem a vida no planeta terra ou relatos do descobrimento da América que antecedem as viagens dos exploradores portugueses e espanhóis, abordados em obras ficcionais diversas, são matéria da pseudociência e da pseudo-história, que buscam comprovar tais fatos e fenômenos. Assim, a ficção atua no âmbito das possibilidades e a pseudociência, em contrapartida, no domínio das probabilidades, onde também opera a ciência.

A prática que conduz a presente pesquisa é construída no horizonte da ficção, onde trafegam resíduos de representações e ideias que competem tanto a ciência como a pseudociência. Dos artifícios ficcionais, a simulação age na composição de evidências e modelos de sistemas de representação, designação e ordenamento, que no mundo secular trabalham em favor da objetividade na captação dos fenômenos naturais. Mas que no âmbito da proposta artística representam, em sua maioria, espécimes inventados. Desses encontros e confrontações proliferam diálogos entre arte e ciência. E, da interlocução com outras linguagens artísticas, que também compreendem veículos de ficção – como o teatro, o cinema e a literatura – decorre a composição das representações espaciais em seus aspectos cenográficos, imersivos e performáticos.

Diante disso, a presente dissertação compreende três partes, compostas por dois capítulos cada uma. A primeira constituirá a apresentação dos trabalhos poéticos já referenciados e a análise parcelar

de determinados aspectos basilares que os compõem, bem como diálogos que estabelecem com fenômenos do mundo secular. Nesse sentido, veremos que a proposta *Um mosaico misterioso* constitui-se da descoberta de uma espécie de homínido com características paradoxais, veiculada por intermédio de uma publicação científica. O texto examinará o processo de montagem desse veículo, abordando os procedimentos criativos da apropriação, modificação e manipulação, amparando-se no pensamento do artista Joan Fontcuberta. E, a partir destes, a constituição de modelos simulados que criam uma aparência de objetividade e legitimidade.

O segundo capítulo, por vez, apresentará os *Gabinetes*, associados ao *Instituto Alotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas*. Ao se tratar de dois espaços representacionais compostos por uma heterogeneidade de objetos e artefatos, vinculados a um imaginário da exploração de fenômenos naturais, a análise se ocupará da questão da coleta como uma prática que constitui o trabalho – em seus aspectos ficcionais e cenográficos. Para tanto também serão apresentados textos de caráter ficcional, que apresentam a personagem, denominada Ana Mucks, de uma maneira não descritiva ao mesmo tempo em que sugerem qualidades narrativas e composicionais das propostas artísticas – como seu diálogo com o pensamento de Charles Fort, colecionador de fenômenos insólitos.

As questões e problemáticas esboçadas até então serão ampliadas na segunda e na terceira partes deste estudo. A dimensão científica que se desenvolve no contexto da produção poética será abordada na segunda parte. Seu ponto de partida analisará como o trabalho artístico se coloca em diálogo com os antigos Gabinetes de Curiosidades, situados entre os séculos XVI e XVIII. Serão abordados os aspectos do exótico e do estranho, a heterogeneidade de objetos, suas qualidades como repositórios do maravilhoso e a prática de exploradores e colecionadores. A produção referencial do artista Mark Dion, que versa com essas questões, será discutida a partir de uma proposta específica que busca repensar o papel do museu como espaço de memória e de conhecimento.

As qualidades do exótico e do estranho serão ainda analisadas por intermédio de seu emprego como artifícios para a cria-

ção de ambiguidades que problematizam a representação científica e seu estatuto de objetividade. A discussão, que também aludirá ao tema do realismo e da crença na imagem, será conduzida em diálogo com obra específica do artista Joan Fontcuberta e se estenderá a uma análise da flutuação do valor testemunhal exposta nas obras *O livro das maravilhas*, de Marco Polo, e *Rhinocerus*, de Albrecht Dürer. A partir desses feitos indicarei como história e fantasia, fato e ficção se sobrepõem.

Estas questões, desenvolvidas no terceiro capítulo, avançam sobre o seguinte, que avaliará o uso da imagem científica e de determinados sistemas de designação e ordenamento do mundo visível como mecanismos expressivos no contexto da proposta artística. O texto investigará as concepções de objetividade que competem às imagens em determinadas épocas e como as técnicas de inquirição da natureza tornam-se obsoletas. Nesse sentido, serão analisados determinados mecanismos de produção de imagens científicas, pontuando as convergências e as divergências entre a composição de imagens descritivas (a partir de Leonardo Da Vinci, Ernst Haeckel e Johannes Sobotta) e representações artísticas, no contexto da minha prática.

Os sistemas de designação e classificação científicos serão abordados sob uma perspectiva semelhante, na medida em que explorarei seus aspectos arbitrários. Este segmento da pesquisa mostrará como a construção de aparências taxonômicas pode atuar, no contexto artístico, como um mecanismo de tensionamento das certezas impostas pelo método de ordenamento, perturbando-o. Em diálogo com esta questão, será analisado como o projeto do museu fictício de Marcel Broodthaers expõe os modos de funcionamento do museu de arte ao reproduzir aspectos de sua constituição. Ainda, no que concerne a estes estudos, serão importantes especialmente os aportes teóricos dos pesquisadores Jean-Marie Schaeffer sobre os conceitos de ficção e simulação, Celeste Olalquiaga em seus estudos sobre a cultura contemporânea, Lorraine Daston no que se refere à imagem científica e Michel Foucault sobre os sistemas taxonômicos.

A terceira parte da dissertação analisará o trabalho artístico em seus aspectos de espacialização ao estabelecer diálogos com a ar-

quietura, o teatro, o cinema e a literatura. A noção de instalação, por meio de uma breve leitura sobre sua constituição ao longo do século XX e de seus precedentes em artistas como El Lissitzky e Kurt Schwitters, será tratada no quinto capítulo. A essa análise segue um breve estudo dos conceitos de encenação, cenografia e teatralidade a partir do teatro, do cinema e da fotografia. As questões aí lançadas a partir do estudo de obras pontuais do cineasta Lars Von Trier e do artista pesquisador Jeff Wall possibilitarão a problematização da situação ficcional como uma representação espacial literal e habitável e abrirão terreno para pensar seus modos de construção e apresentação.

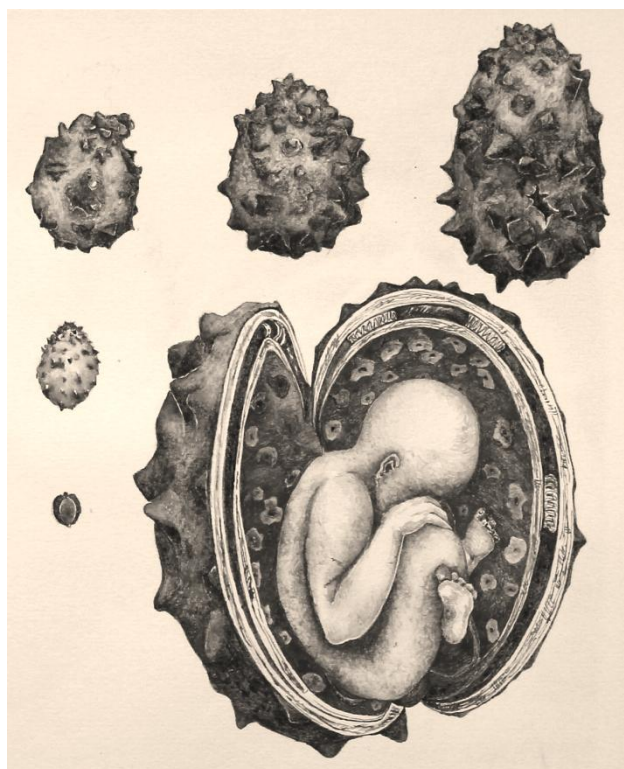
Os objetos e a personagem serão pensados no sexto e último capítulo. Móveis, elementos decorativos, instrumentos de trabalho, de caráter pessoal, recipientes e caixas, matéria orgânica, coisas coletadas e produzidas, encontradas e construídas, são elementos que constituem a cena em acordo com a disposição que assumem no processo de montagem. Nesse sentido, será retomado o diálogo com os Gabinetes de Curiosidades e as implicações que resultam dessa proximidade. A produção de Ilya Kabakov será analisada nesse contexto por intermédio do conceito *Instalação total*, concebido pelo artista para pensar sua prática, baseada na composição de instalações ambientais que dialogam diretamente com aspectos do teatro e da literatura. Essa leitura abrirá caminho para pensar a constituição de personagens que, embora implícitos na constituição da cena, são corpos ausentes. Nesse sentido, a atuação do artista como criador e ator/personagem também será problematizada. Nesse âmbito, acentuo a importância dos aportes teóricos de Claire Bishop em seus estudos sobre a instalação, Jacques Aumont em sua leitura da encenação no teatro e no cinema, assim como Roland Barthes e Michel Foucault no que concerne a problemática do autor.

Se o trabalho artístico é um corpo heterogêneo construído por intermédio de procedimentos de montagem, a desmontagem dessa estrutura física e conceitual é uma operação necessária à identificação de suas partes constitutivas e à investigação de seus modos de funcionamento. Diante disso, a pesquisa constitui-se também de um corpo de ideias que emanam da prática artística, alastram-se por diferentes campos do saber e retornam a ela. Os diálogos construídos

neste transitar configuram relatos de encontros e desencontros, justaposições e articulações, que operam no fazer artístico e conduzem reflexões sobre ele. É, portanto, uma trama que se sobrepõe a outra, com o objetivo de examinar os rastros, alargando-os.







*Homo allotriensis*



*Alactaga elaternirum*

FIG. 2 e 3. Daiana Schröpel.  
*Sobre a natureza das coisas*  
(2015). Detalhes. Desenho:  
bico de pena, aquarela e  
nanquim sobre papel.

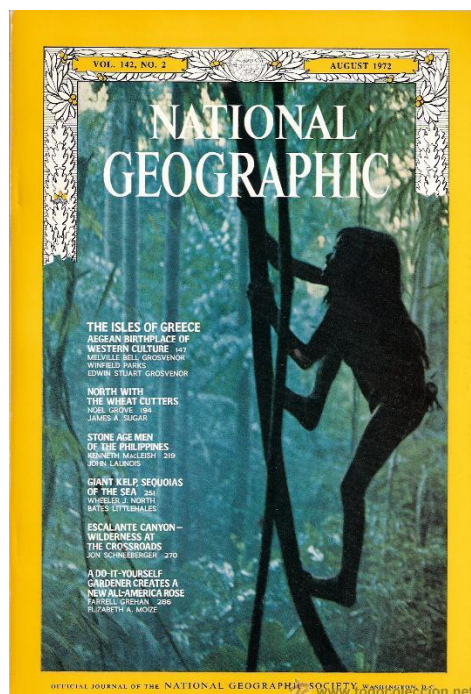
# I. Situações ficcionais: estudos de casos

## 1. *Um mosaico misterioso*

### 1.1. Um caso antropológico

Em 1971, um grupo de vinte e seis pessoas foi encontrado vivendo na floresta tropical de Mindanao, uma ilha ao sul do arquipélago das Filipinas. Até aquele momento, os Tasaday nunca haviam tido contato com outras civilizações e viviam da mesma maneira desde a Idade da Pedra. Os indivíduos viviam em cavernas, vestiam-se com folhas e utilizavam ferramentas de pedra. Devido a essas condições, rapidamente tornaram-se uma sensação entre fotógrafos, repórteres e antropólogos: imagens do povo posando em suas cavernas apareceram em revistas ao redor do mundo, como *National Geographic* (agosto de 1972), documentários foram produzidos e re-

FIG. 4. Capa da revista *National Geographic* (agosto de 1972).



portados em canais de televisão (a própria *National Geographic* produziu um em dezembro de 1971) e o fotógrafo John Nance escreveu, em 1975, um *best seller* intitulado *The Gentle Tasaday*. A primeira menção pública se deu no *Daily Mirror*, em oito de julho de 1971. Grande parte da empatia gerada pela tribo residia em seu caráter pacífico, imagem que surgia como um contraponto aos horrores da guerra do Vietnã veiculados pela mídia e em apoio aos movimentos hip-

*pies* e ecológicos, de revalorização e retorno à vida natural, então em andamento.

Como um diorama vivo, os Tasaday representavam a possibilidade de explorar e conhecer a vida de nossos ancestrais, não por meio de evidências e vestígios, mas observando e interrogando em primeira mão a tribo recém descoberta. No entanto, rapidamente, Manuel Elizalde Junior, um excêntrico e controverso milionário, administrador da agência para a proteção das minorias nas Filipinas – chamada *PANAMIN Foundation* – criou uma reserva para proteger o grupo e seu habitat natural da exploração externa. Estabeleceram-se regras para o controle sobre a atenção da mídia e sobre as investigações científicas do modo de vida, linguagem e alimentação dos Tasaday. Em 1972, o regime de Ferdinand Marcos, então presidente das Filipinas, declarou a reserva área restrita. O acesso a Mindanao tornou-se difícil por vários anos e, em 1976, Marcos estabeleceu um controle ainda mais intenso, que preveniria os Tasaday e outras comunidades culturais inexploradas de acesso não autorizado.

Quando em 1986 o governo ditatorial foi derrubado, Oswald Iten – jornalista suíço – e um repórter filipino, chamado Joey Lozano, entraram no território até então proibido em busca dos Tasaday. O que Iten e Lozano encontraram foram cavernas vazias e membros da tribo vivendo em casebres nas redondezas, vestidos com jeans e camiseta, fumando cigarros – existindo de uma forma simples, mas certamente não primitiva. Aos questionamentos de Iten, alguns dos indivíduos admitiram que os Tasaday não eram e nunca haviam sido uma tribo primitiva e alegaram que haviam cedido a pressões de Elizalde para que atuassem nesse sentido, em troca de assistência, segurança e dinheiro. Assim, mais uma vez os repórteres migravam para a ilha de Mindanao. Como em uma comédia de erros, um grupo de jornalistas alemães que partiu alguns dias após Iten encontrou os Tasaday outra vez vivendo nas cavernas, mas então vestidos com folhas sobre as suas roupas comuns.

Inicialmente, o caso da tribo foi considerado uma farsa. Julgamento expresso por meio de documentários como *Scandal, the Lost Tribe* (1988), dirigido por Ian Taylor, e *The Tribe That Never Was*,

produzido pela ABC, no qual integrantes da tribo confirmam a farsa. Mas nem todos acreditaram que o caso estivesse encerrado. Seria possível que um grupo de camponeses tivesse encenado o modo de vida da Idade da Pedra de uma maneira tão convincente que repórteres e até mesmo antropólogos ficassem confusos? Em 1988, o governo filipino, então presidido por Corazon Aquino, declarou que os Tasaday são uma legítima tribo da Idade



FIG. 5. Indivíduos Tasaday. Imagens veiculadas pela Revista *National Geographic* (edição de agosto de 1972).

da Pedra. O grupo continuou tendo apoio, especialmente de Elizalde, que trabalharia no sentido de reparar a reputação da tribo. Sua influência política, no entanto, teria pouco efeito sobre a opinião científica. Havia muitos questionamentos pertinentes: seria possível crer que os Tasaday estiveram isolados por cerca de mil anos, dado que viviam a apenas alguns quilômetros de distância de uma vila de fazendeiros? Por que os Tasaday eram resistentes às doenças modernas, uma vez que o isolamento deveria tê-los deixado com a imunidade baixa? E por que os seus utensílios e instrumentos pareciam ter sido talhados com o auxílio de ferramentas metálicas quando supostamente não conheciam o aço?

Segundo a teoria que propõe a descoberta dos Tasaday como impostura, os indivíduos da tribo teriam sido recrutados em agrupamentos vizinhos, nos quais os dialetos Manobo e Tboli constituem o idioma praticado. Em meio aos debates pró e contra realizados ao longo dos anos 1980 e 1990, o pesquisador Lawrence Reid, da University of Hawaii, postula que a linguagem dos Tasaday difere daquela das comunidades vizinhas. Segundo o pesquisador, há evi-

dências de que a linguagem dessa tribo pode ter se desenvolvido independentemente dos outros dialetos Manobo (REID, 1997: 217). Isto poderia indicar, portanto, que o grupo viveu em relativo isolamento. Como parte de seu argumento, Reid (1997) estabelece um paralelo entre os Tasaday e os Minor Mlabri, outro grupo etnolinguístico evasivo e extremamente tímido composto por apenas onze membros, identificado na fronteira entre o norte da Tailândia e o Laos.

Os indivíduos Minor Mlabri eram no passado um grupo nômade que se movia pela densa floresta em busca de alimentos. Até recentemente sua timidez e habilidade para se esconder na floresta os preveniu de que sua cultura e linguagem fossem expostas (RISCHEL, 1995 *apud* REID, 1997: 220). Outro grupo maior, denominado apenas Mlabri, antes estudado por Jorgen Rischel (citado por Reid, conforme referência anterior), abriu mão do estilo de vida baseado na caça e na coleta, ajustando-se gradualmente à vida camponesa devido às dificuldades em encontrar alimentos na floresta. O que Reid sugere, por conseguinte, é a segmentação de um grupo – o que responderia às semelhanças e peculiaridades identificadas no dialeto dos Tasaday e sua relação com os dialetos vizinhos. A separação da tribo teria ocorrido em torno de cem a cento e cinquenta anos atrás. Atualmente, no entanto, torna-se cada mais difícil estabelecer essas associações porque o dialeto, conforme se configurava no contexto de sua descoberta (verdadeira ou forjada), perde-se gradualmente devido ao contato dos indivíduos mais velhos com a sociedade moderna e a inserção das crianças em escolas.

Os Tasaday surgiram como um vislumbre romântico de uma era de humanidade genuína. A sua história, conforme a conhecemos, é fruto de uma mescla entre realidade e ficção. Uma estrutura ambígua construída a partir de contatos, relatos e imagens – ambos veiculados através de diversos meios de comunicação (televisão, jornais, revistas) – assim como motivações políticas e econômicas. Estes dados indicam, ao mesmo tempo, genuinidade e contradição. Das frestas das incongruências escapam questionamentos: o que é real e o que é ficção? Se há realidade, em que medida ela foi manipulada pela mídia e pelas projeções do público? Se há encenação, quais foram as motivações políticas, sociais e econômicas de seu autor?

Veiculado pela mídia televisiva e jornalística, o caso Tasaday é um evento que alimenta a antiga tradição da jornada em busca do exótico, que reside em espera de ser descoberto. É a contínua representação do primeiro contato dos exploradores com a terra intocada, além mar, imersa em uma mistura indefinida de realidade e ficção. É a construção Ocidental da alteridade, do exótico e do estrangeiro, tão disseminados por meio de revistas como *National Geographic* e *American Scientific*, como forma de apreendermos a nossa própria existência, cultura e identidade.

## **1.2. Um mosaico misterioso**

Uma sala de estar composta por uma mesa de madeira sobre a qual se conserva um conjunto de papéis. Ao lado desta, uma cadeira. Ao fundo, encostada na parede, uma pequena estante com aparelho de televisão, aparelho de DVD, livros, revistas, câmeras fotográficas, binóculo. Entre a mesa e a estante há um tapete e sobre a parede, duas molduras suspensas: uma à direita, em posição horizontal, traz a representação de um ornitorrinco e a outra, à esquerda e em sentido vertical, sustem um espelho.

Há uma contradição inerente ao conjunto. Os móveis antigos remetem a um tempo passado, enquanto os aparelhos tecnológicos (televisão e leitor de DVD) sugerem atualidade. Estes transmitem uma imagem videografada, colorida e fora de foco. Uma sequência de captações de uma paisagem rural – um campo invernal com céu cinzento – pelo qual circula uma personagem feminina. Esta, ora distante, ora próxima, tem cabelos longos e cacheados, está vestida com uma capa verde. Sua face nunca se revela. Intercalam-se captações de detalhes da vegetação: a cultura de inverno seca, tremulando com o vento e um tronco de árvore tombado coberto por manchas alaranjadas que sugerem fungos. O som que ecoa pelo espaço é uma mescla do rumor de pássaros, do vento que se choca contra a vegetação e de passos que quebram folhas secas sobre a grama.



Alguém que se sentasse sobre a cadeira encontraria sobre a mesa, entre o conjunto de folhas destacadas de uma revista, o título da comunicação: *Um mosaico misterioso – Nova descoberta sugere ser necessário rever os mais relevantes princípios da evolução humana*, de autoria de Diana Argue. A publicação composta por texto e imagens ilustrativas reporta a descoberta de ossos pertencentes a um homínido – denominado *Homo allotriensis* – na Ilha de Bathurst, Austrália, na década de 1970. Esse achado intrigante traz novas evidências sobre a origem do homem moderno, ao passo que desestabiliza uma série de teorias acerca da evolução.

*Homo allotriensis*, também referido como espécime LB1 pelos pesquisadores, apresenta segundo a publicação uma série de características peculiares, uma mistura entre elementos antigos e modernos. Por exemplo, o pé é excepcionalmente comprido em comparação com o fêmur – uma proporção desconhecida entre os membros da família humana. O dedão se alinha aos demais dedos, o que cons-

FIG. 6. Daiana Schröpel. *Um mosaico misterioso* (2015). Vista da instalação. Montagem: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes/UFRGS.



FIG. 7. Daiana Schröpel. *Um mosaico misterioso* (2015). Vista da instalação. Montagem: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes/UFRGS.

titui característica moderna. Contudo, um dos dados mais chocantes foi a descoberta de uma bolsa embrionária que esteve, possivelmente, ligada ao corpo do *Homo allotriensis* por meio de um cordão umbilical. Segundo a comunicação, este tipo de estrutura é encontrada apenas em aves, répteis e peixes.



Elisabeth Jungers, pesquisadora repetidamente citada ao longo do texto, é autora dos estudos ilustrativos que acompanham a publicação. Jungers é também propositora de uma teoria que aloca o *H. allotriensis*, em termos taxonômicos, como uma espécie independente; mas sem descartar a possibilidade de um ancestral comum (com *H. sapiens*) ainda não identificado. Outras hipóteses sugerem que as anomalias observadas seriam decorrentes da referida Síndrome de Equineu, que em ambiente insular, poderia ter se manifestado de maneira especial. Ou ainda, que os indivíduos *H. allotriensis* são espécimes *Homo* que, no entanto, sofreram modificações extraordinárias devido às condições de isolamento na referida ilha. Entre tantas suposições, os pesquisadores continuam com os trabalhos, coordenando projetos que pretendem abarcar regiões insulares da Ásia, da Oceania e, inclusive, territórios sul americanos.

Ao lado desse conjunto de papéis relativamente fora de ordem, um eventual examinador encontraria uma série de quatro fotografias que representam a figura feminina que de tempos em tempos move-se sobre a tela. Ao observar as imagens fotográficas que respingam pelo canto do olho na representação videográfica, ele reconheceria um elemento espinhoso que remete a uma das ilustrações presentes na publicação científica recentemente explorada. Em dada fotografia, veria que a figura feminina segura na mão direita uma espécie de fruto oval coberto por espinhos, ao passo que a comunicação científica lhe informa sobre uma bolsa embrionária com morfologia muito semelhante ao fruto representado na imagem fotográfica. Ainda sobre a mesa, o observador veria uma coletânea de revistas *National Geographic* aberta em uma página que faz referência a descoberta de uma tribo que existe segundo o modo de vida da Idade da Pedra, na ilha de Mindanao, nas Filipinas – os Tasaday.

Na estante, abaixo da televisão e sobre o aparelho leitor de DVD, o explorador encontraria duas fitas VHS com as seguintes indicações: *Observação N. 6* e *H. allotriensis N. 3*. Ao lado do aparelho de DVD, identificaria uma série de edições da revista *National Geographic* publicadas a partir do ano 2000 e, sobre elas, uma câmera polaroide Kodak. Na prateleira abaixo, cinco volumes de coletâneas da mesma revista ao lado de coleções menores, ambas dos anos 1970



FIG. 8. Daiana Schröpel.  
*Um mosaico misterioso* (2015).  
Vista da instalação.  
Montagem:  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,  
Instituto de Artes/UFRGS.

e 1980, e outras edições antigas de revistas *Planeta* e *Ciência&Vida*. A última prateleira guarda o livro intitulado *Aku Aku: El secreto de la isla de Pascua* (1958), de Thor Heyerdahl<sup>1</sup>, e sobre ele está um binóculo antigo. Ao lado, em uma peque-

---

<sup>1</sup> Thor Heyerdahl (Larvik, Noruega, 1914 – Colla Micheri, Itália, 2002) foi explorador, zoólogo e geógrafo. Participou de diversas expedições, como *Kon-tiki*, por meio da qual buscou provar que as ilhas do Pacífico poderiam ter sido povoadas a partir da América do Sul. Por meio da expedição denominada *Ra* propôs-se a demonstrar que

ena caixa de papel, apoiado sobre uma camada de algodão, o visitante testemunharia um objeto que, embora sem identificação, poderia a essas alturas já ter-se tornado familiar. A peça tridimensional remete, ele constataria, à fotografia na qual a figura feminina segura em uma das mãos uma espécie de fruto espinhoso e à representação da bolsa embrionária, atribuída ao espécime *Homo allotriensis*, na publicação científica que se conserva sobre a mesa.

### 1.3. Um paradoxo

O ornitorrinco é um mamífero semiaquático originário da Austrália e da Tasmânia e junto com as equidnas forma o grupo dos monotremados – os únicos mamíferos ovíparos existentes. Sua complexa morfologia, composta por pele, pêlos, bico de pato, patas com membranas e cauda de castor, compartilha características com aves, répteis e mamíferos. Nesse sentido, há muito tempo, ele é uma querela no âmbito da taxonomia<sup>2</sup>: cientistas do século XVIII, antes de classificá-lo como um mamífero ovíparo, costumavam confundir-se devido as suas semelhanças com aves e répteis.

Sabe-se que o primeiro ornitorrinco a ser analisado cientificamente na Inglaterra, em 1799, foi considerado uma farsa. Pensava-se que era a união entre o corpo de uma toupeira e o bico de um pato, semelhante às sereias produzidas em território asiático nos séculos XVII e XVIII. Estas eram compostas a partir da cabeça de um macaco e do corpo de um peixe com tamanhos proporcionais. George Shaw<sup>3</sup>, o especialista que realizou o exame, tinha em mãos apenas a pele seca (que se encontra atualmente preservada no British Museum,

---

tos antigos egípcios foram capazes de cruzar o Atlântico em embarcações de papiro e trazer sua cultura aos países da América. Heyerdahl obteve sucesso na segunda tentativa. *Aku Aku* conta como foram decifrados os enigmas da ilha de Páscoa e traz a imagem de seus nativos atuais.

<sup>2</sup> O mesmo ocorreu, por exemplo, com a espécie *Babyrousa celebensis*, a qual os taxonomistas não sabiam se alocavam entre a família dos porcos ou dos veados. Em termos pouco elaborados, os membros dessa espécie possuem a morfologia de um porco com exceção de que lhes cresce um chifre sobre o nariz, voltado em direção ao crânio.

<sup>3</sup> George Shaw (Bierton, Buckinghamshire, Inglaterra, 1751 – 1813) foi botânico e zoólogo.

em Londres) e um desenho do animal (HALL, 1999). Shaw cortou sem sucesso a pele do espécime, convencido de que encontraria os pontos de fixação de diferentes partes. O ornitorrinco tornou-se, então, um grande enigma para os cientistas. Embora Shaw o tenha classificado como um mamífero (ANEXO I), muitas dúvidas permaneciam: representaria ele um novo grupo de animais? Existiria um elo perdido entre o grupo dos mamíferos, aves e répteis? Representaria ele uma nova classe de vertebrados? Ou seria, por fim, um embuste, como muitos quiseram acreditar? (HALL, 1999).

O espécime se tornou ainda mais contraditório quando os pesquisadores descobriram que ele põe ovos e amamenta seus filhotes. A taxonomia estabelecida por naturalistas europeus para espécies europeias definia o grupo dos mamíferos como animais que dão à luz os seus filhotes e produzem leite para ali-



FIG. 9. George Shaw. Primeira ilustração de ornitorrinco publicada. Extraída de *The Naturalist's Miscellany*, Vol. 10 (1799).

mentá-los; animais de sangue quente que põem ovos são aves; e animais de sangue frio que põem ovos são répteis. Os naturalistas acreditaram, dessa forma, que o mistério que resolveria o paradoxo do ornitorrinco residia na comprovação ou refutação do caráter ovíparo a ele atribuído (HALL, 1999).

Enquanto os aborígenes australianos afirmavam que o animal põe ovos, muitos cientistas mostravam-se céticos em relação a essa hipótese. Apenas cerca de um século após a primeira análise do animal, em meio a polêmicas e estudos que quase levaram a espécie à extinção, concluiu-se que o ornitorrinco de fato põe ovos e que estes são semelhantes aos de aves. Essa descoberta definiria, por fim, o grupo dos monotremados como animais ovíparos. Contudo, até hoje, seu ciclo reprodutivo completo é desconhecido. E após duzentos anos

não há nenhum relato de que alguém alguma vez tenha visto um ovo sendo posto pela fêmea (HALL, 1999).

Ainda em 1884, o naturalista Henry Moseley<sup>4</sup>, na época professor de Zoologia e Anatomia Comparada na Oxford University, inspirado pelos estudos acerca do ornitorrinco, sugeriu que a ascendência humana origina-se em uma forma de vida reptiliana (HALL, 1999). Um estudo recente, publicado pela revista *Nature* (2008), aponta que o genoma desse animal apresenta rastros de características que pertenceriam justamente a um réptil ancestral. Os pesquisadores compararam, por exemplo, as proteínas presentes no veneno produzido pelo ornitorrinco com as proteínas do veneno de répteis e postularam que ambos foram cooptados independentemente a partir de uma mesma família de genes. Segundo os pesquisadores, essa descoberta proporcionará avanços em outras investigações sobre a biologia e a evolução dos mamíferos (WARREN, 2008).

#### **1.4. O paradoxo em um caso paleoantropológico**

*Um mosaico misterioso* simula um espaço privado no qual se encontram indícios de que uma espécie de homínídeos, descoberta em pesquisas de cunho paleoantropológico nos anos 1970, não estaria extinta. As evidências fabricadas consistem essencialmente de fotografias, videografias, legendas em fitas VHS e uma peça de argila que, embora não indique, simula o anexo embrionário ao qual a publicação faz referência. O processo construtivo desse trabalho é composto a partir da coleta de fragmentos recentes e passados da história da ciência, de resquícios ruidosos e imagens obsoletas. Reúne a construção do outro a partir do caso Tasaday e a inserção de um dado paradoxal em um modelo taxonômico relativamente estabelecido ao tomar por modelo características morfológicas e historiográficas do

---

<sup>4</sup> Henry Moseley (Londres, Inglaterra, 1844 – 1891) naturalista que participou da expedição *Challenger* (1872-1876), cujas descobertas definiram a fundação da oceanografia.

ornitorrinco. Estes elementos justapõem-se no que constitui o eixo central da proposta artística: a publicação pseudocientífica<sup>5</sup>.

Construída por meio de etapas seriais de coleta, manipulação e montagem em um laboratório de simulação de veículos científicos de larga circulação, a comunicação tem por referência edições das revistas *National Geographic*, *American Scientific* e edições antigas de *Planeta* (ANEXO II), também encontradas no contexto da instalação. A composição reúne elementos imagéticos e textuais elaborados em diferentes etapas de produção – da definição do formato da publicação à apropriação e manipulação de imagens científicas, publicitárias e conteúdos textuais. Inicialmente, a definição do formato teve como ponto de partida edições da revista *Planeta*, conforme se configuravam na década de 1970, uma vez que os fenômenos narrados deveriam se inscrever nesse espaço temporal.

As composições publicitárias que figuram na primeira e na última página podem ser encontradas em edições dessas revistas. Tanto a marca *Telefunken* como *Volkswagen* correspondem, como se sabe, a empresas reais. O conteúdo textual da campanha publicitária é também autêntico e, nesse sentido, a estratégia criativa corresponde a um procedimento de pesquisa, tanto em meios impressos como em ambiente virtual, e coleta das imagens selecionadas. Essa operação se repetiu ao longo do processo criativo, na medida em que a narrativa textual sugeria a necessidade da implantação de representações de teor específico – como as paisagens que ilustram o sítio de investigação, artefatos encontrados neste ou a configuração óssea do espécime descoberto. A reciclagem de imagens obsoletas, aqui de caráter publicitário, serve ao fim de simular representações desse teor encontradas nas edições que servem de referência para a execução da mimese formal, conferindo-lhe efeito de realidade<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> O prefixo *pseudo* designa, por convenção, falsidade, algo que é fraudulento (FRITZE, 2010). No contexto desta dissertação *pseudo* será empregado, no entanto, para designar o que é ficcional, ou seja, que imita a realidade, mas que não se pretende fraudulento ou indutor de erro. Nesse sentido, a publicação pseudocientífica é uma construção ficcional que simula a estrutura de uma publicação científica autêntica, sendo esta baseada em dados precisos e metodologia apurada. No que concerne ao conjunto do trabalho artístico, mantém-se o mesmo postulado ficcional.

<sup>6</sup> A noção efeito de realidade, como empregada neste estudo, remonta a Roland Barthes (1972) e a Jean-Marie Schaeffer (2002). Como característica de ficções realis-

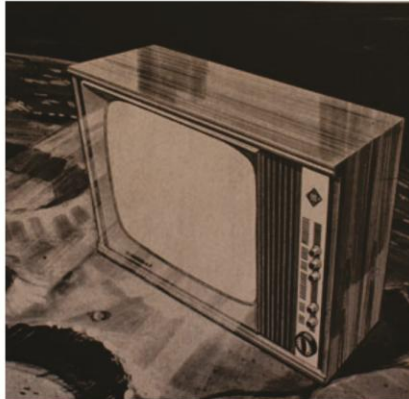
# MÁQUINA DE IR À LUA

Ajuste todos os controles.  
Acerte o contraste e o brilho.  
Prepare-se para participar da maior  
aventura do século através do seu  
TELEFUNKEN.

A elevada técnica eletrônica  
TELEFUNKEN garante perfeição de  
recepção e sintonia mesmo das mais  
distantes transmissões espaciais.

E TELEFUNKEN  
economiza 15% de energia

(Pat. Req.), aquece 15% menos, dura muito mais. Entre  
na nova era espacial com um novo TELEFUNKEN.  
TELEFUNKEN está ao seu alcance.



## TELEFUNKEN

é outra categoria

O conteúdo verbal da comunicação, que trata da descoberta do espécime *H. allotriensis*, por vez, foi elaborado simultaneamente ao processo de coleta e produção das imagens, embora o contexto ficcional já estivesse esboçado. Por conseguinte, o texto, assim como sua disposição sobre as páginas, foi construído a partir de publicações sobre antropologia e paleoantropologia que podem ser encontradas em revistas como *National Geographic* e *Scientific American*. Em suas diversas edições, em especial as do primeiro título, encontramos inúmeras representações de povos exóticos, habitantes dos mais distantes recantos do planeta. Essas reportagens aproximam-nos por meio de imagens descritivas e texto acessível de culturas exóticas e funcionam como uma compensação à impossibilidade da experiência direta.

---

listas, define-se por diferentes estratégias, dentre as quais a inserção de elementos referenciais – históricos, geográficos, temporais – no universo ficcional.

FIG. 10. Imagem publicitária da marca Telefunken. Apropriada e inserida na publicação em *Um mosaico misterioso* (2015).

Joan Fontcuberta<sup>7</sup> (2010), artista e teórico catalão, ao desenvolver uma reflexão acerca das possibilidades de criação de verdade por meio de imagens tecnológicas (associadas, segundo o autor, à objetividade), apresenta o “teorema do pato” justamente a partir de uma discussão do caso Tasaday. Desta forma, “se nos deparamos com um animal que parece um pato, que têm penas como um pato, que nada como um pato e faz ‘quac-quac’ como um pato, então o mais provável é que estejamos diante de um pato” (FONTCUBERTA, 2010: 81). Esse princípio legitimador da evidência nas aparências, conforme explana Fontcuberta, fundamenta uma parcela considerável da vida cotidiana, por meio de imagens disseminadas em revistas, jornais, noticiários, documentários entre tantos outros meios aos quais estamos sujeitos.

Em outras palavras, temos a tendência a crer que nossas representações correspondem a objetos reais, de forma que – espontaneamente – damos crédito ao que vemos, ouvimos ou imaginamos. Também cabe notar que esses sistemas, além de imagens, veiculam e veiculam-se por meio de relatos, textos ordenadores do cotidiano. Ao mesmo tempo em que colaboram para a construção e a apreensão da realidade, também podem funcionar como ferramentas de manipulação. Isto é, instrumentos que têm por objetivo induzir o receptor da mensagem ao engano e, portanto, ao erro.

A publicação, na instalação *Um mosaico misterioso*, é igualmente construída por meio de um procedimento de manipulação, contudo, de outra ordem. Nesta, a manipulação denota modificação que se dá por meio da supressão e/ou adição de informações e elementos em um procedimento similar ao da fotomontagem, a título de analogia. Diferentemente da conotação anterior, neste caso a manipulação não pretende criar uma ilusão, tampouco induzir o receptor ao erro (conforme ocorre na publicação original sobre o povo Tasaday, veiculada na década de 1970). Ao contrário, a simulação de um sistema, que se dá através da manipulação do conteúdo deste, serve ao fim de produzir um efeito de realidade. Diante disto, a publicação científica – como meio – desempenha o papel de um suporte através do qual um contexto científico ficcional é instaurado. O efeito

---

<sup>7</sup> Joan Fontcuberta (Barcelona, Espanha, 1955) é artista, docente, ensaísta, crítico e curador de arte.



de realidade, cuja eficiência depende da qualidade de execução da simulação formal, atua igualmente na sustentação da situação ficcional, na medida em que favorece a imersão no mundo registrado.

Outro exemplo do procedimento de manipulação ocorre no cladograma<sup>8</sup> que insere o espécime *Homo allotriensis* em uma tradição de inventário e classificação dos homínídeos. O diagrama original pertence a Ian Tattersal<sup>9</sup>, paleantropólogo e curador emérito do American Museum of Natural History, em Nova York. A esquematiza-

FIG. 11. Daiana Schröpel. *Um mosaico misterioso* (2015). Detalhe da publicação (p. 14) que compõe a instalação.

14 / Fronteiras da Ciência

DESCOBERTAS

Até hoje, os escavadores recuperaram os restos de 11 indivíduos em uma caverna na ilha de Bathurst. O espécime mais completo é um esqueleto denominado LB1, de 16 mil anos. Foram sugeridas comparações com Lucy, de 3,2 milhões de anos. No entanto, muitos traços são mais próximos aos de nosso próprio gênero, *Homo*. A mistura de características incomuns, modernas e primitivas, dificultou a definição do posto adequado para o *Homo allotriensis* na árvore genealógica do homem.



**Uma combinação surpreendente**

Novas análises, contudo, estão fazendo até mesmo os descobridores repensarem aspectos importantes da interpretação original de seu achado. Recentes descobertas também vêm forçando os paleontólogos a reconsiderar as visões estabelecidas sobre alguns momentos decisivos da evolução humana, como a migração inicial da África pelos homínios (o grupo que inclui todos os animais da linhagem humana desde que ela se afastou dos chimpanzés).

Talvez a percepção mais chocante dos estudos recentes seja a de como o corpo do LB1 é pouco primitivo em vários aspectos e, ao mesmo tempo, apresenta características reprodutivas tão peculiares. (Até o momento, os escavadores recuperaram os ossos de 11 indivíduos no sítio, porém o LB1 permanece o espécime mais completo). Desde o início, ele suscitou comparações com Lucy, de 3,2 milhões de anos – a representante mais famosa de um ancestral humano denominado *Australopithecus afarensis*. Contudo, o LB1 é maior que Lucy e apresenta características pouco simiescas. O espécime possui estrutura óssea muito semelhante aos homínídeos modernos, incluindo-se aí nossa espécie.

Um exemplo especialmente impres-

<sup>8</sup> Cladograma (*clado* = ramo) é um diagrama (isto é, representação gráfica de determinados fenômenos) em que se destacam hipóteses filogenéticas (relações de parentesco) entre espécies, segundo preceitos da teoria evolutiva.

<sup>9</sup> Ian Tattersall (Inglaterra, 1945).

ção proposta por Tattersal, estudioso da evolução humana, ilustra uma hipótese evolutiva, um ordenamento possível entre uma série de outras configurações já propostas pelo mesmo autor. As relações de parentesco ilustradas são elos muito frágeis que sofrem abalos profundos a cada nova descoberta, sem que tenhamos a segurança de saber se algum dia poderemos traçar uma genealogia definitiva.

Nesse esquema, a espécie *Homo floresiensis*<sup>10</sup> enquanto informação foi subtraída do cladograma original e, em seu lugar, alocado o espécime *Homo allotriensis*, o qual é representado por meio da nomenclatura que lhe é atribuída e através da ilustração do perfil de seu crânio. Embora *H. allotriensis* seja uma representação ficcional que não encontra amparo em fatos reais, tampouco parece certo julgá-lo como fenômeno impossível. Isto se dá na ordem em que corresponde a todos aqueles espécimes em potência, que cedo ou tarde serão descobertos e alocados nessa sistemática flutuante ou aqueles que simplesmente jamais serão desenterrados. *H. allotriensis* expõe uma inevitável e incômoda lacuna em nosso passado.

O procedimento de apropriação e manipulação do cladograma de Tattersall permite apreender o universo ficcional como uma construção que se dá através de um processo de parasitação do sistema de crenças sérias. Se, por hipótese, extraíssemos a representação gráfica do contexto da instalação e da publicação pseudocientífica, é possível que se produzisse um efeito de engano sobre o receptor da imagem. Isto não ocorre em *Um mosaico misterioso* porque o contexto representacional que ampara a publicação constitui um marco pragmático entre o universo ficcional em representação e a realidade. A instalação é um espaço cenográfico que instaura um fingimento lúdico compartilhado (SCHAEFFER, 2012). Isto é, o espectador sabe que se encontra frente a uma situação ficcional e adere (ou não) a ela de forma voluntária. A publicação pseudocientífica, ou mais precisa-

---

<sup>10</sup> *Homo floresiensis* é uma espécie extinta do gênero *Homo* e da família Hominidae' que viveu na Ilha de Flores, Indonésia, há 13000 anos. A anatomia do homem de Flores mistura características de *Australopithecus* e *Homo erectus* (extintas há 1,4 milhões e 200 mil anos respectivamente) com traços do homem moderno *Homo sapiens*, numa combinação que intriga os cientistas. Sua principal característica é a baixa estatura, estimada em cerca de um metro para indivíduos adultos.

mente o cladograma, são veículos por meio dos quais a ficção, assim como o acesso a ela, tornam-se possíveis.

Na instalação, dispostas lado a lado sobre a mesa, a comunicação sobre o caso Tasaday, da edição brasileira da revista *National Geographic*, e a comunicação sobre a descoberta da espécie fictícia *Homo allotriensis* compartilham o mesmo espaço. Ambas, reais ou fictícias, veiculam-se por meio de um suporte equivalente. Se lermos a descoberta e a existência dos Tasaday como uma farsa, é-nos possível definir ambos os casos como imposturas. Uma constitui fingimento que almeja ao engano; a outra, fingimento lúdico que visa à imersão ficcional.

Para além do carácter factual ou ficcional que as representações evocam, não é a questão da verdade ou da falsidade que constituem seus eixos de funcionamento. Os motivos são, antes de tudo, objetos representados. Diante disto, o que se coloca em questão nessa rede flutuante de verdades e falsidades são os modos de relações que estabelecemos com a realidade por intermédio das representações, sejam elas feitos psíquicos ou simbólicos. *Um mosaico misterioso* é uma ficção feita de ficções. A instalação constroi-se entre recortes e colagens na incerteza imposta pelos paradoxos.

