

MAURO ESPÍNDOLA



ANIMALIS
IMAGINIBVS



BIOGRAVURAS · CONTRACAMPUS
E CODICIS DE EMANOEL LEICHTER







MAURO ESPÍNDOLA

ANIMALIS
IMAGINIBVS

BIOGRAVURAS · CONTRACAMPUS
E CODICIS DE EMANOEL LEICHTER



Ed. I.

Moinho da Capivara - Rio Grande do Sul - Brasil

MMXXIII

CIP - Catalogação na Publicação

Espíndola, Mauro Bomfim
ANIMALIS IMAGINIBVS - Biogravuras, Contracampus e
Codicis de Emanuel Leichter / Mauro Bomfim Espíndola.
-- 2023.
196 f.
Orientador: Flávio Roberto Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. biogravura. 2. arte-ciência-natureza. 3.
protoprocessualidade. 4. heteronímia. 5.
plurissimetria. I. Gonçalves, Flávio Roberto, orient.
II. Título.

MAURO ESPÍNDOLA

ANIMALIS
IMAGINIBVS

BIOGRAVURAS • CONTRACAMPUS
E CODICIS DE EMANOEL LEICHTER

Orientador:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves - UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Adolfo Pedro Arribas Montejo - Universidad Autónoma de Madrid

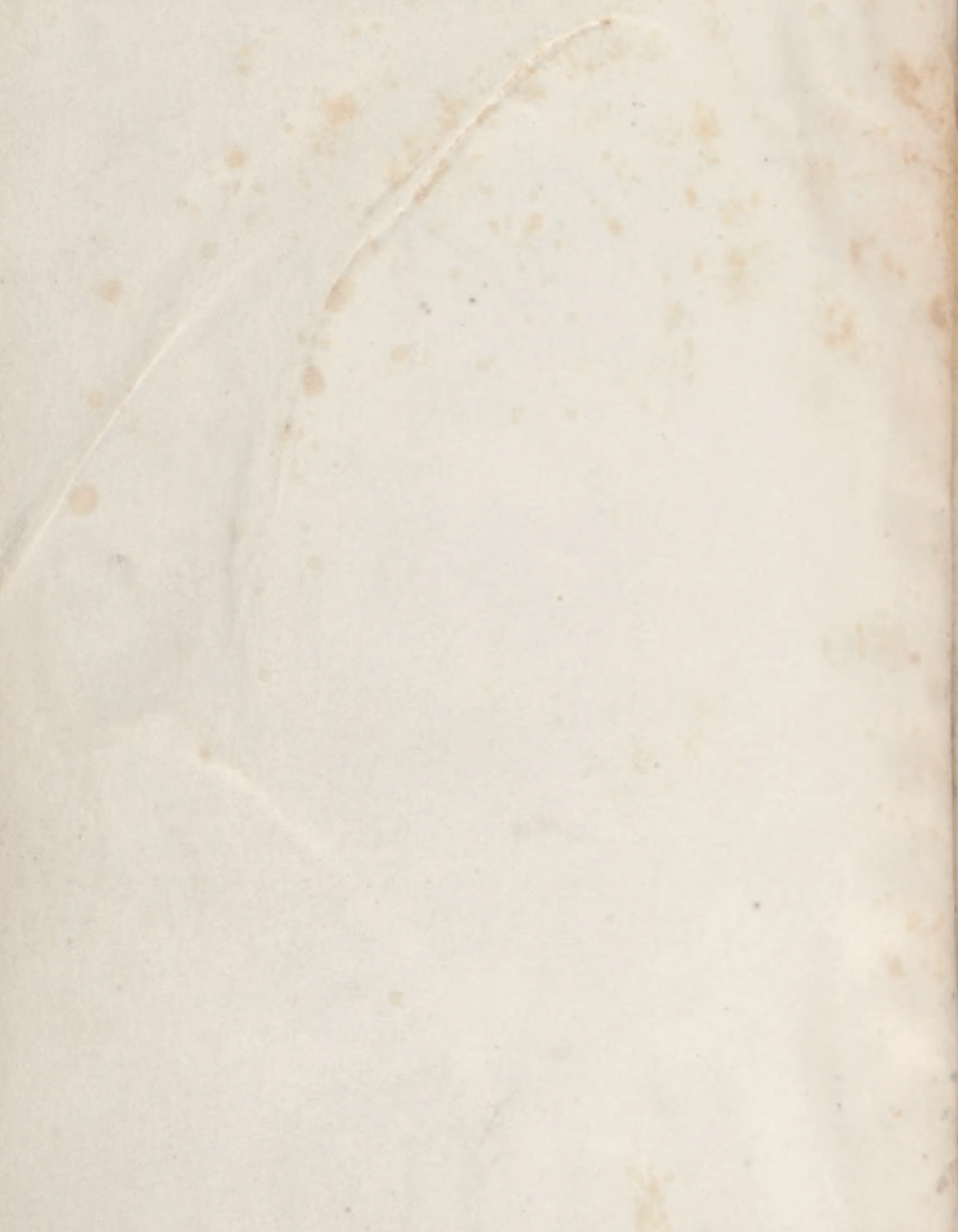
Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia - UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha - UFRGS