## 2. Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas

### 2.1.

#### **Sobre as atividades desenvolvidas pela Prof.<sup>a</sup> Ana Mucks**

**C**riado na década de 1970 e, posteriormente, anexado aos departamentos investigativos do Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAAIAI), o Gabinete de

Coleta, Identificação e Significação de Espécies é idealizado e dirigido pela professora Ana Mucks. Nele são desenvolvidas pesquisas tocantes à natureza e aos seus desvios, dos mais brandos aos mais severos. Em suas atividades, a pesquisadora gerencia dados coletados em campo, depurando-os na ordem de inspirar novas descobertas e concepções.

Ana Mucks aparece como profissional engajada em pesquisas com foco em fenômenos naturais das ilhas do Delta do Rio Jacuí e seu entorno, recebe semanalmente lotes, em caixas devidamente identificadas, numeradas, datadas e destinadas, contendo materiais coletados por seus assistentes. Frequentemente, ela se ausenta de suas atividades laboratoriais a fim de estabelecer contato direto com seus objetos de estudo, observando-os *in situ*. Ao rastrear cadeias de relações entre fenômenos locais e o vínculo destes com eventos registrados rio acima, assim como as interferências provocadas pela expansão urbana e populacional da cidade de Porto Alegre, estima-se que Mucks desenvolva hipóteses e firme evidências acerca de determinadas manifestações, significando-as.

As pesquisas atuais, por exemplo, monitoram o ciclo de vida de três espécies de besouros encontrados na Ilha do Pavão e na Ilha das Garças. Embora a Prof.<sup>a</sup> Mucks não disponibilize informações e detalhes sobre as espécies e as hipóteses que vêm construindo em seu Gabinete, presumimos alguns aspectos a partir do material que se encontra disponível sobre sua mesa. É verdade que se tivéssemos acesso aos dados reunidos dentro dos armários, teríamos melhores condições para estabelecer correspondências entre as informações. Questionada sobre a relativa falta de privacidade em seu Gabinete e as crescentes espelações sobre seu trabalho, a Prof.<sup>a</sup> Mucks responde que a curiosidade e a rejeição ao que é novo, e eventualmente estranho, são reações inerentes aos seres humanos. Está, portanto, interessada nas reações decorrentes do terceiro espaço que se produz a partir das fissões e fusões destas idiosincrasias. E complementa, não sem humor, que as criativas especulações alheias fornecem-lhe alimento para sua própria inventividade.

O método de trabalho da pesquisadora baseia-se na consolidação de elos entre fenômenos que podem muitas vezes ser de uma heterogeneidade es-

pantosa. A qualidade criativa é, nesse processo, um elemento determinante, do qual pode depender o estabelecimento de uma nova descoberta ou o seu total ostracismo. É verdade que as possibilidades de vinculação entre objetos e fenômenos tendem, muitas vezes, ao infinito, por isso a precisão de julgamento é também essencial. Esta depende do grau de conhecimento e experiência do pesquisador.

A Prof.<sup>a</sup> Mucks atenta para o fato de que as leis da Natureza são também regidas por qualidades criativas que se manifestam, por exemplo, em espécimes novos ou fenômenos aparentemente inexplicáveis. É evidente que tais eventos não são necessariamente novos em termos temporais. Podem ser inovações no que concerne ao espaço ou, simplesmente, fenômenos que ainda não haviam sido percebidos pela ciência, por razões diversas. Entretanto, é notável como espécimes e fenômenos que têm por qualidades a raridade, a exotividade, a aparente inexplicabilidade, muitas vezes desacreditados devido às suas particularidades, possam ser estopins para descobertas substanciais.

Pois, é especialmente sobre estes fenômenos que se debruçam os pesquisadores vinculados ao Instituto Alotria, em seus diferentes Gabinetes e Departamentos. A Prof.<sup>a</sup> Mucks e seus colaboradores são particularmente partidários desse viés científico. Em suas pesquisas, não visam à catalogação de espécies e sua inserção em sistemas de ordenamento preestabelecidos, muito embora denominem novas espécies, de acordo com os critérios propostos por Lineu. Se os novos espécimes fossem denominados segundo um sistema distinto, é provável que permanecessem apartados dos demais seres já identificados conforme o sistema convencional. As atividades do Gabinete, por meio da coleta e da identificação, promovem a significação de espécies e fenômenos em vista de novas descobertas e concepções trazidas à luz através do que vive nas fronteiras, à sombra do exemplar. •

Daiana Schröpel  
12 de agosto de 2015  
(Publicado em *Miscelânea*  
*Naturalista*, n.2, v. 3, pp. 15-16, ago./2015.)

## 2.2. Sobre os Gabinetes

Impedido de entrar no espaço de trabalho da Prof.<sup>a</sup> Ana Mucks devido às grades lacradas que cercam o *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies*, o espectador é obrigado a se deslocar da frente para a direita e de volta, na tentativa de observar e discernir os elementos dispostos nesse ambiente. Em seu deslocamento, ele vislumbra estudos que representam o ciclo de vida de besouros. As imagens constituem-se de três séries que apresentam, por meio do desenho e da escrita, aspectos morfológicos de espécies distintas. Os insetos em estudo destacam-se pelo desenvolvimento de protuberâncias em suas cabeças – estruturas presentes em indivíduos do gênero masculino, características de algumas espécies de besouros.

Sobre a mesa de trabalho se dispersa uma miscelânea de objetos, artefatos e espécimes. Entre eles, caixas entomológicas com besouros e insetos variados. Uma caixa acomoda quatro pequenas redomas que agrupam tipos de pedras divergentes entre si em forma e coloração. Uma bacia contém elementos vegetais recentemente coletados: folhas, galhos, frutos secos, sementes. Um recipiente de vidro acumula diferentes espécies de líquens. Uma pequena garrafa de vidro, quase cheia de pequeninos besouros verde metálicos, repousa ao lado de recipientes de vidro e sacos plásticos que estão à espera de serem preenchidos com amostras de espécimes. Pedras e conchas de moluscos, lupa, régua, compasso, pinça, lâminas de corte, alfinetes, pena, lápis, óculos. Todos repousam sobre a mesa em torno de uma caderneta aberta. Sobre suas páginas figuram duas ilustrações de besouros com características morfológicas incomuns, acompanhadas das respectivas descrições.

A mesa apoia-se sobre um tapete verde escuro. Entre ambos repousam livros distraidamente depositados e duas caixas. Sobre o que há em seu interior, o espectador apenas especula. As etiquetas indicam, no entanto, que pertencem ao IAAIAI e ao Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies. Informam numeração documental e a procedência de seu conteúdo, oriundo da Ilha do Pavão e da Ilha das Garças, resultante de coletas executadas em datas específicas nos anos de 2014 e 2015, sob a responsabilidade técnica da pesquisadora Ana Mucks.



FIG. 12. Daiana Schröpel. Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies (2015). Vista da instalação. Montagem: Instituto de Artes/UFRGS, oitavo andar.



FIG. 13. Daiana Schröpel. Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies (2015). Vista da instalação. Montagem: Instituto de Artes/UFRGS, oitavo andar.

•

**N**a década de 1970, ao integrar excursões exploratórias em todo o continente americano, que trouxeram a conhecimento inúmeras espécies e fenômenos até então ignorados (entre eles a existência da espécie *Homo allotriensis*) – muito antes de configurar-se o Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies, ao qual está atualmente associada – a pesquisadora Ana Mucks dedicava-se ao estudo das aves que habitam as ilhas do Delta do Rio Jacuí.

Naquela época compunham seu rol de atividades a coleta de exemplares de ovos e penas e o inventário das aves daquele espaço com base neste material. Foi por meio de tais estudos exploratórios que fez descobertas significativas, como a identificação de uma es-

pécie que pensava-se extinta.

O Delta do Rio Jacuí é composto por um conjunto de trinta ilhas em constante modificação devido ao movimento de suas águas. É constituído por dezesseis ilhas, canais, pântanos e charcos sob a jurisdição do município de Porto Alegre e demais ilhas pertencentes a municípios vizinhos (Canoas, Novas Santa Rita, Triunfo, Charqueadas e Eldorado do Sul). Juntos configuram o Parque Estadual do Delta do Rio Jacuí – um dos principais ecossistemas da formação planície costeira do Estado do Rio Grande do Sul, estabelecido a partir do encontro dos rios Gravataí, Sinos, Cai e Jacuí. Suas águas formam o rio Guaíba, seguem para a Laguna dos Patos e desembocam no Oceano Atlântico.

•





Uma banqueta alocada sobre um tapete aguarda a pesquisadora momentaneamente ausente. Sobre sua mesa, uma série de objetos, artefatos, espécimes e representações que se referem a uma pesquisa ornitológica. Suspensa sobre a parede, uma moldura vertical expõe uma série de quatro ilustrações de aves acompanhadas com descrições curiosas. Ao seu lado, uma caixa retangular em posição horizontal guarda um conjunto de penas coloridas e respectivas designações científicas às quais pertencem. Três caixas mostruárias expõem objetos diversos: um ninho de pássaro não identificado e uma vasilha de louça; um quebra nozes e um alicate odontológico; um porta ovo contendo um ovo de galinha e uma colher decorativa de bronze.

FIG. 14. Imagem parcial do Delta do Rio Jacuí. Fonte: Secretaria Estadual do Meio Ambiente - SEMA/RS.

Em conjunto com *Um mosaico misterioso* e *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies*, o trabalho acima referido – designado *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* – inscreve-se no processo de construção de espaços cenográficos vinculados a representações da natureza, cujo conjunto remete a um universo ficcional e denota a existência de uma personagem que atua nesse lugar. Para esse fim, um gabinete naturalista, no qual a reunião de um conjunto heterogêneo de elementos estranhos, exóticos ou meramente incomuns, e representações sugerem a presença de um sujeito coletor e colecionador, pesquisador e explorador. Entre instrumentos de escrever, ver e medir, ilustrações de aves originais e reproduções em livros, revistas e fotografias, fichas de catalogação, mapa, espécimes de ovos, números de registro e nomenclaturas científicas, existem correspondências que sugerem fatos pertinentes ao universo ficcional. Este se consolida na medida em que os elementos diversos são articulados, constituindo um contexto espacial.

Como na literatura de romance, na qual o título é parte integrante do texto e é o primeiro elemento que o leitor encontra, tendo – portanto – o poder de atraí-lo e condicionar sua atenção, *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* e *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* têm por título, enunciados claros, que definem algumas de suas particularidades mais fundamentais. Assim, o gabinete é ao mesmo tempo um espaço de trabalho e um setor burocrático componente da instituição ficcional designada *Instituto Alotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas*, também referido sob a sigla *IAAIAI*. Essas qualidades são sugeridas, além dos enunciados, por meio de outros elementos como a placa título que introduz o trabalho *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies*, podendo ser também rastreadas em fichas de identificação, no selo que designa o *IAAIAI* e por meio de instrumentos de trabalho da pesquisadora Ana Mucks, dispostos em seu ambiente de trabalho.

O imaginário do gabinete remete também às históricas Câmaras de Maravilhas, situadas especialmente entre os séculos XVI e XVIII, precursoras dos museus modernos. Os Gabinetes de Curiosi-

dades reuniam, então, uma heterogeneidade de objetos e artefatos oriundos das viagens exploratórias ao Novo Mundo sem estabelecer distinções claras sobre seu caráter natural ou sobrenatural. No entanto, diferentemente daqueles, os elementos reunidos a partir de procedimentos de coleta e arranjados no que configuram os *Gabinetes* não são dispostos como itens de coleção, mas como objetos de estudo. Diante disso, ambas as concepções da palavra gabinete revestem os trabalhos anteriormente referidos. Diga-se, a de um lugar de trabalho, onde processos investigativos estão em andamento, e a de um espaço de convergência da heterogeneidade, um repositório do maravilhoso, onde coabitam realidade e fantasia.

FIG. 15. Daiana Schröpel. Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí (2015). Vista da instalação. Montagem: Laboratório de Ensino e Pesquisa, Instituto de Artes/UFRGS.



A construção das personagens ficcionais desenvolve-se gradualmente junto ao processo criativo das instalações. Ana Mucks nasce como um sujeito indeterminado em *Um mosaico misterioso* (2015). No entanto, figuras como a do viajante explorador e do naturalista já estão presentes em minha prática artística desde 2010, em trabalhos como *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (2010), cuja personagem não era designada por nome próprio, e *Somnium* (2013), construído em torno da protagonista Galka – investigadora e entomologista. Estas instalações também se configuram como gabinetes de trabalho, espaços habitáveis onde estão reunidos conjuntos de elementos que sugerem fenômenos e objetos de estudo de dada personagem.

Ana Mucks, por outro lado, é uma personalidade que vem sendo desenvolvida ao longo dos trabalhos *Um mosaico misterioso*, *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* e *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí*, em distintos planos temporais delineados por cada uma das instalações. Constituem-se dessa forma aspectos biográficos pontuais desse sujeito fictício. Enquanto *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* situa-se num tempo ficcional que está sincronizado ao mundo secular (criado em 2015, seu contexto ficcional situa-se também nesse ano), *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* situa-se na década de 1970 e explora aspectos do contexto de investigações desenvolvidas pela personagem naquela época.

Em torno de Ana Mucks orbitam outras personagens como Diana Argue e Elisabeth Jungers, ambas referidas em *Um mosaico misterioso*. Esta é uma pesquisadora envolvida nos estudos paleoantropológicos sobre o espécime *Homo allotriensis* e aquela é autora da publicação que compõe a instalação. Assim, a criação das personagens é elemento necessário a constituição da proposta artística, uma vez que configuram estratégias de instauração de determinados aspectos da situação ficcional. No entanto, a construção de cada uma delas é um processo gradual que avança em consonância com a elaboração do mundo ficcional e dos aspectos que se mostram necessários ao arranjo da instalação. Assim, uma referência temporal ou espacial, como a designação de datas e lugares ou a definição de de-

terminados objetos de estudo (aves, insetos, espécimes hominídeos), são também dados que agregam informações à personagem. Outros elementos cenográficos como um chapéu ou um casaco, longe de serem objetos inertes, sugerem igualmente aspectos da personalidade de Ana Mucks.

### 2.3. A prática da coleta e o arranjo do espaço

Distintos procedimentos construtivos que envolvem a coleta, a elaboração de dados visuais e verbais por intermédio de operações de simulação e modificação, assim como o arranjo desses componentes em configurações cenográficas operam em minha prática artística. O procedimento de coleta compreende tanto elementos de ordem natural (folhas, flores, sementes, pedras, líquens, conchas, musgos, entre outros) como representações da natureza encontradas em livros, revistas, enciclopédias e em *sites* e bancos de dados da Internet. A coleta de espécimes na natureza é um hábito cultivado por meio do qual reúno artefatos sem critérios preestabelecidos. A busca e a coleta de imagens de espécimes incomuns ou exóticos, por outro lado, dá-se de maneira mais objetiva, a partir da definição prévia de algum tema. Em *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica (...)*, por exemplo, procedo a partir da temática das aves com morfologia incomum.

Essa escolha foi motivada por diferentes circunstâncias. Uma delas refere-se ao interesse por procedimentos de catalogação ornitológicos, que envolvem o inventário de ovos e de penas e suas respectivas representações. Outro fator envolve a leitura de fragmentos de textos de Aristóteles<sup>11</sup> e de Plínio, o Velho<sup>12</sup>, que descrevem espécimes de aves. Nestes textos, os autores combinam observações atentas de comportamentos a suposições e crenças fabulosas, bem como leituras de outras fontes, configurando elaborações muito interessantes do ponto de vista criativo – exemplares da mescla entre observação objetiva, crenças, fabulações e referências de apelo subjetivo.

---

<sup>11</sup> Aristóteles (Estagira, Grécia, 384 a.C. – Cálcis, Grécia, 322 a.C.) foi filósofo.

<sup>12</sup> Caio Plínio Segundo (Como, Itália, 23 d.C. – Estábia, Itália, 79 d.C.) foi naturalista.

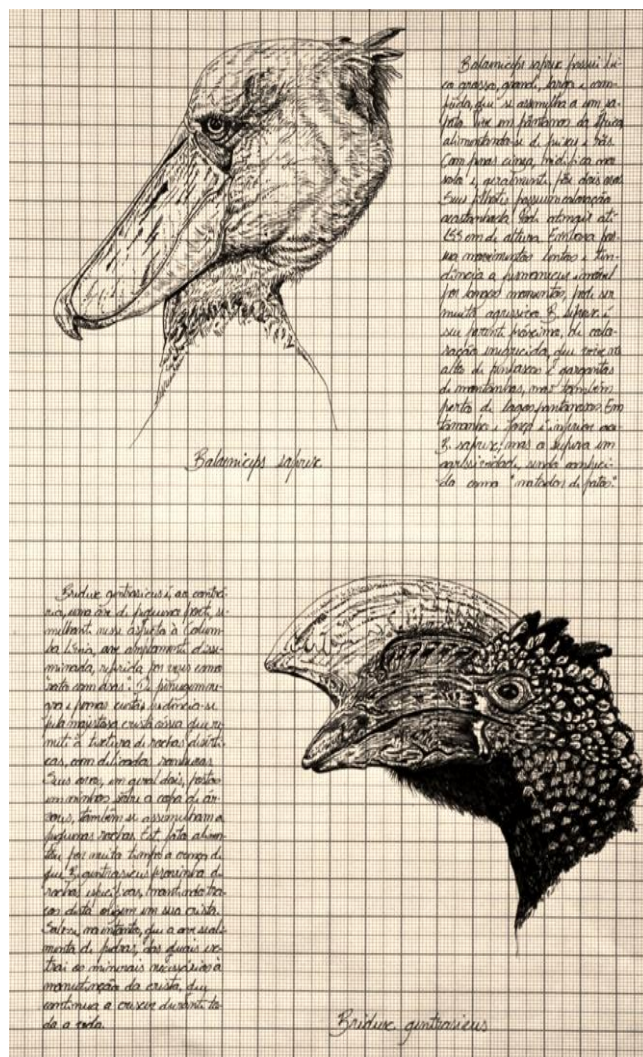


FIG. 16. Daiana Schröpel. Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí, 2015. Detalhe. Desenho: nanquim sobre papel quadriculado.

As imagens de aves com morfologia incomum deram origem a uma série de quatro ilustrações nas quais figuram representações de oito espécimes, em nanquim sobre papel quadriculado, e descrições verbais inventadas com a referência dos textos de Aristóteles e de Plínio, o Velho. No processo construtivo, algumas aves mantiveram suas nomenclaturas oficiais, outras foram reinventadas ou ligeiramente modificadas. Utilizando massas de argila com colorações dis-

tintas, produzi simulações de ovos com formas e tamanhos variados. Esses objetos foram alocados em pequenas caixas de papel cartão forradas com algodão. Cada nicho recebeu uma etiqueta com um código que reporta à sua respectiva ficha catalográfica. Cada ficha, por sua vez, contém informações respectivas ao espécime e ao procedimento de coleta deste: data (de coleta), nome (da espécie, se identificada), (nome do) coletor, local (de coleta), características observáveis, (período de) incubação e quantidade (de exemplares), além de uma ilustração do ovo, informações de tamanho e ilustração da pena da ave.

O estabelecimento das fichas demandou, por conseguinte, a definição de um conjunto de informações que contextualizam o trabalho. Primeiro, a data de coleta dos espécimes define o tempo no qual ou a partir do qual o universo ficcional se situa. Segundo, a declaração de um sujeito coletor implica a instauração de um nome próprio e, portanto, um estado de autoria. Terceiro, a delimitação de um local de coleta institui um espaço de proliferação do universo ficcional. Desta forma, por meio das fichas catalográficas as perguntas “Quem? O quê? Quando? Onde?” são satisfeitas. Nesse sentido, elas constituem mecanismos que instauram o universo ficcional, definindo-o como um espaço, cujas evidências indicam que um sujeito chamado Ana Mucks coleta espécimes de ovos, atribuídos a aves específicas, preponderantemente nos anos 1970, nas ilhas do Pavão, das Garças, das Pombas, entre outras.

A partir dessa etapa construtiva o trabalho também se define, por fim, como um gabinete – o ambiente de trabalho da pesquisadora Ana Mucks, onde esta depura e articula os dados coletados em campo, nas ilhas referidas. Desde aí uma série de planos define os elementos que compõem a cena: uma mesa, um banco, um tapete, uma luminária, um mapa, um caderno de anotações, livros de temática ornitológica, instrumentos de ver, medir, escrever. Um elemento conduz ao outro, um objeto solicita outro na composição do conjunto. Extraídos de seu contexto original e realocados, os objetos tornam-se motivos constituintes e dados evidenciais. Ao mesmo tempo em que dão forma, também instauram a situação ficcional, tornando-se, assim, elementos de encenação.



FIG. 17. Daiana Schröpel. *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Vista da instalação.

## 2.4.

### **As coleções do Sr. Fort e o pensamento intermediarista, segundo Ana Mucks**

**E**m 1919, o norte americano Charles Hoy Fort<sup>13</sup>, colecionador de

<sup>13</sup> Charles Hoy Fort (Albany, EUA, 1874 - Nova York, EUA, 1932) foi escritor e

fenômenos anômalos, publicou *O Livro dos Danados*. Uma ficção como *As viagens de Gulliver*, a *Origem das Espécies* e a Bíblia, segundo seu autor. Nesta obra reuniu uma grande série de eventos incomuns, coletados ao longo de anos, principalmente a partir de notícias de jornais, revistas e anais. Sua maior crítica resi-

coleccionador de fenômenos extraordinários.



dia sobre o pensamento positivista e à sua tendência homogeneizante.

O Sr. Fort vivia com sua esposa Anna Filan num pequeno apartamento burguês no Bronx, de onde saía para se dirigir a Biblioteca Municipal. Por meio desta atividade, reuniu vinte e cinco mil notas, acumuladas em caixas de papelão. Fatos que eram mencionados e, em seguida, esquecidos: chuva vermelha, chuva de lama, flocos de neve do tamanho de pratos, chuvas de rãs, aerólitos, bolas de fogo, pegadas de animais fabulosos, discos voadores, marcas de ventosas sobre montanhas, cometas, desaparecimentos estranhos, cataclismos inexplicáveis, inscrições sobre meteoritos, neve preta, luas azuis, sois verdes, chuvas de sangue. Fort dava asilo a essas realidades recusadas, ordenando-as em seu apartamento. Um dia, apercebeu-se maníaco, empreendedor de uma tarefa inútil. Então, queimou todas as caixas com suas respectivas fichas.

Oito anos depois, motivado pelo delírio enciclopédico, Fort reúne quarenta mil notas, divididas em mil e trezentas seções, escritas a lápis sobre pequeninos cartões em uma linguagem de sua inven-

ção, que englobam assuntos concernentes a astronomia, a sociologia, a psicologia, a morfologia, a química, ao magnetismo. Desta vez, muito além de uma coleção, Fort investiga o enigma, o nó oculto, que reúne os mundos escondidos atrás do mundo atual. “Devo dispersar-me no reconhecimento de uma gama de outros mundos”, dizia em 1919. Entendia que as estruturas do conhecimento deveriam ser revistas. Introduzia, assim, na Ciência a afirmação de que há algo a mais. Manifestava uma recusa ao falso entendimento de que o real é uma forma coerente. Odiava o estabelecido, o classificado, o definido. “Uma borboleta suga um goivo: é uma borboleta mais o suco do goivo; é um goivo menos um apetite de borboleta. Toda a definição de uma coisa em si é um atentado contra a realidade”, escreveram Louis Pauwels e Jacques Bergier<sup>14</sup> (1976: 143) sobre o pensamento de Fort.

Este reclamava o reconhecimento de estados interme-

---

<sup>14</sup>Jacques Bergier (Odessa, Ucrânia, 1912 – Paris, França, 1978) e Louis Pauwels (Paris, França, 1920 – Suresnes, França, 1997) escrevem em 1960 o livro *O Despertar dos Mágicos*, no qual concedem um capítulo inteiro a obra de Charles Fort, que constituiu então uma espécie de mentor para aqueles. Louis Pauwels foi também fundador da revista *Planeta*.

diários, entre o sim e o não, o positivo e o negativo, o exato e o falso, o aberto e o fechado *etc.* Para referir-se a eles empregava adjetivos como real-irreal, imaterial-material, solúvel-insolúvel, em função da limitante estrutura binária da nossa linguagem. A respeito disso Fort diz: “Em termos metafísicos, creio que tudo que vulgarmente se chama ‘existência’, e que eu chamo caráter intermediário, é uma quase existência, nem real, nem irreal, mas a expressão de uma tentativa visando o real ou a penetração de uma existência real” (*apud* PAUWELS *et* BERGIER, 1976: 144). Ora, algumas realidades físico-matemáticas entendem, por exemplo, que o tempo circula em dois sentidos simultaneamente, que há equações ao mesmo tempo verdadeiras e falsas e que a luz é tanto matéria como energia.

Então, se pudermos entender a realidade como o equilíbrio e todos os fenômenos que a constituem como estados intermediários, isto é,

como tentativas de harmonização, veremos que todas as coisas constituem etapas seriais entre a realidade e a irrealidade. Para o Sr. Fort, isto define o pensamento *intermediarista*, segundo o qual qualquer fato pode servir ao fim de descrever a totalidade. Se para ele, portanto, não há distinção de validade entre a repentina aparição de britânicos de cor púrpura, meteoros estacionários ou o súbito crescimento de cabelos sobre uma cabeça calva, as práticas desenvolvidas no Gabinete, sob tutela do Instituto Allotria, não menosprezam as manchas em folhas de árvores caídas sobre o solo, o desvio do padrão em líquens ou a ocorrência de besouros com cristas ósseas, por mais fantásticos que esses fenômenos aparentem ser. O que importa não são os fatos, senão as relações entre eles. •

Profa. Ana Mucks, diretora do Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies, filiado ao Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas.  
Agosto de 2015.





FIG. 18 e 19. **Daiana Schröpel.**  
*Caixa de impressões* (2015).  
Detalhes. Desenho: nanquim  
sobre papel.

## II. Entre arte e ciência: o mundo como representação

### 3. Gabinetes de Curiosidades: do heterogêneo à construção de sentidos

#### 3.1. *Wunderkammern*: o exótico como curiosidade



FIG. 20.  
Domenico Remps.  
*Kunstkammerschrank*  
(1690). Óleo sobre  
tela. Museo  
dell'Opificio delle  
pietre dure, Florença.

Andrei Tarkovski (2010), cineasta russo, afirma que a arte e a ciência consistem em meios de assimilação do mundo, instrumentos de conhecimento e de aproximação do que chamamos verdade absoluta. No entanto, se ambos os campos colidem na função de constituir o real através do artifício, descoberta e criação simultaneamente, é também nessa plataforma que se estabelecem suas

diferenças. Tarkovski (2010) desenvolve sua reflexão ao apontar que por meio do conhecimento estético apreendemos a realidade mediante uma experiência subjetiva, cuja verdade nunca cessa. Na ciência, perseguidora incansável da verdade, em contrapartida, o conhecimento é sistematicamente substituído por um novo, sempre correspondente a uma nova descoberta. As sucessivas trocas decorrentes desse processo denunciam a liquidez de discursos considerados legítimos e intensificam “a percepção do mundo como um depósito de ilusões despedaçadas, velhas imagens e discursos obsoletos”, conforme declara a pesquisadora Celeste Olalquiaga (1998: 105).

Diante disso, a transformação de metodologias científicas em objetos de pesquisa e produção artística decorre, entre outras razões, em função da percepção crítica do acúmulo e da obsolescência de dados e de sistemáticas. A reciclagem e a simulação de procedimentos e linguagens científicas configuram, em minha prática artística, operações criativas empregadas na montagem de novos cenários, em trânsito entre passado e presente, realidade e ficção. Tais procedimentos são antecedidos pela atividade da coleta, empreendida em contextos exploratórios que visam rastrear o que é resquício, erro ou ruína, o que não pertence ou que ocupa estados intermediários entre realidade e ficção, entre natural e sobrenatural, entre objetividade e subjetividade. Motivos como o ornitorrinco, a tribo Tasaday, plantas carnívoras, híbridos, mutações e desvios da natureza, morfologias inusitadas, eventos numinosos, imposturas, teorias da conspiração são rastreados e constituem um inventário formado por fragmentos. Estes, ao serem montados e reconfigurados constroem o tecido ficcional. Trata-se, portanto, de colecionar ruídos e monstruosidades.

Colecionar implica, segundo Maria Esther Maciel (2009), registrar ou catalogar coisas, retirando-as do estado dispersivo do mundo ao recontextualizá-las em um novo espaço regido por leis próprias. Conforme essa concepção de deslocamento, a coleção é, então, regida muito mais por princípios espaciais que temporais e pode circunscrever-se a diferentes formatos, entre caixas, álbuns, armários, gavetas, que criam um jogo entre dentro e fora, entre exposição e ocultamento. Historicamente, o colecionismo resulta na prática dos heteróclitos Gabinetes de Curiosidades, constituídos por essa prática de deslocamento, cuja ordem de realocamento será definida pelo cole-

cionador, segundo princípios muito pessoais.



FIG. 21. *Ritratto del museo di Ferrante Imperato*, 1599. Gravura em metal. Imperato (1521-1609) foi um boticário napolitano.

Existentes desde o Renascimento, mas tornados tendência especialmente nos séculos XVI e XVII, os Gabinetes de Curiosidades – ou *Wunderkammern*, literalmente Câmaras de Maravilhas – estão associados ao nascimento da ciência moderna e às viagens e conquistas que desvendavam novos e estranhos mundos na Ásia, na África e na América. Os navios retornavam dessas expedições, trazendo consigo à Europa uma variedade de artefatos nunca antes vistos. As novidades admiradas na corte e pelos intelectuais passaram a compor os acervos das Câmaras de Maravilhas, também constituídas por objetos de interesse histórico, obras de arte e instrumentos científicos. Os inventários incluíam exemplos de *naturalia* (espécimes criados por Deus: animais, vegetais e minerais e exemplos únicos de deformidades naturais); *artificialia* (coisas feitas pelo homem como pintura, escultura, instrumentos musicais, invenções científicas e combinações híbridas de elementos da natureza aperfeiçoados pelo homem); *antiquitates* (objetos de significância histórica, como medalhas); e *ethnographica* (artefatos exóticos associados com povos

nativos do Novo Mundo) (CORRIN, 1997).

Os artefatos e espécimes que os compunham, somados às narrativas e às descrições de terras distantes recém descobertas, geraram saberes que trafegam entre palavras e desenhos, livros e objetos. Um simples exemplar de pedra, guardado ou exposto, tornava-se valiosa testemunha de um lugar distante. As coleções serviam a vários fins: estudiosos empregavam-nas como material didático; boticários, como material de pesquisa; e, nobres, como vetores de poder e influência.

A regra era constituir um espaço espetacular composto pela maior variedade e exotividade de artefatos possível. A crença em criaturas fantásticas e o imaginário atribuído às viagens e aos territórios além mar alimentavam um mercado de colecionadores de seres lendários. Um exemplo é o Barometz (*Agnus scythicus*), o cordeiro vegetal da Tartária, que se dizia viver como uma planta, fixo ao solo por meio de uma ou mais hastes. Outro exemplo é representado pelo ganso vegetal da Escócia<sup>15</sup> que brotaria de uma árvore semelhante a um fruto.

É importante notar que sob o ponto de vista estrangeiro tanto o cordeiro da Tartária como o ganso vegetal eram seres tão insólitos quanto o camaleão, que muda de cor de acordo com o ambiente em que se encontra, ou a enguia elétrica – capaz de anestesiá-la uma pessoa por meio de choques. Sob essa perspectiva, abriu-se um mercado de falsificações de seres fantásticos na Ásia para alimentar as coleções européias. Por exemplo, reunia-se a parte de cima do corpo de um macaco com a cauda de um peixe de tamanho proporcional para dar origem a sereias. Esses artefatos curiosos compuseram as coleções até

---

<sup>15</sup> John Tradescant (Meophan, Reino Unido, 1608 – 1662), botânico, jardineiro e colecionador, trabalhava com pessoas da alta nobreza e possuía acesso a plantas raras, trazidas da América, da África e da Ásia. Enviava circulares aos capitães de navios que deixavam portos ingleses, solicitando-lhes que trouxessem uma infinidade de coisas, desde cabeças de elefante a qualquer coisa que fosse estranha. Entre a sua coleção havia artefatos como a mão de uma sereia e de uma múmia, um pedaço de carne humana presa a um osso, uma lasca de madeira da cruz de Cristo e o ganso gerado por uma árvore na Escócia. A coleção de Tradescant passou por vias obscuras à posse de Elias Ashmole, um juiz, que doou seu conteúdo à Universidade de Oxford. Atualmente, as principais peças da coleção de John Tradescant se encontram no Museu Ashmole, em Oxford. (<http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant03.html>).

FIG. 22. Ilustração de Barometz, de Claude Duret, de Molins, que devotou um capítulo para o espécime em sua *História das Plantas Admiráveis* (1605).

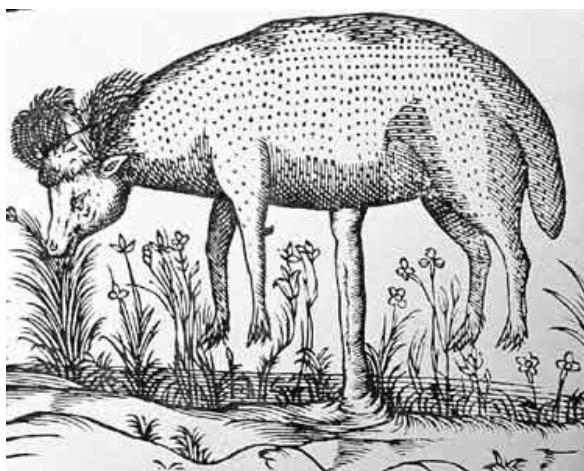


FIG. 23. Exemplar de *Agnus scythicus*, o Cordeiro vegetal da Tartária (século XIX). *Garden Museum*, Londres, Inglaterra.



que uma abordagem mais enciclopédica e cientificamente fundamentada, digamos objetiva, passasse a ser empregada.

Um dos colecionadores mais notáveis da Holanda, consoli-



dada como a capital da botânica e da agricultura desde 1580, foi Albertus Seba<sup>16</sup>. Farmacêutico, iniciou sua coleção com interesses de cunho científico, mas rapidamente expandiu-a, reunindo uma das maiores coleções de História Natural de que se tem notícia. De fama internacional e diversidade extraordinária, contava com exemplares de insetos de países distantes, serpentes e crocodilos até animais fantásticos como a hidra. Após décadas de coletas, em 1731 Seba encomendou o registro gráfico de sua coleção a uma equipe de artistas (ANEXO III). O projeto se estendeu além de sua morte, em 1736, mas permaneceu inacabado. As ilustrações foram publicadas entre 1734 e 1765 em uma obra de quatro volumes que compreendia 446 pranchas (SEBA, 2015).

O exótico, o exuberante e o raro encontram nas Câmaras de Maravilhas a *curiositas*, termo que ao longo da história assumiu diversas faces (HARRISON, 2001). *Curiositas* designava, originalmente, o interesse em determinado assunto, o objeto desse interesse, assim como o desejo de adquirir conhecimento e tudo aquilo que fosse considerado raro e extraordinário. Nos séculos XVI e XVII, essa noção passa a ser a força propulsora na busca pelo conhecimento da Natureza e do que se encontra além do cotidiano e do olhar comum.

Por meio do ordenamento do mundo visível ocorre a ruptura entre o objetivo e o subjetivo que nos Gabinetes de Curiosidades encontravam-se reunidos. As invenções do microscópio e do telescópio, instrumentos de ver, inserem-se nessa perspectiva. Se na Idade Média as colunas de Hércules, no estreito de Gibraltar, simbolizavam as fronteiras do mundo conhecido, o microscópio – aperfeiçoado pelo inglês Robert Hooke<sup>17</sup> no século XVII – revela um universo inteiramente novo, concentrado no ínfimo.

Nos Gabinetes de Curiosidades, os termos *curiositas* e *admiratio* (admiração, em latim) encontram-se sob o aspecto do extraordinário e do raro, por meio de artefatos exóticos à realidade da população européia. Ao mesmo tempo, a ignorância sobre a variedade de elementos e espécimes do mundo natural – habitantes das terras es-

---

<sup>16</sup> Albertus Seba (Frísia Oriental, Alemanha, 1665 – Amsterdã, Países Baixos, 1736) foi zoólogo e farmacêutico.

<sup>17</sup> Robert Hooke (Freshwater, Reino Unido, 1635 – Londres, Reino Unido, 1703) foi cientista experimental.

trangeiras – aliada a um imaginário já fértil em seres fantásticos, abre brechas para a falsificação de artefatos. Estes se apresentam como evidências da realidade dessas criaturas, validando-lhes a existência e, ao mesmo tempo, alimentando o imaginário a seu respeito. Esse mundo de mistérios desvanece-se gradualmente à medida que os sistemas de coleta, nomeação e classificação se desenvolvem a partir dos sistemas instaurados por Lineu<sup>18</sup> e Buffon<sup>19</sup> no século XVIII, acompanhados das inovações tecnológicas que dão à ciência as ferramentas necessárias para ordenar a natureza. Em contrapartida, os Gabinetes de Curiosidades como repositórios do maravilhoso, lugares propícios ao estímulo da imaginação, eram espaços que – por meio da visualidade – sugeriam todo um corpo de ideias. Todos os mistérios e histórias que envolvem esses artefatos tão peculiares constituíam, então, mistérios que mantinham a imaginação viva, ao contrário dos museus modernos que apresentam suas coleções como objetos desmitificados, esvaziados de qualquer enigma.

### **3.2. Do artefato esquecido à proliferação de sentidos**

Mark Dion<sup>20</sup>, docente e artista contemporâneo norte americano, reúne em sua prática artística interesses em arqueologia, ecologia e taxonomia ao explorar representações culturais da natureza. Sua produção é influenciada por artistas relacionados à prática da crítica institucional, como Marcel Broodthaers, Joseph Beuys e Hans Haacke. Após produzir uma série de trabalhos com viés político e pedagógico, rotulada “arte verde” pela crítica, Dion voltou-se para projetos mais complexos, nos quais explora questões subjacentes a representação da natureza pelas instituições, problematizando as vias pelas quais as ideologias dominantes e as instituições públicas formam nosso entendimento da história, o conhecimento e o mundo natural.

---

<sup>18</sup> Carolus Linnaeus (Rashult, Suécia, 1707 – Uppsala, Suécia, 1778) foi botânico, zoólogo e médico.

<sup>19</sup> Georges-Louis Leclerc (Montbard, França, 1707 – Paris, França, 1788) foi naturalista, matemático e escritor.

<sup>20</sup> Mark Dion (New Bedford, Massachusetts, EUA, 1961) é escultor e proponente de instalações. É graduado em Belas Artes (1986) e possui doutorado (2003), ambos os títulos pela University of Hartford, School of Art, Connecticut. Vive e trabalha em Nova York e na Pensilvânia.

Nesse contexto, apropria-se de métodos de coleta, classificação e exposição arqueológicos e de outros sistemas científicos pra produzir trabalhos que colocam em crise a distinção entre métodos científicos objetivos e suas influências subjetivas implícitas.

Diversos trabalhos de Dion apresentam-se como *tableaux* que remetem às Câmaras de Maravilhas, exaltando a ordenação atípica dos objetos e espécimes, segundo uma concepção de classificação anterior ao Iluminismo. Convidado pelo *Research Centre for Studies of Surrealism and its Legacies*, da University of Manchester, na Inglaterra, para uma residência de três anos, o artista desenvolveu a instalação *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy*, que esteve aberta a visitação entre 2005 e 2008 no Manchester Museum. A fábula em torno desse trabalho diz que ao descobrir o que estava detrás da porta do “Centro de Surrealismo” – uma sala prosaica com mesas e computadores ordinários – Dion decidiu criar uma versão alternativa a esse escritório, em acordo com um imaginário mais próximo do Surrealismo.

Com o apoio de alguns estudantes, fez uma pesquisa sobre escritórios antigos de Manchester, assistiu a filmes *noir* para captar a atmosfera desses espaços e descobriu que surrealistas, como André Breton<sup>21</sup>, possuíam espécies de gabinetes nos quais reuniam objetos de ordens diversas. Ao mesmo tempo, vasculhou os diferentes departamentos do Museu em busca de artefatos esquecidos e à margem das coleções oficiais. Esses artefatos curiosos, muitos deles falsificações, anomalias, fragmentos, foram utilizados para compor a instalação. Esta se apresenta como um gabinete, uma sala retangular em dimensões reais, composta por mobiliário – como escrivaninha, cadeira, armários, estantes entre outros –, livros, papéis, objetos e artefatos que são alocados e distribuídos dentro e sobre os móveis, constituindo um espaço complexo e com muitas informações.

O gabinete é, no entanto, inacessível ao público. Seu conteúdo pode ser visto apenas através do vidro transparente da porta. O desejo de habitar o espaço e interagir com os objetos, tornado hábito

---

<sup>21</sup> André Breton (Tinchebray, França, 1896 – Paris, França, 1966) foi escritor, poeta e teórico do surrealismo.



FIG. 24 e 25. **Mark Dion.** *Bureau of the Center for the Study of Surrealism and Its Legacy* (2005-2008). Vistas da instalação: mídia diversa; dimensões da sala. Manchester Museum, Manchester, Inglaterra.

para o público contemporâneo, é frustrado. Uma forte declaração contra a interatividade é proposta por Dion, que parece retomar um diálogo com as formas ancestrais do museu. Isto é, um modelo de museu como repositório do maravilhoso, um espaço que instiga a curiosidade e a imaginação por meio da reunião e da apresentação não conformada de objetos diversos. Um lugar onde a visualidade anima a imaginação e o intelecto ao transferir o es-

pectador – por meio de suas próprias associações – a outros lugares. Dion diz a este respeito:

“Eu estou interessado em como o conhecimento é gerado por meio de objetos, através de coisas que podem compartilhar comigo o mesmo espaço. Assim, entendo que aí está parte da minha paixão por museus: você consegue ver a coisa, você não verá uma imagem da coisa, você não verá um videoclipe de uma coisa, você não jogará algum ridículo jogo de computador sobre a coisa, você verá a coisa”.<sup>22</sup> (DION, 2005: 6)

Outra problemática que a obra de Dion coloca gira em torno da constituição de coleções. O museu, enquanto espaço da memória, ordena seu acervo conforme grupos de objetos que constituem as coleções. Daí decorre uma série de indagações: que critérios são empregados para definir quais objetos farão parte desses agrupamentos e quais não? Quais são os parâmetros que definem a que artefatos deve ser atribuído valor e a quais não? De que depende um objeto para que seja memorado ou esquecido? Que implicações têm esse processo de esquecimento ou de lembrança? E, enfim, uma vez inseridos no museu, o que significa o esquecimento de determinados artefatos em detrimento de outros? Aí se evidencia a arbitrariedade inerente aos sistemas de classificação que, inevitavelmente, implicam exclusão.

Nesse sentido, minha prática dialoga com a produção de Mark Dion no que diz respeito ao entendimento de que o conhecimento é construído por meio daquilo que as coisas dão a ver de si e a possibilidade de produzir significâncias a partir de um conjunto de elementos reunidos nesse lugar que é a instalação. É isto que parece colocar o trabalho artístico em uma *situação* de Gabinete de Curiosidades. Estes espaços, como lugares onde dados visíveis do mundo se reuniam sob forma heteróclita, onde o imaginário acerca de fenômenos, terras e seres fantásticos ganhava corpo e se estabelecia, tinham por característica a justaposição de objetos diversos em uma sala, em

---

<sup>22</sup> Livre tradução de: “I’m interested in how knowledge is generated through objects, through things that I can be in a certain space with. So I find that that’s part of my passion for museums: you get to see the thing, you don’t go to see a picture of the thing, you don’t go to see a video clip of a thing, you don’t go to play some ridiculous computer game about the thing, you go to see the thing.” (DION, 2005: 6).

um armário, em uma vitrine ou em uma gaveta. Essa configuração funcionava como um gerador de associações, onde inúmeras conotações convergiam. As curiosidades eram então pontos de encontro entre diferentes domínios.

Dion (1997) refere-se justamente à reunião de jogos visuais, truques de lógica e recriações visuais que, nessas coleções, atuavam racionalizando o irracional. Elas não eram, portanto, nem puramente didáticas, nem espetáculos sem sentido; mas ambos ao mesmo tempo. As coleções representavam então, como na obra de Dion, espaços que permitiam associações inesperadas, disjunções no tecido aparentemente constante da realidade cotidiana por meio da projeção de mundos que configuram uma visão miniaturizada do mundo atual – seja por vias críveis ou fantasiosas.

### **3.3. Construindo ambiguidades: o exótico, o estranho e a imagem descritiva**

No ano de 1699, aos cinquenta e dois anos de idade, Maria Sibylla Merian<sup>23</sup> viajou ao Suriname, acompanhada de sua filha. Ao longo de dois anos ambas estudaram os insetos da região. De volta a Amsterdã, em 1705, Merian publicou *Metamorphosis insectorum surinamensium*, obra em grande formato com gravuras coloridas à mão que retratavam formas de vida até então desconhecidas na Europa. Insetos raros, transformando-se fantástica e insolitamente, compostos com plantas exóticas. Merian ilustrava os processos de metamorfose, mistério por ela descoberto aos treze anos de idade a partir da paciente observação de sua coleção de lagartas, borboletas e aranhas - as quais mantinha e alimentava em segredo em seu quarto<sup>24</sup>. Artista e naturalista, Merian interessava-se pelo irmanamento da Natu-

---

<sup>23</sup> Maria Sibylla Merian (Frankfurt am Main, Alemanha, 1647 – Amsterdã, Holanda, 1717) foi artista e naturalista.

<sup>24</sup> A dimensão da descoberta da jovem naturalista pode ser percebida quando se observa que até a metade do século XVII a origem dos insetos era explicada a partir da teoria aristotélica da geração espontânea, segundo a qual os insetos nascem do lodo e do material orgânico em decomposição. Em 1668, o médico italiano Francesco Redi comprovou que os vermes nas carnes em putrefação saíam de ovos que ali eram depo-

Reza, aspecto a ser observado na composição de suas ilustrações, que registram a relação entre plantas e insetos. Embora tenha desfrutado em vida do reconhecimento de sua obra, foi esquecida no século XIX, quando os zoólogos estavam interessados em diferenciar as espécies e classificá-las.

O emprego de referentes estranhos ou incomuns a olhos imperitos é uma das características que permeiam minha prática artística e pode ser visto como um dos pontos que a colocam em diálogo com a produção de artistas como Mark Dion (anteriormente abordada) e a de Joan Fontcuberta. Esses elementos são empregados a partir de um interesse formal – no que concerne ao incomum e à sua capacidade de produzir estranhamento e sugerir novas formas e contextos – e tornam-se artifícios para a criação de percepções ambíguas sobre o caráter factual ou ficcional do que é apresentado.

Esse processo teve início em 2010 quando buscava imagens de plantas carnívoras, muitas das quais oriundas do continente asiático e de regiões da Indonésia. A reunião dessas imagens resultou em duas séries de ilustrações produzidas em nanquim sobre papel: uma representa plantas normais e outra, plantas híbridas. Ambas compõem o trabalho *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (2010), que reúne também aspectos cenográficos e dados textuais.

As plantas carnívoras são espécimes muito peculiares que complementam sua dieta nutricional por meio da ingestão de animais, majoritariamente insetos. Algumas espécies atingem dimensões grandes o suficiente para capturar e aprisionar aves e pequenos roedores que são dissolvidos por ácidos produzidos pela planta e, então, digeridos. Enquanto a série de ilustrações de plantas híbridas concentra sua estranheza na morfologia dos espécimes representados; a série de plantas normais é composta por indivíduos com um sistema biológico totalmente desconcertante, embora, natural.

Nos trabalhos *Um mosaico misterioso* e *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* esse procedimento se dá por

---

sitados por moscas. Um ano mais tarde, seu colega Marcello Malpighi publica observações semelhantes a respeito da gênese do bicho da seda.

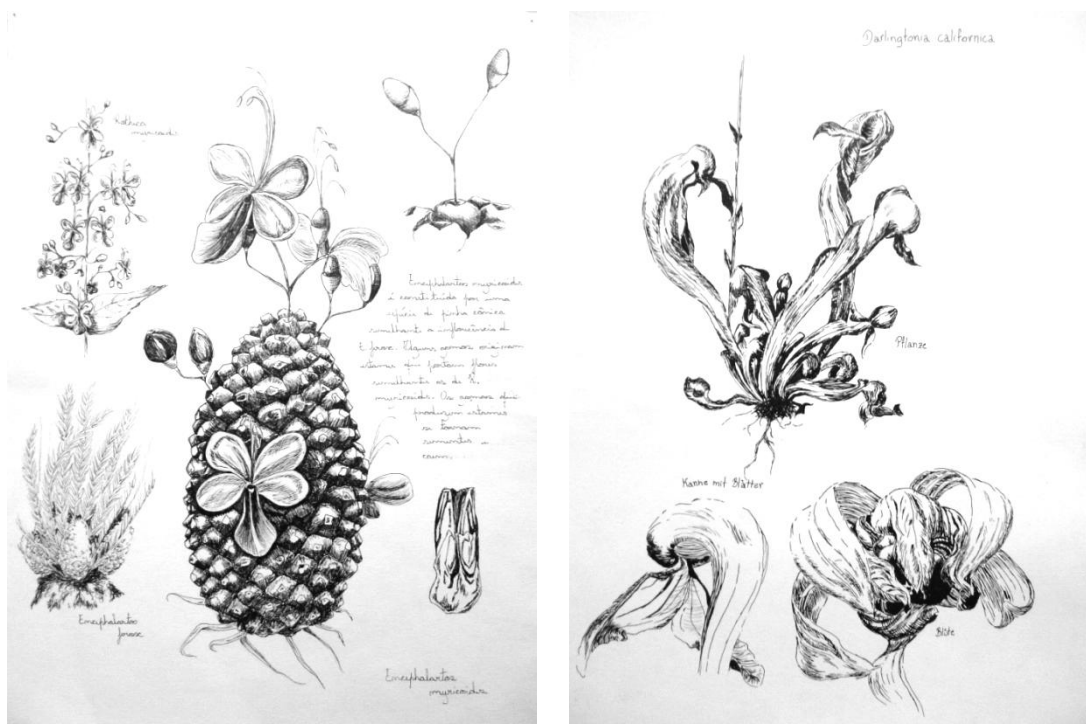


FIG. 26. Daiana Schröpel. Detalhe da série *Vegetais anômalos*. Desenho: bico de pena e nanquim sobre papel, 34x25 cm. Da instalação *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (2010). (Esquerda)

FIG. 27. Daiana Schröpel. Detalhe da série *Vegetais normais*. Desenho: bico de pena e nanquim sobre papel, 34x25 cm. Da instalação *Diário de viagem: relatos de razão e delírio* (2010). (Direita)

outras vias. *Um mosaico misterioso* estabelece correspondências diretas com o caso Tasaday, um exemplo claro da aproximação com o exótico e sua representação, seja por uma citação direta (a edição da revista *National Geographic*, de 1972), seja pela construção do Outro (*Homo allotriensis* e as peculiaridades atribuídas ao espécime), ou pela apresentação de sistemas de veiculação de informação (demais revistas sobre ciência) que nos aproximam do exótico. Também o ornitorrinco, suas particularidades e estranhezas e a apropriação destas características são elementos constituintes do trabalho. O suporte e o formato de comunicação – tanto da descoberta da tribo Tasaday como do *Homo allotriensis* – são veículos que habitualmente aproximam-nos do distante, do desconhecido, de maneira que estabelecemos uma relação de confiança com esses meios.



As representações que constituem os estudos de Ana Mucks, no *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (FIG. 13), ainda sob outra perspectiva, são construídas a partir de imagens de insetos e de aves com morfologia incomum. Os besouros representados na caderneta disposta sobre a mesa, por exemplo, são compostos a partir do corpo de um besouro associado a elementos de cabeças de aves. Ambos os referentes podem ser encontrados na natureza, mas possuem alguma particularidade, como crista óssea ou carúnculas (característica de aves como o peru), no caso das aves. Os espécimes compostos possuem denominações científicas que se apresentam segundo as convenções, descrições de sua morfologia, bem como interpretações acerca de algumas de suas características. A preocupação com que a imagem transmita verossimilhança serve ao fim de produzir um engano momentâneo. O emprego de uma linguagem associada ao campo da ciência que, por sua vez, está atrelado a discursos de verdade, serve ao mesmo fim.

Nesse sentido, podemos inferir que se existe grande diversidade de espécies de besouros nas quais indivíduos do gênero masculino desenvolvem protuberâncias morfológicas destinadas ao ataque e à defesa e, se com frequência nos assombramos com formas de vida peculiares que até então desconhecíamos, parece que temos pouco amparo para afirmar ou descartar a existência dos besouros ilustrados no contexto do *Gabinete*. Espécimes com morfologia muito incomum, que podem ser encontrados na natureza, embora raros ou exóticos, deixam-nos incertos sobre sua real existência. Em geral, sua morfologia ou biologia perturbam nosso sistema de crenças, enquanto o sistema de representação que as veicula afirma nossa convicção na verdade, na medida em que fornece uma imagem descritiva (baseada em semelhanças formais) e, portanto, dotada de poder persuasivo.

A hesitação entre a veracidade e a impostura, entre realidade e ficção, que nos inquieta à medida que alimenta nossa curiosidade, é evocada também na série de fotografias *Herbarium* (1982), de Joan Fontcuberta. O artista utiliza a metodologia tradicional de representação de espécimes botânicos para registrar com detalhes plantas que não existem. Estas são criadas a partir de materiais de descarte, através de um procedimento de bricolagem, e nomeadas científica-



FIG. 28. Joan Fontcuberta. *Guillumeta polymorpha* (1982). Da série: *Herbarium*. Espanha. (Esquerda)

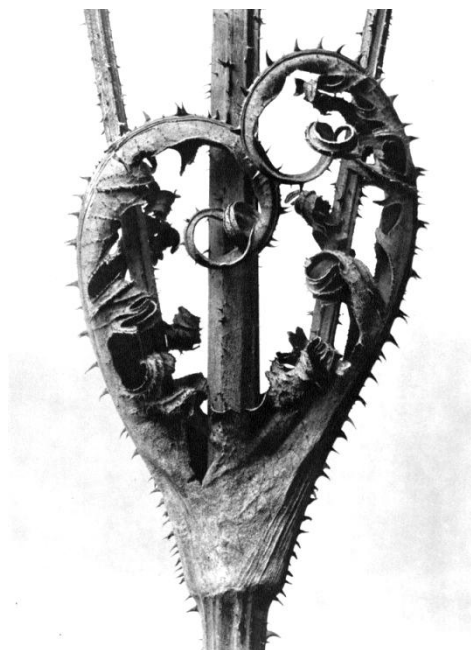


FIG. 29. Karl Blossfeldt. *Dipsacus laciniatus*, *Cutleaf Teasel*, *Opposite Leaves at Stem*, (c.1926). Gelatina de prata; 29,7 x 23,7 cm. Universidade de Artes de Berlim – Coleção Karl Blossfeldt em Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Colônia. (Direita)

mente em um processo de metadocumentação. A captação fotográfica é realizada com os motivos apresentados frontalmente, sem distorção, com um fundo neutro e iluminação difusa de acordo com o cânone tradicional para salientar a forma e a textura do espécime. O espectador desavisado facilmente convence-se de que o referente das imagens é real devido ao sistema de representação empregado.

Setenta anos antes de a série *Herbarium* ser produzida, o professor de escultura Karl Blossfeldt<sup>25</sup> desenvolvia um método fotográfico para o registro de fragmentos de plantas que deveria ser utilizado como material didático nas aulas de modelagem que ministrava em Berlim. Blossfeldt estudara com Moritz Meurer, em Roma, fundador de um método educativo comparado das

<sup>25</sup> Karl Blossfeldt (Schielo, Alemanha, 1864 – Berlim, Alemanha, 1932) foi fotógrafo, escultor e professor.

formas naturais e artísticas. Este produzia moldes em gesso de estruturas vegetais, com precisão científica, que eram empregadas no desenvolvimento de ornamentos. No curso desse trabalho, fez-se necessário fotografar os moldes para publicação. Esta tarefa coube a Blossfeldt, que a partir dessa época passou a fotografar plantas, cujos registros seriam utilizados como modelos em suas aulas de escultura. Os registros de fragmentos vegetais, representados sobre fundo neutro, iluminação suave, em posição horizontal com luz natural, tornaram-se o cânone da representação botânica, impulsionada pela consolidação das formulações teóricas da Nova Objetividade (FONTCUBERTA, 1998).

Diante disto, *Herbarium* pode ser lido como uma paródia das posturas documentalistas, em particular do modelo impulsionado por Blossfeldt, ao perturbar a rigidez que separa as duas modalidades extremas da fotografia de plantas: uma puramente descritiva (científica) e outra poetizante (artística). Enquanto em *Herbarium* as montagens fingem-se plantas verdadeiras através do veículo fotográfico, os registros de plantas reais executados por Blossfeldt remetem a ornamentos arquitetônicos. Em ambos os casos, a verdade factual não é equivalente à verdade perceptiva.

De igual forma, ambas as séries reúnem o óbvio e o obtuso, o factual e o imaginário, o que se mostra e o que aceitamos como reconhecível. Se a série de Blossfeldt revela conformações insólitas de plantas reais por intermédio da exatidão hiperrealista; *Herbarium*, de Fontcuberta, cria seres artificiais mediante a composição de informações heterogêneas que são aprovadas pelo olhar confiante do espectador. É nesse sentido que o trabalho denuncia o realismo da fotografia como crença.

A partir do pensamento do teórico Nelson Goodman, Antonio Aguilera (1978) – em uma discussão sobre a imagem fotográfica – apresenta o realismo como um fenômeno relativo, uma construção humana que é histórica e condicionada pela ideia que fazemos do mundo e de nós mesmos. A obtenção da realidade, seja por intermédio da ciência, da arte, da política, resulta de grandes esforços intelectuais, segundo o autor. Por conseguinte, a fotografia não nos aproxima mais da realidade do que o faz um quadro cubista ou uma pintura rupestre;

ao contrário, a ilusão que cria, camufla os mecanismos que nos fariam ver além da aparência. O realismo atribuído à imagem fotográfica não depende da quantidade de informação, mas da facilidade de apreensão dessa informação (FONTCUBERTA, 1998). Essa qualidade, na fotografia, refere-se ao fato de que o marco de referência nela presente assemelha-se ao nosso próprio. O que a lente capta e como o capta é semelhante à forma com que o nosso olho registra.

FIG. 30 e 31. Imagens de aves utilizadas na composição dos espécimes de besouros no trabalho *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (2015).



### **3.4. Dois casos que pertencem à história: *O livro das maravilhas e Rhinocerus***

Antes dos procedimentos técnicos instaurados pelo desenvolvimento da fotografia, desenhos e gravuras – sob o regime da ilustração científica – eram considerados documentos de objetividade. Antes do estabelecimento da imprensa, a partir da qual a prática da ilustração científica floresceu, a reprodução de textos era realizada por copistas e as ilustrações não eram reproduzidas com fidelidade. A ilustração científica moderna desenvolveu-se a partir de uma série de condicionantes, dentre as quais é possível pontuar a necessidade de registros do mundo novo imposta aos viajantes, exploradores e naturalistas que pretendiam descrever animais, plantas, cores e lugares exóticos percorridos.

As imagens, então, representavam uma forma de transcrição dos conhecimentos adquiridos mediante as experiências de deslocamento e contato com o desconhecido. Os catálogos da coleção de Albertus Seba, impressos em 1734, exemplificam o processo de substituição dos objetos e artefatos pelos seus respectivos signos. Dois séculos antes, também as ilustrações anatômicas, como aquelas encontradas na obra *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), do médico Andreas Vesalius<sup>26</sup>, surgem como uma alternativa as barreiras impostas à dissecação, entre elas a dificuldade de encontrar cadáveres disponíveis e sua rápida degradação. No entanto, os relatos de viajantes, ao mesmo tempo em que conferiam validade aos fenômenos narrados devido ao seu caráter testemunhal, também instituíam uma série de enganos que produziram e alimentaram a existência de fenômenos e seres fantásticos.

Um exemplo nesse contexto são os relatos de Marco Polo<sup>27</sup>. Reunidos na obra *O livro das maravilhas*, foram por muito tempo uma das poucas fontes de informação sobre o Oriente. Mas, ao mesmo tempo, eram consideradas narrativas fantásticas, relatos sobre o cenário desconhecido das terras além mar – motivo que compunha o imaginário medieval europeu. Na terceira parte desse livro, por exemplo, encontra-se o relato sobre o contato de Polo com homens que possuem cabeça de cachorro, conforme segue:

“Angamã é uma ilha muito grande, sem lei nem rei. Os habitantes são idólatras, vivem como animais selvagens. Temos a apontar uma estranha visão desta gente. Nesta ilha, os homens têm cabeça e dentes de cão, e a sua cara parece-se com a dos mastins. São muito cruéis e comem quantos homens possam apanhar e que não sejam da sua tribo. Têm especiarias variadas e abundantes. Alimentam-se de arroz, leite e toda a espécie de carnes. As frutas que comem são muito diferentes das nossas.” (POLO, 2015: 212)

---

<sup>26</sup> Andreas Vesalius (Bruxelas, Bélgica, 1514 – Zaquintos, Grécia, 1564) foi médico, considerado o pai da anatomia moderna. Seus atlas anatômicos chegaram a ser empregados em substituição às sessões de dissecação.

<sup>27</sup> Marco Polo (República de Veneza, Itália, 1254 – Veneza, Itália, 1324) foi mercador, embaixador e explorador.

Marco Polo teria narrado suas memórias a Rusticiano de Pisa, romancista italiano, enquanto ambos estiveram presos em Gênova. Este teria sido um romancista relativamente conhecido, o que conferiu a *O livro das maravilhas* um caráter notadamente fantasioso. A revisão dos manuscritos começou a ser feita no século XIX e, no início do século XX, Paul Pelliot – famoso sinologista e orientalista francês – reconstituiu a rota dos Polo, confirmando muitas das informações descritas (POLO, 2015). Ao mesmo tempo, as experiências concretas vividas por Marco Polo são entremeadas na narrativa por relatos de situações inverossímeis. Conforme notas disponíveis na edição consultada de *O livro das maravilhas*<sup>28</sup>, seria possível supor que Marco Polo nunca desembarcou de fato nas Ilhas Andaman. Diante disto, apenas conjecturamos como surgiram tais percepções, compostas possivelmente por meio da conciliação das estranhas fisionomias com descrições e noções encontradas em livros ou histórias ouvidas.

Numa perspectiva semelhante, a xilogravura *Rhinocerus*, executada em 1515 por Albrecht Dürer<sup>29</sup>, apesar dos diversos equívocos representacionais que contém, foi por cerca de dois séculos a imagem padrão de um rinoceronte, influenciando naturalistas e a cultura da época. Antes dessa representação, os europeus possuíam apenas uma vaga idéia sobre a existência e a natureza desse animal, frequentemente confundido com o unicórnio. Rapidamente a gravura de Dürer tornou-se a referência de uma representação fiel de rinoceronte, tendo sido escolhida por Conrad Gesner<sup>30</sup> como modelo para ilustrar o rinoceronte em sua enciclopédia do reino animal *Historia animalium* (1551-1558).

A imagem mostra um animal coberto por placas duras, com patas recobertas por escamas, um pequeno chifre sobre os ombros, além dos inúmeros detalhes que cobrem sua figura. Apenas a partir do século XVIII os europeus tomaram conhecimento que a aparência do rinoceronte indiano difere da representação produzida pelo artista ale-

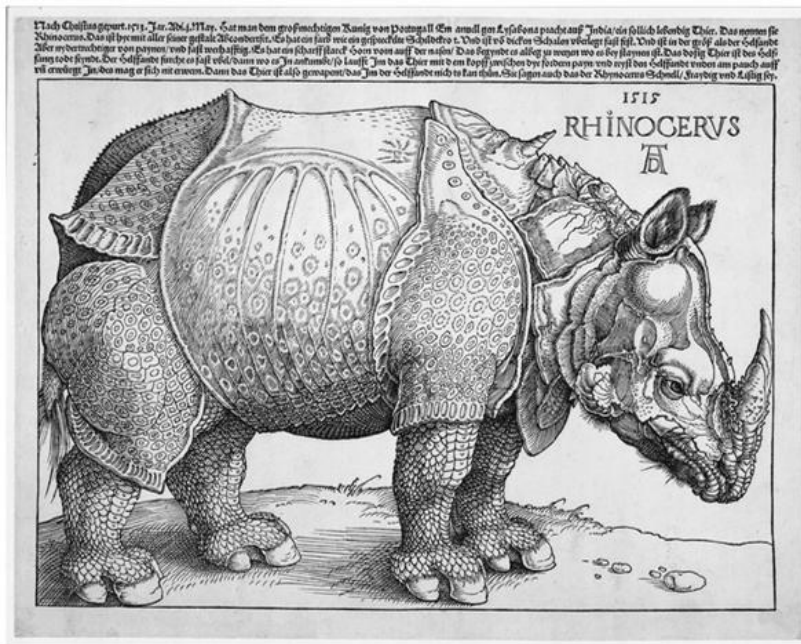
---

<sup>28</sup> Organizadas por Stéphane Yerasimos a partir de G. Pauthier, P. Pelliot e L. Hambris.

<sup>29</sup> Albrecht Dürer (Nuremberg, Alemanha, 1471 – Nuremberg, Alemanha, 1528) foi pintor, ilustrador, matemático e teórico.

<sup>30</sup> Conrad Gesner (Zurique, Suíça, 1516 – 1565) foi naturalista.

mão: sua pele é muito semelhante a do elefante – não possui uma carapaça –, não possui um chifre sobre as costas e a pele é lisa, exceto pelas suas dobras. Dürer, que nunca teria visto um rinoceronte vivo ou morto, baseou-se provavelmente em descrições de outros autores.



O artista buscava representar o espécime que havia sido levado da Índia para Portugal, em 1515, como presente para o rei Dom Manuel I – fato indicado pelo texto inscrito na gravura. Após quatro meses no navio, o animal sobreviveu e foi desembarcado. Rapidamente, a fera se tornou uma sensação em território lusitano, mas ainda no mesmo ano o rei enviou-o ao Papa Leão X como um agrado. O navio naufragou na costa da Itália, no golfo de Gênova, devido a uma tempestade, sem chegar ao seu destino. O rinoceronte, naturalmente, não sobreviveu (MARTINS, 2014).

FIG. 32.  
Albrecht Dürer.  
*Rhinoceros*,  
(1515).  
Xilogravura;  
24,8 x 31,7 cm.  
British Museum,  
Londres,  
Inglaterra.

Valentim Fernandes, impressor de livros e escudeiro de Dona Leonor (viúva de Dom João II), estabelecido em Portugal desde 1495, escreveu uma carta<sup>31</sup> em alemão (seu idioma natal) a uma pessoa não identificada em Nuremberg – cidade onde estavam estabelecidos alguns de seus familiares e, também, onde vivia Dürer. Neste texto, Fernandes falava a respeito do rinoceronte de Lisboa, descrevendo-o e comentando a luta entre este e um elefante, organizada por Dom Manuel I. Acredita-se que essa carta tenha sido uma das referências para a criação de *Rhinocerus* (MARTINS, 2014).

Ao observarmos o trânsito entre realidade e ficção nestes dois casos, constatamos que enquanto os relatos de Marco Polo transitam de um status ficcional para comporem uma situação de indício documental; a xilogravura *Rhinocerus*, por outro lado, desloca-se lentamente do status de referência documental para o de construção ficcional. Esses deslocamentos evidenciam o caráter flutuante da verdade, cujo foco se ajusta em consonância com as técnicas e os sistemas de representação que em determinada época são lidos como veículos da realidade e que, portanto, ocupam uma posição hegemônica no interior dos sistemas que veiculam a informação.

Nota-se também que ambas as obras foram compostas a partir de relatos. Diante disso, a mensagem resulta de um processo construtivo que inevitavelmente envolve seleção, descarte, organização, associação, classificação e análise. O olho que vê nunca é inerte e a composição de uma imagem que representa aspectos do mundo, por maior que seja seu esforço e intenção de realismo, é uma impostura (no sentido etimológico da palavra, isto é, que se impõe sobre algo ou em detrimento de algo). A impostura, nesse sentido, também se apresenta no que concerne às temáticas dessas obras. Tanto as terras asiáticas quanto o rinoceronte (e outros animais que eram trazidos de terras distantes) constituíam, respectivamente, nos séculos XIII e XVI, seres inscritos em bestiários<sup>32</sup> ou totalmente desconhecidos e lugares além mar que alimentavam histórias fantasiosas e míticas. Assim, história e fantasia, fato e ficção se sobrepunham, ao

---

<sup>31</sup> O texto original foi perdido, mas existe uma tradução manuscrita em italiano, na Biblioteca Nacional de Florença (Miscellanea Zorzi, banco rari 233, fols. 120v-127r), segundo MARTINS, 2014: 208.

<sup>32</sup> O bestiário pode ser entendido, segundo Maria Esther Maciel (2009), como uma coleção alegórica de animais com traços enciclopédicos.



criar um jogo de tensões, bem como a possibilidade de trânsito entre os discursos e a exploração de suas estratégias.

## **4. Ilustrar, denominar e classificar: métodos científicos como formas expressivas**

### **4.1. A imagem científica e as concepções flutuantes de objetividade**

A objetividade na ciência, assim como a concepção de realismo, é multifacetada, mutável, capaz de novos sentidos e novos símbolos. No século XIX, a fotografia passou a ser utilizada em diversos estágios de elaboração da imagem, de referência para a produção do desenho até seu emprego como instrumento de reprodução final, em substituição à gravura. Os meios fotográficos introduziam, assim, um processo radical que eliminaria a mediação humana e, portanto, a subjetividade dos processos de elaboração de imagens, dando início a uma série de inovações tecnológicas dos quais fazem parte o aparato de raios X, o encefalograma, o polígrafo entre tantos outros instrumentos de captação gráfica dos fenômenos da natureza (DASTON, 1992).

Entretanto, apesar dos desenvolvimentos técnicos, a questão da subjetividade continuou a perturbar os produtores de imagens científicas. No campo dos estudos anatômicos, por exemplo, as radiografias evidenciavam incompatibilidades com as representações anatômicas macroscópicas. Havia elementos do corpo humano que não produziam traços imagéticos por meio dos raios X, assim como havia elementos representacionais nas radiografias que não correspondiam a características identificáveis sob observação anatômica. Erros e distorções eram provocados pela transformação de um corpo tridimensional em uma figura bidimensional por meio da fotografia. Imagens fotográficas não podiam ser empregadas na diferenciação entre o normal e patológico, uma vez que o registro mecânico de espé-

cimes individuais torna incerto esse limite.

Rapidamente, questionamentos sobre o emprego e a validade das imagens técnicas como evidências científicas e legais se ampliaram. A questão recorrente era o limite flutuante entre julgamento e mecanização, entre a possibilidade (ou a necessidade) de intervenção humana e a automatização. As discussões mostravam que as novas técnicas fotográficas não eliminaram as fontes suspeitas de subjetividade, mas apenas deslocaram-nas. Em 1900, uma crítica mais radical duvidava que as radiografias e fotografias algum dia pudessem se tornar evidências confiáveis.

No entanto, para uma concepção mais geral, que se estendeu ao longo de quase todo o século XX, a imagem fotográfica era o verdadeiro símbolo de neutralidade e verdade detalhada, porque coloca entre sujeito e objeto uma intermediação mecânica e, portanto, livre de julgamento idiossincrático. Em termos de cor, nitidez e precisão a imagem fotográfica não substituiu o desenho, que é até mesmo mais interessante para o observador. Entretanto, é invalidado pela subjetividade que carrega. Nesse sentido, a precisão não é só sacrificada no altar da objetividade científica, como suas imperfeições se tornam marcas literais de objetividade (DASTON, 1992). O sacrifício da semelhança justificava-se pela eliminação da intervenção humana. A autenticidade, como questão moral, se posicionaria em detrimento da similaridade e a imagem, imperfeita do ponto de vista técnico e estético, tornar-se-ia indício do real.

Em escritos teóricos atuais, em contrapartida, assume-se a ilustração científica como uma representação gráfica da ciência, executada segundo estudos e pesquisa “em que se adote a linguagem estruturante, hierárquica e sequencial do método científico (que constitui a coluna vertebral da imagem), mas adornando-a com o sabor e o saber da Estética” (CORREIA, 2011: 226). A imagem – como veículo visual – transmite um saber preexistente ou originado em uma novidade experimental. Segundo o pesquisador Fernando Correia (2011), o processo de elaboração da imagem passa por um estágio intermediário entre a interiorização (o conhecimento do objeto) e a exteriorização (dar a conhecer este objeto), cujo resultado

é uma forma de conhecimento que traduz “a relação do desenhista com a realidade que o rodeia ou com a que se confronta, a qual terá necessariamente de fazer sentido, não só para o cientista, como para ele próprio” (*idem*).

A criação da ilustração científica é um ato constante de reflexão e uma busca incessante pela universalidade e imediatismo, comunicabilidade, singularidade e significado próprio. Esse processo passa primeiro pela interpretação e desconstrução da forma do espécime, segundo um conceito ou uma teoria que constituem o dispositivo explicativo. Em seguida, esses dados são sintetizados e materializados num conjunto articulado de traços e manchas de cor que possuem significância. O modelo visual criado não deve suscitar dúvidas quanto a sua natureza para que dispense mediação e seja abrangente e comum. É um modelo e, portanto, a descrição gráfica de uma realidade parcelar. A imagem constitui, então, uma analogia de um fenômeno natural qualquer, observado, com o qual se pretende estabelecer um paralelismo simbólico (CORREIA, 2011).

Enquanto modelo, a ilustração científica torna visíveis domínios naturais inacessíveis ou ocultos (ELKINS, 2011). Isto se aplica, por exemplo, aos resultados gráficos obtidos por meio de instrumentos mecânicos, como o polígrafo ou o encefalograma, mas também a fenômenos observados a nível microscópico, da fisiologia de órgãos, tecidos e células, isolando sistemas uns dos outros, e a nível molecular, como eventos genéticos, por exemplo. No que concerne a unidades taxonômicas como a espécie, a representação implica em um modelo ideal que reúne em si o maior número de características taxonômicas que a tipifiquem e tornem clara sua distinção com relação aos seus pares. Neste caso, a reprodução mecânica gerada por meio da fotografia, por exemplo, mostra-se insuficientemente elucidativa ou representativa, uma vez que capta indivíduos particulares que podem ser inclusive anômalos ou atípicos. O objetivo da imagem, neste caso, é a construção de um modelo padrão.

O caráter ideal da ilustração de espécies produz uma dualidade no interior do sistema de representação que tem por objetivo ilustrar o natural. Assim, a realidade que se pretende figurar é exposta através de uma elaboração artificial, sintética e cumulativa. O artificial

segundo Correia (2011: 232) “mais que imitar o natural, mimetiza-o na plenitude e suplanta-o, convencendo cabalmente o receptor de que se encontra frente à ‘verdade’ – não a verdade da Natureza na multiplicidade de expressões (genéticas e fenotípicas), mas a verdade sintetizada pela Ciência”. De igual forma, a verdade que se atribuía a fotografia nos séculos XIX e XX dizia respeito a uma crença na Ciência e em seus meios de sistematização e descrição que visavam à fidelidade, imparcialidade, objetividade e integridade no tratamento dado a informação obtida.

Lorraine Daston (1992) atenta para o fato de que o sonho da identidade perfeita não é uma questão tecnológica, mas sim de fé. Mesmo que os cientistas soubessem que nitidez e verdade não são coextensivos, o sonho fotográfico continuaria atraente devido à crença de que uma imagem acentuada, coerente, ordenada, finamente texturizada e geralmente esteticamente prazerosa é mais provável que seja verdadeira que uma representação grosseira, desordenada e indistinta. Ou, com relação ao desenho, mesmo que a imagem fotográfica não fosse mais verossímil que o desenho e a gravura (e muitas vezes não o era), o que garantia a autenticidade era a crença na imagem produzida mecanicamente.

Diante disto, a ilustração científica é a construção de uma imagem manipulada. Correia (2011) estabelece uma analogia com a figura literária da criatura do *Dr. Frankenstein* (1818), de Mary Shelley<sup>33</sup>. Nesse contexto, a metodologia da criação da imagem passa pela incorporação de múltiplas seções, extraídas de espécimes isolados, num único corpo construído, que é constatado como superior aos exemplos gerados pela própria Natureza – é um tipo ideal. Ao mesmo tempo, esse corpo construído define a materialização de um conjunto de ideias, de gênese científica, válido à época em que a imagem foi concebida e traduz o modo como a Ciência entende e vê o mundo natural. A visualidade é indissociável do discurso científico, constituindo meio de interpretação e percepção de fenômenos, da ciência e de seus resultados. Ao contrário do que se espera de uma imagem expressiva, entretanto, a ilustração científica deriva-se de uma teoria. É, portanto, uma construção secundária, decorrente de uma interpre-

---

<sup>33</sup> Mary Shelley (Londres, Reino Unido, 1797 – 1851) foi escritora.

tação ou reflexão preexistente. A imagem é, nesse sentido, menos hermética e se pretende decifrável, de interpretação imediata do conhecimento que encapsula. Deve ser sintética e funcionalmente útil (informativa). Ao estar subordinada a uma verdade científica, constitui também prova visível de determinados fenômenos e experiências.

16 / Fronteiras da Ciência

de sua superfície. Uma hipótese, sugerida por Jungers, é a de que os espinhos teriam a função de proteger a bolsa embrionária contra predadores. Porque, embora esteja ligada ao corpo da mãe, ela é uma estrutura externa, como um ovo.



Estudo e projeção de como seria o anexo embrionário, a partir do exemplar fóssil encontrado junto ao LB1. O sistema reprodutor do *Homo allotriensis* é semelhante ao da família monotremata, restrita à região Australásica (como também indica ser a nova espécie). De autoria da pesquisadora Elisabeth Jungers.

Essa descoberta gerou muitas divergências entre os pesquisadores. Em seus estudos, Jungers também aponta a semelhança entre o sistema reprodutivo do *Homo allotriensis* com a ordem monotremata, que inclui animais como as équidnas e os ornitorrincos – mamíferos que põem ovos e que, portanto, diferem completamente dos marsupiais e dos placentários (como é o caso do gênero *Homo*). A ordem dos monotremados está, além disso, restrita à região australásica - dado que, segundo a pesquisadora, não pode ser negligenciado.

Se o pé fosse a única parte do *H. allotriensis* a exibir traços tão modernos, os cientistas poderiam manter mais facilmente a tese de que o espécime seja um descendente desenvolvido do *H. erectus* e apenas marcar a morfologia do pé como revés evolutivo ocorrido em consequência de alguma variante de mutação genética relacionada ao nanismo. Mas se encontraram características muito peculiares em outras partes do esqueleto do LB1. Um osso do pulso denominado trapezóide, que em nossa espécie tem o formato de uma bota, exibe a forma de uma pirâmide, como no dos antropóides; em compensação, a clavícula é comprida e estreita como na forma moderna do corpo dos hominídeos; a pélvis tem forma de funil, como no *H. erectus* e em outras espécies posteriores ao *Homo*. A lista não pára por aqui. De fato, o LB1, de maneira geral, assemelha-se muito ao *Homo*. Diversas características do crânio, como o nariz estreito, incluem-no em nosso gênero. Porém, surge o fator complicador que indica embriologia ovípara.

**Raízes primitivas**

FIG. 33. Daiana Schröpel  
*Um mosaico misterioso* (2015).  
Detalhe da publicação (p. 14) que compõe a instalação.

A imagem objetiva, do ponto de vista construtivo, é então uma composição de fragmentos e ideias elaborada com o intuito de transmitir uma determinada informação (ou um conjunto de informações) de forma clara e simples. As imagens ilustrativas de caráter pseudocientífico que compõem os trabalhos *Um mosaico misterioso*, *Gabinete de Coleta*, *Identificação e Significação de Espécies* e *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* originam-se em um processo criativo semelhante, visando à composição de uma imagem descritiva que simula um determinado contexto científico. O caráter informativo e funcional da ilustração são elementos por meio dos quais a situação ficcional se instaura e se comunica.

É o que também ocorre em obras como a série *Herbarium*, de Joan Fontcuberta, por exemplo, analisada anteriormente. A imagem é, especialmente nesse contexto, uma construção manipulada, efetivada por meio da justaposição de diferentes elementos, semelhante ao processo construtivo de imagens típicas que representam espécies no campo científico. Nesse sentido, durante o processo de construção da publicação, em *Um mosaico misterioso*, compus três ilustrações pseudocientíficas: uma compreende perspectivas de crânio; outra, dos pés; e a terceira representa estágios de desenvolvimento de um embrião. Estas imagens correspondem a um segundo laboratório destinado ao estudo e ao desenvolvimento de um modelo de representação vinculada ao pensamento objetivo da ciência.

A ilustração do feto tem por referência central os estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci<sup>34</sup>. A definição de um anexo embrionário anormal se dá por meio da multiplicação, em argila e cera de abelha, a partir de um molde de gesso, de um fruto conhecido popularmente como Pepino africano (*Cucumis metuliferus*). As características formais desse fruto, transformado em peça de argila, foram transferidas para o contexto da ilustração. As representações do desenvolvimento embrionário que figuram nessa prancha têm origem, por sua

---

<sup>34</sup> Leonardo da Vinci (Anchiano, Itália, 1452 – Amboise, França, 1519) destacou-se como cinetista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico.

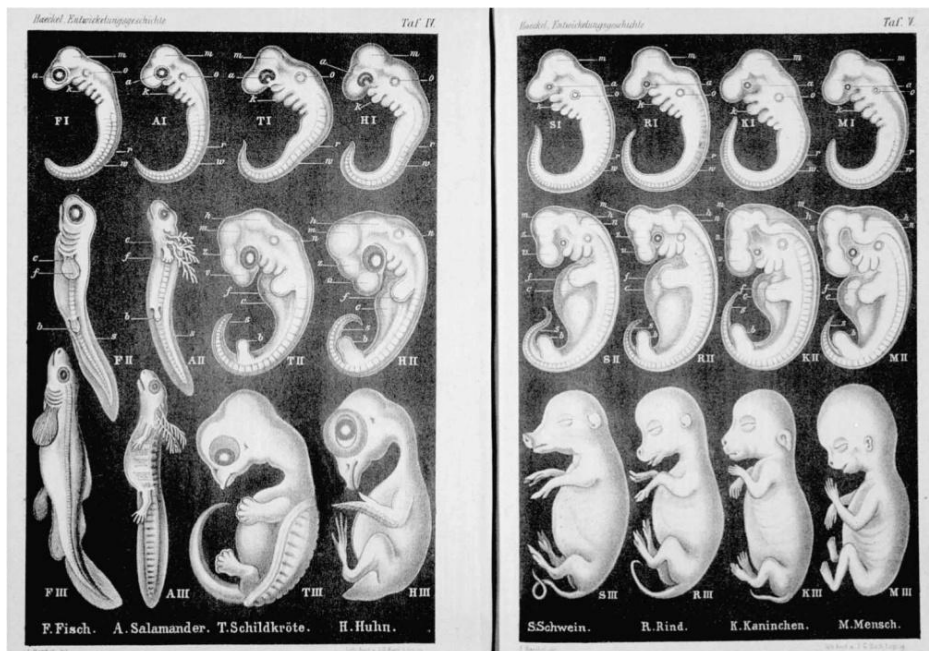


FIG. 34. Ernst Haeckel. Ilustração de prancha dupla mostrando, a partir da esquerda, embriões de peixe, salamandra, tartaruga, galinha, porco, vaca, coelho e homem, em diferentes estágios de desenvolvimento. De *Anthropogenie* (1874). Litografia de J. G. Bach feita a partir de um desenho de Haeckel.

FIG. 35. Leonardo Da Vinci. *Studies of the Foetus in the Womb* (c. 1513). Aguada, giz e nanquim; 22 x 30,4 cm. Royal Collection, Windsor Castle, Londres, Inglaterra.



FIG. 36. *Cucumis metuliferus*, ou pepino africano (2014). Fotografia digital. Fruto utilizado como base para a confecção de molde de gesso. Acervo da artista. (Esquerda)



FIG. 37. **Daiana Schröpel**. Peça de argila crua e cera de abelha produzida a partir de molde de gesso; c. 11 x 7 x 7 cm. Detalhe de *Um mosaico misterioso* (2015). Objeto utilizado como referência para a ilustração e também presente enquanto artefato na instalação. (Direita)

vez, nos estudos de Ernst Haeckel<sup>35</sup>. As ilustrações comparativas deste (nas quais figuram diferentes estágios evolutivos de embriões de peixe, salamandra, tartaruga, galinha, porco, vaca, coelho e homem) representam a ideia de que o ser humano em seus estágios de desenvolvimento mais iniciais compartilha características morfológicas com outros animais.

Utilizadas a fim de ilustrar e promover a teoria darwiniana, as imagens de Haeckel desfrutaram por muito tempo do status de verdade. Já nos anos 1990 uma série de publicações científicas lançou duras críticas a elas, alegando sua falsificação e a má fé de seu autor. As acusações estavam baseadas, fundamentalmente, na comparação entre modernas imagens fotográficas de embriões, as antigas ilustrações e as discrepâncias identificadas entre as duas linguagens. Entretanto, análises mais

<sup>35</sup> Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (Potsdam, Alemanha, 1834 – Jena, Alemanha, 1919) foi biólogo, naturalista, filósofo, médico, professor e artista, seguidor do trabalho de Charles Darwin.



recentes atentam para uma série de contra argumentos que devem ser levados em consideração ao se avaliar tais imagens.

Segundo Robert Richards (2008), professor de história da ciência e da medicina, Haeckel possuía por destinatários a audiência popular, não especializada, de forma que suas ilustrações têm viés didático e esquemático. Caráter que também pode ser encontrado em ilustrações utilizadas por Charles Darwin<sup>36</sup>. Além disso, Haeckel, ainda conforme Richards (2008), era especializado em biologia marinha, razão pela qual tomou emprestadas e adaptou muitas imagens de especialistas em biologia de vertebrados para produzir as ilustrações dos embriões - procedimento que Darwin reconheceu também ter empregado.

O caso dos embriões de Haeckel ilustra uma vez mais como a representação na ciência é suscetível a flutuações entre um status de verdade e falsidade, uma vez que está subordinada a um discurso. O uso da imagem fotográfica como instrumento de descrença da imagem manual, como o desenho e a gravura, utilizado para criticar as ilustrações de Haeckel, remonta a própria invenção da fotografia e ao seu uso na produção de imagens objetivas na ciência, conforme exposto anteriormente. A partir daí, observa-se o emprego de procedimentos construtivos na ciência que não dependem unicamente da captação naturalista de um original. Mas que – além deste – apropriam-se de outras representações a fim de elaborar, sob uma perspectiva de montagem, um terceiro corpo imagético.

Outro exemplo pode ser observado no trabalho do anatomista alemão Johannes Sobotta<sup>37</sup>. Este empregava a fotografia na captação de diversas imagens que reunidas formavam uma espécie de mosaico da figura total. Em torno de duas a três imagens, captadas com todo o cuidado e preciosismo, prestando atenção às distâncias entre o objeto e a câmera para não produzir nenhuma perturbação, eram utilizadas na elaboração do desenho. A imagem fotográfica, além de referência, servia como base para o julgamento do desenho.

---

<sup>36</sup> Charles Darwin (The Mount, Reino Unido, 1809 – Down House, Reino Unido, 1882) foi naturalista.

<sup>37</sup> Johannes Sobotta (Berlim, Alemanha, 1869 – Bonn, Alemanha, 1945) foi médico anatomista.