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco - UFRGS



MOINHO DA CAPIVARA • MMXXIII



Para meu quarteto maternal:

Donachica in memoriam

Nelice in animæ

Dedaÿ in potentiæ

Linda in sensibilitactis

Para minha companheira de vida:
Camila in coexistenciãe



Agradecimentos

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pela acolhida desta proposta de estudo.

Ao meu orientador, Professor Doutor Flávio Roberto Gonçalves, pela atenciosa e constante interlocução, confiança, liberdade e apoio em todas os estágios de elaboração deste trabalho.

Às professoras e professores da banca de defesa, Professora Doutora Elaine Athayde Alves Tedesco, Professora Doutora Maria Amélia Bulhões Garcia, Professor Doutor Adolfo Montejo Navas e Professor Doutor Eduardo Vieira da Cunha, pela disponibilidade e generosidade em compartilhar os conhecimentos que alargaram os horizontes desta pesquisa.

À amada Camila Leichter, companheira de todas as horas em todas as travessias e tempestades, parceira sensível e imprescindível nesta aventura poética.

Às adoradas filhas e filho, Beatriz, Nicole, Katherine e Rafael; netas e netos, Alice, Cora, Julia, Lorenzo, Sávio, Yasmin e William, pelo apoio afetuosos e presença inspiradora.

Às professoras, professores e colegas de pós-graduação, que em diversas disciplinas, encontros e conversas, confluíram e se envolveram notavelmente com a pesquisa.

Às admiráveis amigas e amigos Celina Neves, Cláudia Cárdenas e Rafael Schiliting (Duo Stranglescope), Cínthya Verri, Daggi Dorneles, Gustavo Balbela, Marga Noronha, Osvaldo Demboski, Roberto Kamelman, Vagner Cunha e Victoria Glumcher, sempre presentes e dispostos a emprestar sentidos ao projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS*.



RESUMO



presente pesquisa propõe uma sondagem sobre os elementos processuais, formais e conceituais do projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS* a partir da análise das *biogravuras*, enquanto prática de gravura experimental; as contiguidades derivadas de sua materialidade em forma de objetos nos *contracampus*; suas provocações com a ilustração científica editadas nos *codicis*; e aborda a presença de Emanuel Leichter, heterônimo que responde por esses procedimentos, previamente interligados à coleta e observação de animais encontrados sem vida ao redor do estúdio no *Moinho da Capivara*. Ao longo do estudo são apontados aspectos *protoprocessuais*, *heteronímicos* e *plurissimétricos*, voltados respectivamente para um olhar retrospectivo, para a despersonalização e para o pensamento diagramático, além de sugerir similitudes e contraposições, questões articuladas na forma de um *sistema poético-pictórico* sobre a tríade *arte-ciência-natureza*, desdobramentos que incluem a apropriação da ideia de coleção científica e um olhar oblíquo sobre o estúdio enquanto potencial espaço de ativação de trabalho e fruções compartilhadas. Busca-se estabelecer, no escopo da escrita, comparações e atravessamentos colaterais com referências poéticas, críticas, subjetivas, encontradas em uma circularidade multiforme e entremeada por Fernando Pessoa, Charles Peirce, Joan Fontcuberta, Daiana Schröpel, Alberto Baraya, Pesi Girsch, Mark Dion e Antônio Bispo dos Santos, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE

biogravura; arte-ciência-natureza; protoprocessualidade; heteronímia; plurissimetria.