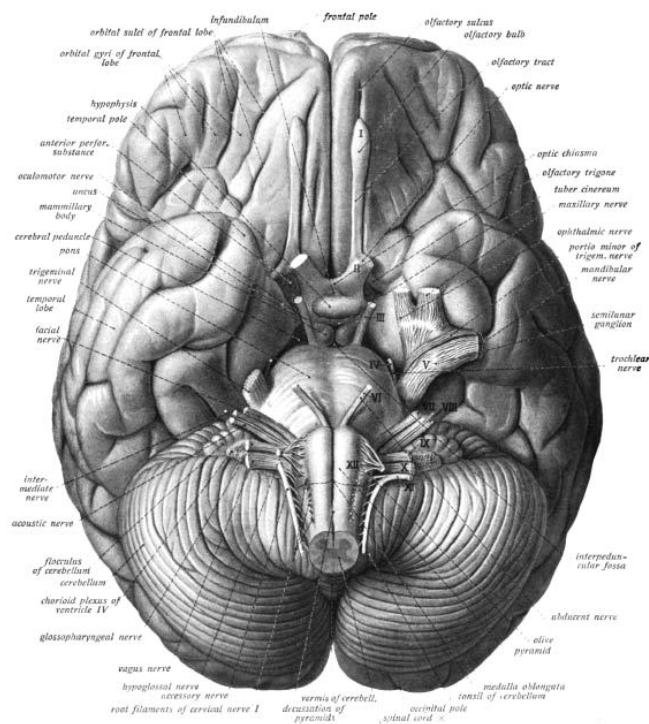


FIG. 38.  
 Johannes  
 Sobotta. In:  
 Human  
 Anatomy,  
 vol. III.  
 (1908).

Nos estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci, por outro lado, observa-se o procedimento de desmontagem. Entre 1492 e 1493, o artista começou a explorar o giz preto e o vermelho, desenvolvendo a técnica atualmente conhecida como *sfumato*. Esse método é visto em seus estudos anatômicos, por meio dos quais questionava a realidade e os fenômenos invisíveis a fim de compreender seus modos de funcionamento e suas funções. Nesse sentido, embora aparentem ser representações objetivas, resultam de um processo de manipulação dos dados visuais, com o objetivo de proporcionar mais informações ao observador. Na prancha ilustrativa do feto humano, observa-se o processo de desmontagem da estrutura em pequenas partes, que ampliadas favorecem mais vistas da mesma estrutura, mantendo ao mesmo tempo a visão do conjunto. Sua contribuição ao desenvolvimento da ciência moderna deve-se menos às descobertas concretas e mais à instituição de ilustrações cuidadosas e precisas como veículos de conhecimento, concedendo assim um estatuto científico ao ato de desenhar.

Em *Um mosaico misterioso* os procedimentos de coleta de dados, modificação e montagem aparecem nítidos na produção da prancha ilustrativa do embrião. A reciclagem de imagens antigas, como as pranchas de Haeckel, resulta em um plano de temporalidades sobrepostas que, descontextualizadas por meio de procedimentos de modificação, reorganização e montagem, sugerem e instauram uma conjuntura diversa. Um cenário composto por métodos científicos (re)apresentados.

As imagens, na arte e na ciência, compartilham nesse sentido determinados procedimentos construtivos. Ao passo que Sobotta, retomando o exemplo anterior, reunia de duas a três imagens fotográficas para que servissem de referência à constituição de uma imagem objetiva, a ilustração do embrião é composta, essencialmente, a partir da biologia do ornitorrinco, do espécime de pepino *Cucumis metuliferus*, das ilustrações anatômicas de Leonardo Da Vinci e do estudo comparativo de embriões de Ernst Haeckel. Ambas as imagens constituem, antes de tudo, representações descritivas. A diferença entre uma e outra se dá na medida em que a imagem científica (ideal ou característica) representa um objeto que se pretende rastreável no mundo, em termos de semelhança biológica. A imagem fictícia, enquanto simulação de uma representação científica, expõe um objeto que se *finje* rastreável. É um corpo imaginário, cujo original se encontra fragmentado e disperso nos diversos contextos, suportes e tempos que servem de referência à sua construção.

Em última instância, a representação científica, visual ou textual, por si denota uma miríade de possibilidades e tentativas de captação e fixação da realidade dos fenômenos naturais sob um aspecto verossímil. Durante esse processo, objetividade e subjetividade inevitavelmente encontram-se (e, no caso dos discursos científicos, perturbam-se). A diversidade de formas até hoje construídas constitui também uma variedade de empreendimentos, aproximações e afastamentos, acertos e equívocos. A definição de um limiar entre um e outro dependerá da validade das perspectivas científicas em voga. E entre uma construção e outra sempre haverá lacunas a serem preenchidas, seja por uma nova perspectiva científica que será ilustrada segundo convenções determinadas (ou por determinar), seja na forma de um mundo imaginário que será concebido primeiro como imagem.

Tarkovski (2010: 141) afirma que a montagem é um procedimento presente “em todas as formas de arte, uma vez que é sempre necessário escolher e combinar os materiais com que se trabalha”. A montagem, segundo o cineasta, é a combinação de peças maiores e menores, sendo que cada uma das quais porta um tempo diverso. Montar refere-se, nesse sentido, a uma necessidade de dar forma, seja ao tempo ou ao espaço. Ou, no contexto de minha prática artística, o ímpeto de dar forma a uma situação ficcional que engloba diversas temporalidades e contextos espaciais que transitam entre o aqui, o agora, o então e o alhures.

#### **4.2. Engrenagens à mostra: um museu fictício**

O ano de 1968 foi marcado por movimentos estudantis que pediam por reformas no setor educacional. Ao reunir intelectuais e trabalhadores, rapidamente as reivindicações passaram a incluir intensas modificações políticas e comportamentais, entre elas a liberação sexual e a ampliação dos direitos civis. O amplo impacto desses eventos foi sentido não só na Europa como no mundo todo. É também nesse ano, e não por acaso, que se inaugura um modelo - do que seria denominado crítica institucional - por meio do trabalho artístico de Marcel Broodthaers<sup>38</sup>. Este propôs um museu fictício chamado *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle*, projeto que duraria até 1972, desdobrando-se durante o período de quatro anos em diversas formas de apresentação, organizadas em doze diferentes seções, expostas em sete locais na Bélgica e na Alemanha. Entre 1968 e 1972, o *Musée* assimilou às suas estruturas performances improvisadas (*Section Documentaire*), novas linguagens artísticas (*Section Cinéma*) até sua própria falência (*Section Financière*). Por meio desse trabalho, Broodthaers emprega artifícios de ficção e fingimento ao propor o museu (ou a ideia de) como obra artística.

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures: der Adler von Oligozän bis heute*, seção exposta no Kunst-halle, Düsseldorf, entre 16 de maio e 6 de julho de 1972, é considera-

---

<sup>38</sup> Marcel Broodthaers (Bruxelas, Bélgica, 1924 – Colônia, Alemanha, 1976) foi poeta, artista plástico e docente.

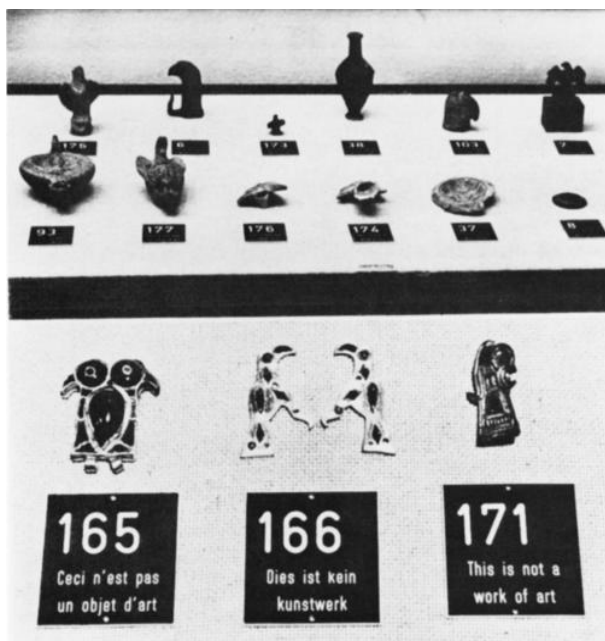


FIG. 39 e 40. Marcel Broodthaers. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Düsseldorf Kunsthalle, 16 de maio – 9 de julho de 1972. Vistas da instalação. SABAM – ARS, Nova York.

da o maior feito conceitual da carreira de Broodthaers. Composta por cerca de quinhentas imagens de águias, entre antiguidades e importantes espécimes justapostos a obras pictóricas e desenhos oriundos das mais importantes coleções públicas de arte da Europa Ocidental, reunidos com estranhos objetos decorativos ou folclóricos provenien-

tes de museus distantes e mais provincianos. Havia por exemplo, três ovos do espécime *Falco fulvus*, identificados com notas manuscritas; um “calendário imperial” de 1853, impresso em cores celebrando Napoleão III; e uma pintura de Gerard Richter, encomendada por Broodthaers em 1972.

Entre artefatos provenientes de museus de história natural, curiosidades e obras de arte apresentados sob um mesmo plano, havia também três projetores de slides que apresentavam imagens de águias – em torno de duzentas – ordenadas conforme temas. O primeiro projetor mostrava imagens em sua maioria representadas em histórias em quadrinhos; o segundo apresentava águias, que veiculadas pela mídia de massa, compõem o cotidiano – propagandas, logotipos, moedas; e o terceiro projetor, por fim, apresentava reproduções de pinturas, esculturas públicas, ilustrações de livros e artes impressas.

Os projetores estavam dispostos lado a lado com uma pequena variação de distância com relação à parede sobre a qual as imagens eram projetadas. Dessa forma, um slide reproduzindo a capa do livro *The Way of an Eagle*, romance de Dan Potter publicado em 1972, era mostrado lado a lado com quadros de desenhos animados que incluem águias, que por sua vez estavam lado a lado com fotografias de fontes públicas figurando esculturas de águias e magníficos detalhes de pinturas românticas com esse mesmo tema (HAIDU, 2010). Revelam-se aí a grande diversidade e contemporaneidade de imagens da cultura de massa apresentadas sob o mesmo plano das imagens definidas como arte erudita. Também coabitam representações de artefatos naturais e de ordem científica, como a fotografia de ovos de águia que aparece no primeiro volume do catálogo da exposição e o diagrama de um crânio de águia impresso na capa do segundo volume do mesmo catálogo. A justaposição desses dados – arte e natureza – remete aos Gabinetes de Curiosidades e ao momento em que o museu de história natural e o museu de arte são segmentados em unidades particulares.

Nesse contexto, o conto *O idioma analítico de John Wilkins*, de Jorge Luis Borges<sup>39</sup>, cita “uma certa enciclopédia chinesa”, segundo a qual:

“[...] os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. (BORGES, 2007: 123)

O texto propõe, sob um mesmo sistema, a coexistência de coisas reais e imaginárias. Michel Foucault, na introdução de seu célebre livro *As palavras e as coisas* (1999: IX), postula que a impossibilidade desse sistema não reside no caráter fabuloso dos seres nomeados, mas o que “transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (*a, b, c, d*) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias”. Assim: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (FOUCAULT, 1999: X).

Broodthaers, de forma semelhante, avizinha – de maneira irreal, posto que seu museu é um espaço fictício – coisas aparentemente incongruentes sob um determinado sistema estabelecido – o do museu de arte moderna. Este encontro entre imagens veiculadas em mídia de massa e reproduções de obras de arte, assim como imagens de arte e de artefatos que pertencem a museus de história natural, choca-se contra o sistema do museu de arte moderna. Este, responsável por legitimar Arte num sentido bastante específico.

Mais além, Broodthaers também estava interessado em entender a biologia da águia, animal ameaçado de extinção. Segundo as pesquisas realizadas pelo artista nesse âmbito (1971 *apud* Haidu, 2010: 171), na Suécia o problema tomou um aspecto interessante quando se constatou que a espécie vinha sendo vítima de poluição in-

---

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges (Buenos Aires, Argentina, 1899 – Genebra, Suíça, 1986) foi escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta.

dustrial provocada especialmente pela produção de papel (veículo por meio do qual a burocracia se legitima). Broodthaers parece colocar sob um mesmo plano sua obsessiva busca por representações da ave e o exercício obsessivo de caça ao animal, que o leva a extinção enquanto sua significação cultural parece interminável. Então, ao passo que o signo continua a proliferar culturalmente, também por meio de espaços institucionais, o significante em sua existência se extingue, substituído por representações de si: imagens, objetos, artefatos, espécimes empalhados em museus e “pasteurizados” em jardins zoológicos.

Ao mesmo tempo, cada um dos objetos oriundos dos mais diversos museus, organizados rigorosamente lado a lado em vitrines – objetos de todos os tipos de materiais, meios e formas pertencentes a civilizações diversas: asteca, romana, maia, da Europa contemporânea ao Barroco francês – foram identificados com plaquinhas de plástico numeradas e com a frase (inscrita em cada um dos idiomas: francês, inglês ou alemão) “Isto não é uma obra de arte”. Não há nenhuma distinção cronológica ou geográfica, estética, simbólica ou funcional entre os artefatos expostos. Conforme Rachel Haidu (2010), seriam possíveis apenas distinções históricas, culturais e políticas.

Nesse sentido, o significado dos objetos depende do contexto em que são apresentados e, portanto, seu sentido pode ser refeito. A reunião de um conjunto tão heterônimo de objetos em um museu (fictício enquanto proposta artística e real porque inserido no Kunsthalle) coloca em questão a definição de museu segundo concepção disciplinar, ordenado conforme especificidades de saberes, ao mesmo tempo construindo e desestabilizando a definição de museu. Por meio de uma situação ficcional, Broodthaers, enfim, desvela e tenciona um sistema de funcionamento. O destrinchamento dessa estrutura serve-lhe de matéria para a produção da obra – construindo e desconstruindo mutuamente.

Se Mark Dion constroi um sistema aberto baseado na reunião de objetos pertencentes ao acervo dos diversos departamentos do Manchester Museum, mas marginalizados porque não atendem aos parâmetros das coleções estabelecidas; Marcel Broodthaers, sob outra



perspectiva, reúne sob um espaço denominado *Museu de Arte Moderna* (e este inserido dentro de uma instituição de arte: o Kunsthalle, em Düsseldorf) imagens, objetos e espécimes oriundos de coleções dos mais diversos museus, etiquetados com a frase “Isto não é uma obra de arte”. Para além de todas as implicações possíveis deste dizer, tanto Dion quanto Broodthaers impõem – de maneiras distintas – uma disjunção em sistemas institucionais de ordenamento. Enquanto este explora os vínculos, diga-se, as nuances sutis entre imagens heterogêneas pertencentes a agrupamentos estabelecidos, tornando visíveis traços do tecido da ideologia inerente a determinados sistemas de ordenamento e valoração (em especial o sistema institucional da arte); aquele reúne o que não se encaixa em nenhuma classificação estabelecida, propondo um sistema cujo vínculo entre os objetos é aberto (não fixo). A obra de Broodthaers e a de Dion colidem, assim, em suas heterogenias.

### **4.3. Sistemas de designação e classificação científicos e o problema das nuances**

*Cajareus pin*, *Megaphagus decorata*, *Homo allotriensis* são algumas das designações atribuídas a supostos espécimes em evidência nos trabalhos *Um mosaico misterioso* e *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies*. O processo criativo desses nomes, que constitui a construção de aparências taxonômicas, dá-se segundo o mesmo procedimento de criação das imagens que representam esses espécimes. Enquanto alguns nomes são próprios dos indivíduos referentes, por exemplo, quando se trata de sujeitos que podem ser encontrados na natureza, no caso de espécimes inventados por justaposição, o nome constitui uma composição a partir dos termos originais dos espécimes referentes. *Megaphagus decorata*, por outro lado, é composto por um gênero existente na natureza (*Megaphagus*) e uma nomenclatura de espécie (*decorata*) inventada com base nos elementos decorativos que podem ser observados em suas asas externas, portanto, a partir de uma característica morfológica. *Homo allotriensis*, por vez, é designado *Homo* porque deve ser entendido como

da família dos homínídeos, ao passo que *allotriensis* deriva da palavra *Allotria*, extraída do romance *O jogo das contas de vidro*, de Hermann Hesse<sup>40</sup>, que lhe atribui o significado, em latim, *terra estranha*.

O sistema binominal de designação das espécies, formato no qual se baseia a construção das nomenclaturas anteriormente citadas, é convencionalmente utilizado no campo científico desde o século XVIII, quando foi concebido por Carolus Linnaeus<sup>41</sup> (traduzido para português como Carlos Lineu) com base nas características morfológicas dos seres. Antes de sua revolucionária contribuição, as nomenclaturas já utilizavam o latim como idioma, mas eram geralmente muito extensas. Por exemplo, o tomate era designado *Solanum caule inermi herbaceo, foliis pinnatis incisiss, racemis simplicibus*<sup>42</sup>.

Em suas obras, *Systema Naturae* (1736) e *Genera Plantarum* (1737), Lineu apresenta o método – latinizado e em itálico – que permitiria a sistematização da informação recolhida por naturalistas do mundo todo. Ordenado em grupos, o sistema de classificação partiu, inicialmente, da concepção dos três reinos: vegetal, animal e mineral. Os Reinos foram divididos em Classes e, então, em Ordens. Estas foram, por fim, fracionadas em Gêneros e, em seguida, em Espécies. Lineu deu, assim, a todas as plantas conhecidas na época um simples nome dividido em duas partes que ficou conhecido como sistema binominal. O tomate pôde, a partir de então, ser nomeado *Solanum lycopersicum*, de modo que *Solanum* designa o Gênero a que a planta pertence.

Os animais, que até então eram divididos em domésticos ou selvagens e terrestres, aéreos ou aquáticos, passaram a ser categorizados segundo critérios um tanto mais científicos, baseados na análise das semelhanças anatômicas. O homem foi classificado como quadrúpede e denominado *Homo sapiens*. Lineu determinou seis subgrupos:

---

<sup>40</sup> Hermann Carl Hesse (Calw, Alemanha, 1877 – Montagnola, Suíça, 1962) foi escritor.

<sup>41</sup> Carolus Linnaeus (Rashult, Suécia, 1707 – Uppsala, Suécia, 1778) foi botânico, zoólogo e médico.

<sup>42</sup> KNAPP, Sandra. *What's in a name? A history of taxonomy*. – Disponível em: <<http://www.nhm.ac.uk/nature-online/science-of-natural-history/taxonomy-systematics/history-taxonomy/session5/index.html>> *Natural History Museum*, Londres, Inglaterra. Último acesso: outubro/2015.

*europaeus, asiaticus, americanus, afer, ferus e monstrosus*. *Homo sapiens ferus* definia os ditos “homens selvagens”, diferenciados apenas em consequência de sua educação. *Homo sapiens monstrosus* caracterizava tipos patológicos, com formas desconhecidas ou modificações provocadas por artifício humano. Tanto *ferus* como *monstrosus* eram considerados táxons “lixreira”, nos quais se alocavam todos os organismos que não podiam ser acomodados em nenhum outro grupo taxonômico ou classe estabelecidos. Os inclassificáveis, vistos como criaturas estranhas, não fizeram parte do conjunto oficial de nomenclaturas zoológicas, permanecendo – assim – em uma espécie de limbo até que as classificações de tipos humanos se tornassem mais porosas, absorvendo-os.

Com o desenvolvimento do método lineano, o jogo de sentidos sem fim proposto pela distribuição arbitrária dos objetos nas *Wunderkammern* foi substituído por estruturas racionais de ordenamento, conforme encontradas em museus modernos. O museu, então ordenado em galerias com linguagens particulares, desenvolveu-se em paralelo com os departamentos acadêmicos. Espécimes passaram a ser catalogados, nomeados e explicados. No processo de olhar e descrever detalhadamente, o conhecimento passou a manifestar-se também por meio de palavras. Ao mesmo tempo, a biblioteca ganha uma galeria própria e os objetos de estudo são segregados dos espaços onde as publicações científicas ganham corpo.

Dentro de cada campo de estudo, níveis de especialização desenvolvem-se exponencialmente. Coletores e museus recrutariam seus próprios pesquisadores e bibliotecários, especialistas em história da arte, geologia, física e paleontologia. A figura do diletante seria, por fim, substituída pela do especialista. E, logo, o museu de arte e o museu de história natural também foram segregados como disciplinas de ordens distintas (CORRIN, 1997).

Se antes a natureza era apreendida como infinita e não regida por leis coerentes, a partir do século XVIII ela pôde ser ordenada segundo um sistema finito de construções baseadas no gênero e na espécie. Para os primeiros naturalistas, o ato de nomear as coisas era uma forma de tomar controle sobre o caos desconhecido da natureza estranha das novas terras. Levar esses espécimes a Europa, a terra co-

nhecida, constituía o ato final de dominação.

A este respeito, Irlemar Chiampi (2012), ao analisar o gênero literário denominado realismo maravilhoso, próprio dos países sul americanos de língua espanhola, escreve que o termo maravilhoso é oriundo provavelmente do sentimento de estupefação experimentado pelos primeiros colonizadores europeus. Desde os diferentes povos indígenas e seus peculiares (quando não assombrosos) costumes – segundo o olhar europeu – ao exotismo da fauna e da flora até então desconhecidos, os primeiros narradores recorriam à citação de autores gregos e latinos, estabelecendo relações entre coisas conhecidas e imaginadas em uma tentativa de suprir uma lacuna semântica, um problema de nomenclatura para os novos objetos, seres e fenômenos. Esses escritores também faziam referência a relatos bíblicos, lendas medievais e mitos clássicos.

Num empreendimento semelhante ao dos primeiros exploradores, Charles Darwin realizou em 1835 sua famosa viagem ao redor do mundo a bordo do *Beagle*. Inspirado por figuras como Alexander Von Humboldt<sup>43</sup>, Darwin desembarcava em cada escala da viagem. Ao explorar a região a pé ou a cavalo, colhia espécimes de fauna e flora, observando seus hábitos, descrevendo, identificando e comparando-os com espécies similares vistas em regiões vizinhas. No arquipélago de Galápagos<sup>44</sup>, sistema insular com características peculiares, Darwin encontrou as maiores evidências para a formulação da sua teoria da evolução das espécies. Nesse lugar que dava origem a lendas e superstições inspiradas pela sua atmosfera mágica, inclinou-se a considerar como variedades de uma mesma espécie os indivíduos ligeiramente diferentes que ocupavam as diversas ilhas.

---

<sup>43</sup> Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt, o barão de Humboldt, (Berlim, Alemanha, 1769 – Berlim, Alemanha, 1859) foi um naturalista, geógrafo e explorador. Entre 1799 e 1804, von Humboldt viajou pela América do Sul, explorando-a e descrevendo-a sob um ponto de vista científico acompanhado pelo botanista Aimé Bonpland. O conjunto desses escritos encontra-se na obra *Kosmos*, na qual busca elaborar uma descrição física do mundo.

<sup>44</sup> Galápagos é composto por dez ilhas (também chamadas *Islas Encantadas*), localizado a 1000 quilômetros da costa do Equador, num ponto de encontro de correntes marítimas provenientes da Antártica. O arquipélago é, dessa forma, habitado ao mesmo tempo por pingüins, focas, leões-marinhos, pássaros tropicais, iguanas, cactos e tartarugas.

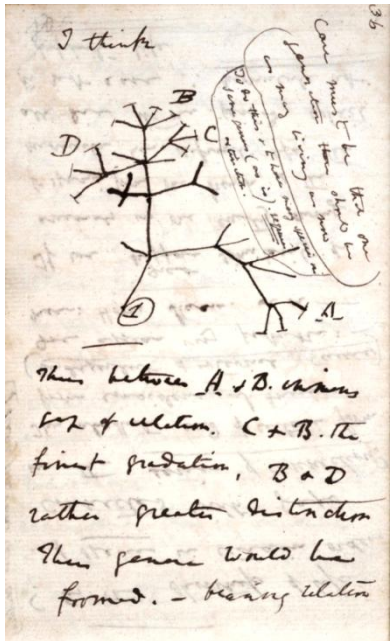
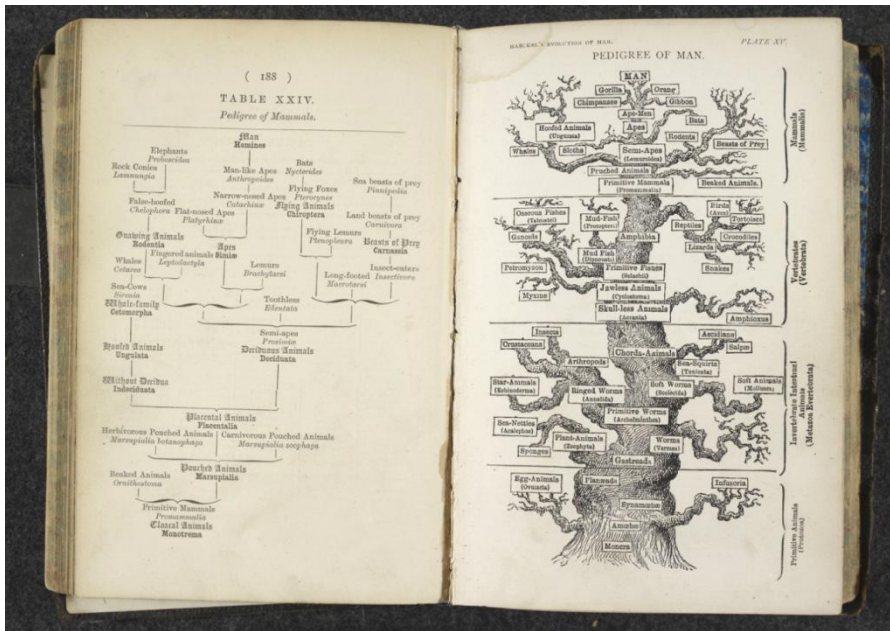


FIG. 41. Charles Darwin. Página do caderno de notas "B", 1837-1838. Cambridge University Library. A metáfora da árvore foi utilizada por Darwin para articular suas ideias sobre a evolução. (Acima)

FIG. 42. Ernst Haeckel. The Pedigree of Man, in *The Evolution of Man*, 1879. Londres. Haeckel, inspirado por Darwin, produziu um grande número de "árvores" a fim de organizar a vida terrestre. Em *Pedigree of Man*, o tronco representa nossa história ancestral. No topo, segundo a concepção de Haeckel, está posto o homem, como pináculo da evolução. O diagrama representa, sobretudo, a preocupação com a organização hierárquica da vida. (Abaixo)



Capaz de observar as nuances sutis da vida natural, Darwin formulava hipóteses a partir da sua intuição e, posteriormente, testava-as. Suas observações durante a viagem com o *Beagle*<sup>45</sup> tornariam possível a reunião de um conjunto de evidências que dão sustentação a teoria evolutiva, representadas em um esboço em forma de árvore. A “árvore da vida”, como ficou conhecida, foi desenvolvida nos anos posteriores por Ernst Haeckel e ganhou maior credibilidade com a descoberta das estruturas genéticas. O diagrama da árvore representa os parentescos, os vínculos ocultos, subjacentes aos sistemas de classificação então vigentes (PADIAN, 2008) – isto é, os sistemas atribuídos a Lineu e Buffon. Darwin reivindicava em seus escritos a necessidade de um sistema de classificação concebido dentro de parâmetros genealógicos, ainda que ele próprio tenha encontrado dificuldades em conceber uma classificação baseada unicamente na ancestralidade comum (*Idem*).

No que concerne a classificação, embora Lineu tivesse por objetivo organizar e sistematizar o mundo vivo, seu método constitui em origem um sistema baseado em arbitrariedades, no qual as coisas aproximam-se segundo o critério da menor diferença morfológica. Caráter este ao qual se opunha Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, cujo argumento gira em torno de que:

“[...] a natureza caminha por gradações desconhecidas e, por conseqüência, ela não se pode prestar totalmente a essas divisões uma vez que ela passa de uma espécie a outra, e muitas vezes de um gênero a outro, por nuances imperceptíveis, de tal forma que se encontra, um grande número de espécies intermédias e de meios-objetos que não sabemos onde colocar e que perturbam necessariamente o projeto de um sistema geral”. (BUFFON, 1749 *apud* POMBO, 1988: 27)

Buffon almejava um modelo que partia da variedade das formas dos indivíduos, da plasticidade de seus comportamentos e da mobilidade de sua distribuição, descrevendo-os ao invés de classificá-los. Já o sistema genealógico, segundo os preceitos de Darwin, ao que

---

<sup>45</sup> Darwin retornou a Inglaterra, em 1836, trazendo consigo: 770 páginas redigidas de seu diário, 1383 páginas de notas sobre geologia e 368 sobre zoologia, 1.529 amostras de espécies conservadas em álcool, 3.907 peles, ossos e exemplares conservados a seco, além de uma pequena tartaruga de Galápagos que crescera 5 cm desde a sua captura.

parece, teria por base a relação biológica entre os seres vivos. Assim, podemos perceber que métodos como o de Lineu, de Buffon e de Darwin constituem leituras e formas de ordenamento do mundo regidas por determinadas escolhas.

Segundo a pesquisadora Olga Pombo (1988: 26), classificar é, nesse sentido, “escolher uma entre outras classificações logicamente possíveis procurando encontrar, para a escolha feita, um conjunto de razões suficientes”. Diante disso, nenhum sistema de ordenamento pode ser considerado único e deve-se levar em conta que possui anomalias e irregularidades justamente porque configuram métodos que pretendem reunir e dominar sob uma mesma perspectiva objetos com existências múltiplas, que – se observadas em suas particularidades – continuamente lançam possibilidades de novas associações sob diferentes pontos de vista. A isto Olga Pombo (1988: 26) complementa, inferindo que “qualquer classificação implica uma irreduzível arbitrariedade” e que o estabelecimento de fronteiras entre as coisas significa “quebrar, violenta e arbitrariamente, a cadeia de *imperceptíveis nuances* que liga os seres entre si”.

O espaço intermediário das nuances imperceptíveis é, pois, o próprio espaço da criação. O reino das coisas não dadas, não vistas, desconhecidas e, portanto, ainda não sistematizadas. As coisas não nomeadas que habitam esse abismo, o *et cetera* de Borges (2007). Darwin, em um vislumbre ao que parece, reconheceu-as por intermédio de seu olhar exploratório sobre o mundo natural, especialmente, a partir da diferença múltipla, da heterogeneidade, que define o arquipélago de Galápagos. Isto não concede a sua teoria maior ou menor validade. O que está em jogo aqui é a capacidade de produzir leituras do mundo, que o desloquem de seu eixo habitual, desestabilizando-o. Trata-se de remover as opacidades do mundo por meio da verificação constante da diferença – ou, do reconhecimento implícito na (re)significação dos objetos do mundo.

Se nomear constitui um ato de dominação daquilo que antes existia em estado anárquico e dispersivo no mundo, também configura um breve momento de reconhecimento e captação da diferença como tal, seguido de sua inevitável assimilação a um corpo já domesticado.

O escritor Juan José Saer<sup>46</sup>, no romance *O enteado*, expõe-o com incontestável beleza assim: “O desconhecido é uma abstração; o conhecido, um deserto; mas o conhecido pela metade, o vislumbrado, é o lugar perfeito para fazer ondular desejo e alucinação” (2002: 12-13). *Homo allotriensis*, enquanto designação, simula esse processo. No entanto, embora domesticado por intermédio da linguagem científica – que permite também sua inserção no plano de um diagrama que representa o parentesco entre os hominídeos – suas qualidades biológicas e morfológicas tensionam tal sistema, em paridade com o ornitorrinco, revelando suas insuficiências. Desse espaço de tensão ressoam nuances imperceptíveis, das quais *Homo allotriensis*, *Megaphagus decorata* e *Cajareus pin* constituem ecos.

#### **4.4. Inclassificáveis: rumo aos sistemas abertos**

A percepção de que o mundo natural não é estático e nem mesmo exclusivamente composto pelos seres descritos na Bíblia, sobreviventes ao grande dilúvio narrado no Antigo Testamento, certamente muda as concepções sobre a natureza. O contato com o ornitorrinco em 1799, na Austrália, é exemplar da instabilidade provocada nos sistemas de classificação vigentes, amparados em leis de racionalidade. Como criatura inconformada aos táxons estabelecidos (definidos por meio de aspectos de semelhança), o ornitorrinco figura um objeto estranho no interior desse sistema. Sua classificação, longe de se dar por encerrada devido à insuficiência de critérios, ocorria por aproximações e afastamentos dos grupos já estabelecidos e, portanto, domesticados.

De maneira semelhante, os relatos de viajantes europeus no século XVI a terras distantes do chamado Mundo Novo relatavam e ilustravam criaturas monstruosas baseados na relação entre o conhecido e o desconhecido, o próximo e o distante. Essas representações estavam contaminadas por textos fantásticos dos antigos bestiários medievais e, sobretudo, pela insuficiência epistemológica (MACIEL, 2009). As primeiras tentativas de perscrutar a vida natural no Renasci-

---

<sup>46</sup> Juan José Saer (Serodino, Argentina, 1937 – Paris, França, 2005) foi escritor e ensaísta.



mento eram um “compósito de descrições precisas e imprecisas, de classificações arbitrárias, citações, fábulas, relatos mitológicos, observações possíveis e impossíveis sobre a utilidade dos animais tanto para experimentos da medicina quanto para as práticas de magia” (*idem*: 20). Esse exercício já podia ser localizado na *História dos Animais*, de Aristóteles, e na *Historia naturalis*, de Plínio, o Velho, anteriormente citados.

No século XVI surgiram na Europa coletâneas de monstros denominadas *Livros de prodígios*, que se tornaram uma espécie de gênero literário, herança das crônicas da tradição latina e dos bestiários medievais. Um dos exemplos mais populares desse gênero era a série de seis volumes *Histoires prodigieuses*, publicadas entre 1560 e 1598. O primeiro volume foi obra do tradutor e compilador francês Pierre Boaistuau<sup>47</sup> e concentrava-se em casos de monstros levantados a partir de obras de outros autores, como Jakob Rueff<sup>48</sup> e de naturalistas como Conrad Gesner e Pierre Belon<sup>49</sup> (DASTON, 1981). Boaistuau justapõe registros de nascimentos monstruosos recentes e de fácil notação – como o caso de uma mulher com duas cabeças vista na Bavária em 1541, um caso inglês de irmãos siameses com três pernas de 1552, um bezerro sem as pernas dianteiras documentado em 1556 – a seres fantásticos, como o celebrado monstro da Cracóvia, coberto com cabeças de cães, que morreu após quatro horas professando “Veja, o Senhor vem” (ANEXO IV).

FIG. 43.  
Conrad Gesner. Hydra, *Historiae Animalium*, vol. 4, p. 363 (1551).



<sup>47</sup> Pierre Boaistuau, também conhecido como Pierre Launay, (Nantes, França, c. 1517 – Paris, França, 1566) foi escritor humanista.

<sup>48</sup> Jakob Rueff (Konstanz, Suíça, 1505 – Zurique, Suíça, 1558) foi cirurgião e escritor.

<sup>49</sup> Pierre Belon (Cérans-Fouilletourte, França, 1517 – Paris, França, 1564) foi naturalista.

Realidade e imaginação, natural e sobrenatural, estão nesse período intimamente relacionados. Enquanto naturalistas não conseguiam evitar associações numinosas com gêmeos siameses ou a aurora boreal, por exemplo, relatos sobrenaturais também não conseguiam se privar de incluir maravilhas naturais não prodigiosas, como primaveras muito quentes ou florestas petrificadas. Esses fenômenos, que ocupavam uma espécie de espaço intermediário, dúbio, entre o natural e o sobrenatural, eram qualificados como eventos de ordem *preternatural*<sup>50</sup> e constituíam também objeto das coleções das Câmaras de Maravilhas (DASTON, 1981).

No final do século XVI e início do século XVII, a literatura de maravilhas é secularizada. Os livros de prodígios transformam-se em catálogos de instâncias estranhas ou propriedades ocultas de animais, vegetais e minerais. Gradualmente a natureza deixa de ser vista como meio através do qual se manifestam os propósitos de Deus e passa a assumir o papel de uma entidade autônoma com vontade própria. Ainda no século XVII, Francis Bacon<sup>51</sup> incorpora os monstros ao tratamento da natureza e da história natural. Este propunha a realização de uma coleção, com cuidado e fidelidade, de tudo o que é novo, extraordinário e raro na natureza. Na sua concepção, os monstros constituíam o elo entre o natural e o sobrenatural e, portanto, pro-

---

<sup>50</sup> A historiadora da ciência Lorraine Daston aborda, em seu estudo *Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe* (1991), três categorias causais (natural, *preternatural* e sobrenatural) a partir da distinção entre a maravilha e o milagre na Idade Média e mostra como essas categorias modificaram-se ao longo dos séculos em razão das mudanças de concepções em torno dos fenômenos naturais. A definição do milagre amparava-se na crença cristã e em sua busca por estabelecer determinados fenômenos como evidências da existência de Deus. No século XIII, Tomás de Aquino sugeriu, por exemplo, que ao sobrenatural competem ações divinas não mediadas; ao natural concerne o que ocorre sempre, ou na maior parte do tempo; e ao *preternatural* competem eventos e fatos que ocorrem raramente, mas por intermédio de seres criados (DASTON, 1991). Nesse sentido, a ordem dita *preternatural* reunia eventos maravilhosos como, por exemplo, um sexto dedo em uma mão humana. No entanto, essas categorias não podiam ser apreendidas como estruturas monolíticas. Se a teologia cimentou as barreiras entre o *preternatural* e o sobrenatural; a filosofia escolástica estabeleceria uma barreira semelhante entre o *preternatural* e o natural. Dessa forma, questões cujas causas eram inacessíveis ao senso e à razão não faziam parte da filosofia natural. Dentre elas fenômenos como o magnetismo, a capacidade de reter luz apresentada por determinados corais, cometas, terremotos e nascimentos monstruosos. Os fenômenos *preternaturais* constituíram, assim, um terceiro domínio ontológico até o fim século XVII devido ao seu status ambíguo, entre natural e sobrenatural (*Idem*).

<sup>51</sup> Francis Bacon (Londres, Reino Unido, 1561 – Highgate, Reino Unido, 1626) foi filósofo, político e ensaísta. É considerado o fundador da ciência moderna.

videnciavam tanto a chave para o entendimento dos fenômenos mais regulares, como a inspiração para a inventividade humana.

No final desse século, quando está em andamento uma concepção mais ordeira da natureza que pretende discernir regularidades mesmo em aparentes aberrações, os monstros perdem sua autonomia enquanto classe e são integrados aos estudos médicos de anatomia comparada e embriologia. No século XVIII, por fim, passam a ser tratados de forma genérica e usados para cobrir lacunas taxonômicas (DASTON *et* PARK, 1981). Em 1700, a ciência dita profissional havia integrado o estudo de monstros a teorias mais abrangentes, abandonando o programa baconiano para uma história própria do novo, do raro e do incomum na natureza.

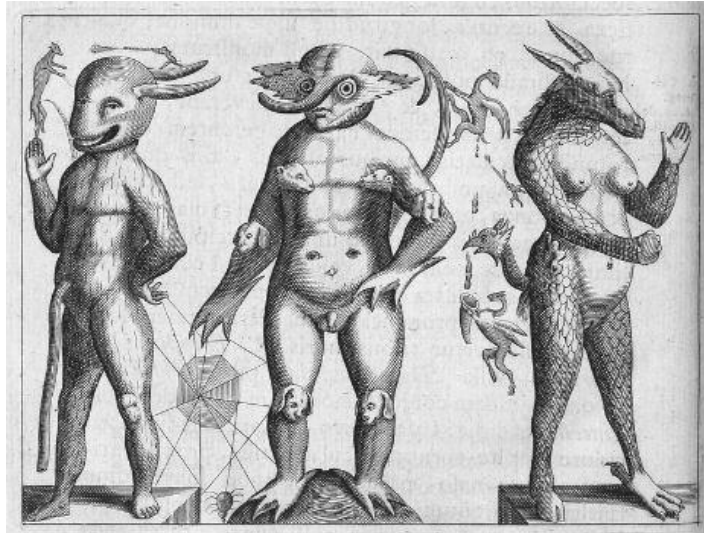
•

Monstro, do latim *moneō*, designa aviso, advertência<sup>52</sup>. O verbo *mōnstrāre* que figura nessa etimologia significa mostrar, indicar, apontar. Até o século XVII, os monstros eram concebidos como presságios da vontade e da ira divinas. Isto é, signos que *mostram* a desejo divino, geralmente com associações apocalípticas. As monstruosidades eram, então, coisas que evocavam medo e assombro. Com o desenvolvimento das ciências, gradualmente passam a ser compreendidos como manifestações de uma Natureza inventiva. Enfim, com sua inserção em sistemas de estudo e ordenamento mais amplos, a concepção de monstro passa a definir, em termos biológicos, um corpo que apresenta, parcial ou totalmente, conformação anômala.

O monstruoso é, por conseguinte, aquilo que tem a conformação de monstro, que desafia o ordinário, o comum, o domesticado. O monstro é o corpo estranho que escapa aos sistemas de ordenamento, tensionando-os, ao revelar suas falhas e inconsistências. É também o Outro, o diferente, que torna visíveis as engrenagens de determinados sistemas de funcionamento, fenômenos e seus efeitos, apesar dos intentos de fazê-los opacos. O monstro é, enfim, o que se posiciona (ou que é posicionado), no lugar-não-lugar, entre o infundável jogo do dentro e do fora.

---

<sup>52</sup> Do dicionário etimológico: <<http://www.wordsense.eu/monstrum/>>. Último acesso 09/2015.



Diante disto, entendo que se revela uma lógica da monstruosidade que percorre o conjunto do processo criativo em minha prática artística. Uma ciência do monstruoso que rege o procedimento inventariante de coleta de elementos de conformação insólita, estranhos, ruidosos e descontínuos, cujos fragmentos são recompostos segundo uma configuração que permite outras leituras, rumo a uma história inatural composta por maravilhas e monstruosidades.

As simultâneas exclusão e fascinação do monstro existem no substrato da arte e do mito desde tempos imemoriais. Na história da arte recente não faltam exemplos, desde *Une revolution vegetal*, de Gérard Grandville<sup>53</sup>, até o tratado de *Botânica paralela*, de Leo Lionni<sup>54</sup>, e o *Codex Seraphinianus*, de Luigi Serafini<sup>55</sup>. Também a produção de Joan Fontcuberta e de Mark Dion, às quais se somam os

FIG. 44.  
Fortunio Liceti.  
*De Monstrorum  
Caussis, Natura  
et Differentis*  
(1665).

<sup>53</sup> Jean Ignace Isidore Gérard Grandville (Nancy, França, 1803 – Vanves, 1847) foi caricaturista.

<sup>54</sup> Leo Lionni (Amsterdã, Holanda, 1910 – Toscana, Itália, 1999) foi autor e ilustrador de livros infantis.

<sup>55</sup> Luigi Serafini (Roma, Itália, 1949) é artista e designer.

trabalhos de Walmor Corrêa<sup>56</sup>, Marta de Menezes<sup>57</sup> e Michel Zózimo da Rocha<sup>58</sup>, apenas para citar alguns nomes.

•

No primeiro capítulo do livro intitulado *O despertar dos mágicos* (1960), da autoria de Louis Pauwels e Jacques Bergier, os autores se referem ao século XIX como um período em que as disciplinas científicas pareciam estar completas, ordenadas e exploradas até o seu limite. O interesse por monstros e assuntos numinosos, bem como o gosto pelo maravilhoso, tornam-se terreno dos ignorantes e bárbaros, na medida em que o estudo da Natureza deveria ser conduzido pelo homem de bom senso, educação e aprendizado. Imperava então uma negação à promessa de novas descobertas: “Neste Universo organizado, compreensível, e aliás condenado, o homem devia manter-se no seu devido lugar de epifenômeno. Nem utopia e nem esperança” (PAUWELS *et* BERGIER, 1976: 29). A ordem estabelecida fechava-se à existência de átomos, pregava a incapacidade de uma fórmula matemática resultar em mais do que aquilo que contém, entendia a estrutura física do Universo como limitada. Embora o século XX tenha-se aberto a novas descobertas e possibilidades, os autores - em acordo com o espírito dos anos 1960 - colocam que:

“Vivemos à base de ideias, de morais, de sociologias, de filosofias e de uma psicologia que pertencem ao século XIX. Somos os nossos próprios bisavós. [...] A nossa literatura, os nossos debates filosóficos, os nossos conflitos ideológi-

---

<sup>56</sup> Walmor Corrêa (Florianópolis, 1961) emprega métodos e sistemas de representação e apresentação científicos. Por exemplo, no trabalho *Sítio Arqueológico* (2012), simula a descoberta de um fóssil de sereia no espaço físico do Jardim Botânico de Porto Alegre.

<sup>57</sup> Marta de Menezes (Lisboa, 1975) utiliza tecnologias avançadas na produção de suas obras. Em *Nature?* (1999-2000), por exemplo, emprega a manipulação genética para modificar o padrão das asas de borboletas, criando padrões nunca vistos na natureza.

<sup>58</sup> Michel Zózimo da Rocha (Santa Maria, 1977) relaciona textos e imagens descritivas, frequentemente extraídas de enciclopédias e livros didáticos antigos. Ao intervir nessas imagens, modificando-as, constroi situações ficcionais. Em *Plano Energético Causal* (2013), por exemplo, o artista simula um espaço didático dos anos 1970 que tem como ponto de partida as pesquisas da personagem ficcional Augusto Mayer, um alemão refugiado do Nazismo. Ao intervir nas imagens apropriadas, Michel representa esferas de energia que brotam das mãos de sujeitos diversos, sugerindo que as pesquisas de Mayer se debruçam sobre energias numinosas.

cos, a nossa atitude perante a realidade, tudo isto dorme atrás das portas que acabam de ir pelos ares”. (*idem*: 31)

As mudanças de concepções e pensamento engendradas a partir do questionamento da ordem estabelecida até então colocam o modelo enciclopédico tradicional em disparidade com a ordem contextual que se desenvolverá a partir daí. Atualmente, a noção de enciclopédia, fundamentada em autores como Ítalo Calvino e Umberto Eco, coloca-se como um sistema aberto “configurado como uma rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas do mundo” (MACIEL, 2009: 24). Um sistema aberto a conjecturas, ao potencial e a multiplicidade. Nesse contexto, o dispositivo taxonômico não serve a função de hierarquizar, “mas incorpora o próprio formato incontrolável daquilo que busca mapear e catalogar” (*idem*). Maria Ester Maciel (2009) define essa situação como a era do inclassificável, na qual as fronteiras uma vez abertas impõem o heterogêneo – que desestabiliza a própria ideia de classificação.

Se retomarmos uma vez mais o ornitorrinco, veremos que suas características continuam emitindo ecos que o associam com aves e répteis, além de mamíferos. O ornitorrinco orbita, nesse sentido, em um terceiro espaço que está suspenso. Ele nunca se deposita definitivamente em nenhuma das classes apontadas ao constituir uma espécie de falha no sistema de classificação dos seres, tensionando-o. Um rico paradoxo, portanto, que representa o contexto contemporâneo. Este, regido por uma nova ordem que instaura a livre circulação e a descentralização dos conhecimentos. Modelo que inevitavelmente instiga a produção artística e dialoga com os fenômenos definidos até o século XVII como *preternaturais* – este terceiro espaço do qual emanam fricções entre realidade e ficção.

De certa forma, a tradição que parece ter sido interrompida entre os séculos XVIII e XIX em razão da sistematização do conhecimento reaparece no contexto atual como matéria artística sob uma nova e latente configuração. A necessidade de acomodar, ordenar, agrupar, catalogar, classificar, dispor, distribuir, enumerar, enfim, de fixar ordens, nunca deixaram nem deixarão de ser princípios que regem nossa existência no caos da multiplicidade e da diversidade do

mundo. Entretanto, a possibilidade de criar sistematizações não mais subordinadas a leis rígidas e fixistas abre espaço para a invenção e a imaginação. Esta, que é a própria enciclopédia aberta.







FIG. 45. **Daiana Schröpel.**  
*Gabinete para Observação e  
Identificação Ornitológica do  
Delta do Rio Jacuí* (2015).  
Vista da instalação. Montagem:  
Laboratório de Arte e  
Pesquisa, Instituto de Artes/  
UFRGS.

### III. Entre domínios: cenografia e teatralidade na situação ficcional

#### 5. Instalação e teatralidade

##### 5.1. Sobre o conceito de instalação: preâmbulo<sup>59</sup>

O termo instalação era empregado por revistas de arte nos anos 1960 para descrever a forma como uma exposição estava arranjada. O registro fotográfico dessa disposição, publicado em revistas, livros e catálogos, nomeava-se *installation shot* ou *installation view*. Daí, o termo passou gradualmente a ser empregado para definir propostas artísticas que englobam o espaço, constituindo uma unidade relacional espaço-obra ao referir-se vagamente a trabalhos nos quais o espectador pode entrar fisicamente e que geralmente são descritos como teatrais, imersivos e da ordem da experiência (BISHOP, 2014).

A relação espaço-obra, no entanto, não era nova na arte. Já o indicavam de maneiras diversas propostas artísticas como *Relevo de canto* (1915), de Vladimir Tátlin<sup>60</sup>; *Sala Proun* (1923), de El Lissitzky<sup>61</sup>; *Merzbau* (1923-1943), de Kurt Schwitters<sup>62</sup>; ou, *Porta 11*

---

<sup>59</sup> O presente estudo constitui parte da pesquisa desenvolvida no contexto do Estágio Docência, realizado na disciplina Laboratório de Linguagem Tridimensional (do Departamento de Artes Visuais, IA/UFRGS), ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos, em 2015-01. Também integram essa pesquisa estudos mais detidos sobre a produção dos artistas El Lissitzky, Kurt Schwitters, Marcel Broodthaers e Ilya Kabakov no que concerne aos aspectos de apresentação e representação de suas obras no espaço.

<sup>60</sup> Vladimir Tátlin (Moscou, Rússia, 1885 – 1953) foi pintor, escultor e arquiteto. Conhecedor do trabalho de Picasso, cujo atelier frequentou algumas vezes, Tátlin começa a trabalhar em 1914 com uma série de contrarrelevos em folha-de-flandres, papelão e arame, imitando as construções daquele. Expostos em 1915, Tatlin foi considerado o mais radical escultor russo.

<sup>61</sup> Lazar Markovich Lissitzky (Pochinok, Rússia, 1890 – Moscou, Rússia, 1941) foi artista, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto. Ao lado de Kasimir Malevich, este-



FIG. 46. El Lissitzky. *Sala Proun* (1923). Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlim, Alemanha. Fotografia: reconstrução datada de 1971. Stedelijk-Van-Abbemuseum, em Eindhoven, Países Baixos.



FIG. 47. Kurt Schwitters. *Merzbau* (1923-1927). Hannover, Berlim.



FIG. 48. Vista da reconstrução da *Merzbau*, executada por Peter Bissegger (1981-1983). Sprengel Museum Hannover.

ve vinculado ao movimento suprematista e, mais tarde, deu origem ao Construtivismo, movimento de difusão internacional.

<sup>62</sup> Kurt Schwitters (Hanover, Alemanha, 1887 – Kendal, Reino Unido, 1948) foi pintor, escultor e poeta. Cunhou o termo *Merz* para definir sua prática artística, baseada na justaposição de fragmentos de materiais diversos, encontrados e coletados, empregados na construção de híbridos de pintura, escultura e arquitetura que ocupavam cômodos inteiros.

(1927), de Marcel Duchamp<sup>63</sup>. De igual forma, essas obras sugerem de distintas formas a dimensão experiencial e a ampliação da percepção de como os objetos estavam dispostos pelo espaço ou como compunham o próprio espaço (conforme se dá na *Merzbau*, de Schwitters, por exemplo).

É a partir dos anos 1960, contudo, - após o esvaziamento da linguagem modernista e do prenúncio da *morte da arte* - quando eclodem manifestações artísticas tomadas de novo vigor que ampliam os limites das linguagens artísticas. É também nesse período, especialmente entre 1965 e 1975, (e não por acaso) quando importantes obras de El Lissitzky e Kurt Schwitters, são reconstruídas. Termos como *ambiente*, *assemblage*, *tableau*, *site-specific*, *in-situ*, *site* e *nonsite* passaram a ser utilizados para definir essas ações diversas e complexas. Alguns destes tendo sido conceituados por artistas como Robert Smithson<sup>64</sup>, que propôs as noções de *site* e *nonsite* a partir de sua prática artística, e Edward Kienholz<sup>65</sup>, que utilizava o termo *tableau* para referir-se a sua produção. Nesse contexto, a palavra instalação passa gradualmente a ser utilizada como forma de aglutinar a diversidade de manifestações artísticas.

Contrastada aos tradicionais meios da arte (pintura, escultura, fotografia, vídeo), a instalação diferencia-se daqueles na medida em que coloca o espectador em uma situação de presença literal no espaço da obra. Ao invés de um par de olhos que observam o objeto artístico à distância, na instalação o espectador é (ou pode ser) envolvido. Essa é sua marca essencial, segundo Claire Bishop, teórica que – em *Installation Art* (2014) – busca pensar essa modalidade de arte de acordo com os diferentes tipos de experiência que as obras proporcionam ao espectador. A possibilidade dada ao público de entrar na proposta artística, sendo por ela envolvido, proporciona uma experiência distinta daquela experimentada, por exemplo, com meios

---

<sup>63</sup> Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, França, 1887 – Neuilly-sur-Seine, França, 1968) foi pintor, escultor e poeta. Por meio do conceito de *ready-made*, deslocava objetos do cotidiano, atribuindo-lhes o status de arte. Questionava, assim, a natureza da Arte ao problematizar o objeto artístico.

<sup>64</sup> Robert Smithson (Passaic, Estados Unidos, 1938 – Amarillo, Estados Unidos, 1973) foi artista, expoente do movimento *Land Art*.

<sup>65</sup> Edward Kienholz (Fairfield, Estados Unidos, 1927 – Sandpoint, Estados Unidos, 1994) foi artista, criador de instalações ambientais de tamanho natural carregadas de forte crítica social.

tradicionais como a pintura e a escultura. Ao invés de representar elementos como textura, espaço e luz por meio de técnicas pictóricas ou escultóricas, a instalação apresenta-nos esses elementos diretamente. Nesse sentido, nessa modalidade de arte, o espaço representacional é literal e pode ser habitado.

Ainda em consonância com a análise de Bishop (2014), a possibilidade do habitar a obra faz emergir também a questão do descentramento do sujeito. O historiador da arte Erwin Panofsky, em *A Perspectiva como Forma Simbólica* (1924), postulou que a perspectiva do Renascimento posiciona o espectador no centro da representação pictórica. O ponto de fuga, localizado no horizonte da imagem, estava conectado aos olhos do espectador posicionado a sua frente. A percepção da imagem era então determinada pelo ponto de fuga.

FIG. 49.  
Francesco di  
Giorgio Martini.  
*Architectural  
View* (c. 1490-  
1500).  
Gemäldegalerie,  
Staatliche  
Museen zu Berlin.



Ao longo do século XX, esse modelo hierárquico desfaz-se paulatinamente sob diversas formas. Bishop (2014) cita, por exemplo, os múltiplos pontos de vista coexistentes na representação cubista. Também são marcantes as múltiplas perspectivas empregadas por El Lissitzky em suas pinturas e desenhos *Proun* e sua concepção do espaço, desenvolvida – por exemplo – na *Sala Proun* (1923), uma revisão da perspectiva convencional, onde o espaço não é mero supor-

te para a abstração, mas uma arena onde o sujeito se desloca e atua.



FIG. 50. Daiana Schröpel. *Um mosaico misterioso* (2015). Vista da instalação. Montagem: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes/UFRGS.

As teorias do sujeito descentrado disseminam-se ao longo dos anos 1970, buscando propor uma alternativa a ideia do sujeito racional e centrado, como está implícito à perspectiva renascentista. De acordo com o pensamento pós-estruturalista, nesse contexto, os conceitos que abarcam a noção de sujeito passaram de uma definição de identidade fixa e estável às designações abertas, fragmentárias, contraditórias e ina-

cabadas do sujeito dito pós-moderno (HALL, 2011). Os discursos de descentramento (Barthes, Foucault, Derrida) trazem consigo a concepção de que não existe um ponto de vista privilegiado sobre o mundo nem um lugar a partir do qual os julgamentos devem ser feitos. Como consequência, Claire Bishop (2014) entende que as múltiplas perspectivas atuantes na instalação subvertem o modelo de perspectiva renascentista porque não impõe ao espectador um ponto de vista a partir do qual apreender a obra.

Isto, que se impõe como uma espécie de rompimento do plano bidimensional da pintura somado a uma espacialização da escultura (radicalmente destituída de um pedestal) e que possibilita ao espectador trafegar em seu interior, é um mecanismo de criação que se equipara ao rompimento da quarta parede no teatro ou a materialização do mundo imaginário visualizado por um leitor de romances durante o próprio ato da leitura. Nesse contexto, *Um mosaico misterioso* e os *Gabinetes* posicionam-se no cerne dessas questões ao serem concebidos como ambientes literais nos quais o espectador pode entrar fisicamente. A instalação, neste caso, é pensada como uma proposta imersiva da ordem da experiência.

Ela é um ambiente estático composto por meio do arranjo de diferentes linguagens artísticas e procedimentos criativos. Desse arranjo resulta um espaço cenográfico, uma *mise en scène*, na qual os atores são “interpretados” pelos próprios espectadores. A cena cria-se por intermédio do deslocamento desses corpos pelo ambiente ficcional. A ação de deslocar-se é também um ato de exploração que resulta em um percurso motivado pelo encadeamento de objetos, imagens, palavras e texto, percepções, pensamentos e associações livres. A situação ficcional, que se configura como uma representação espacial, é uma realidade parcelar de um universo ficcional em construção - um processo que se desenvolve gradualmente no andar da concepção de uma produção e outra.

Diante destas questões, a leitura que se segue abordará as noções de encenação, cenografia e teatralidade a partir do teatro, modalidade artística da qual procedem, assim como do cinema e da fotografia por meio de obras específicas. Dessa análise decorrerá o aprofundamento das investigações acerca dos aspectos lidos como ce-

nográficos em minha produção poética. Os diálogos estabelecidos com essas modalidades artísticas por intermédio de produções específicas possibilitará, assim, a análise de determinados procedimentos criativos empregados na construção e na montagem das situações ficcionais.

## **5.2. Encenação, cenografia e teatralidade: uma leitura transdisciplinar**

A palavra encenação designa configuração espacial da cena, do original *skéné*, em grego. Essa noção origina-se no teatro do século XIX, quando floresciam o teatro popular e o melodrama. Estes se opunham ao teatro classicista, no qual o palco era compreendido tão-somente como lugar e ocasião para dar corpo e voz à palavra poética (MANTOVANI, 1989). A cena, desde a *skéné* grega, foi para o teatro o que o quadro configura para a pintura. Isto é, segundo Jacques Aumont (2008:12), “o artefato que permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa às leis do espaço cotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais”

Figuras influentes do cenário cultural da época, Denis Diderot<sup>66</sup> e Voltaire<sup>67</sup> defendem uma abordagem mais original para a representação teatral com maior ilusão realista, ação, conteúdo emocional e sentimento. Estes elementos constituintes, por vez, passaram paulatinamente a exigir efeitos cênicos mais elaborados. Dessas demandas decorre a ampliação de técnicas de ilusão visual que já vinham se desenvolvendo desde os séculos XV e XVI, como a busca por unidade visual e o efeito janela (OLIVEIRA JR., 2010).

Os instrumentos técnicos desenvolvidos ao longo desse período incrementaram a ficção teatral, somando atrativos ao espetáculo. Os aspectos visuais e de representação teatral tornaram-se reconhecidos ao ponto de culminar na definição do termo *mise en scène*, que designa então uma tradição de truques, magias, efeitos espetacula-

---

<sup>66</sup> Denis Diderot (Langres, França, 1713 – Paris, França, 1784) foi filósofo e escritor.

<sup>67</sup> François Marie Arouet, conhecido como Voltaire, (Paris, França, 1694 – Paris, França, 1778) foi escritor, ensaísta e filósofo.



res que aumentam o teor ilusionista da representação. Desses aprimoramentos decorre também a exigência de que cada peça possuísse um cenário diferente, figurinos especiais, um arsenal de efeitos, iluminação, movimentação de atores e determinado tom de diálogo. Já nas primeiras décadas do século XX o teatro havia se tornado a arte da encenação por excelência (OLIVEIRA JR., 2010).



O cinema, ao se desenvolver durante o século XIX, continuou sendo compreendido como espetáculo, cujo público ocupa assentos em frente a um palco, onde os atores se desenvolvem. Por detrás destes, no fundo do “palco” posicionam-se uma tela pintada ou cenários relativamente ilusionistas. A caixa, ou cubo cenográfico, da qual se retira a parede frontal (a *quarta parede* virtual), atingiu seu apogeu no século XIX no teatro e foi continuada pelo cinema, onde a cena passou a ser um retângulo de luz refletido sobre uma superfície bidimensional. Destacam-se produções como *Via-*

FIG. 51. Georges Méliès. *Le voyage dans la lune* (1902). 16 minutos; sem cor. Baseada em *Da Terra à Lua*, de Julio Verne e *Os Primeiros Homens na Lua*, H. G. Wells, conta a história de cinco astrônomos que viajam a lua, lançados numa cápsula por um canhão gigante, onde são capturados pelos selenitas.

*gem à Lua* (1902), de Georges Méliès<sup>68</sup>, que integra trucagens visuais misturadas à técnica da animação *cut-out* e cenários teatrais de grandes proporções. A encenação do cinema dito primitivo – uma espécie de teatro filmado –, como se observa na produção de Méliès, impunha um ponto de vista forçado e rígido.

Ao longo de quase meio século o dito “primeiro cinema” (1895 a 1940) buscou desenvolver os meios de sua arte no que concerne aos aspectos técnicos e narrativos. Ao ser sucedido pelo “segundo cinema”, na década de 1940, a *mise en scène* desenvolveu-se sob um novo regime de representação, segundo o qual é percebida em termos de enquadramento e movimentos de câmera que permitem a variação do ponto vista sobre a cena. Assim, se no teatro encenar designa *colocar em cena*; no cinema tudo passa a se resumir ao quadro.

Durante a década de 1950, a *mise en scène* se tornou uma espécie de arte em si mesma, capaz de manifestar a qualidade estética da obra e a de seu autor, bem como a visão de mundo deste. As definições do termo variaram amplamente ao ponto de se tornarem até mesmo conflitantes. Para o cineasta Andrei Tarkovky, por exemplo, a *mise en scène* constitui “uma estrutura formada pela posição dos atores entre si e em relação ao cenário” (2010: 23). Sua função é a de expressar o significado dos acontecimentos e denotar o estado psicológico de personagens específicas. Diante disso, a *mise en scène* é responsável pela criação de uma atmosfera da situação encenada. Uma ambientação onde um acontecimento se desenrola, significando, além de enquadramento, também gesto, entonação de voz, luz e movimento no espaço.

•

Na fotografia do século XIX, especialmente na produção de fotógrafos como Julia Margaret Cameron<sup>69</sup>, Oscar Gustave Rejlan-

---

<sup>68</sup> Georges Méliès (Paris, França, 1861 – 1938) foi ilusionista e um dos precursores do cinema, tendo construído o primeiro estúdio cinematográfico da Europa. Empregava efeitos fotográficos na criação ilusionista e desenhos de produção e *storyboards* para projetar cenas.

<sup>69</sup> Julia Margaret Cameron (Calcutá, Índia, 1815 – Kalutara, Sri Lanka, 1879) foi fotógrafa.



FIG. 52. **Julia Margaret Cameron. Beatrice** (1866).  
Fotografia: albúmen a partir de negativo de vidro em colódio úmido; 34 x 26 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, EUA.

der<sup>70</sup> e Henry Peach Robinson<sup>71</sup>, encontramos exemplares do que se convencionou chamar fotografia encenada, comum em retratos e *tableaux vivants* criados especialmente para a captação fotográfica<sup>72</sup>. Nesse contexto, o teórico François Soulages, em *Estética da Fotografia: perda e permanência* (2010), pensa a fotografia a partir da noção *Isto foi encenado*<sup>73</sup>, aproximando-a de noções do teatro.

---

<sup>70</sup> Oscar Gustave Rejlander (Suécia, 1813 – Clapham, Londres, 1875) foi fotógrafo, especialista em fotomontagem.

<sup>71</sup> Henry Peach Robinson (Ludlow, Inglaterra, 1830 – Royal Tunbridge Wells, Inglaterra, 1901) foi fotógrafo e, como Rejlander, especialista em fotomontagem. Reunia múltiplos negativos ou impressos para formar uma imagem única. No campo científico é exemplar o emprego de método semelhante na produção de Francis Galton (1822-1911) - antropólogo, meteorologista, matemático e estatístico – que sobrepunha placas transparentes de retratos com intuito de formar um retrato composto. A imagem resultante representaria as características gerais de um grupo humano. Essa técnica seria usada, por exemplo, na sobreposição de imagens de malfeitores com o objetivo de compor um arquétipo dessa classe de indivíduos.

<sup>72</sup> Antes da imagem fotográfica, também gêneros como a natureza morta e o retrato formal podem ser considerados exemplos da produção de imagens construídas por meio do uso, edição e controle de diversos elementos que as compõem.

<sup>73</sup> A noção *Isto foi encenado*, de François Soulages (2010), remete ao *Isto foi*, de Roland Barthes, noção exposta em *A Câmara Clara* (1980) e empregada por seu autor em referência a existência real do objeto que a imagem fotográfica registra. Nesse sentido, segundo Barthes, “Ao contrário dessas imitações [as da pintura], na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de



FIG. 53. Henry Peach Robinson. *Fading Away* (1858). Fotografia: albúmen de prata a partir de negativos de vidro; 23,8 x 37,2 cm. The Royal Photographic Society at the National Media Museum, Bradford, Reino Unido.

Ao partir da fotografia de retratos de Julia Margaret Cameron – encenadora do cotidiano, de temas literários, religiosos e históricos – Soulages argumenta que o “objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação” (2010: 74), na medida em que não é possível definir o que é e onde está o *eu* do sujeito fotografado. O autor recorre à noção freudiana de *id* ao argumentar que “diante de um fotógrafo representamos e somos representados” (*idem*: 75), interpretamos como queremos ser vistos e não como somos em essência. Também o fotógrafo é encenado e dirige, ao passo que é regido por regras e modelos estéticos, estilísticos ou técnicos. Soulages (2010) defende, nesse sentido, que a fotografia deve ser comparada ao teatro e que o fotógrafo, como encenador, atua como um diretor. A atuação do fotógrafo estaria então mais próxima da “composição” do que do “enquadramento”.

---

realidade e de passado” (2012: 72). Isto define a noção *Isto foi*, constantemente problematizada e posta em crise pela fotografia contemporânea.

Obras como a de Julia Margaret Cameron contrapõem-se ao realismo ativo do século XIX, movimento que se definiu, de acordo com Susana Dobal (2013), pela apreensão da realidade com o mínimo de intervenção na cena a ser registrada, apesar das decisões que devem ser tomadas pelo fotógrafo – como momento, enquadramento e tema<sup>74</sup>. Enquanto uma parte significava da produção fotográfica do século XX desenvolveu-se dentro desses parâmetros, a fotografia contemporânea, em contrapartida, pode ser concebida como uma representação parcial do mundo, na qual a manipulação da cena é uma constante, mesmo em imagens de teor documental. Pois, como bem coloca Jacques Aumont (2008: 10), “a encenação está por toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos”.

Nesse contexto, o artista contemporâneo Jeff Wall<sup>75</sup> é reconhecido por suas imagens fotográficas de grande formato, produzidas pelo emprego de procedimentos de *mise en scène* e cinematográficos. Seu trabalho situa-se entre a imagem ficcional e a imagem documental, da qual remonta a estética da fotorreportagem e o uso de técnicas de pós-produção digital. Em suas obras, instaura também a intertextualidade com obras literárias e artísticas (como também ocorre nas obras de Julia Margaret Cameron), estabelecendo diálogos com a tradição pictórica ocidental. Por meio da construção e elaboração deliberada da imagem, Wall simula o *instante decisivo*, teorizado por Henry Cartier-Bresson<sup>76</sup>, segundo o qual tempo e espaço sincronizam-se perfeitamente no instante de fixação da imagem. A ficção verossímil construída aparenta ser, nesse sentido, o congelamento de um instante muito expressivo de uma dada narrativa, que poderia facilmente constituir o real.

Reconhecemos essas qualidades na obra *Dead Troops Talk* (*A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afgha-*

---

<sup>74</sup> Trata-se da mesma preocupação encontrada na produção de imagens científicas, cujo programa previa a representação pura da natureza, uma imagem confiável da realidade, conforme busquei desenvolver na segunda parte desta dissertação. No cinema, essa tendência ganha forma nos anos 1950 com uma configuração certamente mais específica.

<sup>75</sup> Jeff Wall (Vancouver, Canadá, 1946) é artista, fotógrafo, escritor e professor.

<sup>76</sup> Henry Cartier-Bresson (Chanteloup-en-Brie, França, 1908 – Montjustin, França, 2004) foi fotógrafo com grande influência sobre a constituição do fotojornalismo.

nistan, Winter 1986), datada de 1992. Nela figura uma cena de guerra onde corpos humanos mortos, distribuídos em uma paisagem desértica, voltam à vida. Embora o conteúdo da imagem não seja realista, isto é, soldados mortos não falam; as figuras o são e praticamente convencem-nos do contrário. Todo o conjunto foi construído pelo artista em um estúdio, com auxílio de técnicos e atores.



FIG. 54. Jeff Wall.  
*Dead Troops Talk (A  
Vision After an  
Ambush of a Red  
Army Patrol near  
Moqor, Afghanistan,  
Winter 1986)* (1992).  
Transparência em  
caixa de luz: 229,2 x  
417,2 cm.  
Coleção David Pincus,  
Nova York.

Wall, que reproduz um acontecimento que supostamente se dá no Afeganistão (conforme o título da imagem), nunca esteve nesse país. Suas referências se constituem do imaginário de guerra disseminado por imagens midiáticas, obras pictóricas como as de Francisco de Goya<sup>77</sup> e formas cenográficas como *tableaux vivants*, dioramas e panoramas. Meticulosamente construída, todos os elementos possuem uma função na imagem e devem ser organizados. Nesse sentido, Wall atua como um encenador ou um diretor, compondo e registrando diversas tomadas que serão montadas digitalmente no estágio da pós-produção. Aí também se pontua o diálogo de sua produção com o-

---

<sup>77</sup> Francisco de Goya (Fuendetodos, Espanha, 1746 – Bordéus, França. 1828) foi pintor e gravador.

bras como a de Henry Peach Robinson, apesar de que estas sejam construídas por intermédio de procedimentos de montagem manual.

Sob outra perspectiva, enquanto Jeff Wall emprega procedimentos de construção da imagem oriundos do cinema contemporâneo, criando imagens altamente ilusionistas; a produção *Dogville* (2003), do cineasta Lars Von Trier<sup>78</sup>, faz um percurso inverso ao retomar aspectos cenográficos teatrais que denunciam a ficção, em oposição ao cinema hegemônico. A ação de *Dogville* representa uma aldeia perdida onde se desenrolam crimes coletivos sofridos por uma jovem mulher recém chegada e desconhecida. A trama situa-se em um grande estúdio de representação na Suécia, imerso em trevas que o rodeiam, no qual está desenhada a planta da aldeia em tamanho natural.

As personagens perambulam pelo ambiente; entram e saem de suas casas, batendo atrás de si as portas invisíveis. Ocupam-se dos afazeres cotidianos, varrendo folhas, dirigindo-se ao cão e cultivando hortaliças – todos elementos invisíveis. Filmado na vertical num primeiro momento, vemos identificações de ruas sobre o chão, demarcações de espaços e alguns objetos e mobiliário, como armários, estantes, cadeiras, camas, um berço, entre outros. O espectador vê constantemente todas as personagens em suas ocupações, dentro e fora de suas casas. Elementos sonoros como o latido do cão e o abrir e fechar de portas auxiliam na ambientação. Embora o espaço cenográfico seja altamente econômico se comparado aos filmes produzidos pelo cinema hegemônico, o ambiente toma forma na imaginação do espectador, que é incentivado pela atuação recorrente do narrador e pela intensa ação dos atores.

•

A *mise en scène* situa-se nesse conjunto de ações que englobam a direção, da qual faz parte também a cenografia. Esta palavra origina-se da justaposição dos termos *skéné* e *graphos*. Aquela cons-

---

<sup>78</sup> Lars Von Trier (Kongens Lyngby, Dinamarca, 1956) é cineasta.



FIG. 55 e 56. Lars Von Trier.  
*Dogville* (2003). 177 minutos;  
 cor; áudio.

titui o primeiro elemento estrutural introduzido no espaço cênico no contexto dos teatros gregos (ANEXO V). Constituía então uma tenda de lona onde os atores trocavam de roupa. Sobre sua parede frontal era instalada uma pintura (*graphos*) que possuía a função de criar uma simulação ilusionista que contextualizasse o espectáculo teatral (ROSSINI, 2012).



No século XVII, no teatro à italiana, a cenografia continuou a ser uma lona pintada no fundo do palco. Já no século XIX, o surgimento da luz elétrica possibilitou novas formas de montagem, ao passo que revelava a precariedade do método pictórico. A iluminação passou a ter, dessa forma, um papel importante na montagem. Para Adolphe Appia, por exemplo, ela teria uma função psicológica na constituição cênica (MANTOVANI: 1989). No século XX, por fim, ela desvincula-se da obrigação de representar espaços internos ou externos, como se observa nas produções de Joseph Svoboda<sup>79</sup> e Ralph Koltai<sup>80</sup>.

Embora o conceito de cenografia tenha se alterado ao longo do tempo, ele ainda é associado à representação pictórica e, não raro, empregado em sentido pejorativo. Foi nesse sentido que o teórico da arte Michael Fried, em *Art and Objecthood* (1967), denunciou a presença do teatro em obras minimalistas e contemporâneas. A argumentação de Fried, ancorada em um pensamento formalista (associado ao purismo das linguagens artísticas e a autorreferencialidade destas), partia de obras como a de Robert Morris<sup>81</sup>, que percebia a importância do espaço circundante a obra (que engloba também aspectos de posição e luz) e o papel do espectador no processo de percepção e constituição da obra enquanto tal. Nesse contexto de relações que o minimalismo propunha desencadeava-se um processo de contaminação da dita pureza da arte.

Como coloca o teórico Hal Foster (2014: 53), “em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, ele [o espectador] é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado”. Se o ambiente onde as obras se instalam funciona como um cenário que lança valores externos sobre ela, a objetividade da obra (em termos de autorreferencialidade e pureza) era reduzida em detrimento da teatralidade imposta pelo ambien-

---

<sup>79</sup> Joseph Svoboda (Čáslav, República Tcheca, 1920 – Praga, República Tcheca, 2002) foi diretor artístico e encenador. Foi um dos primeiros a encarar a cenografia como parte indissociável da ação dramática, desenvolvendo um conjunto de materiais e técnicas, como a utilização de espelhos, laser, projeções múltiplas e adaptação da luz a contextos dramáticos específicos.

<sup>80</sup> Ralph Koltai (Berlim, Alemanha, 1924) é cenógrafo.

<sup>81</sup> Robert Morris (Kansas City, Estados Unidos, 1931) é pintor, escultor e escritor.

FIG. 57. Adolphe Appia. *Orpheus* (1913). Hellerau, Dresden, Alemanha. (Direita)

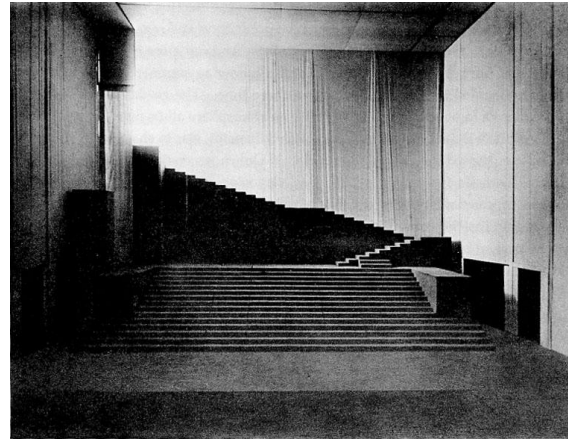


FIG. 58. Joseph Svoboda. *Romeo and Juliet* (1963). (Abaixo à esquerda).

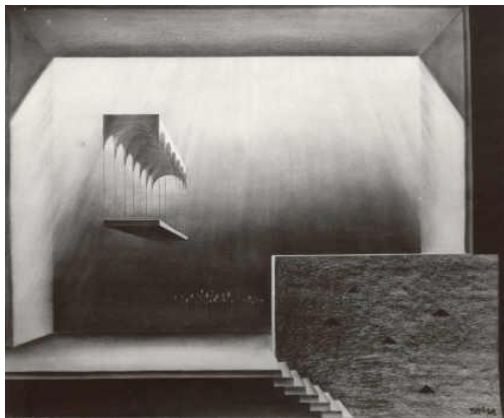


FIG. 59. Ralph Koltai. *Suddenly Last Summer* (1998). (Abaixo à direita).



te e pelo olhar do espectador que se dá na experiência e, portanto, no tempo – características da arte teatral. Daí a crítica de Fried, reforçada quando este afirma que “aquilo que se encontra entre as artes é o teatro” (2002: 142).

Atualmente, no entanto, busca-se uma expansão do conceito de cenografia que abarque a amplitude que o termo adquiriu ao longo do tempo como observa Élcio Rossini (2012). Segundo este pesquisador, a cenografia contemporânea encontra-se frente a um problema semelhante àquele encontrado pela escultura a partir da década de 1960, para o qual se voltaram teóricos como Rosalind Krauss. Em seu estudo, esta autora propôs – naquele contexto – a noção de *escultura expandida* (*Sculpture in the Expanded Field*, 1979), buscando reunir propostas tridimensionais que não podiam ser acomodadas na no-

ção convencional de escultura. Desse estudo fazem parte obras minimalistas como a de Robert Morris, que dialoga com a arquitetura, e manifestações como as do artista Robert Smithson, em constante interação com a paisagem.

Rossini (2012) aponta ainda nesse sentido que o campo da cenografia tem buscado amparo nas artes visuais como forma de compreender a sua expansão. Por exemplo, a noção *site specific* (cuja definição pode ser associada à produção do artista Richard Serra, em obras como a polêmica *Tilted Arc*, de 1981) tem sido pensada em algumas práticas que acontecem fora do palco tradicional e que são concebidas especificamente para espaços como hospitais, banheiros públicos e presídios.

Sob uma perspectiva inversa, que vai das artes visuais em direção ao teatro, algumas das questões que passaram a ser discutidas a partir dos anos 1960 (principalmente) – como a questão da relação entre obra e espectador, noções de participação, interação e imersão – são aspectos discutidos no campo do teatro há muito tempo. No mesmo sentido, a relação entre arte e vida e a transdisciplinaridade das artes, revalorizadas a partir daquele período, não são questões novas. O artista Allan Kaprow<sup>82</sup>, em 1958, apontou em seu texto *Notes on the Creation of a Total Art*, períodos históricos em que arte e vida, assim como diversas modalidades artísticas e artesanais estiveram interligadas. Lembremos que na Idade Média, no contexto da Igreja, pintura, música e arquitetura estavam integradas. Depois, durante o Renascimento o sistema de guildas (ou Corporações de Ofícios) reunia diversas modalidades de trabalho, entre funções como a de padeiro, carpinteiro, pedreiro e artesão (aspectos que são parcialmente retomados no início do século XX no contexto da Bauhaus).

Recordemos ainda que quase um século antes de Kaprow, em 1876, Richard Wagner<sup>83</sup> concebia a *Festspielhaus*, em Bayreuth, Alemanha. Um espaço de ópera que atenderia à sua noção de espetáculo total, ou *Gesamtkunstwerk*, algumas vezes traduzido como obra

---

<sup>82</sup> Allan Kaprow (Atlantic City, Estados Unidos, 1927 – Encinitas, Estados Unidos, 2006) foi pintor, assemblagista e um dos pioneiros da ambientação, da performance e do *happening*.

<sup>83</sup> Richard Wagner (Leipzig, Alemanha, 1813 – Cannaregio, Itália, 1883) foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta, reconhecido por suas óperas.

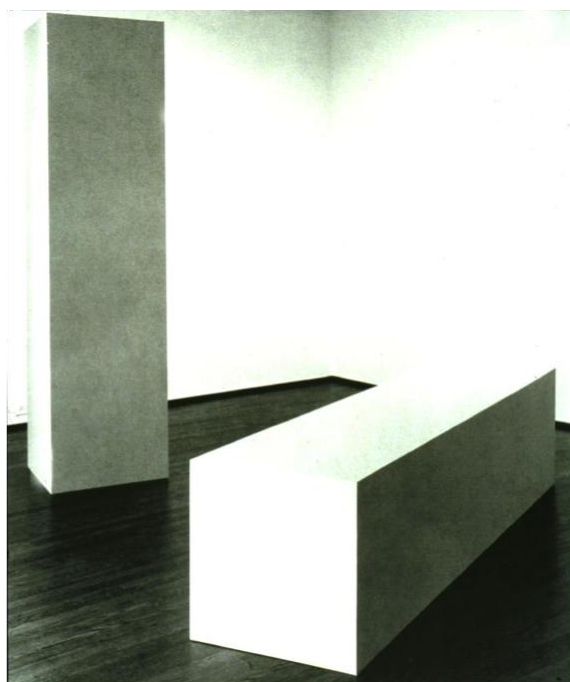


FIG. 60. Robert Morris.  
*Colunas* (1961-73).  
Alumínio pintado; cada  
coluna 243,8 x 60,9 x 60,9  
cm. Leo Castelli Gallery,  
Nova York. (Foto Bruce C.  
Jones).

de arte total. Wagner previa uma integração total das artes: artes plásticas, música, teatro, literatura e arquitetura (MANTOVANI, 1989). Artistas como El Lissitzky<sup>84</sup> e Kurt Schwitters<sup>85</sup>, cujas obras são de-

---

<sup>84</sup> El Lissitzky, formado em arquitetura, conheceu Kasimir Malevich em 1919 quando ambos eram professores na Academia de Arte de Vitebsk, na Rússia. Nessa época, Malevich já desenvolvia o estilo artístico denominado Suprematismo, centrado no uso de formas geométricas planas e cores primárias como elementos constituintes da representação pictórica. Esse encontro foi essencial na carreira de Lissitzky, que começou a trabalhar em séries denominadas *Proun*, ainda em 1919, por meio das quais investigava as relações entre pintura e arquitetura. Ao invés de descrever objetos específicos, Lissitzky buscava explorar - por meio da pintura - relações possíveis entre espaços e objetos. Assim, suas pinturas apresentavam múltiplos pontos de vista simultaneamente.

Buscando aplicar suas ideias a arquitetura e a cidade, Lissitzky desenvolve o movimento que denominou Construtivismo. E, em 1923, por meio da *Sala Proun* - uma sala articulada com elementos básicos de design gráfico e arquitetura (volume, massa, cor, espaço e ritmo) - investiga o espaço como suporte, onde o espectador é envolvido e conduzido pelos elementos que o constituem. Lissitzky também promoveu a problematização do espaço expositivo, questionando a disposição das obras. São exemplares as propostas *Sala para Arte Construtiva* (1926) e *Gabinete dos Abstratos* (1928), nas quais o artista desenvolve uma série de dispositivos com vistas a desestabilizar a tradicional estrutura do museu. Nas referidas propostas era possível, por exemplo, movimentar os quadros sobre a parede, deslocando-os. Lissitzky insta-

finidas por Claire Bishop (2014) como proto-instalações (sob uma perspectiva que visa identificar já nesses trabalhos problemáticas que se tornam centrais a partir dos anos 1960), também apontavam por meio de seus discursos intenções de integração entre as linguagens artísticas e entre arte e vida. Estas questões, na arte contemporânea, apenas tornam-se ainda mais evidentes.

### 5.3. O espaço e a cena: construindo situações ficcionais

Diante dessas leituras e das breves incursões exploratórias realizadas nos âmbitos do teatro, do cinema e da fotografia, entendo o *espaço* no qual a instalação toma forma – no contexto da minha prática artística – como um suporte (equivalente ao que o quadro representa para a pintura). É sobre ele que a situação ficcional se materializa por meio do arranjo de objetos e de artefatos encontrados, apropriados, construídos e/ou reciclados de trabalhos anteriores, matéria visual (desenho, fotografia, vídeo) e conteúdo textual (criado e apropriado). Estes elementos distribuem-se pelo espaço, dando corpo à representação. Entre escolhas necessárias e premeditadas, o acaso também assume um papel importante – seja por meio da integração de

---

lou também uma estrutura com ripas verticais. Um lado da madeira foi pintado de preto e o outro de branco, de forma a criar uma ilusão ótica motivada pelo movimento do espectador no interior do espaço.

<sup>85</sup> Kurt Schwitters, por vez, desenvolvia um trabalho em pintura e poesia. Influenciado pelo dadaísmo alemão, começou a produzir *assemblages* (as quais compreendia como pinturas devido à sobreposição da matéria em camadas) com materiais encontrados e acumulados em seu atelier. Desse processo de aglutinação resulta a obra *Merzsäule* (FIG. 72), uma coluna forrada com recortes de jornais e revistas, em cujo topo Schwitters colocou o busco de sua esposa Helma. Uma segunda coluna foi produzida, na qual o busto é substituído por uma máscara mortuária pertencente, provavelmente, ao primeiro filho de Schwitters.

Em torno dessa coluna o artista começou a agregar outras esculturas e resíduos de lixo urbano. Esse processo construtivo, em constante andamento e crescimento, que dá origem a *Merzbau* de Hannover, disseminou-se pela arquitetura de sua casa, ocupando três andares e quatro cômodos, incluindo a claraboia e o espaço embaixo da varanda, no térreo. A *Merzbau* era uma obra ambiental, em contínuo e intenso processo de construção, e de caráter privado. Embora fosse uma estrutura que envolvia o público, este constituído por amigos e convidados do artista, as noções de ambientação e de envolvimento do espectador não eram ainda conscientes. A obra de Schwitters designa como arte e vida estavam integradas no contexto do cotidiano do artista. Sua criação era um espaço habitado diariamente, uma espécie de organismo vivo e mutável, que permite uma analogia com a própria cidade – também um espaço mutante e mutável.

algum elemento, seja pela sua disposição no espaço. O lugar que acolhe o trabalho, quando este não é concebido para um local específico (como em geral não o é), igualmente impõe determinadas condições de espacialização.

A construção do trabalho no espaço e para o espaço define duas de suas dimensões fundamentais: ele é efêmero e aberto. Cada composição já é concebida com a marca de que será desmontada e recomposta em outro espaço. Diante disso, entendo que o suporte da instalação nunca é fixo (é sempre temporário) e, na medida em que o trabalho apenas existe quando instalado e atuante no espaço, sua existência se resume ao tempo de exposição, quando é habitado e experimentado. A operação de montagem-desmontagem e a variabilidade do suporte implicam em novas configurações a cada recomposição. Durante esse processo abre-se a possibilidade de repensar a disposição dos elementos no suporte espacial a partir da experimentação, do deslocamento e do alocamento da matéria. Por vezes, a reconfiguração sugere aspectos não vistos e articulações antes não pensadas nem experimentadas. Isto torna a exposição um laboratório de montagem.

*Gabinete para Observação e Identificação Onitológica do Delta do Rio Jacuí*, por exemplo, havia sido montado inicialmente na Galeria de Arte do DMAE, em Porto Alegre, no mês de setembro de 2015. Naquele lugar, o trabalho compartilhava o espaço com outras propostas artísticas bastante diversas em forma e conteúdo. Embora o *Gabinete* houvesse sido concebido para que ocupasse uma posição de canto, no ângulo entre duas paredes, para que seus elementos ficassem concentrados; no contexto da Galeria de Arte ele teve de ser montado – por razões diversas – num espaço aberto e plano, privando-se de uma ambientação intimista. A iluminação empregada também não o discernia do espaço circundante. A disposição das peças na parede não se mostrou ideal porque, embora próximos, os elementos perturbavam-se. Enfim, a montagem nesse contexto mostrou-se bastante problemática.