ABSTRACT

The current research proposes a survey of the processual, formal and conceptual elements of the project *ANIMALIS IMAGINIBVS* based on the analysis of *biogravuras*, as an experimental printmaking practice; the contiguities derived from its materiality in the form of objects in the *contracampus*; its provocations with scientific illustration edited in the *codicis*; and addresses the presence of Emanuel Leichter, the heteronym who is responsible for those procedures previously interconnected to the action of collecting and observing animals found lifeless around the studio at *Moinho da Capivara*. Throughout this study, *protoprocessual*, *heteronymic* and *plurisymmetric* aspects are pointed out, related, respectively, to a retrospective gaze, to depersonalization and to diagrammatic thinking, as well as to suggest questions, similarities and contrasts, articulated in the form of a *poetic-pictorial system* about the triad *art-science-nature*, unfolding repercussions that include the appropriation of the idea of scientific collection and a obliquely view about the studio as a potential space for activating work and shared fruitions. The intention is to establish, within the scope of the text, comparisons and collateral crossings with poetic, critical and subjective references, found in a multifaceted circularity interspersed by Fernando Pessoa, Charles Peirce, Joan Fontcuberta, Daiana Schröpel, Alberto Baraya, Pesi Girsch, Mark Dion e Antônio Bispo dos Santos, among others.

KEY-WORDS

bioprinting; art-science-nature; protoprocessuality; heteronymy; plurisymmetry.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I. ANIMALIS IMAGINIBVS - GÊNESE DO PROCESSO	27
I.I. Interesse pela arte e ciência, notas autobiográficas	31
I.II. Moinho da Capivara e primeiras coletas	43
I.III. Heteronimeus: Emanuel Leichter e despersonalização	53
CAPÍTULO II. DESDOBRAMENTOS CONCEITUAIS E ASPECTOS FORMAIS	83
II.I. Cruzamentos e improvisos com naturalistas e câmaras de maravilhas	85
II.II. Biogravura: gravura experimental em nuvem plurissimétrica	101
II.III. Dactilus Dialectus: a escrita e o escriba	109
II.IV. Contracampus e a articulação dos Objectus Tacictus	115
II.V. Codicis PAPILIONIS IMAGINIBVS – Biogravura - Vol. I e Vol. II	119
II.VI. Sistema poético-pictórico	127
CAPÍTULO III. ENTRE O ESTÚDIO, O ESPAÇO EXPOSITIVO E A NATUREZA	137
III.I. O imaginário e o campo simulado à coleção científica	141
III.II. Explorações expográficas e possibilidades orgânicas	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
BIBLIOGRAFIA	185



INTRODUÇÃO

*Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva*

João Cabral de Melo Neto



Este estudo busca articular uma análise sobre um conjunto de obras apresentado nas exposições *ANIMALIS IMAGINIBVS*, Museu Paranaense, Paraná/PR e *ANIMALIS IMAGINIBVS – Conexões e Fabulações*, Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre/RS, detendo-se nas especificidades experimentadas em três trabalhos: a *nuvem plurissimétrica de biogravuras*, políptico formado por gravuras monotípicas experimentais a partir de corpos de borboletas e mariposas tensionadas por nomenclaturas à maneira de um estudo científico; a *nuvem plurissimétrica de contracampus*, concebida a partir do envelopamento dos corpos fragmentados usados nas *biogravuras* e apresentados em vitrines com mesas de luz; e os *codicis PAPILIONIS IMAGINIBVS – BIOGRAVURA, Vol. I e Vol. II*, utilizando-se do suporte gráfico como ampliação e tonificação de uma contextura imagética entre arte e ilustração científica. Neste prisma, em contiguidade aos conceitos explorados no campo simulado da ciência, são elaboradas percepções que propõem um quadro de espelhamentos e ambivalências de sentidos para a existência, a metamorfose e a transitoriedade. Procura-se focar, a partir de uma perspectiva aqui denominada *protoprocessual*, elementos fundamentais associados ao interesse pela relação entre arte, ciência e natureza. Por *protoprocessualidade* entende-se a reunião de aspectos e experiências prévias localizadas desde a infância, portanto dilatando a percepção sobre confluências presentes nos processos e práticas artísticas. Neste sentido, é proposta uma incursão basilar em certos episódios autobiográficos, apresentando vivências entre quatro e onze anos de idade na

ANIMALIS
IMAGINIBVS
*Título do projeto que
fomenta duas exposições
individuais deste
artista-pesquisador,
ambas com curadoria
de Adolfo Montejo
Navas. A primeira
esteve montada entre
setembro de 2019 e
março de 2020 no
Museu Paranaense –
MUPA – e integrou a
programação da 14.^a
Bienal de Curitiba.
A segunda ocupou
a Pinacoteca Ruben
Berta, Porto Alegre,
entre outubro de
2022 e março de
2023, e contou com
financiamento do
Pró-cultura RS, Fundo
de Apoio à Cultura
- FAC, Governo do
Estado do Rio Grande
do Sul.*

Nuvem plurissimétrica:
Políptico com forma aproximada a uma elipse que concebe um sistema de múltiplas ligações e espelhamentos entre imagens e nomenclaturas dispostas por jogos (as)simétricos, uma porosidade para as mais díspares significações.