Quando remontado no Laboratório de Ensino e Pesquisa, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em outubro de 2015, o *Gabinete* assumiu outra formatação e agregou ele-



mentos próprios daquele espaço. O Laboratório de Ensino e Pesquisa é uma sala retangular, cujo acesso se dá por um longo e estreito corredor seguido de um lance de escadas bastante clivoco. Este desemboca na sala ocupada por armários, estantes, mesas, cadeiras, livros, enfim, material de trabalho e estudo de discentes e docentes da instituição. Por estar em constante e intenso uso, o espaço de intervenção deu-se junto à única parede livre, esta frequentemente utilizada como superfície para projeções audiovisuais.

O *Gabinete* instalou-se aí: entre uma porta desafixada de seu batente e apoiada contra a

FIG. 61. Daiana Schröpel. *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Vista da instalação. Montagem: Galeria de Arte/DMAE, Porto Alegre, setembro de 2015.



FIG. 62. **Daiana Schröpel.** *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Vista da instalação. Montagem: Laboratório de Arte e Pesquisa, Instituto de Artes/UFRGS.

parede branca (ali depositada por uma discente da disciplina Atelier de Escultura II, do Curso de Bacharelado em Artes Visuais, que a utilizaria no desenvolvimento de uma proposta artística) e a parede ortogonal, da qual se suspendem cortinas que cobrem as janelas. Tanto a porta como as janelas (e a luz que por elas infiltra) foram integradas ao *Gabinete*. Outros elementos apropriados do espaço são a mesa e a banqueta que aparece no canto direito. Estes objetos pertencem ao Laboratório, tendo sido deslocados de seu lugar e função usuais e inseridos no contexto da instalação como elementos cenográficos ativos.

As caixas mostruárias e o quadro com as ilustrações de aves puderam ser posicionados de



uma maneira mais satisfatória, com respiros necessários a individualidade de cada peça (ou conjunto de peças, no caso das caixas). A mesa apropriada do Laboratório era mais ampla que a original, permitindo a dispersão dos objetos dispostos sobre ela (muito embora a configuração reduzida da superfície anterior não tenha se mostrado problemática). A caixa com um inventário de penas, que na Galeria de Arte havido sido fixada à parede, no Laboratório foi disposta sobre a mesa, integrando-se melhor a este conjunto.

A configuração do espaço na segunda montagem possibilitou ainda que a mesa ficasse rente à parede. E a porta, por sua vez, surgiu a possibilidade de integrar uma capa de chuva ao conjunto – elemento que não compunha a montagem operada anteriormente e que atua como um importante adereço cenográfico. Tanto a capa de chuva como a luminária disposta sobre mesa são elementos reciclados de um trabalho anterior denominado *Somnium* (2013) (APÊNDICE II).

•

Deste habitar e experimentar que me é imposto pela prática, pode resultar matéria para um novo trabalho ou uma sequência para a proposta atual. De igual maneira, *Um mosaico misterioso* e os *Gabinetes* - mesmo depois de sua montagem, desmontagem e remontagem - são propostas que poderiam estar em contínuo desenvolvimento, na medida em que o tema que exploram não se esgota facilmente porque não é restritivo. Esse aspecto é potencializado pela configuração da instalação, um gabinete de trabalho, assim como pelos formatos da narrativa (relatos de viagem, observações, análises e pesquisas sobre fenômenos e espécimes, situações de defrontação com eventos naturais) e da personagem (naturalista, pesquisadora, exploradora), que se prestam a continuidades.

A concepção do *Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas* insere-se nesse plano criativo de ampliação do mundo ficcional a partir de situações já compostas – *Um mosaico misterioso* e *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies*. As instalações constituem micro focos de visibilidade de um universo ficcional que existe em potência, como um complexo de infinitas possibilidades a serem exploradas e desveladas. *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí*

surge como mais um destes focos que, no entanto, situa-se em outra temporalidade (nos anos 1970).

A tríade de trabalhos apresentados e analisados nesta dissertação não implica, contudo, na composição de diferentes setores de uma sociedade ou na exploração de diferentes sujeitos a partir de seus pontos de vista sobre determinado aspecto da sociedade, por exemplo - questões estas que poderiam constituir a formatação de um universo ficcional segundo essa mesma lógica focal expressa pelas instalações. Os trabalhos que venho criando, diferentemente, constituem distintos tempos da biografia de uma mesma personagem - a pesquisadora Ana Mucks. Essa característica, longe de haver sido premeditada, foi sendo construída junto aos trabalhos e torna-se evidente apenas após a concepção do *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí*. Se essa característica continuará presente em minha prática, não é certo. A formatação que ela assumirá na sequência da pesquisa se definirá pelo próprio processo de criação. Eventualmente, outras personagens e contextos de exploração se configurarão.

•

Os aspectos cênicos e cenográficos que compõem os trabalhos *Um mosaico misterioso* e os *Gabinetes* apresentam-se, sob a perspectiva do teatro, em um sentido tradicional. Isto é, trata-se da composição de uma representação espacial que simula um contexto específico. Essa construção pode ser lida como um elemento narrativo responsável por situar espacial e temporalmente o tema que aborda. *Um mosaico misterioso*, por conseguinte, representa um espaço privado configurado como uma sala de estar, onde figuram indícios sobre a descoberta de uma espécie de hominídeos que se pensava extinta - leitura manifesta em publicação científica dos anos 1970 que comunica a descoberta paleoantropológica. Os *Gabinetes*, cada um a sua maneira, representam o ambiente de trabalho da pesquisadora Ana Mucks em distintos espaços temporais. Enquanto um aborda a pesquisa sobre a ocorrência de besouros anômalos em 2014 e 2015, o outro se detém sobre a temática das aves, nas décadas de 1960 e 1970.

A situação ficcional denota um antes e um depois. Ela é um espaço cenográfico, onde uma série de acontecimentos se desenvolveu

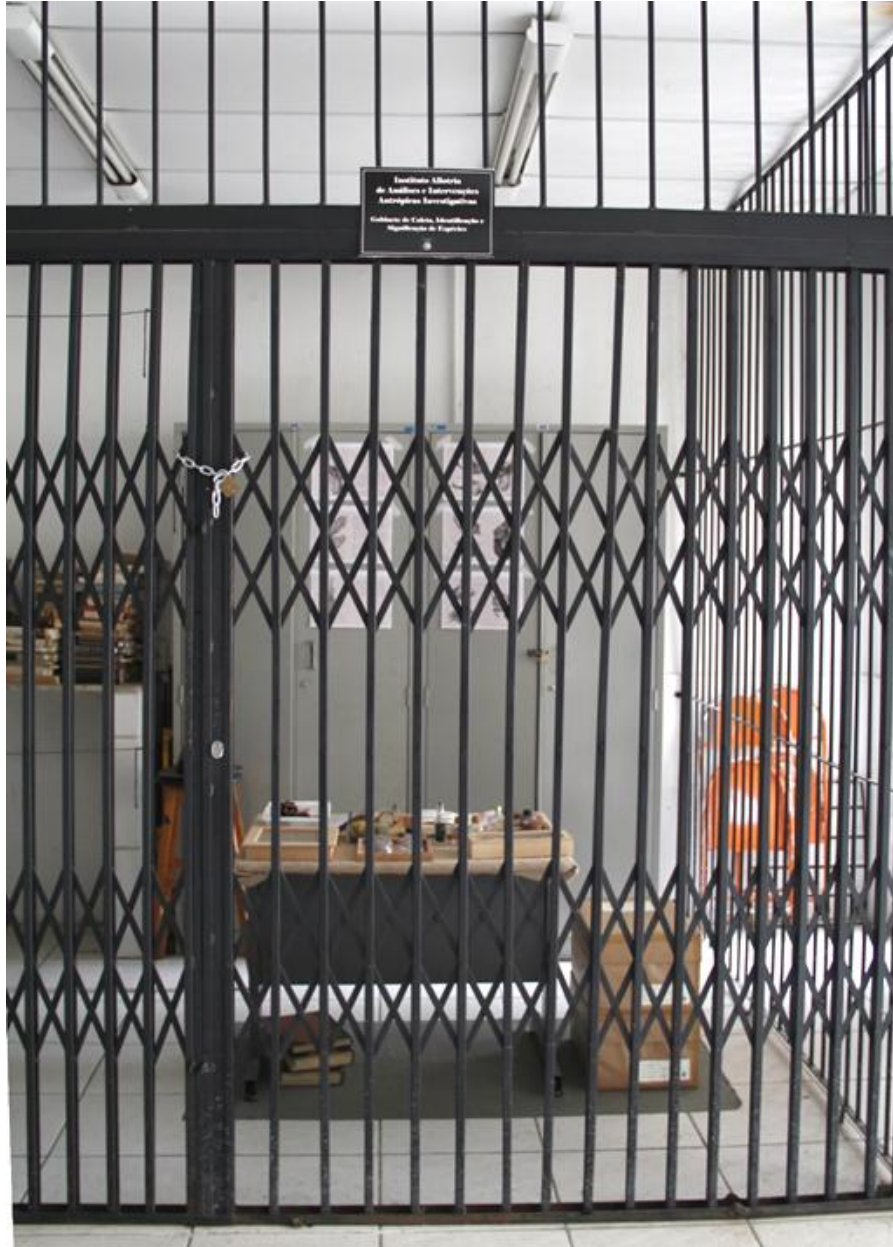


FIG. 63. **Daiana Schröpel.** *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (2015). Vista da instalação. Montagem: Instituto de Artes/UFRGS, oitavo andar.

e, potencialmente, outros ainda se desenvolverão. Esse aspecto também é sugerido pelas fotografias de Jeff Wall. Na obra apresentada anteriormente, por exemplo, temos a impressão de que a imagem registra um momento preciso entre eventos passados e outros, que se deram em sequência. Tanto *Um mosaico misterioso* como *Dead Troops Talk* (...) são, no entanto, peças cenográficas, cujos antes e depois se resumem a um processo de montagem e desmontagem.

As fotografias de Wall, enquanto imagens bidimensionais, serão apreendidas pelo espectador no espaço expositivo; minhas produções, em contrapartida, são habitadas pelos espectadores que eventualmente interagem com elementos do trabalho, deslocando-os e reconfigurando o ordenamento original. Ambas as produções divergem ainda no que concerne a presença de atores, elementos essenciais da encenação. Enquanto a fotografia de Wall apresenta suas personagens; em *Um mosaico misterioso* a personagem central está ausente. Característica que percorre também os *Gabinetes*. Assim, é antes o movimento do espectador no espaço cênico que completa a encenação e é a sua atuação que define o tempo da cena.

No *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* a lâmpada acesa cria um foco de luz sobre dados importantes da instalação: as ferramentas de trabalho da pesquisadora, sua caderneta de anotações e o par de óculos que repousa sobre ela, o mapa do Delta do Rio Jacuí, fotografias de aves e uma ficha catalográfica concernente a uma coleta de ovos. Atento às evidências, o visitante descobrirá que os dados técnicos registrados na ficha correspondem aos exemplares de ovos contidos em uma pequena caixa posicionada na direita imediata. Por que a pesquisadora se detém sobre este espécime em particular? A razão repousaria sobre a morfologia incomum dos espécimes de ovos? Qual é o vínculo destes com as fotografias dispostas sobre a mesa?

Fixo à parede há um quadro com ilustrações de oito distintas aves. Ao analisar seu conteúdo, o visitante encontrará mais um indício que se soma aos anteriores: a ficha catalográfica e os exemplares de ovos correspondem a um dos espécimes ilustrados – *Neophron abyssinicus*. Assim, ao traçar tal percurso, ou caminho semelhante, o vi-

sitante constroi sua experiência com base na reconstituição da narrativa, cujo desfecho não está dado.

Ao mesmo tempo, a luminária acesa, o par de óculos que repousa sobre a caderneta fechada, as fotografias dispersas, a lupa posicionada sobre a ficha catalográfica, a capa de chuva que pende na porta, constituem indícios de que o estudo em andamento será retomado em breve. A pesquisadora pode ter deixado seu posto de trabalho por alguns instantes para uma pausa e um café ou porque lhe faltava algum documento ou espécime, que teve de ser providenciado em outro departamento ou no arquivo de coletas e identificações. O espectador poderia ser surpreendido pelo retorno de Ana Mucks que, embora desconcertada pela inesperada invasão ao seu espaço de trabalho, sentaria sobre sua banqueta e prosseguiria sua rotina de investigações.

•

*Um mosaico misterioso* (tal como os *Gabinetes*) estabelece diálogos com a produção cinematográfica de *Dogville*, de Lars Von Trier, no que se refere à composição cenográfica. Em ambos os casos, o espaço cênico remonta ao do teatro. A sala de estar que aquele instaura ancora-se em uma única parede, não há planos laterais ou frontais, nem portas, janelas ou indicações de outros cômodos. O que reúne os elementos mais próximos aos mais afastados é um tapete que se estende sobre o chão. *Dogville*, por vez, utiliza marcações de planta baixa sobre o chão e a escuridão do entorno para delimitar seu espaço cenográfico.

Os efeitos sonoros na obra fílmica são de importante valia para a ambientação, na medida em que remetem o espectador ao ambiente da casa e da rua. *Um mosaico misterioso* é destituído desses elementos, com exceção do som que reverbera a partir da televisão, cuja tela transmite uma imagem em movimento. Estes sons referem-se a um ambiente natural e, portanto, externo: aves, vento, passos sobre a grama.

Nesse sentido, *Dogville* – ao ambientar um vilarejo – remete ao espaço interno (da casa) e ao externo (a rua, o cânion, a mina e a plantação de maçãs), empregando os mesmos recursos representacio-

nais. *Um mosaico misterioso* refere o ambiente externo através de um elemento cenográfico que constitui o espaço interno, isto é, a televisão que reproduz o vídeo. Nos *Gabinetes*, por outro lado, um suposto espaço externo é sugerido pelos objetos, artefatos, fotografias e dados textuais que fazem referência às ilhas – sítios que provêm, ficcionalmente, a matéria das pesquisas que se desenvolvem no contexto das propostas artísticas.

No que concerne ao formato final dessas produções, tanto *Um mosaico misterioso* como os *Gabinetes* mantêm seu diálogo com o teatro. *Dogville*, de Von Trier, e *Dead Troops Talk (...)*, de Jeff Wall, afastam-se desse formato na medida em que a imagem final é veiculada através de um aparato bidimensional – a fotografia (transparência em caixa de luz) neste e o feixe de luz que se projeta sobre o écran da sala de cinema naquele. Trata-se, em resumo, da escolha do suporte da proposta artística. Em ambos, o resultado da encenação (neste fixo e naquele em movimento) oferece-se como imagem intermediada por meios técnicos – a câmera fotográfica e a câmera fílmica ou videográfica – seguidos pelo emprego de procedimentos de montagem.

*Um mosaico misterioso* e os *Gabinetes*, em contrapartida, apresentam-se destituídos da intermediação por meios mecânicos no que concerne a suas configurações finais. O olhar do espectador, guiado por seu corpo que transita pelo espaço cenográfico, explora e monta os diferentes pontos de vista confrontado pela materialidade dos objetos e dos elementos da cena. Como no teatro, os objetos e o contexto são literais. Nas instalações, tais como as concebidas em minha prática, por outro lado, é permitido e esperado que o espectador habite a cenografia, em substituição aos atores no teatro.

•

Sob outra perspectiva, ao contrário do que ocorre no teatro ou no cinema, nos quais a encenação baseia-se em uma estrutura textual – a argumentação ou o roteiro –, não me preocupo em constituir uma narrativa prévia que guie a construção cenográfica. Os elementos que dão origem a ela partem de motivações bastante específicas ancoradas em experimentações, geralmente, com o desenho, com a produção de objetos em argila ou a partir de espécimes coleta-



FIG. 64. **Daiana Schröpel.**  
*Gabinete para Observação e  
Identificação Ornitológica do  
Delta do Rio Jacuí* (2015).  
Vista da instalação.  
Montagem: Laboratório de  
Ensino e Pesquisa, Instituto  
de Artes/UFRGS.

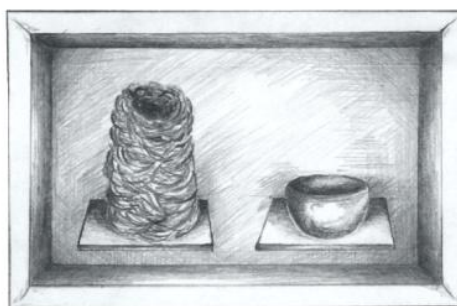
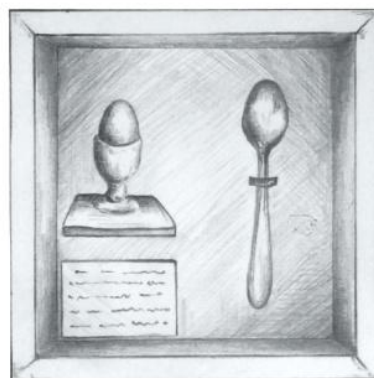
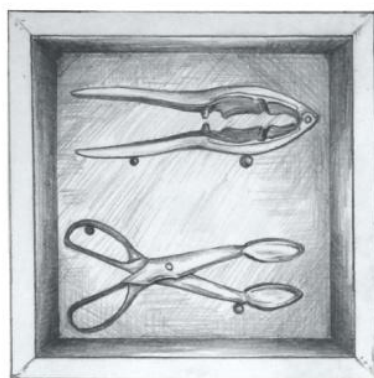
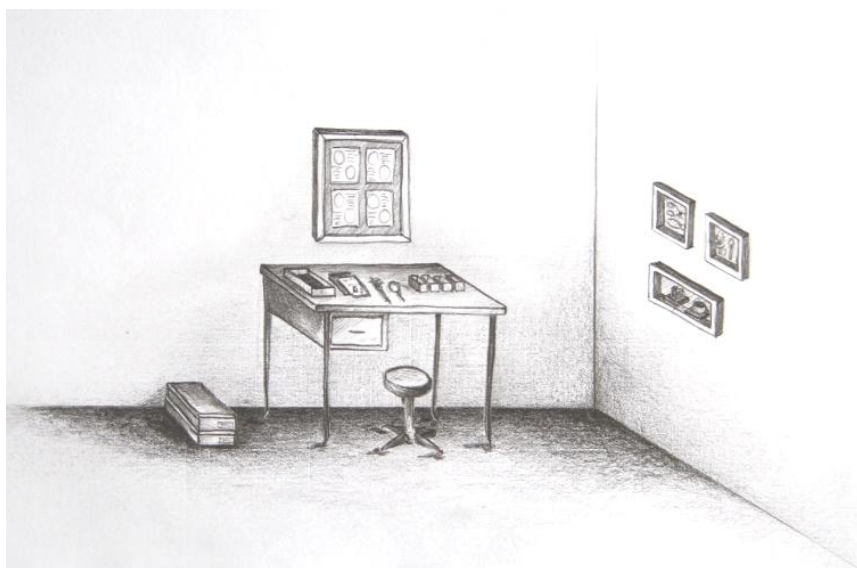


FIG. 65 e 66. **Daiana Schröpel**. Estudos para *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Grafite sobre papel.



dos na natureza. A partir daí o projeto gradualmente cresce, disseminando-se por diferentes linguagens e suportes, como a escrita e a fotografia, de acordo com as necessidades colocadas pelo próprio processo. A construção da personagem tem andamento e ancora-se, igualmente, nesses desenvolvimentos.

Geralmente, quando os elementos essenciais encontram-se projetados ou até mesmo resolvidos, elaboro esboços que simulam a distribuição dos elementos pelo espaço. Este é, em geral, um arranjo hipotético que me auxilia a pensar o espaço, sugerindo a integração de elementos complementares. Apesar de sua elaboração ter relação com uma sensação de domínio do espaço, a configuração espacial resultante sempre difere da imagem projetada sobre o papel. Estes estudos e anotações não constituem, portanto, manuais de montagem, uma vez que a definição final da configuração cenográfica se dá durante o processo de montagem, em uma experiência direta com cada circunstância e local de exposição.

A partir daí, reúno elementos e objetos cenográficos que têm a função de dar corpo à instalação: mesa, cadeira, tapete, elementos decorativos e de uso pessoal, objetos estranhos ou de funcionalidade dúbia, entre outros. Estes objetos podem ser categorizados como: artefatos pessoais, pertences de antepassados mantidos em família, adquiridos em feiras de antiguidades e brechós, coletados, encontrados, ganhos, feitos sob encomenda, construídos. Desta forma, ao longo do tempo, criei uma espécie de arsenal de objetos e artefatos que, frequentemente, são reaproveitados em novos trabalhos. Um exemplo desse procedimento foi citado anteriormente com relação à capa de chuva e à luminária que figuram em *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí*, objetos que já constituíram a instalação *Somnium* (2013). Outros exemplos podem ser encontrados nos instrumentos de trabalho da pesquisadora, como óculos, lupa, trena, tinteiro e pinça, frequentemente reaproveitados.

O processo construtivo de cada proposta artística constitui-se então em camadas contaminantes entre si. A instalação enquanto conjunto pode ser lida como uma série de unidades relacionais, percebi-

das individualmente, mas que não funcionam em separado. A representação espacial é um corpo e deve ser apreendido como tal. Ou seja, as ilustrações de besouros em *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies*, por exemplo, funcionam enquanto imagem, mas não dizem sobre o contexto representacional da situação ficcional quando tomadas isoladamente. Nesse sentido, a construção de relações e articulações entre as unidades da instalação são necessárias à sua apreensão. Em especial, em se tratando de um contexto narrativo. O diálogo com a estrutura dos Gabinetes de Curiosidades, assim como a inserção de elementos que provocam estranhamento e ambiguidade, conforme abordado na segunda parte desta dissertação, são elementos pensados com esse propósito, como ativadores de relações e desencadeadores de ideias.

A concepção da instalação como uma unidade composta por pluralidades, somada a sua qualidade imersiva, coloca uma segunda questão. A instalação resiste à reprodução bidimensional. Seu registro fotográfico resulta de um processo altamente seletivo, que beneficia determinados pontos de vista, sem nunca transmitir uma ideia do todo minimamente próxima àquela decorrente de uma experiência empírica com a proposta. Aí também se coloca o problema da análise dessa modalidade de arte tão baseada na experiência. Na maioria das vezes, o contato direto com o trabalho artístico não é possível. Essa problemática é apontada também por Claire Bishop (2014).

•

Ao conceber minha prática artística como instalação, penso sua atuação no espaço como um ambiente habitável do qual o espectador é elemento integrante. Uma vez identificados, seus aspectos cênicos e cenográficos podem ser pensados em diálogo com o cinema e com o teatro. Em especial deste, do qual se originam essas ferramentas representacionais. E também a partir da fotografia, linguagem artística que tem sido o centro das problematizações acerca do real e de suas encenações. A noção de instalação cenográfica, construída por intermédio de aproximações com outras linguagens e gêneros artísticos, opera na constituição de situações ficcionais.

Diante disso, a ficção insere-se no espaço real por meio da instalação. Ela representa, parcialmente, um mundo inventado, cons-

truído por intermédio da simulação de formas e veículos que pertencem ao mundo secular. O mundo ficcional existe, primeiro, como construção mental, mas manifesta-se materialmente por meio da justaposição de elementos e sistemas de representação simulados. Ele torna-se acessível ao público através da instalação. Esta constitui então uma situação ficcional. Algo que está posto, colocado, edificado no espaço e que opera a ativação do conjunto de dados e artefatos que a compõem. Um conjunto de ideias que se materializam e que são compartilhadas através do seu suporte a fim de que sejam experimentadas. Sob essa configuração, a ficção é construída como uma narrativa e por intermédio da contaminação por outras linguagens. Ela implica o contato, a exploração e a leitura, de forma que - no plano de recepção - o tempo de apreciação de cada proposta depende do grau de envolvimento de cada visitante.

A relação pluralidade-unidade, identificada anteriormente como característica da instalação, é reforçada por se tratar igualmente de um aspecto da ficção. Nesta, o *conjunto* é mais ficcional do que as partes, de maneira que forma e conteúdo não podem ser separados, conforme reflexão do teórico Jean-Marie Schaeffer (2002). De igual maneira, as diferenças formais colocadas pelos diversos suportes simbólicos, através dos quais a ficção se materializa e se torna compartilhável, não podem ser reduzidos uns aos outros. Isto se dá na medida em que o universo ficcional criado é indissociável do aspecto formal que lhe dá vida, ao passo que cada suporte denota diferentes modalidades de imersão. No teatro, o vetor que conduz o espectador a imersão é a simulação de acontecimentos desencadeados pela atuação de pessoas físicas reais em um espaço real. Embora a cena seja ficcional, o universo fictício ocupa um espaço real ao disseminar-se por intermédio de objetos e pessoas reais. Ficção e realidade sobrepoem-se num mesmo espaço.

A instalação, tal como a concebo em minha prática artística, também possui estas qualidades. Diferencia-se, no entanto, no que concerne aos atores, conforme já exposto acima. Estes, que no teatro *interpretam* personagens, nos trabalhos *Um mosaico misterioso* e nos *Gabinetes* são substituídos por espectadores atuantes. Nestas propostas artísticas o público é convidado a entrar na situação ficcional, cuja personagem central está ausente, habitando-a. Os diversos indícios –

compostos por texto, nomenclaturas, ilustrações, fotografias, objetos e artefatos, bem como suas disposições e agrupamentos – que se dispersam pelo ambiente ficcional, constituindo-o, deverão ser lidos e articulados pelo visitante. A experiência proposta ao espectador por meio do trabalho artístico consolida-se neste *habitar*.

Enfim, quando Michael Fried (1967) faz uma crítica à presença do teatro e da teatralidade nas artes visuais é porque ele o entende como uma manifestação artística não pura por reunir em si qualidades pertinentes a outras artes, como a palavra, elemento primeiro da literatura. Se a teatralidade é a qualidade daquilo que transita entre as artes, o acercamento dessa noção é ação inevitável para pensar minha produção. Acredito que nesse aspecto resida também certa monstruosidade. Uma presença que se define por este transitar *entre* linguagens e gêneros artísticos, temporalidades e espacialidades – ação tão necessária ao fazer poético.

## 6. Os objetos e a personagem ausente

### 6.1. Entre resíduos e fragmentos do mundo

A cena constitui-se de objetos. Móveis, elementos decorativos, de trabalho, de caráter pessoal, recipientes e caixas que contêm (contiveram ou conterão), matéria orgânica (vegetal, animal e mineral), coisas coletadas e produzidas, encontradas e construídas, da ordem do visível e do legível. Dispersam-se pelo espaço sob uma determinada configuração e implicam a percepção do contexto que se cria – a fatia de um mundo ficcional em seus aspectos matéricos e efêmeros. Deslocados do mundo secular natural e postos em cena no contexto do trabalho artístico, configuram elementos de uma natureza literalmente morta que potencializam o caráter transitório da instalação. Tornam-se elementos cenográficos na medida em que, deslocados de seu contexto original, passam a constituir vestígios de uma história sobreposta ao real que habitualmente conhecemos. Tal qual um ninho ou uma concha vazios, que são evidências de existências que

não conhecemos, mas que imaginamos por intermédio da ausência de vida que delas emana. Diante disso, o habitante ausente cede lugar a outro. Um habitante temporário, um visitante, o espectador.



Tal como as coleções contidas nos Gabinetes de Curiosidades, que aspiravam a reunir e conter o mundo em uma representação miniaturizada, composta por valiosos objetos testemunho, os elementos que constituem os trabalhos *Um mosaico misterioso* e os *Gabinetes* também atuam nesse sentido, ao passo que refletem os interesses e paixões de um determinado sujeito. No plano da minha produção, uma personagem pesquisadora; na perspectiva dos Gabinetes de Curiosidades, o colecionador, uma figura ilustre que via em sua coleção um impulso à sua notoriedade. O ímpeto da coleta, entretanto, tem seu lugar também na prática artística, geralmente, antecedendo a composição de um trabalho. Tal característica é transposta à personagem.

FIG. 67. Daiana Schröpel. *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Vista da instalação.

O gabinete, tal como se configura em minha prática artística, reúne – dessa forma – a objetividade de um ambiente de trabalho, onde são desenvolvidas investigações sobre fenômenos naturais numinosos e incomuns, e aspectos subjetivos concernentes às fricções criadas entre realidade e ficção. Estas se estabelecem no plano da criação de personagens e seres ficcionais, bem como na justaposição de artefatos que podem ser encontradas na natureza e outros, inventados - da ordem da fabulação. Dessa junção, somada a reunião de objetos e elementos de ordem heteróclita, procede o diálogo com os antigos Gabinetes de Curiosidades.

FIG. 68.  
Daiana  
Schröpel.  
Acervo  
particular  
de  
objetos.



Nas *Wunderkammern*, os objetos representavam um desejo de ordenamento e conhecimento do mundo. Eram manifestações de um pensamento humanista que, no entanto, privilegiavam os aspectos

prodigiosos dos artefatos que os compunham (FINDLEN, 1996). O maravilhamento sobre os objetos e o mundo foi reativado pelos surrealistas no início do século XX. André Breton, por exemplo, atribuía a eles uma dimensão psicológica, motivado pelos estudos do inconsciente de Sigmund Freud<sup>86</sup>.

A curiosidade investigativa de Breton pode ser comparada a curiosidade e ao desejo de conhecimento, pertinentes aos exploradores e colecionadores dos séculos XVI e XVII, detentores dos Gabinetes de Curiosidades. A percepção dos objetos como psicologicamente ativos, segundo o pensamento surrealista, estava associada à compreensão de que esses artefatos possuem, ao mesmo tempo, qualidades latentes e manifestas, conscientes e inconscientes. Eram “confirmações objetivas de alguma parte do eu do autor”, manifestando “suas necessidades inconscientes ou desejos”, como pontua Rosalind Krauss (2007: 274). Os surrealistas atribuía, dessa forma, uma vida dupla aos objetos. Característica que se expõe no encontro com o objeto, quando o eu projeta-se sobre ele. Daí decorre também o seu fascínio pelos povos ditos primitivos e seus artefatos ritualísticos, objetos mágicos, dos quais se podia encontrar exemplares entre as coleções de surrealistas como Breton.

O pensamento deste encontra par na teoria de Viktor Chklovski, teórico literário russo, que no início do século XX introduziu a noção de singularização, por vezes traduzida como estranhamento (do russo *ostranenie*), através de seu texto *A arte como procedimento* (1999). A questão de Chklovski parte da automatização da percepção vista no uso de frases e palavras inacabadas no cotidiano ou ações que realizamos de forma automática, quase inconsciente, das quais até nos esquecemos algumas vezes. Segundo o autor, o que ocorre é uma economia de forças perceptivas. Desta forma:

“[...] para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma,

---

<sup>86</sup> Sigmund Schlomo Freud (Pribor, República Tcheca, 1856 – Hampstead, Reino Unido, 1939) foi médico neurologista e criador da Psicanálise.

aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1999: 45)



FIG. 69. Estúdio de André Breton (1960). Fotografia de Sabine Weiss.



FIG. 70. Caixa contendo oito fósseis marinhos, da coleção de André Breton, vendida em 2003.

O que interessa a Chklovski é demonstrar que a imagem é em si um instrumento de singularização, utilizada para criar uma percepção particular do objeto e não o seu reconhecimento. Assim, o estranhamento gerado pela singularização permite que ele seja (re)significado. Um processo que envolve tornar visível o que se fez gradualmente opaco ou o que se encontra em situação de invisibilidade.



A sensação de maravilhamento presente nos objetos que constituíam as *Wunderkammern* é decorrente do contato com o desconhecido, que suscita uma espécie de sobressalto. É, no entanto, uma emoção, cuja origem essencial não está no objeto de maravilhamento, senão no sujeito que o testemunha, conforme estudo de Lawrence Weschler (1995)<sup>87</sup>. O encontro surrealista com o objeto parece dialogar, nesse sentido, tanto com a concepção do maravilhamento, como com a significação proposta por Chklovski.

Esse aspecto poderia ser identificado na *Exposição Surrealista de Objetos*, ocorrida em maio de 1936, na galeria Charles Ratton, em Paris. Nessa ocasião, reuniu-se uma série heterogênea de objetos, pertencentes à cultura ocidental e oriental. Próximo às máscaras oriundas da Oceania, pertencentes à coleção de André Breton, estava o *Porta-garrafas* (1914), de Marcel Duchamp. Um objeto adquirido em uma loja de departamentos como um aparato industrial utilizado para secar garrafas em bares e cafés, deslocado de sua função original e reaproveitado como obra de arte. Duchamp instituiu, assim, o *ready-made* como uma problematização das condições enunciativas da obra de arte por intermédio de um objeto que até então não possuía valor artístico, apenas funcional. A justaposição desses objetos tão diversos incorporava a ideia surrealista da coexistência de realidades normalmente compreendidas como díspares, ao passo que reunia objetos pertencentes ao cotidiano e outros de caráter incomum e exótico. Diante disso, a exposição poderia sugerir ao mesmo tempo sensações de estranhamento e maravilhamento.

A heterogenia de imagens e objetos está também presente na produção do artista belga Marcel Broodthaers. A seção *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures: der Adler von Oligozän bis heute* (1972), obra analisada anteriormente, reúne imagens de águias, entre antiguidades e importantes espécimes justapostos a obras pictóricas e desenhos oriundos das mais importantes coleções públicas de arte da Europa Ocidental, e estranhos objetos decorativos e folclóricos provenientes de museus distantes e mais pro-

---

<sup>87</sup> O estudo de L. Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder* (1995), desenvolve uma série de leituras da proposta *The Museum of Jurassic Technology*, de David Wilson, projeto situado em Los Angeles, Estados Unidos.



FIG. 71.  
Exposição  
Surrealista de  
Objetos  
(1936).  
Realizada no  
apartamento  
de Charles  
Ratton, 1936.  
Lucas Ratton  
Gallery, Paris.

vincianos. Broodthaers retoma a declaração de Duchamp (*Isso é uma obra arte*), invertendo-a. Placas impressas em três idiomas acompanham objetos. Nelas lê-se *Isso não é uma obra de arte*.

O museu fictício de Broodthaers, cujo conjunto é concebido como uma obra de arte, é composto por objetos - o autor determina - que não constituem arte. Igualmente, em uma referência a declaração de René Magritte<sup>88</sup>, *Isso não é um cachimbo*, que separa imagem e linguagem, as placas de Broodthaers não apenas perturbam a certeza do espectador de que todos os objetos que se encontram no museu são obras de arte, como alertam que o que constitui a obra não é um objeto único, mas as relações que os objetos estabelecem entre si e o contexto em que se inserem enquanto conjunto. Esse aspecto problematizado por Broodthaers é também uma característica que define a instalação tal como a concebo em minha prática.

A produção deste artista estabelece os precedentes para práticas contemporâneas, como a de Mark Dion - também analisada anteriormente. Este, ao contrário da crítica institucional que ganhou força nos anos 1960 e 1970, está mais interessado em trabalhar em parce-

---

<sup>88</sup> René Magritte (Lessines, Bélgica, 1898 - 1967) foi pintor, um dos principais representantes do surrealismo na Bélgica.

ria com as instituições (o museu em especial), explorando meios de torná-lo um espaço mais interessante e efetivo. Por meio da investigação e do desordenamento de métodos taxonômicos, Dion problematiza suas ideologias e sugere que os modos de apresentação das instituições, em suas pretensões a objetividade, já constituem sempre interpretações, leituras que conduzem a determinadas narrativas instituídas por convenção.

Na instalação *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy* (2005), Dion trabalhou em parceria com o Manchester Museum, de modo que muitos dos objetos que constituem esse trabalho são oriundos do acervo dos diferentes departamentos dessa instituição. Outros trabalhos, como *History Trash Dig*, de 1995, dialogam diretamente com o campo da arqueologia. Nessa proposta, Dion remove dois metros cúbicos de solo do fundo de um desfiladeiro no centro da cidade de Friburgo, na Alemanha. Por séculos, as pessoas jogavam – intencionalmente ou por acidente – materiais e objetos para fora de suas janelas que caíam no desfiladeiro. Nesse trabalho, Dion separa o material da terra, examinando-o cuidadosamente. Os objetos foram limpos, catalogados, numerados e dispostos sobre uma longa prateleira em uma das salas do Fri-Art Kunsthalle, em Friburgo.

O uso de materiais de descarte, acumulados ou encontrados na rua, é um dos procedimentos que fundamentaram a prática de Kurt Schwitters. Entre 1918 e 1919, o artista começou a produzir *assemblages* e colagens sob a influência de Hans Arp (integrante do grupo dadaísta de Berlim), feitas com materiais que encontrava e acumulava diariamente, como cartões, corda, papel toalha, fragmentos de jornal, bilhetes de bonde, entre outras coisas. Na época Schwitters não possuía boas condições financeiras e, após a I Guerra Mundial, a Europa estava destruída. Sobravam destroços e a ordem era construir algo novo a partir das ruínas. Schwitters gradualmente denominou sua produção com o termo *Merz* depois que as palavras *Kommerz und Privatbank* apareceram em uma de suas primeiras *assemblages*.

A colagem era utilizada pelo artista como procedimento para criar novos significados, deslocando os objetos e materiais de suas funções e contextos originais. O procedimento da colagem foi aplicado em todos os âmbitos, incluindo a poesia e a composição musical.

E, no caso das construções *Merz*, era aplicado a todo o espaço ambiental. A *Merzbau* de Hannover (1923-1937), provavelmente sua construção mais conhecida, estendia-se do seu atelier aos demais cômodos da casa, sendo composta por materiais como jornal, madeira, móveis antigos, rodas quebradas, pneus, flores mortas, espelhos, arame, além de objetos que pertenciam a amigos (Mondrian, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevich, entre outros) e que vinham a ter lugar em espécies de grutas que compunham a construção. A *Merzbau* era um processo contínuo que se dava por intermédio da justaposição e sobreposição de matéria.



FIG. 72. Kurt Schwitters.  
*Merszäule im Merzbau* (1923).  
Hannover, Alemanha.

Nesse contexto, os objetos têm sido empregados pelos artistas de distintas formas, em consonância com questões pertinentes a sua contemporaneidade. Schwitters trabalha em acordo com uma Europa em ruínas. Breton, em diálogo com uma França colonialista e o olhar sobre exótico e o estrangeiro. Broodthaers, alinhado com a crítica institucional que eclode nos anos 1960 em distintos setores so-

ciais. E Mark Dion articula seu trabalho em parceria com instituições, problematizando métodos de ordenamento do mundo por um viés construtivo (não implosivo). Assim, a apropriação de objetos e os seus modos de apresentação designam também relações e leituras do mundo.

•

Um ninho ou uma concha vazios não são elementos inertes. Removidos de seu contexto natural, onde desempenham funções biológicas no interior do complexo sistema da vida, são realocados sob um novo contexto, no qual permanecem dinâmicos. No contexto ficcional, uma concha representa uma concha e um ninho representa um ninho. Os espécimes naturais são tão literais quanto um par de óculos, um chapéu ou uma caixa, que também representam a si próprios. Os objetos, em sua individualidade, não reclamam o status de obra de arte, tal qual o declarava também Marcel Broodthaers em seu *Musée*. Eles servem ao fim de compor a situação ficcional, esta que se faz através do conjunto, da relação dinâmica entre os elementos.

Mais do que o desejo de conhecer o mundo, tal qual se dava no contexto das *Wunderkammern*, o ímpeto da coleta também denota o desejo de captação e posse de um fragmento do mundo que gradualmente se esgota. Evidência de um acontecimento que me pertence, como uma imagem fotográfica que registra um momento. Uma pedra, uma concha, uma amostra de musgo tornam-se pequenas relíquias, fragmentos colecionáveis do mundo. Elementos que, primeiro, capturam a mim no decorrer de um olhar exploratório sobre a paisagem. E, depois, tornam-se objetos de memória como também o são aqueles que constituem pertences de família ou de pessoas desconhecidas. Pois, conforme Georges Perec<sup>89</sup>:

“Recorrer o mundo, navegá-lo em todos os sentidos, nunca será mais do que conhecer algumas áreas, alguns poucos alqueires: minúsculas incursões em vestígios desencarnados, calafrios de aventura, buscas improváveis coaguladas em uma bruma açucarada da qual nossa memória apenas

---

<sup>89</sup> Georges Perec (Paris, França, 1936 – Ivry-sur-Seine, França, 1982) foi romancista, poeta, argumentista e ensaísta.



guardará alguns detalhes [...]”<sup>90</sup>  
(PEREC, 2001: 119).

FIG. 73. Daiana Schröpel. *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (2015). Detalhe da instalação. Montagem: Instituto de Artes/UFRGS, oitavo andar.

Transpostos para o contexto da proposta artística, esses elementos seguem constituindo fragmentos do mundo, mas tornam-se evidências de fenômenos e acontecimentos de um real fictício e, portanto, representações. Em suas singularidades formais, são motivos que interceptam o olhar e ativam a imaginação. Se as maravilhas que compunham os antigos Gabinetes de Curiosidades es-

---

<sup>90</sup> Livre tradução de: “*Recorrer el mundo, surcarlo em todos los sentidos, nunca será algo más que conocer uns cuantas áreas, unas cuantas fanegas: minúsculas incursiones em vestigios desencarnados, escalofríos de aventura, búsquedas improbables coaguladas em uma bruma almibarada de La que nuestra memoria solo guardará algunos detalles [...]*” (PEREC, 2001: 119).

tavam associadas ao contato com o radicalmente diferente, oriundo da exploração do Novo Mundo e das vivas inquietações originadas pelo testemunho dessas curiosas formas; os espécimes que compõem trabalhos como os *Gabinetes* não deixam de expor certo grau de melancolia no que concerne ao esgotamento do mundo natural e a falência de sistemas biológicos. Por outro lado, ambas as representações coincidem na parcial privatização do mundo natural. Nos primeiros, um mundo natural literal; nos segundos, um mundo natural literal transfigurado sob uma roupagem ficcional.

As marcas do tempo implícitas em objetos, como caixas de madeira ou livros, e a estética antiga de um chapéu, de um casaco, de um par de óculos são qualidades necessárias ao trabalho, na medida em que criam uma disrupção no tempo presente, ao passo que remetem a um tempo passado. Desligados de sua função e memórias originais passam a representar os hábitos e as qualidades de outro sujeito. Sobre essa característica do trabalho artístico paira certa nostalgia das coisas que eram feitas para durar, produzidas para a posteridade, em contraste com o mundo contemporâneo, soterrado por objetos e aparelhos produzidos com obsolescência programada - uma paisagem assolada pelos efeitos residuais da industrialização, da tecnologia e das políticas urbanas. O gabinete de trabalho coloca, assim, em exposição um outro tempo, que perturba a continuidade do mundo secular porque não é nem presente nem passado, mas um composto de ambos.

Dessa forma, objetos antigos são reutilizados na composição cenográfica, simulando um contexto específico. Na medida em que os objetos (e a configuração que assumem no espaço) desempenham uma função descritiva no que concerne à definição espaço-temporal da narrativa, deles também decorre um efeito de realidade. A verossimilhança, ao mesmo tempo em que estabelece uma continuidade entre o mundo secular e o mundo ficcional (também motivada por outros suportes representacionais, como mapas e indicações referentes a lugares reais), motiva a imersão – finalidade última da situação ficcional – instaurando tensões entre realidade e ficção.



FIG. 74. **Daiana Schröpel**. Coleta de conchas, pedras e algas realizada entre dezembro (2015) e janeiro (2016) ao longo do litoral do Uruguai. Acervo pessoal.

## **6.2. O caso d’O homem que voou para o espaço a partir de seu apartamento**

Ilya Kabakov<sup>91</sup>, cuja obra é frequentemente referida como teatral, desenvolve a partir de sua prática artística a noção *Instalação total*, a qual se refere à constituição de uma cena imersiva na qual o espectador pode entrar. Na medida em que essa modalidade se presta a justaposição de dados visuais e textuais que existem no plano compartilhado e possui a capacidade de assimilar diversas linguagens (de-

---

<sup>91</sup> Ilya Kabakov (Dnepropetrovsk, atual Ucrânia, 1933) ilustrador de livros e artista visual. Vive em Long Island, Estados Unidos, onde trabalha em colaboração com sua esposa, Emilia Kabakov, desde os anos 1990.



senho, pintura, escultura *etc.*) como também outros gêneros (literatura, teatro, música), ela pode ser compreendida, segundo Kabakov (1995), como a realização do sonho da *Gesamtkunstwerk*, além de possuir a capacidade de reunir espaço e tempo sob uma única configuração. O artista entende a instalação como o lugar de uma ação, onde um acontecimento pode ser produzido.

Durante os anos 1960 e 1970, Kabakov trabalhava na produção de álbuns que contam a história de diferentes personagens ficticiais, sonhadores e visionários, desconhecidos e esquecidos, sujeitos que nunca são compreendidos pelos seus contemporâneos e que constituem, ao mesmo tempo, espécies de *alter egos* do artista. *Ten Characters* (1972-1975) é um destes álbuns, cuja história gira em torno de um homem que pretende escrever uma autobiografia. Ao perceber que não muitas coisas lhe aconteceram e que a maior parte de sua vida é um amontoado impressões sobre pessoas, lugares e objetos, ele cria dez diferentes sujeitos a fim de comunicar sua percepção do mundo.

A partir de 1983, Kabakov passa a criar instalações ambientais com base em seu trabalho com os álbuns. Estes eram compostos exclusivamente por texto e ilustrações, cuja influência remonta a atividade de ilustrador de livros infantis, que desenvolvida na antiga URSS. *Ten Characters*, uma vez transposto para o espaço tridimensional, constitui-se em um apartamento com banheiros, duas cozinhas comunitárias e dez cômodos, onde vivem as dez distintas personagens. Cada um dos quartos é ocupado por objetos, imagens, textos e artefatos diversos que se referem aos indivíduos que ali vivem, dando indícios sobre suas histórias pessoais. O espectador entra nesse espaço através de uma única porta e é convidado a visitar as distintas salas. Apenas uma delas não pode ser adentrada.

Em *The man who flew into space from his apartment* (1984) o espectador é obrigado a espiar pelas frestas de uma parede toscamente lacrada com tábuas de madeira. A instalação conta a história de um sujeito que construiu uma catapulta com sua cama, capaz de lançá-lo ao espaço através do teto de seu apartamento com o auxílio de poderosos fluxos de energia. Aparentemente, ele obteve sucesso.

Ao comparar sua obra com procedimentos encontrados no teatro, Kabakov entende que o artista que produz instalações atua como um diretor que coordena uma peça estrutural dramática. Os elementos que compõem o espaço têm a função de compor o enredo: a luz e o som, por exemplo, têm o papel de conduzir o espectador de um lado a outro da cena. A experiência imersiva, de engolfamento, experimentada pelo espectador, por outro lado, assemelha-se àquela que se tem ao ler um livro, ao assistir a um filme ou ao sonhar. Bishop (2014), no entanto, salienta que existe uma diferença perceptiva grande entre a instalação, o cinema, a literatura e o teatro, mas que ambos compartilham justamente essa qualidade da absorção psicológica.



FIG. 75 e 76. Ilya Kabakov. *The man who flew into space from his apartment* (1984). Vistas da instalação. Feldman Fine Arts, Nova York, 1988. Fotografia de D. James Dee.

Um texto com declarações dadas a polícia por três residentes do apartamento é oferecido ao público. O quarto contém a engenhoca, um buraco no forro, estudos técnicos e diagramas afixados à parede. Esta está coberta por papel de parede composto por antigos pôsteres de propaganda soviética. Um diorama da cidade mostra qual seria o trajeto traçado pelo projétil segundo as expectati-

vas do homem. O texto explica que logo após ter entrado em órbita as autoridades chegaram e lacraram o quarto. O espectador observa a instalação a partir das frestas deixadas pelas tábuas utilizadas para lacrar o lugar.

Diferentemente dos foguetes utilizados pelos verdadeiros astronautas, a catapulta construída pelo homem serviu-lhe bem aos seus objetivos porque ele descobriu poderosas correntes de energia vertical que percorrem todo o cosmos. Tudo o que foi preciso era identificar a topologia desses fluxos e calcular o exato momento em que um ser humano poderia fazer uso deles. Como coloca Boris Groys (2006), ao analisarmos a obra em questão, constatamos que o resultado da experiência foi positivo: a ausência de um corpo é evidência do sucesso na empreitada da personagem. Nesse sentido, embora as histórias criadas por Kabakov dialoguem diretamente com a utopia, suas configurações espaciais denotam que algo realmente aconteceu. Em *The man who flew into space from his apartment*, o teto rompido, os destroços dispersos pelo espaço, a ausência do sujeito, a entrada lacrada e o depoimento dos outros residentes contribuem para essa percepção.

Este trabalho é ao que tudo indica um comentário sobre o regime comunista na antiga URSS. Uma utopia falha, o regime contava com uma propaganda política intensa, conforme os pôsteres que cobrem as paredes da instalação de Kabakov. Em meio à Guerra Fria, a disputa pela conquista do espaço cósmico tornou-se uma espécie de obsessão, requerendo altos investimentos do governo, enquanto a população vivia ordinariamente, privada da liberdade de ultrapassar os limites fronteiriços da nação. Se havia uma saída, esta devia ser pelo espaço. Assim, ao mesmo tempo em que o trabalho discute uma questão coletiva, tornando-a visível, a personagem criada por Kabakov parece reunir em si as forças e o desejo pela conquista do espaço como forma de evadir a si própria do sistema em que vivia. A utopia coletiva inerente ao seu projeto transforma-se, então, em uma necessidade privada. Kabakov, por si só, deixaria a União Soviética ainda nos anos 1980.

Na sequência de sua análise, a autora (BISHOP, 2014) propõe uma analogia entre a definição psicanalítica de sonhar, proposta por Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900), e a noção de *instalação total*. Assim, o sonho é, em primeira instância, visual.

É uma imagem que temos a impressão de *experimentar* ao invés de *imaginar*. A segunda característica pontua o sonho como uma estrutura composta que, vista como um todo, parece não possuir sentido, mas que pode ser analisada por meio de seus elementos constitutivos, como uma charada. E, por fim, a imagem onírica não deve ser decodificada, mas analisada por meio da livre associação. Estas são também as principais características da *instalação total*, segundo pontuadas por Ilya Kabakov: o imediatismo sensorial da percepção consciente, uma estrutura composta e a elucidação do significado por meio da livre associação.

### 6.3. A personagem ausente

Peter Hill (2000), artista pesquisador, autor de obras de caráter notadamente ficcional, qualifica determinadas produções artísticas contemporâneas como construções que, ao mesmo tempo, parecem ter escapulado das molduras de um quadro e de um romance literário. Não mais restritas ao plano do visível, ao plano bidimensional da representação pictórica que, por meio da moldura-janela, lança a ilusão para o além, ou ao regime do legível, que enclausura a ficção no encadeamento das palavras, estas produções constituem uma mescla do visível e do legível (re)situada, não em um além imaginário, mas no espaço-tempo – aqui e agora – da realidade. Aproximo minha prática artística dessa concepção, embora a contiguidade com a literatura não esteja restrita apenas a uma projeção ficcional que se materializa no espaço físico, como também na constituição de personagens. Um sujeito, cuja existência se manifesta por intermédio de indícios. Se na literatura ele se manifesta por meio da linguagem e da identificação que se dá a partir do leitor; em minha produção a personagem é explicitada através dos objetos e de suas configurações, que assumem a função de rastros. É destes que decorre uma possível identificação do espectador com a personagem.

A concepção do objeto como testemunho está também presente na produção de Ilya Kabakov, que repetidamente conta fragmentos biográficos de outros sujeitos por intermédio de objetos, rela-

tando aspectos da sua própria biografia e refletindo sobre aspectos sociais, políticos, espaciais e culturais do seu entorno. A representação do outro sempre foi uma constante na arte – basta lançar um olhar sobre o gênero do retrato na pintura. Atualmente, entretanto, assume distintas roupagens, como indicam as produções de Ilya Kabakov e suas personagens visionárias, as propostas de Mark Dion que flertam com a figura do arqueólogo e do biólogo entre outros, ou ainda – antes destes – a *persona* do diretor, curador, designer e publicitário de museu encarnada por Marcel Broodthaers ao longo dos quatro anos de existência de seu *Musée*.

Como diretor, Broodthaers assinou todos os materiais gráficos que circundavam sua produção – cartas abertas, declarações em jornais, entrevistas, documentos do museu, textos de convites. Em eventos públicos relacionados à instituição, vestia-se com trajes formais, encarnando a personagem. Constituía, destarte, a ficção, ao mesmo tempo, em que a legitimava. Ao desempenhar esses papéis vinculados à manutenção do museu fictício, tornava manifesta, a uma só vez, a versatilidade do artista e a estrutura mimética (funcionalidade burocrática) que sustenta sua obra.

Em uma lógica semelhante, a professora Ana Mucks é o sujeito que dá corpo a estrutura ficcional na medida em que assume funções burocráticas e técnicas nos *Gabinetes*, bem como a autoria de cartas e publicações. Em *Um mosaico misterioso*, por outro lado, a presença de Ana Mucks não é evidente porque não há referências formais a ela. Sua existência se dá exclusivamente pela sua ausência. Entretanto, uma série de outras personagens são referenciadas nesse trabalho. Por exemplo, Diana Argue (a quem é atribuída a autoria pela publicação nomeada *Um mosaico misterioso*), Elisabeth Jungers (referida como autora de estudos sobre o espécime e das representações que figuram na publicação), bem como a figura registrada por meio de imagens fotográficas e videográficas.

Aqui, a personagem assume a forma de um corpo material ao ser encenada por mim. Ao contrário do que ocorre no *Musée*, de Broodthaers, no qual o diretor é constantemente encarnado pelo artista, cuja performance é apresentada ao público; a encenação de *Homo allotriensis* é construída a fim de que seja registrada. Isto é, para que

exista enquanto imagem indicial (fotográfica e videográfica) no contexto da proposta artística. As personagens, portanto, não existem enquanto corpo físico na presença do espectador.

FIG. 77. Daiana Schröpel.  
*Um mosaico misterioso* (2015).  
Três caixas de madeira: algodão, pote de vidro, alfinete, peça de argila e ficha catalográfica. Não integram a instalação.



Nesse contexto, o teórico Peter Osborne (2010) define a arte contemporânea como pós conceitual. Postulação que se fundamenta na constatação de que inúmeras questões elaboradas por artistas vinculados a uma prática conceitual, entre os anos 1960 e 1970, seguem ressoando em manifestações artísticas contemporâneas, embora de forma menos radical<sup>92</sup>. No que concerne à questão da autoria artística, Osborne (2010) retoma o filósofo Michel Foucault (1969), ao adap-

---

<sup>92</sup> Um exemplo é o diálogo entre a produção de Marcel Broodthaers e a de Mark Dion, já apontada anteriormente.

tar o termo *função autor*<sup>93</sup> para cunhar a noção *função artista*.

Esta é empregada para tratar da ficcionalização da autoridade artística a partir da produção de *The Atlas Group* (ANEXO VI), um coletivo fictício concebido por Walid Raad, artista libanês, em 1999, para pesquisar e documentar a história contemporânea do Líbano. Diante disso, Osborne (2010: 13) define dadas produções artísticas compostas igualmente por uma dimensão conceitual e por aspectos estruturais literários (diga-se, narrativos) como performances de um elemento fictício ou de uma ideia. A obra de Broodthaers, ao dialogar com esta definição, parece ser instauradora de uma espécie de produção artística que atualmente encontra-se ramificada nas mais variadas ordens.

Por meio da personagem Ana Mucks, investigadora de fenômenos naturais e autora de pesquisas nesse âmbito, inscrevo minha prática artística nessa lógica de produção. A formulação de heterônimos (Ana Mucks, Diana Argue e Elisabeth Jungers, por exemplo) é uma estratégia criativa que permite a composição de diferentes sujeitos e, portanto, maior versatilidade de trânsito entre as distintas funções que os definem. A artista pesquisadora Ruth Regiane elabora, a partir de sua prática artística (*Madeup Memories Corp*, 2013), a noção que denomina *corporação de um só* (2013), empregada para definir uma situação fictícia que simula um empreendimento com aparato burocrático composto por uma série de agentes que desempenham diferentes funções. Entretanto, estas são desempenhadas por um único indivíduo – o artista, que a sua vez emprega procedimentos de simulação e encenação ao constituir a proposta artística.

O *Instituto Allogria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas* pode ser lido também nesses termos por meio da noção *corporação de um só*. Embora poucos aspectos dessa instituição tenham sido desenvolvidos, a forma com que ele se enuncia e se apresenta denotam uma aparelhagem burocrática, além das referências

---

<sup>93</sup> Michel Foucault, no texto *O que é um autor?* (1969), propõe a substituição da noção de *autor* pela de *função autor* como forma de “retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”, uma vez que “o autor (...) é, sem dúvida, apenas uma das especificações possíveis da função sujeito” (FOUCAULT, 2009: 287).

## Um mosaico misterioso

Nova descoberta sugere ser necessário rever os mais relevantes princípios da evolução humana

Por Diana Argue

**E**m 1974, pesquisadores trabalhando na ilha de Bathurst, na Austrália, encontraram ossos de uma espécie de homínido – formalmente denominada *Homo allotriensis* – que viveu há apenas 15 mil anos. Os cientistas inicialmente postularam que o espécime descendia do *H. erectus*, um ancestral humano com a proporção do corpo semelhante à nossa. No entanto, investigações mostram que o homínido possuía características mais peculiares que os pesquisadores supunham. É, portanto, uma descoberta que pode derrubar as hipóteses essenciais sobre a evolução humana.

A descoberta agitou a comunidade paleoantropológica. O *H. allotriensis* não só é o primeiro exemplo de um ser humano que segue a chamada regra insular e coloca, portanto, em questão: qual foi o primeiro ancestral humano a sair da África – e quando? –, como também parece apresentar um desenvolvimento embrionário totalmente peculiar. Além disso, os mesmos depósitos, em que se encontraram os indivíduos, também revelaram ferramentas de pedra para a caça e a desossa de animais, bem como resquícios de fogueiras para cozê-los – comportamentos bastante sofisticados. Surpreendentemente, o espécime, conhecido pelos cientistas como LB1, viveu há apenas 16 mil anos – milhares de anos após os nossos outros parentes, o homem

de Neandertal e o *H. erectus*, terem desaparecido.

Os céticos se apressaram em considerar o LB1 como nada além de um homem moderno com uma doença que afetou o seu sistema reprodutivo. Desde o anúncio da descoberta, propuseram um enorme número de anomalias possíveis para explicar as características incomuns do espécime: de cretinismo até a síndrome de Equineu, doença genética que induz a formação de bolsas espinhosas ao longo do corpo. No entanto, seus argumentos não conseguiram convencer os proponentes do *H. allotriensis*, que refutaram cada diagnóstico com evidências contrárias.

FIG. 78. Daiana Schröpel.  
*Um mosaico misterioso* (2015).  
Detalhe da publicação.

já feitas a ele como composto por diferentes departamentos e, portanto, por diversos profissionais atuantes. Estes elementos e personagens da ficção, que existem em potência, agenciam-se a partir de seu criador.

Neste trânsito entre mundos ficcionais, sobrepostos a si próprios e ao espaço entendido como palco do real, que ao mesmo tempo integra a apropriação de convenções da realidade e as problematiza por meio de estratégias ficcionais, o trabalho artístico evidencia a versatilidade do artista e suas múltiplas possibilidades de atua-



ção e construção de funções sujeito. Na medida em que a figura do artista se mescla com outras identidades, a questão da autoria, centrada em um sujeito uno, gerador de sentido, é desestabilizada. O emprego de dispositivos como o anonimato ou a presença invisível de um sujeito, cuja personalidade se constroi a partir de rastros - que vem a ser o próprio trabalho artístico - são procedimentos que contribuem para o deslocamento de sentido, antes centrado em um sujeito artista/autor, para um sujeito receptor atuante.

Roland Barthes, em seu texto *A morte do autor* (1968)<sup>94</sup>, assim como Michel Foucault, em *O que é um autor?* (1969)<sup>95</sup>, partem da necessidade de afastar a noção de Autor como detentor de um sentido único. Enquanto Barthes combate a figura do Autor-Deus, que exclui a polissemia e oblitera a interlocução com o leitor; Foucault parte do princípio de uma morte já decretada a essa entidade e, nesse sentido, analisa de que modo foi possível a manutenção de uma função autor.

Barthes entende que a morte do autor acontece exatamente onde a escrita começa, embora em muitos casos essa figura continue a ser a origem do sentido da obra. Autores como Mallarmé, Proust e Brecht, por exemplo, atuaram no sentido de suprimir o autor em benefício da escrita. Se tradicionalmente este era um sujeito que precedia a obra, na noção proposta por Barthes, denominada *scriptor*, ele é um sujeito que “nasce ao mesmo tempo que o seu texto; (...) não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 1988: 68). Nesse contexto, a escritura é um espaço de dimensões múltiplas, onde se encontram e se contrariam textos diversos, nenhum deles sendo o original.

Barthes (1988) desloca, assim, o sentido do texto para o leitor ao afirmar que aquele é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, senão o leitor. Este sujeito leitor é precisamente aquele, cuja identidade foi, paulatinamente, descentrali-

---

<sup>94</sup> Em *O rumor da língua* (2004).

<sup>95</sup> Em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (2009).

zada ao longo do século XX, através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento. Barthes insere, então, esse sujeito leitor na fissura deixada pela morte do autor. No que concerne à arte contemporânea, o desaparecimento do artista se dá, entre outras formas, pela sua diluição em diferentes funções sujeito, no interior da própria obra, como estratégia de formulação e sustentação de determinadas estruturas de apresentação e funcionamento. Estas demandam a *participação* de um espectador.



FIG. 79. **Daiana Schröpel.** *Um mosaico misterioso* (2015). Detalhe da instalação. Fotografia sobre papel couché: 10 x 7 cm.

Jacques Rancière, em *The emancipated spectator* (2011), escreve que este sujeito tradicionalmente compreendido como indivíduo passivo torna-se emancipado na medida em que a nossa concepção sobre ele se modifica. Diga-se, a emancipação do espectador ocorre quando modificamos a oposição entre ver e atuar, quando compreendemos que ver é uma ação que confirma ou transforma as relações entre ativo e passivo, entre dominação e sujeição. A diferença entre fazer, ver e atuar se dilui sob essa concepção que abarca também a atuação do espectador com relação às práticas artísticas contemporâneas. Todos nós somos naturalmente espectadores. É a condição por meio da qual aprendemos, comunicamo-nos e desenvolvemo-nos. Esta questão é apontada por Rancière (2011) e desenvolvida por Jean-Marie Schaeffer em *Por qué la ficción?* (2002).

Neste estudo, Schaeffer, entre outras questões, analisa o conceito de mimese. Entre os diferentes tipos de fenômenos aos quais pode ser atribuída, a psicologia cognitiva emprega o termo imitação para designar o caso do aprendizado por imersão e do aprendizado social. O desenvolvimento da aptidão linguística é um exemplo primordial desse processo, no qual a observação de forma alguma é inerte, mas, ao contrário, gera sintomas de primeira necessidade. Neste caso, a comunicação. A capacidade, que todos os indivíduos possuem, de associar e dissociar fenômenos é o que os torna, em certo sentido, produtores. Consoante Rancière, “em todos os lugares existem inícios, intersecções e junções que nos permitem aprender algo novo se recusarmos, primeiramente, a distância radical, em segundo lugar a distribuição das funções e, em terceiro lugar as fronteiras entre territórios”<sup>96</sup> (2011: 17).

Ao compreender também minha atuação como a de um espectador e coletor de fenômenos do mundo, que constroi por meio de suas habilidades – tanto específicas quanto múltiplas, objetivas e subjetivas – situações que desvendam estruturas de funcionamento por meio de estratégias ficcionais, identifico a manifestação de outra função para o sujeito artista. Situações artísticas que transitam entre reali-

---

<sup>96</sup> Livre tradução de: “*Everywhere there are starting points, intersections and junctions that enable us to learn something new if we refuse, firstly, radical distance, secondly the distribution of roles, and thirdly the boundaries between territories.*”

dade e ficção, entre territórios e campos do conhecimento vários, que sugerem a coexistência de funções sujeito diversas, apresentam-se – numa confluência entre o conceitual e o estético – como empreendimentos intelectuais transmitidos através de outro idioma, cujo efeito, segundo Rancière (2011), não pode ser antecipado. Ele requer espectadores que atuem como intérpretes ativos, que produzem sua própria tradução a fim de se apropriarem da ‘história’ para criarem a sua própria história”. Portanto, “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores”<sup>97</sup> (RANCIÈRE, 2011: 22).

Contudo, as funções narrador e tradutor não competem mais a sujeitos específicos. O indivíduo definido por Barthes (1988) como *scriptor*, que nasce ao mesmo tempo que seu texto, não pode ser lido apenas no sujeito artista, mas também no espectador na medida em que este é igualmente compreendido como um produtor. Foucault, ao final de *O que é um autor?* (1969), infere que este é “a figura ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido” (2012: 288) e que na sociedade atual essa função desaparecerá “de uma maneira que permitirá uma vez mais à ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar” (*idem*). O que Foucault antecipa ao final dos anos 1960 parece ser o que Marcel Broodthaers, na mesma época, desenvolvia de forma prática e apenas agora começa a se tornar visível. Ao criar um museu fictício e atuar sob diversas funções sujeito como uma condição necessária ao projeto, o artista belga experimentava o que hoje é uma prática disseminada.

Diante dessa dinâmica troca de papéis definem-se duas distintas modalidades de imersão definidas por Jean-Marie Schaeffer (2002): aquela que compete ao público, a imersão receptiva, e aquela que toca ao artista, a imersão criadora. Ambas distinguem-se na medida em que o artista cria os elos capazes de colocá-lo em uma situação de imersão criadora, enquanto o receptor encontra-se frente a elos

---

<sup>97</sup> Livre tradução de: “*The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the ‘story’ and make it their own story. An emancipated community is a community of narrators and translators.*”

já estabelecidos previamente. A este cabe deixar-se fisgar pela ficção. Aqui desponta um dos aspectos que distinguem um trabalho como *Um mosaico misterioso* de obras literárias em geral. Isto é, enquanto um conto ou um romance conduzem o leitor no encadeamento da narrativa através da linguagem, das palavras que se seguem umas as outras, representando acontecimentos; na instalação em questão o espectador conduz-se a si próprio pelo espaço representacional, construindo associações entre os elementos dados. Estes sim definidos e dispostos por um sujeito criador, que – nesse sentido – pode ser lido como um propositor. A ordem com que estes dados devem ser lidos, no entanto, não está dada.



FIG. 80. Daiana Schröpel. *Gabinete para Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (2015). Detalhe da instalação. Montagem: Laboratório de Ensino e Pesquisa, Instituto de Artes/UFRGS.

Ilya Kabakov, em suas instalações, por exemplo, disponibiliza textos que auxiliam na leitura da proposta artística. Não se tratam de manuais de leitura explicativos, mas conferem ao trabalho possibilidades diversas de leitura. Essa estratégia facilita a introdução do receptor na situação ficcional – é um mecanismo que se constitui como ponto de acesso à ficção.

Na situação criadora, ainda, o artista precisa alimentar constantemente seu estado de imersão, simulando ações. Nesse processo o trabalho é também criado e, portanto, o criador inventa a imersão na medida em que a vive, tecendo – ao mesmo tempo – a trama da ficção. Operação esta bastante próxima das brincadeiras infantis, imaginadas e vividas simultaneamente como um processo de autoestimulação mental.

Isto posto, é-nos possível inferir que o artista atua sob os mais diferentes papéis, próximo a figura do diletante. Ao incorporar e encenar identidades diversas, ele encontra-se inserido dentro do trabalho artístico como um ator/personagem. Transfigurado em um agente, cuja função é variável e múltipla, o artista opera como uma espécie de agente ordenador, um diretor, de aspectos conceituais e estéticos que constituirão a proposta artística. A partir daí, os vários modos de atuação, que rompem os limites da arte, propondo diálogos com outros campos do conhecimento e modos de ser, também abrem espaço para a participação de outro sujeito, cujo papel (igualmente variável) reside sobre o ato de traduzir, gerar sentidos e multiplicar as polissemias. A imersão ficcional criadora ou receptiva é, dessa forma, um lugar no qual nos separamos parcialmente de nós mesmos. Ao produzir uma distância entre o eu e suas representações, abre-se espaço para o *como se* e o *e se*, cujas funções intermediam nossas percepções acerca do mundo e do que compreendemos como o real.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer o caminho inverso do pensamento implicado no ato do fazer criativo, isto é, ao partir do objeto ficcional em direção aos objetos da realidade que lhe servem de pretexto, e ao compreender o trabalho artístico como uma representação espacial por meio da qual se materializa a fração de um mundo ficcional, indago: o que é a realidade do mundo que habitamos, senão um conglomerado de representações que espelham modos de conhecimento? O processo de construção ficcional, analisado ao longo do presente estudo, apropria-se desse depósito de representações que compõem as camadas do mundo, algumas obsoletas, outras em crise ou em vias de realização.

O mosaico construído por meio de recortes e montagens manifesta o entrelaçamento de tempos, práticas, técnicas e linguagens artísticas. Como a *criatura* do Dr. Frankenstein, da obra de Mary Shelley, o corpo monstruoso expõe as deficiências de sua funcionalidade. Tais falhas, no entanto, remetem de volta ao contexto original – o mundo como um repositório de imagens e objetos e os discursos dos quais também se desprendem elementos defeituosos, ruídos, incongruências. Isto se dá na medida em que os modelos de representação figuram no trabalho artístico enquanto simulações. Isto é, representações que imitam determinados modelos de apreensão da realidade e aspectos de seu funcionamento.

A coleta dos fragmentos ruidosos da história (que constituem também elementos do arcabouço cultural do mundo) não intenciona a meramente repeti-los, como também não reivindica uma apresentação original. Mas pretende movimentar essas peças e, rearranjando-as, produzir diferença. *Um mosaico misterioso*, nesse contexto, finge a descoberta de um espécime hominídeo com características biológicas e morfológicas paradoxais. A sobreposição de dados fictícios, documentos fabricados, situações, seres e personagens inventados, objetos do cotidiano, revistas com publicações que traduzem aspectos da realidade, pesquisas científicas fundamentadas em evidências arqueológicas, teorias hipotéticas acerca da evolução humana alimentam o universo ficcional. Este é criado na medida em que histó-



ria e ficção, método e criação se sobrepõem mutuamente. Dessa *impostura* institui-se o trânsito entre discursos, linguagens e a fresta para um pensamento anacrônico.

A construção da diferença por intermédio da composição de corpos monstruosos, da criação de nomenclaturas verossímeis e de disposições não convencionais de objetos, artefatos e espécimes remete aos Gabinetes de Curiosidades, às viagens exploratórias dos séculos passados e ao confronto com o desconhecido, conforme abordei largamente ao longo desta dissertação. Desse vínculo faz-se a leitura do espaço representacional – a uma só vez – como um espaço de investigação, onde pesquisas científicas estão em andamento, e como um repositório do maravilhoso. Qualidade esta que implica a admiração e encerra o que é da ordem do inexplicável pela razão. Da situação ficcional composta por elementos heteróclitos que sugerem associações inesperadas, emergem disjunções no tecido aparentemente constante da realidade cotidiana.

Nesse contexto, objetividade e subjetividade defrontam-se ao passo que seres ficcionais figuram por meio de sistemas que convencionalmente representam a realidade, como a ilustração, os métodos de designação e os diagramas científicos. Desse encontro resultam tensões que problematizam a crença no realismo de imagens técnicas e representações científicas. Aspecto que remonta às primeiras formas de transcrição do conhecimento adquirido por exploradores, naturalistas, anatomistas e colecionadores, quando a imagem designava testemunho. A desestabilização do sistema de crenças também emerge quando são confrontados elementos de morfologia exótica ou estranha (mas naturais) a unidades inventadas que, no que lhes concerne, fingem realidade.

As concepções de realidade e de objetividade observadas na produção de imagens ao longo da história podem ser lidas como formulações flutuantes, cujos deslocamentos evidenciam também o caráter inconstante da verdade. O foco desta ajusta-se em consonância com as técnicas e os sistemas de representação que em determinada época são lidos como veículos da realidade e que, portanto, ocupam uma posição hegemônica no interior dos procedimentos que veiculam informações em detrimento de outras formas expressivas. Isto é o que

indica a gradual passagem, no contexto científico, do desenho, à gravura, à fotografia e, atualmente, às imagens digitais e os discursos que acompanham tais produções técnicas.

A validade dos discursos que sustentam as imagens (aos quais também se associa um sistema de crenças) define a legitimidade ou a obsolescência das representações. Desse balanço constitui-se o depósito de discursos e imagens que compõem uma parcela das camadas de realidade do mundo – também objetos de estudo da história, que se debruça sobre documentos, e da pseudo-história. Com o desenvolvimento dos meios tecnológicos, da proliferação de imagens, de sua rápida circulação e esquecimento<sup>98</sup> – fenômenos que a uma só vez aceleram nossa apreensão do tempo e encolhem nossa percepção do espaço – o repositório das realidades do mundo parece ampliar-se a uma velocidade opressiva sempre maior.

A apropriação e a simulação de formas e sistemas que designam (ou designaram) a realidade se dão em função de suas qualidades descritivas. Por meio desses procedimentos, a ilustração, os sistemas de designação e taxonômicos – veículos convencionais de conhecimento – atuam também como vetores da ficção, que a instauram e a colocam em funcionamento. A representação descritiva, ao ser dotada de poder de persuasão, confere a imagem uma parcela de efeito de realidade. Mas o diálogo com a questão da crença, implícito nesse sistema, remete outra vez mais ao repositório de representações e a uma história das crenças, uma vez que atualmente estes sistemas e a própria credibilidade encontram-se fraturados e em crise<sup>99</sup>.

Enquanto mecanismo ficcional, a simulação de um sistema de representação, como o desenho científico ou de um método de designações, como o binominal, não pretende se impor *como* realidade, mas imita determinadas qualidades que constituem a esta. A imagem, portanto, *finje-se* indício de um referente real. O  *fingir*, que consta na própria etimologia da palavra ficção, não institui um engano, mas convida a um compartilhamento lúdico da realidade ficcional. Os as-

---

<sup>98</sup> Anne Cauquelin, em *Arte contemporânea: uma introdução* (2005), aborda a questão da circulação de imagens na arte contemporânea, ligada a um regime de comunicação que é regido por uma lógica da rede.

<sup>99</sup> A este respeito, *A invenção do cotidiano* (2014), de Michel de Certeau.

pectos de verossimilhança decorrentes dessa construção atuam sobre a produção da imersão ficcional.

Também o efeito de realidade, em consonância com os desenvolvimentos dos meios técnicos, transfigura-se ao longo do tempo. Do desenho à fotografia, do cinema à televisão, esse efeito denota uma ilusão referencial que encontra qualidades distintas em cada uma dessas linguagens e meios. Na televisão, por exemplo, o “ao vivo” denota a reprodução de um acontecimento à medida que ele acontece. Falhas na transmissão, defeitos técnicos e estéticos assumem a função de indício do real. Gradualmente substituído pela noção de interatividade, o “ao vivo” atualmente dá lugar a um efeito de realidade baseado na participação do espectador, que se torna então um sujeito coautor. O ambiente virtual herda as características desse efeito. Esse meio instaura um jogo de poderes que encena o real e se impõe enquanto tal, como um substituto. Isto, em termos gerais, define o simulacro<sup>100</sup>.

Em trabalhos como *Um mosaico misterioso* e nos *Gabinetes*, onde a presença do espectador também é lida como participativa e pressupõe coautoria no processo de construção de sentidos, a verossimilhança – diferentemente – atua como um artifício imersivo que dá acesso ao universo ficcional. A imersão estabelecida por intermédio de um convite ao compartilhamento lúdico institui um espaço de suspensão temporária e parcial das crenças aplicáveis ao real. Esse intervalo, que se institui no tempo corrente do cotidiano, é também um espaço de confrontação com os sistemas de representação que constituem a realidade e que instauram determinadas leituras do mundo<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Segundo a leitura de Jean-Marie Schaeffer (2002: 74), que define o simulacro como uma aparência que se instala no lugar do real, em contraste com a simulação, que designa um modelo de uma situação atual. Este modelo fabrica realidades virtuais. A ficção, ainda segundo Schaeffer (2002), é uma forma específica de representação virtual. Um feito intencional específico compartilhado como um jogo lúdico e que, por conseguinte, não implica em ilusão enganosa.

<sup>101</sup> Estas considerações, em particular, constituem um esboço de hipóteses sobre o funcionamento da ficção no âmbito da minha produção. O desenvolvimento dessas questões requer a ampliação do campo de estudos e o aprofundamento dos conceitos de simulação e simulacro, bem como suas implicações na leitura da noção de efeito de realidade – prolongamentos que excedem o escopo da presente dissertação.

Essa confrontação é operada na medida em que um veículo de representação da realidade é empregado por meio de um procedimento de simulação que resulta na figuração de um objeto. Este não encontra seu original no mundo real, mas em uma dimensão mental. Aí se institui uma ambigüidade – um estado de indeterminação. As qualidades do verossímil e do inverossímil também trafegam nesse sistema operatório e instituem confrontação. Um sentido de monstruosidade habita no substrato dessas operações ao espelhar a impureza dos tempos e o atravessamento de fluxos da contemporaneidade.

Isto se repete na configuração espacial da situação ficcional nas instalações por mim criadas, onde objetos do cotidiano e elementos do mundo natural são justapostos a representações de seres construídos – ora ficcionais, ora pertencentes à natureza – por meio do desenho, da nomenclatura, da escrita, da fotografia. A representação espacial é também, nesse sentido, um corpo monstruoso construído pela heterogeneidade de elementos que simulam, por meio de estratégias cenográficas, um espaço de realidade. A disposição dos móveis e dos objetos, em suma, a constituição de um lugar habitável remete ao espaço cenográfico do teatro, onde corpos físicos atuam.

Mas a imersão, o estar dentro e envolto, aponta para a experiência da ficção literária, na qual o leitor – por meio do ato da leitura – reconstitui a camadas da ficção ao mesmo tempo em que as analisa. Ao *habitar* esse campo de visualidades e legibilidades que é a instalação, ao observar, interagir e confrontar-se com os elementos dispostos no espaço, a situação ficcional propõe ao espectador uma experiência que o transfere a outros lugares, motivado por sua própria imaginação. A prática do habitar proposta ao visitante é, nesse sentido, uma experiência baseada no ato de criar associações e produzir sentidos, conduzida ao se estar dentro do espaço físico que constitui a instalação.

O processo de criação ficcional, por vez, fundamenta-se em uma prática associativa equivalente, materializada por meio de procedimentos de montagem. A criação é também um ato de imersão, um processo constante de envolver e ser envolvido pelos fenômenos cria-

dos. É uma mescla entre um estado de olhar curioso e a confrontação com situações de maravilhamento e estranhamento frente aos fenômenos do mundo. É, enfim, uma investigação que se constroi sobre o ato de implantar as pistas e lê-las ao tempo, tecendo tramas.

Nesse processo, emergem personagens como Ana Mucks. Uma vida ficcional que emana da proposta artística em seus múltiplos aspectos: dos objetos a palavra, das imagens a configuração dos elementos. *Um mosaico misterioso* e os *Gabinetes*, embora traduzam aspectos distintos da vida e da personalidade de Ana Mucks, não se limitam, no entanto, a veículos biográficos. Cada instalação amplia-se no interior do contexto que representa, dialogando com outras questões, tempos e espaços. As personagens são construídas no processo de delimitação destes aspetos.

As diversas frações do mundo ficcional que se materializam por meio das instalações podem ser compreendidas como ambientes de investigação. A palavra gabinete, repetidamente empregada ao longo deste estudo, não apenas como designação de duas instalações, mas como configuração espacial que os trabalhos adotam, pode ser lida como um pequeno recinto que compreende em si a estrutura de um laboratório científico (vinculado a disciplinas diversas do campo das ciências naturais), como uma sala destinada ao trabalho e como um espaço onde estão reunidos conjuntos de objetos.

Nesses ambientes, tal como em uma concha ou um ninho vazios, habita em sua ausência a pesquisadora Ana Mucks. Sua existência emana desse corpo que é a instalação. A personagem é em parte coletora e colecionadora porque reúne em seus espaços de trabalho conjuntos de objetos, artefatos e espécimes. Entretanto, seu interesse nessa prática é sobretudo científico. Presume-se que a pesquisadora investiga, através da coleta e da observação, os vínculos ocultos entre os fenômenos da natureza, segundo uma lógica *intermediarista*.

As situações ficcionais analisadas nesta dissertação emergem, pois, entre um movimento de sístole e diástole: ler e ser lido, criar e ser criado, em um processo de aproximação e afastamento, em um estado de dentro e fora. Aí se institui o próprio estado intermediário das coisas. A instalação, em seus aspectos cenográficos, opera entre uma pintura figurativa que rompe com seu suporte bidimen-

sional e uma escultura que integra em seu interior o corpo físico do espectador. Esse estado, que é também uma condição intermediária, é o que defino *situação ficcional*.

Diante dessas considerações, aponto como perspectivas de continuidade deste estudo o desenvolvimento dos aspectos burocráticos e institucionais do *Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas*. Isto se dará a partir da noção de gabinete, conforme abordada nesta pesquisa (em seus aspectos científicos e cenográficos), como também da investigação de veículos que permitam a proliferação da ficção em outras instâncias de circulação – não exclusivamente restritas a estrutura espacial da instalação. Nesse sentido, as pesquisas vinculadas ao *IAAIAI* poderão circular por outras vias como manuais de instruções, catálogos de espécies e periódicos ficcionais.

Deste plano de sequência irradiam outras frentes de investigação. Destas destaco a averiguação de outros espaços de inserção dos gabinetes e o desenvolvimento de trabalhos em contextos não artísticos, como herbários, museus e/ou intuições vinculadas a pesquisas científicas, como estratégia de aprimoramento de determinados procedimentos criativos, mas – sobretudo – como mecanismo de tensionamento das fronteiras entre arte e ciência. Indico o desenvolvimento de aspectos que ampliem a fricção entre realidade e ficção por meio da inserção de elementos referenciais que intensifiquem o efeito de realidade.

O campo de investigação se estenderá, dessa forma, sobre uma problematização da noção de simulação no contexto da minha prática artística. Enfim, nesse âmbito, interessa-me especialmente expandir a referência a eventos e fenômenos vinculados à cidade de Porto Alegre, bem como às já referidas ilhas do Delta do Rio Jacuí. Nestes aspectos, em especial, reside o desejo de anunciar o desaparecimento de algo, que não está destruído, mas que é opaco a nossa vontade de ver.



## REFERÊNCIAS

### Livros:

- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. – Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2008.
- BARTHES, Roland. Efeito de real. In: *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. – Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1972.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *Sistema dos objetos*. – São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. – Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. - 8. ed. rev. - São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BISHOP, Claire. *Installation art*. – London: Tate Publishing, 2014.
- BOAISTUAU, Pierre (et al.). *Historias Prodigiosas y Maravillosas de diversos sucessos acaescidos en el Mundo*. – Del Canto, 1586.
- BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. – México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BREDEKAMP, Horst (et al.). *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. – Berlin: De Gruyter, 2010.



- BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. – Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.
- CANDIDO, Antonio (et al.). *A personagem de ficção*. – 12. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *No Ângulo dos Mundos Possíveis*. – São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. – 21. ed. – Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. – São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos apresentados*. – Lisboa: Edições 70, 1999.
- COLES, Alex. *Archaeology: Mark Dion*. – London: Black Dog Publishing Ltd., 2000.
- CORRIN, L. G., DION, M., KWON, M., BRYSON, N.. *Mark Dion*. – London: Phaidon, 1997.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DARWIN, Charles. *A origem das espécies por meio da seleção natural, ou, A preservação das raças favorecidas na luta pela vida: tomos I, II e III*. – São Paulo: Editora Escala, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. – Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- DOBAL, Susana. Ficção e encenação na fotografia contemporânea. In: *Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões*. – Brasília: Casa das Musas, 2013. pp. 75-93.
- DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. – Barcelona: Lumen, 1984.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. – Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

- ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. – Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.
- FINDLEN, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. – London: University of California Press, 1996.
- FONTCUBERTA, Joan (*et al.*). *Ciencia y Fricción: fotografía, naturaleza, artefício*. – Murça: Mestizo, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. – Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2010.
- FORT, Charles. *O livro dos danados*. – São Paulo: Hemus, 1978.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. – São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. – 8. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*, 2. ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1989, vol. 17. pp. 297-324.
- FRITZE, Ronald H. *Conocimiento inventado: falácias históricas, ciência amañada y pseudo-religiones*. – Madrid: Turner Publications S.L., 2010.
- FRY, Carolyn. *Os caçadores de plantas: as aventuras dos maiores exploradores botânicos do mundo*. – São Paulo: Editora Europa, 2014.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros - Verdadeiro, Falso, Fictício*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMBROWICZ, Witold. *Cosmos*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. – São Paulo: Editora UNESP: Editora SENAC São Paulo, 2007.
- GROYS, Boris. *Ilya Kabakov: The man who flew into space from his apartment*. – London: Afterall Books, 2006.
- Haidu, Rachel. *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. – Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. – 11. ed., 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. – 4. ed. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- HILL, Peter. *Superfictions: the creation of fictional situations in contemporary art practice*. - University of Melbourne: RMIT, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- KAPROW, Allan. Notes on the Creation of a Total Art. *In: Essays on the Blurring of Art and Life*. - Berkeley, CA: University of California Press, 1993. Pp. 10-12.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. – 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the North Sea: Broodthaers, das Postmediale*. – Zürich: Diaphanes, 2008.
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. – 5. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. – Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MANGUEL, Alberto et GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: edições 70, 2000.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. – São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.
- MEE, Margaret. *Flores da Floresta Amazônica: A arte botânica de Margaret Mee*. – 2. ed. – São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MERIAN, Maria Sibylla. *Flores, borboletas e insetos: uma fascinante fonte de consulta para botânicos, zoólogos e ilustradores*. – Rio de Janeiro: Ediouro S. A., 1993.
- MORUS, Thomas. *A utopia*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- O'DOHERTY, Brian. *N interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. - São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. – São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. – Lisboa: Edições 70, 1999.
- PAUWELS, Louis *et* BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos: Introdução ao Realismo Fantástico*. – 12. ed. - Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. – Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. – España: Montesinos, 2001.
- POE, Edgar Allan. *O gato preto e outros contos*. – São Paulo: Hedra, 2008.
- POLO, Marco. *O livro das maravilhas*. – Porto Alegre: L&PM, 1999.
- PRACONTAL, Michel de. *A impostura científica em dez lições*. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. – London: Verso, 2011.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SAER, Juan José. *O enteado*. – São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Por qué la ficción?* – España: Lengua de Trapo, 2002.
- SEBA, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities. The complete plates in colour 1734-1765*. – Cologne: Taschen, 2015.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. – Porto Alegre: LP&M, 1997.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. – Porto Alegre: L&PM, 2014.
- STOICHITA, Victor. *O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. – Lisboa: Imago, 2011.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei. *Esculpir o tempo*. - São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

WESCHLER, Lawrence. *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*. – New York: Pantheon 1995.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. – São Paulo: Cosac Naify, 2012.

### Dissertações e teses:

ACCIOLY, Maria Inês. *Isto é simulação*. O efeito de real como estratégia de comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: USP, 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

REGIANE, Ruth Moreira de Sousa. *Madeup Memories Corp*. Fabricando acontecimentos impossíveis. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000901160&loc=2013&l=b7362e48215c5c3b>> Último acesso: dezembro/2014.

ROCHA, Michel Zózimo da. *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da práticas artística*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000649455&loc=2008&l=d4c35f19a04e402b>> Último acesso: dezembro/2014.

ROCHA, Michel Zózimo da. *Fluxorama: a edição de materiais de divulgação científica em outros fluxos*. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000949377&loc=2014&l=b62aaf3ae0f989b7>> Último acesso: fevereiro/2016.

SACCO, Helene. *A (Re)Fábrica: um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra*. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000966086&loc=2015&l=e8c01b2d18aa0a3b>> Último acesso: fevereiro/2016.

SCHRÖPEL, Daiana. *Fingo, fingire, fictionem: o processo criativo no entremeio*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Dissertação (Bacharelado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2013. Disponível em:  
<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000920962&loc=2014&l=58096b3c3ebb2f19>> Último acesso: fevereiro/2016.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo: USP, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, 2006.

**Artigos, periódicos e anais de eventos:**

- AGUILERA, Antonio. Tentativas sobre fotografia, “realismo” y encantador de serpientes. *Materiales*, Barcelona, n. 11, septiembre-octubre/1978.
- BUENO, Otávio. A evidência visual na ciência. *Scientiæstudia*, São Paulo, v. 9, n. 2, pp. 267-90, 2011.
- CORREIA, Fernando. A ilustração científica: “santuário” onde a arte e ciência comungam. *Visualidades*, Goiânia, v. 9, n. 2, pp. 221-239, julho-dezembro/2011.
- DASTON, Lorraine et PARK, Katherine. Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England. *Past & Present*, Oxford, n. 92, pp. 20-54, agosto/1981.
- DASTON, Lorraine. Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 18, n. 1, pp. 93-124, outono/1991.
- DASTON, Lorraine et GALISON, Peter. The Image of Objectivity. *Representations*, Oakland, v. 0, n. 40, Special Issue: Seeing Science, pp. 81-128, outono/1992.
- DION, M., DEZEUZE, A., KELLY, J., e LOMAS, D. Mark Dion in Conversation with Anna Dezeuze, Julia Kelly and David Lomas. *Papers of Surrealism*, Manchester, v. 4, pp. 1-14, 2005.
- ELKINS, James. História da arte e as imagens que não são arte. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, pp. 7-42, maio/2011.
- ENDT, Marion. Beyond institutional critique: Mark Dion’s surrealist wunderkammer at the Manchester Museum. *Museum and society*, Manchester University, v.5, n.1, p. 1-15, 2007.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 131-147, 2002.
- HALL, Brian K..The Paradoxical Platypus. *BioScience*, Oxford, v. 49, n.3, pp. 211-218, março/1999.
- HARRISON, Peter. Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern England. *Isis*, Chicago, v.92, n. 2, pp. 265-290, junho/2001.
- HOLLAND, Norman N. *The Willing Suspension of Disbelief: A Neuro-Psychoanalytic View*. PsyArt, Online Journal for the Psychological Study of the Arts. January, 2003.  
Disponível em:

- <[http://www.psyartjournal.com/article/show/n\\_holland-the\\_willing\\_suspension\\_of\\_disbelief\\_a\\_ne](http://www.psyartjournal.com/article/show/n_holland-the_willing_suspension_of_disbelief_a_ne)> Último acesso: dezembro/2014.
- HUCHET, Stéphane. Instalação e <<iconicidade>> ampliada segundo Ilya Kabakov. *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 13, agosto/2009.
- JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n.14, set. 1996.
- KERN, Daniela. Viajar para saber: a sabedoria prudente em A montanha mágica e a sabedoria cética em El viaje vertical. *Tabuleiro de Letras*, Bahia, v. 2, p. 1-22, 2012.
- KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruke. A ciência visual de Leonardo Da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos. *Scientiastudia*, São Paulo, v. 9, n. 2, pp. 319-355, 2011.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 128-137, 1984.
- MARTINS, Roberto de Andrade. Descrições de aves: uma comparação entre Aristóteles e Plínio, o Velho. *Filosofia e História da Biologia*, São Paulo, v. 1, pp. 297-323, 2006.
- MARTINS, Roberto de Andrade. O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. *Filosofia e História da Biologia*, São Paulo, v. 9, n. 2, pp. 199-238, 2014.
- OSBORNE, Peter. *Contemporary art is post-conceptual art*. Public Lecture, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 July 2010.  
Disponível em:  
<<http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20postconceptual%20art%20Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>> Último acesso: dezembro/ 2014.
- PADIAN, Kevin. Darwin's enduring legacy. *Nature*, v. 451, pp. 632-634, fevereiro/2008.
- POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, n. 2, pp. 19-33, primavera/1988.
- REGIANI, Ruth Moreira de Sousa. O mimetismo animal e a prática artística contemporânea: estratégias de assimilação, inserção e circulação em ambientes não institucionais. In: *XXII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2013, Belém: ANPAP, 2013. P. 844-856.



- REID, Lawrence. Linguistic Archeology: tracking down the Tasaday language. In: BLENCH, Roger *et* SPRIGGS, Matthew. *Archeology and language 1: theoretical and methodological orientations*. – London and New York: Routledge, pp. 184-208, 1997.
- RICHARDS, Robert J. Haeckel's Embryos: fraud not proven. *Biology & Philosophy*, Springer Netherlands, n. 1, v. 24, pp. 147-154, January, 2009.  
Disponível em: <<http://home.uchicago.edu/~rjr6/articles/Haeckel--fraud%20not%20proven.pdf>> Acesso em: novembro/2015.
- ROMANO, Luís Antônio Contatori. Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea. *Revista Estação Literária*, Londrina (Brasil), v. 10B, p. 33-48, janeiro/2013.
- SHAW, George. *Naturalist's Micellany*, Londres, n. 10, 1799.
- STIGGER, Verônica. A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, pp. 95-106, maio/2008.
- WARREN, Wesley C. *et. al.* Genome analysis of the platypus reveals unique signatures of evolution. *Nature*, v. 453, pp. 175-256, mai/2008.
- ZIELINSKY, Mônica. Arte e ciência: suas redes e fronteiras entre as ousadias da ficção. In: *XXIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2015, Santa Maria. Anais do XXIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria: ANPAP, 2015. P. 442-458.

#### Catálogos de exposições:

- KABAKOV, Ilya. *Introducción a la instalación total*. Catálogo Ilya Kabakov: instalaciones. – Paris: C. G. Pompidou, 1995.

#### Sites da Internet:

- British Museum (Londres, Inglaterra):  
< <http://www.britishmuseum.org/>> Último acesso: maio/2015.
- Fictive art:  
<<http://fictive.arts.uci.edu/>> Último acesso: abril/2015.

- Garden Museum (Londres, Inglaterra):  
<<http://www.gardenmuseum.org.uk/page/1/Home>> Último acesso: maio/2015.
- Ilya e Emilia Kabakov:  
<<http://www.ilya-emilia-kabakov.com/>> Último acesso: fevereiro/2016.
- Joan Fontcuberta:  
<<http://www.fontcuberta.com/>> Último acesso: fevereiro/2016.
- Kurt Schwitters, *Merzbau e Merzbarn*:  
<<http://www.merzbarn.net/>> Último acesso: fevereiro/ 2016.
- Natural History Museum (Londres, Inglaterra):  
<<http://www.nhm.ac.uk/nature-online/science-of-natural-history/biographies/linnaeus/>> Último acesso: abril/2015.  
<<http://www.nhm.ac.uk/nature-online/science-of-natural-history/taxonomy-systematics/index.html>> Último acesso: abril/2015.
- Mabe Bethônico e o Colecionador:  
<<https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/>> Último acesso: fevereiro/2016.
- Walid Raad:  
<<http://www.theatlasgroup.org/>> Último acesso: fevereiro/2016.
- Walmor Corrêa:  
<<http://www.walmorcorrea.com.br/>> Último acesso: fevereiro/2016.

## Filmes:

- AMIEL, Jon. *Criação*. [Reino Unido/2009, cor/108 min]. Roteiro de John Collee. Direção de Jon Amiel. Distribuição: Icon Film Distribution.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei. *Solaris*. [União Soviética/1972, cor-p&b/165 min]. Roteiro de Andrei Tarkovsky e Fridrikh Gorenshtein. Direção de Andrei Tarkovsky. Distribuição: Mosfilm.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei. *Stalker*. [União Soviética, Alemanha Oriental/1979, cor-p&b/163 min]. Roteiro de Arkadi Strugatsky e Boris Strugatsky. Direção de Andrei Tarkovsky. Distribuição: Mosfilm.

VON TRIER, Lars. *Dogville*. [Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha, Países Baixos/2003, cor/177 min]. Roteiro e direção de Lars Von Trier. Distribuição: Lions Gate Entertainment.

WELLES, Orson. *F for fake*. [Alemanha, França, Irã/1973, cor/p&b/90 min]. Roteiro e direção de Orson Welles. Distribuição: Continental.

## APÊNDICES

## I. *Homo bestialis* (2012)



Daiana Schröpel.  
*Homo bestialis*, 2012.  
Vistas da instalação. Montagem:  
Espaço Arte UM/ FEEVALE, Novo  
Hamburgo/RS; 2013.

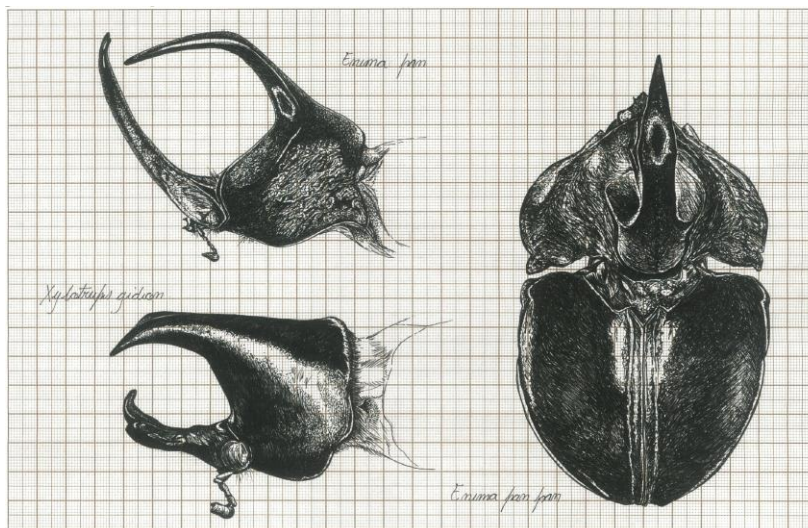
## II. *Somnium* (2013)



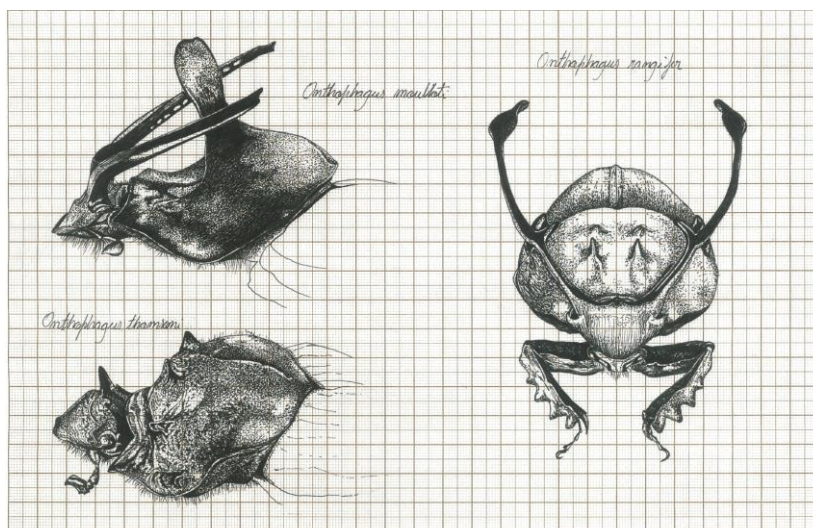
**Daiana Schröpel.**  
*Somnium*, 2013.  
Vistas da instalação. Montagem:  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo,  
Instituto de Artes/UFRGS, 2014.

**III. Fac-símiles da instalação Gabinete de Coleta,  
Identificação e Significação de Espécies**

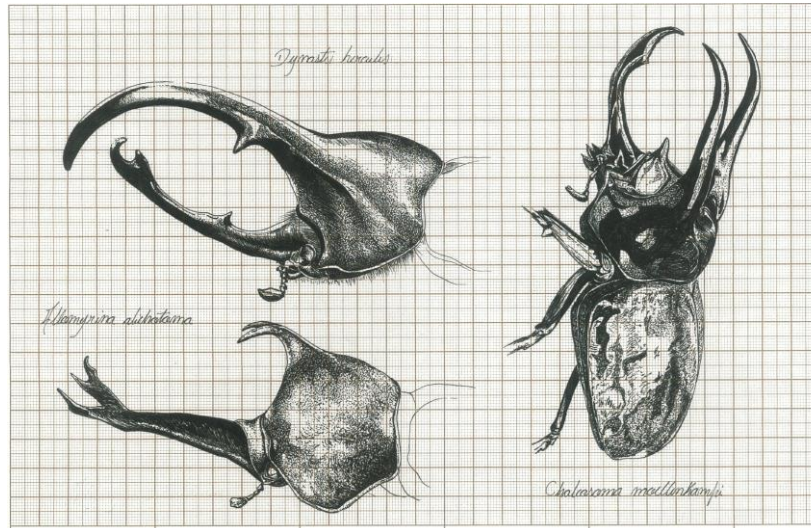
Item 1 – Reprodução de ilustração parcial das espécies *Enema pan*,  
*Xylotrupes gideon* e *Enema pan pan*.



Item 2 - Reprodução de ilustração parcial das espécies *Onthophagus thomsoni*,  
*Onthophagus moulloti* e *Onthophagus rangifer*



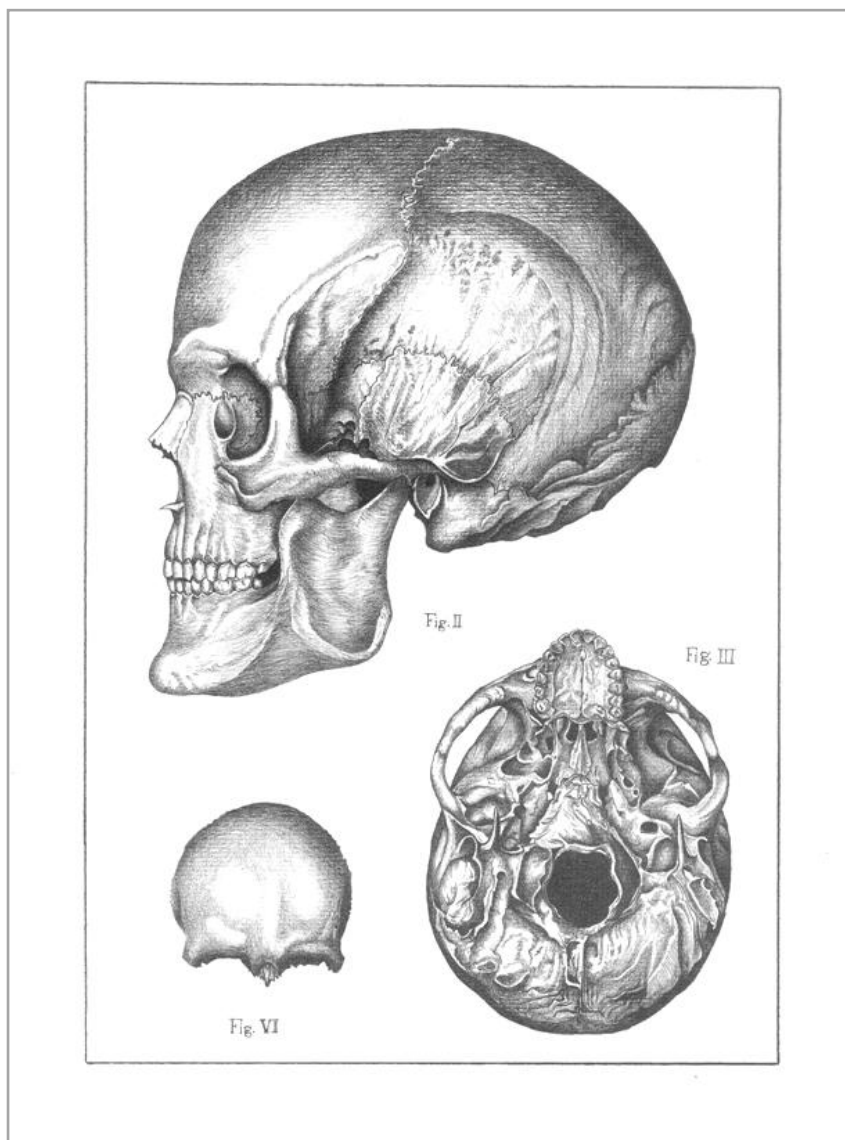
Item 3 - Reprodução de ilustração parcial das espécies *Dynastis Hercules*, *Allomyrina alichotoma* e *Chalcosoma moellenkampi*



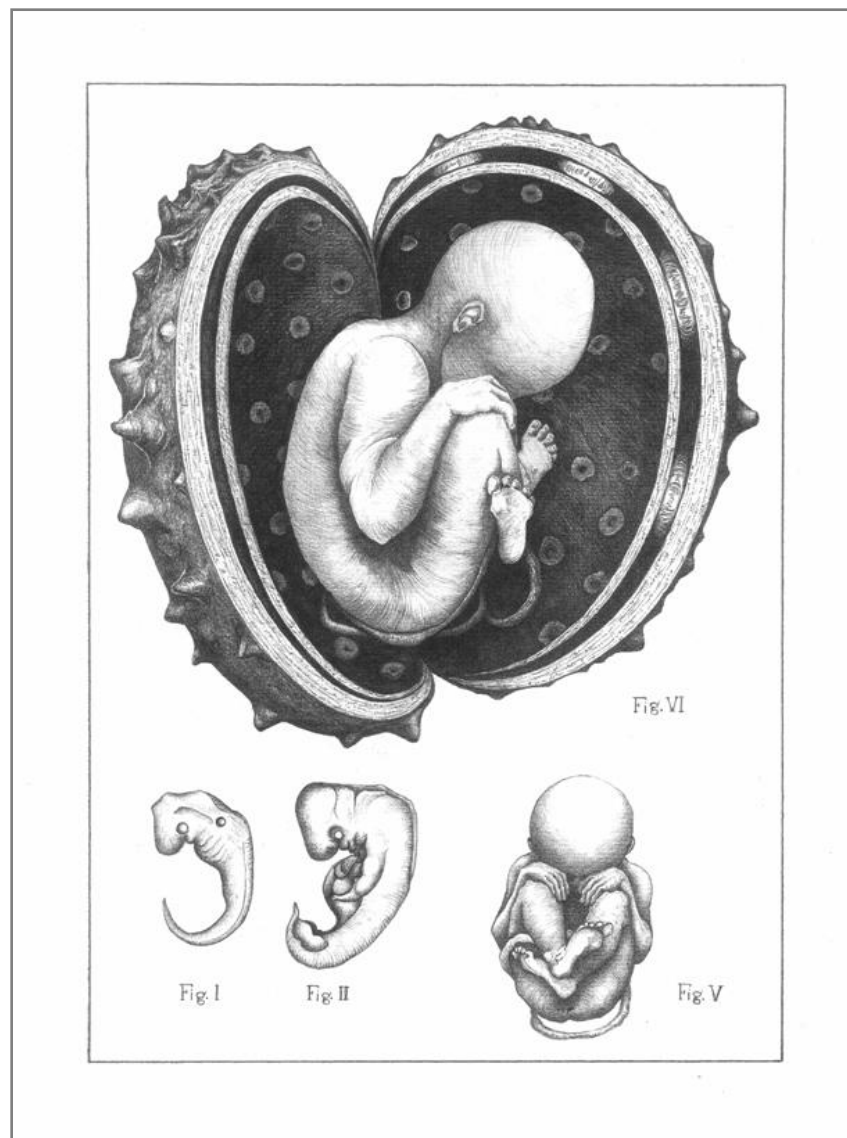


**IV. *Fac-símiles* conforme constam na publicação que compõem a instalação *Um mosaico misterioso***

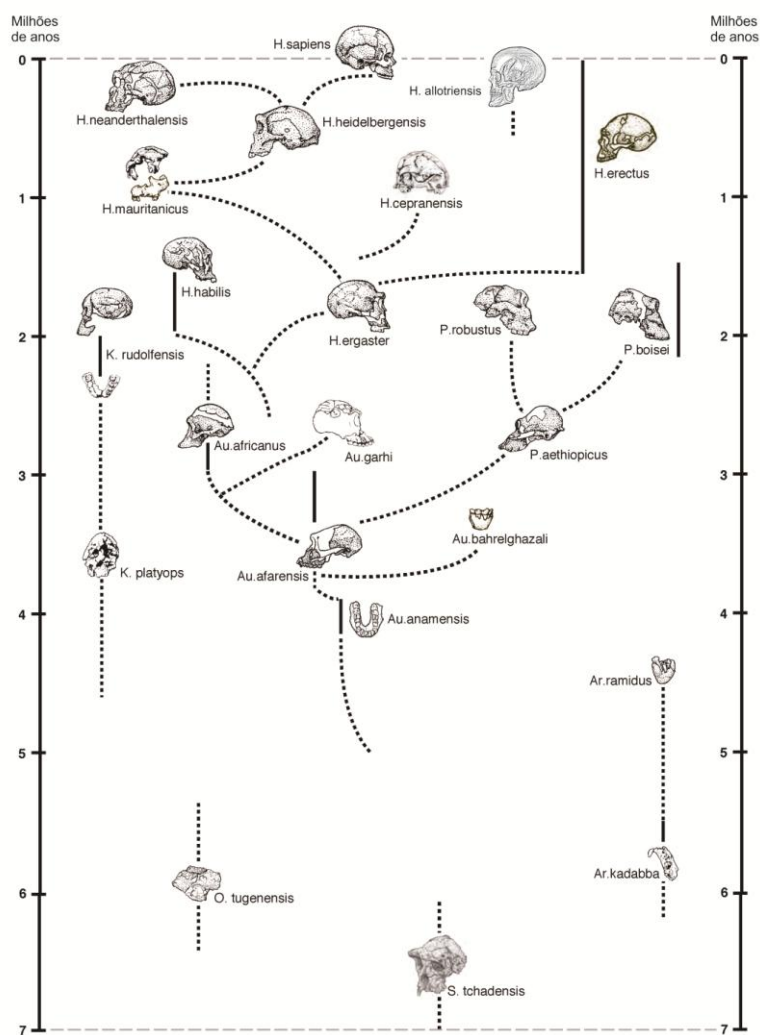
Item 1 – Reprodução da ilustração de crânio do espécime *Homo allotriensis*



Item 2 – Reprodução da ilustração do embrião do espécime *Homo allotriensis*



Item 3 – Reprodução de cladograma, no qual figura o espécime *Homo allotriensis*



## ANEXOS



ferrated or channelled with numerous furie, as in a duck's bill. The nostrils are small and round, and are situated about a quarter of an inch from the tip of the bill, and are about the eighth of an inch distant from each other. There is no appearance of teeth: the palate is removed, but seems to have resembled that of a duck: the tongue also is wanting in the specimen. The ears or auditory foramina are placed about half an inch beyond the eyes: they appear like a pair of oval holes of the eighth of an inch in diameter; there being no external ear. On the upper part of the head, on each side, a little beyond the beak, are situated two smallish, oval, white spots; in the lower part of each of which are imbedded the eyes, or at least the parts allotted to the animal for some kind of vision; for from the thickness of the fur and the smallness of the organs they seem to have been but obscurely calculated for distinct vision, and are probably like those of Moles, and some other animals of that tribe; or perhaps even subcutaneous; the whole apparent diameter of the cavity in which they were placed not exceeding the tenth of an inch.

When we consider the general form of this animal, and particularly its bill and webbed feet, we shall readily perceive that it must be a resident in watery situations; that it has the habits of digging or burrowing in the banks of rivers, or under ground; and that its food consists of aquatic plants and animals. This is all that can at present be reasonably guessed at: future observations, made in its native regions, will, it is hoped, afford us more ample

ample information, and will make us fully acquainted with the natural history of an animal which differs so widely from all other quadrupeds, and which verifies in a most striking manner the observation of Buffon; viz. that whatever was possible for Nature to produce has actually been produced.

On a subject so extraordinary as the present, a degree of scepticism is not only pardonable, but laudable; and I ought perhaps to acknowledge that I almost doubt the testimony of my own eyes with respect to the structure of this animal's beak; yet must confess that I can perceive no appearance of any deceptive preparation; and the edges of the rictus, the insertion, &c. when tried by the test of maceration in water, so as to render every part completely moveable seem perfectly natural; nor can the most accurate examination of expert anatomists discover any deception in this particular.

The *Platypus* is a native of Australasia or New Holland, and is at present in the possession of Mr. Dobson, so much distinguished by his exquisite manner of preparing specimens of vegetable anatomy.

O  
ORNITORRINCO BICO DE PATO.<sup>102</sup>

*Caráter g nerico*

*Boca* conformada como o bico de um pato.

*Pós* com membranas.

---

O animal exibido na presente página constitui um novo e singular g nero, o qual, no arranjo lineano de Quadr pedes, deveria ser colocado na ordem *Bruta*, e deveria estar ao lado do g nero *Myrmecophaga*.

Dentre todos os Mamíferos até agora conhecidos ele parece ser o mais extraordinário em sua conformação; exibindo a perfeita semelhança do bico de um pato enxertado na cabeça de uma quadrúpede. Tão precisa é a familiaridade que,   primeira vista, naturalmente estimula a idéia de alguma elaboração enganosa por meios artificiais: a epiderme, a proporção, a mordedura, a maneira de abrir, e outras particularidades do bico de um colhereiro, ou de outras espécies de patos de bico largo, apresentam-se ao olhar: não é sem a maior minúcia e rígido exame que podemos nos convencer de que se trata de um verdadeiro bico ou focinho de um quadrúpede.

O corpo   atarracado, e possui certa semelhança com o de uma lontra em miniatura: ele é coberto com uma pele muito espessa e macia, semelhante a de um castor, e   de uma cobertura marrom escura moderada, e branco ferruginosa embaixo. A cabeça é achatada, antes pequena do que grande: a boca ou focinho, como observado anteriormente, assemelha-se exatamente àquela de algumas espécies de patos de bico largo, que pode ser confundido com estes: em torno da base há uma membrana plana e circular, um tanto mais para baixo ou mais ampla para baixo do que para cima; isto é, para baixo cerca de um quinto de polegada e acima em torno de um oitavo. A cauda   plana, peluda como o corpo, embora curta, e obtusa, com uma terminação quase bífida: ela é mais ampla na base, e gradualmente diminui na ponta, e possui cerca de três polegadas de comprimento: a cor é semelhante   do corpo. O comprimento do animal todo da ponta do bico até a cauda   de treze polegadas: do bico uma polegada e meia. As pernas são bastante curtas, terminando em uma ampla membrana, a qual nas patas dianteiras se estende a

---

<sup>102</sup> Livre tradução do texto *The paradoxical platypus*, de George Shaw, publicado em *The Naturalist's Miscellany*, n. 10, pp. 236-242, 1799.

uma distância considerável além das garras; mas nas patas traseiras alcança não mais que as raízes das garras. Nas patas dianteiras há cinco garras, estreitas, fortes e pontiagudas: as duas externas um tanto mais curtas que as três do meio. Nas patas traseiras há seis garras, mais longas e mais inclinadas a forma curva que aquelas das patas dianteiras: o dedo e a garra exteriores são consideravelmente mais curtos que os quatro do meio: o interno ou sexto está assentado muito mais acima que os demais, e apresenta uma forte e afiado esporão. As pernas inteiras são peludas: as patas dianteiras são lisas em cima e embaixo; mas as patas traseiras são peludas em cima e nuas embaixo. As bordas internas da mandíbula inferior, (a qual é mais estreita que a superior) são dentadas ou canalizadas com numerosas estrias, como em um bico de pato. As narinas são pequenas e circulares, e estão situadas a um quarto de polegada da ponta do bico, e cerca de um oitavo de polegada distantes entre si. Não há apresentação de dentes: o palato é removido, mas parece ter se assemelhado ao de um pato; a língua também está faltando nesse espécime. Os ouvidos ou forames auditivos estão situados cerca de meia polegada além dos olhos: eles se parecem com um par de orifícios ovais com diâmetro de um oitavo de polegada; não havendo ouvido externo. Na parte de cima da cabeça, de cada lado, um pouco além do bico, estão situados dois pequenos pontos ovais brancos; na parte inferior de cada um destes estão encaixados os olhos, ou ao menos as partes atribuídas ao animal para algum tipo de visão; sobre a espessura da pele e a pequenez dos órgãos, eles parecem ter sido obscuramente calculados para visão distinta, e são provavelmente como aqueles das toupeiras, e alguns outros animais dessa tribo; ou talvez mesmo subcutâneos; todo o diâmetro aparente da cavidade na qual estão situados não excede a décima parte de uma polegada.

Quando consideramos a forma geral desse animal, e particularmente seu bico e suas patas membranosas, imediatamente percebemos que deve ser habitante de situações aquáticas; que possui hábitos de escavação ou construção de túneis nas margens do rio, ou sob o solo; e que seus hábitos alimentares consistem em plantas aquáticas e animais. Isto é o que pode atualmente ser razoavelmente suposto: observações futuras, realizadas em regiões nativas, irão, espera-se, proporcionar-nos informação mais ampla, e nos tornarão totalmente familiarizados com a história natural de um animal que difere tão amplamente de todos os outros quadrúpedes, e que verifica da maneira mais impressionante a observação de Buffon; isto é, que tudo o que possível para a Natureza ser criado foi efetivamente criado.

Sobre um assunto tão extraordinário como o presente, um grau de ceticismo não é apenas perdoado, mas louvável; e eu deveria talvez reconhecer que quase duvidei do testemunho de meus próprios olhos com respeito à estrutura do bico desse animal; também devo confessar que eu não percebo nenhuma presença de manipulação enganosa; e as bordas da soleni-



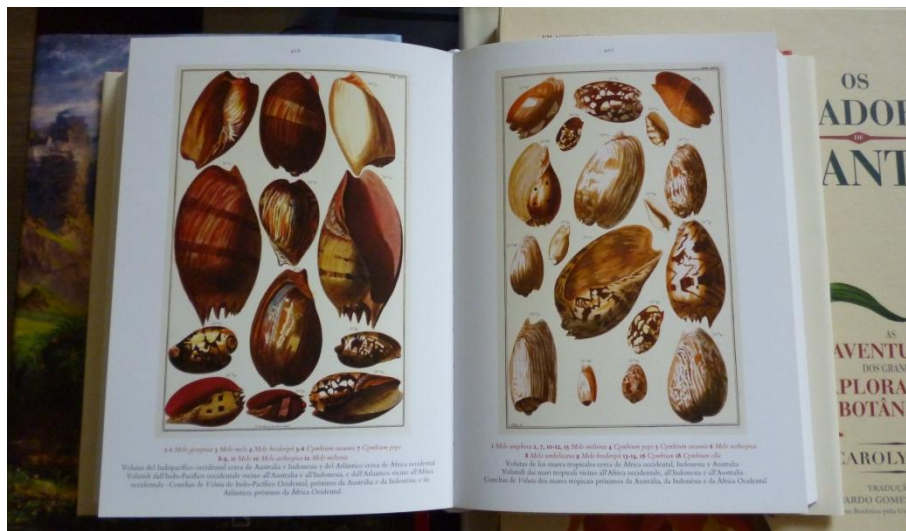
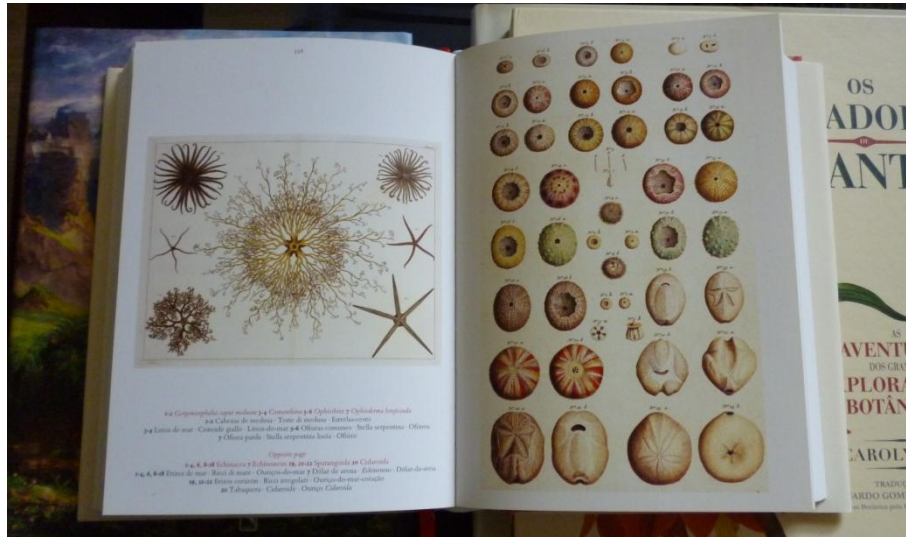
de, a inserção, *etc.* quando julgada pelo teste da maceração em água, de modo a tornar cada parte completamente móvel, parece perfeitamente natural; nem o exame mais acurado de um anatomista especializado pode descobrir qualquer falsificação neste particular.

O ornitorrinco é nativo da Austrália ou Nova Holanda, e está atualmente em posse do Sr. Dobson, muito distinto por seu requintado modo de preparação de espécimes de anatomia vegetal.

II. Edições das revistas *National Geographic*, *Scientific American* e *Planeta*.



III. SEBA, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities*. The complete plates in colour 1734-1765. – Cologne: Taschen, 2015. Pp. 338-339 e 406-407.



- IV. BOAISTUAU, Pierre (*et al.*). De un monstruo horrible que ha nacido en aquestos nuestros días, mediante el cual trata si los demonios pueden engendrar y ejercitar los demás actos naturales. *In: Historias Prodigiosas y Maravillosas de diversos sucessos acaescidos en el Mundo.* – Del Canto, 1586. Pp. 146-148.

De un monstruo horrible que ha nacido en aquestos nuestros días, mediante el cual trata si los demonios pueden engendrar y ejercitar los demás actos naturales

#### CAP. VII

ALGUNOS dicen que el año de nuestra redempción de 1543, y otros que el de 1547, en Polonia la Baja, en la famosa ciudad de Cracovia, el día de la conversión de sant Paulo nació un monstruo que aunque fue hijo de nobles padres era horribilísimo y espantoso, porque sus ojos eran de color de fuego, y tenía el hocico de la hechura como los tienen los bueyes, y su nariz era de la suerte como la trompa de un elefante, y en el lugar de las tetas tenía dos cabezas como de jimio, y de la una y otra banda del ombligo tenía dos ojos como los de un gato y en todas las junturas, así de los brazos como de las piernas, tenía una cabeza como de perro, de feroz aspecto. Sus pies y manos eran de la hechura como patas de ánsar, y toda su parte trasera del cuerpo era vellosa, y tenía una cola larga como dos palmos y retorcida hacia arriba, de la hechura de la de un alacrán. Vivió cuatro horas, y algunos dicen que dijo. «Velad, que el Señor viene». Y con haber sido tan horrendo y espantable ha sido ennoblecido con la memoria que dél han hecho muchos hombres doctos, de los cuales algunos no se pueden persuadir que fuese engendrado por hombre humano, sino por algún espíritu maligno.

Por lo cual me parece no será fuera de propósito de que en aqueste discurso tratemos si los demonios pueden engendrar y concebir y ejercitar las demás obras naturales según lo hacen las criaturas corporales, siendo, como es, cosa que muchos filósofos (y de los más doctos del mundo) la han tratado, y algunos dellos han sido de opinión que sí, y dicen que Platón fue engendrado por Apolo. Y de la misma opinión fueron los que escribieron las historias y anales de los antiguos alemanes, pues dicen que andando las mujeres de los godos por los desiertos de la Scitia tuvieron acceso con algunos demonios, del cual ayuntamiento se procrearon los hunos. Otros filósofos hay, y Pselo es el uno dellos, que no se contentan com sola-

mente decir que engendran y tienen simiente, mas también dicen que muchos animales de los que hay en la tierra han sido producidos y engendrados por ellos.

Lactancio Firmiano, hombre grave y que sant Jerónimo le loa, es de opinión que los demonios son capaces de generación, y así lo dice en el cap. 15 de su segundo libro de las *Divinas instituciones*. La cual opinión han tenido algunos modernos, y queriendo Cardano comprobarla cuenta una historia de cierta mujer de Escocia que habiendo creído tomar *Historias prodigiosas* (ed. de Enrique Suárez Figaredo) solaz con un gentil mancebo concibió de un demonio, y parió un horribilísimo monstruo que puso terror a todos los que presentes se hallaron a su nacimiento, y la partera que en sus manos le había rescibido le echó en un fuego que allí estaba. Y el mismo Cardano trae otro ejemplo (que dice lo escribe Tomás Liermonte) de otra mujer que también concibió de un espíritu maligno, y que, demás desto, toda la isla de Inglaterra tiene la misma opinión con el encarescido nacimiento de su profeta Merlín, creyendo con obstinación que fue engendrado por un demonio.

Pero aunque todo aquesto lo certifiquen muchos hombres doctos, es falso y absurdo, y no sólo contrario a nuestra humana naturaleza, mas aun impugna a nuestra católica religión, siendo así que ella no admite ni cree que ningún hombre haya podido ser engendrado sin simiente de varón si no es el hijo de Dios. Y así, muy bien dice Casiano que sería contrariedad y confusión grande de la misma naturaleza si a los demonios les fuera dado el engendrar y concebir, y desde la creación del mundo hasta ahora hubieran en el género humano procreado muchos monstruos. Lo que en este caso confesamos es aquello mismo que sant Agustín dice, que es que los demonios algunas veces se transforman en figuras humanas y hacen apariencias de ejercitar obras naturales y tener carnales ayuntamientos, así debajo de formas de hombres como de mujeres, lo cual hacen para engañar e incitar a lujuria; y esto se ha visto no sólo en los tiempos antiguos, mas aun en los nuestros, en diversas partes y con varias personas de entrambos sexos con quien demonios han mostrado tener carnales ayuntamientos. Y así, Jacobo Ruoffo en su libro *De conceptu et generatione hominis*, escribe que en su tiempo una mujer pública una noche tuvo ayuntamiento con un espíritu maligno debajo de forma de hombre, y que después dello se le hinchó el vientre de suerte que parecía estar preñada, mas aquella preñez fenesció en una enfermedad contagiosa, tan mala que las entrañas se le pudrieron y se le cayeron a pedazos, que remedios humanos no fueron bastantes a poderla socorrer. Y demás desto, el mismo escribe que estando un criado de un carnicero profundamente engolfado en pensamientos lujuriosos se le apareció un demonio en forma de una hermosa moza y que tuvo ayuntamiento con ella, y que en el mismo instante así el miembro genital como sus demás partes ver-

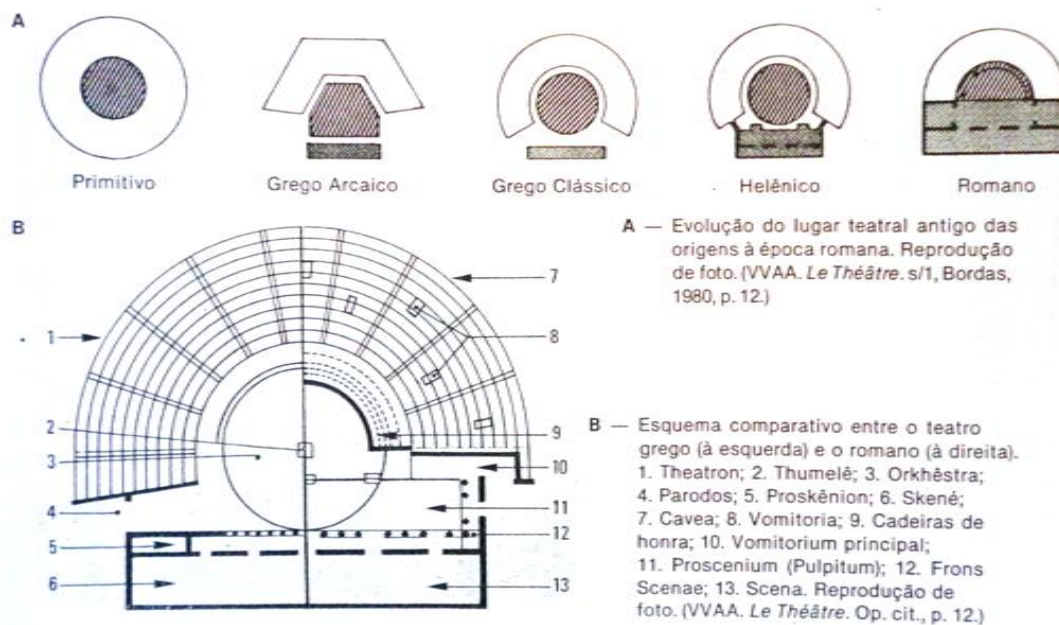
gonzosas se le inflamaron de suerte que le parecía tener en el cuerpo ardentísimas brasas. Otros muchos ejemplos conforme a éstos se podrían traer que escriben no sólo filósofos, mas también eclesiásticos; pero parésceme que bastan éstos, y así, los quiero dejar y decir lo que ellos dicen, que es que permitiéndolo Dios los demonios pueden engañar los hombres con semejantes ficciones.

Y el decir que pueden engendrar, según dicho tengo, no sólo es falso, mas es contra nuestra fee. Y en cuanto al ejemplo de Merlín y otros a él semejantes, en que tantos se han engañado habiendo creído que fueron engendrados por demonios, creo debió ser que sus madres tuvieron aceso carnal con alguno dellos y que se les debió hinchar el vientre y estragárseles los humores, y que al tiempo del ordinario parto les dieron dolores y les pareció que parían, y que en aquel instante el Demonio trujo allí una criatura y la puso de suerte que a la partera le pareció que aquella mujer la paría y que salía de aquel vientre, y que también a la paciente le pareció parirla; que todo ello es cosa que quien tuviere noticia de sus cautelas y astucias no lo terná por imposible, ni cosa para dejarla él de hacer todas las veces que para ello le haya sido soltada la rienda.

Y para que se sepa que él sabe usar semejantes cautelas contaré un caso que ha sucedido ahora en nuestros tiempos, y es cosa pública y cierta y por tal lo certifican muchos hombres doctos, y es que una moza bien hermosa, criada de un hombre rico de la ciudad de Costanza en Alemania, publicó estar preñada de un diablo, y habiendo venido a noticia del gobernador de la ciudad la hizo prender y tener a buen recaudo hasta ver en qué paraba su preñez. Y habiéndola tenido así algunos días y siendo ya llegado el tiempo en que debiera parir, se sintió con dolores y fueron llamadas algunas parteras, y habiéndose la una dellas puesto para recibir el parto, le pareció que la boca de la madre se abría para dar lugar a que la criatura saliese, y en lugar de criatura salieron clavos, pedazuelos de palo, vidrios, huesos, piedras, estopas y otras semejantes cosas fantásticas que allí había traído el Demonio con sus mañas para embaucar la gente con sus artificios, por haber dado crédito a sus mentiras. Y quien considerare que (según sant Pablo escribe) se transforma en ángel de luz para cegar y engañar las criaturas humanas, y que es tan atrevido que tuvo osadía de acometer a Jesucristo pensando poderle engañar (aunque él quedó vencido), no terná por dificultoso creer que acometa semejantes engaños.

Mas, dando conclusión a lo que en aqueste capítulo queda dicho, digo que aunque los espíritus malignos muestren tener carnales ayuntamientos no pueden engendrar ni concebir, porque no tienen simiente ni entre ellos hay distinción de sexo. Y esto baste en cuanto a este capítulo, porque en otra parte largamente trataré, así de sus engaños como si los cuerpos que tienen son sólidos.

V. Esquema de representação do teatro grego. O número 13 representa a *skené*. (Estraido de MANTOVANI, 1989: 15).



VI. Walid Raad. *The Atlas Group* (projeto iniciado em 1999).  
Imagens extraídas do site da proposta: <<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>> Último acesso: fevereiro/2016.