Todos os trabalhos e projetos mencionados, dos mais antigos aos atuais, podem ser acessados no site deste artista visual, disponível em <<https://www.mauroespindola.com.br/>>.

casa-jardim – como será referida a residência da infância no bairro Jardim América, periferia do Rio de Janeiro – que sugerem pistas para tentar desvendar tanto um olhar sensível, apontado para o binômio arte-ciência, como para a atração pela despersonalização, peculiaridade que reflete nas primeiras presenças heteronímicas.

Cintilantes *flashes* de infância reluzem, de fato, em singelos clarões de memória que trazem imagens de coletas de insetos e suas respectivas afixações em placas de isopor. Embora fossem perceptíveis os gestos *científico-exploratórios*, haveria de ser mais potente o desejo *subjetivo-diagramático*, onde sobressaía, para aquele menino, a organização simultânea dos seres fincados por seus fatores formais e cromáticos. Outras latências reveladoras de um olhar sensível em movimento, instigado pela triangulação entre arte, ciência e natureza se verificaram, por essa mesma época, em visitas ao Museu Nacional e no gosto por representações gráficas como a série de fascículos *Os Bichos*, vendidas nas bancas de jornal nos anos 1970. Acentua-se que essas identificações com história natural mesclada a arranjos pseudocientíficos foram marcadas desde sempre pela combinação heterogênea e plural de sentidos, abarcando incertezas entre o fascínio e a perplexidade, maravilhamentos e falibilidades, agonias e êxtases. Quais seriam os reflexos dessas experimentações *protoprocessuais*?

Duas décadas depois, em 1994¹, emergiriam, em um processo poético-artístico, os primeiros trabalhos com pintura e colagem ligados ao arrebatamento gerado pela relação *arte-ciência*, com a anatomia humana em primeiro plano. Em uma obsessiva recorrência, viriam a brotar alguns anos mais tarde os projetos *Victal & Sons*², *The Mirror Method* e *auto_psy_lab*³. Nessa esteira, os respectivos projetos são alinhados a referências tornadas importantes *documentos de trabalho* que denotam o gosto pela convergência entre arte-ciência através da imagem, visível nos cadernos de Leonardo Da Vinci, nomeadamente seus ensaios anatômicos; no memorável atlas *De Humani Corporis Fabrica* (1543),

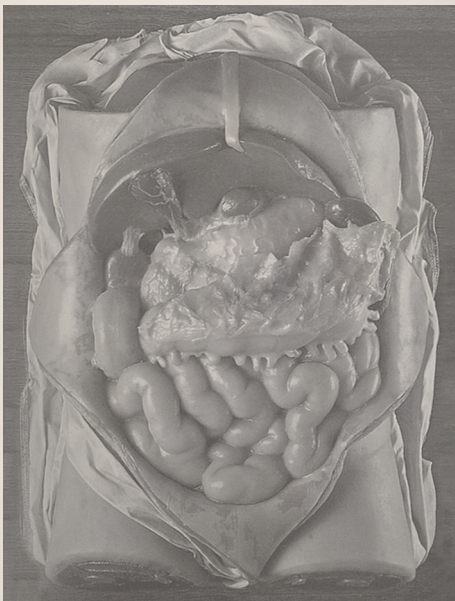
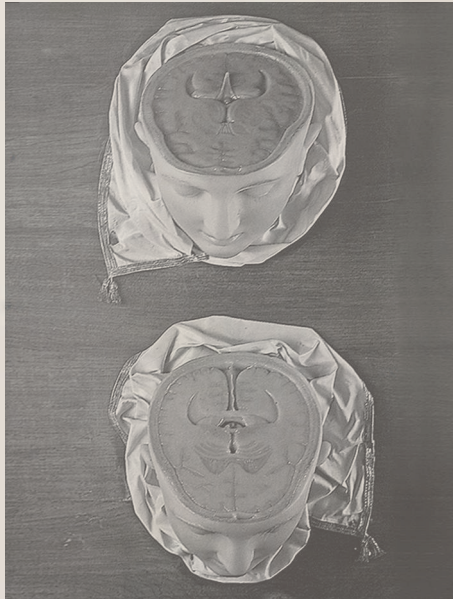
1. A partir de 1994 surgem as primeiras séries de trabalho induzidas pela relação arte-ciência e são realizadas a partir de pinturas e colagens que retratam órgãos e partes anatômicas do corpo humano.

2. Produzido entre 2002 e 2006, o projeto *Victal & Sons* mescla arte, ciência e alquimia com protagonismo do Dr. Victal, heterônimo que encaminha uma série de experimentos a respeito da obsessão humana sobre sua própria natureza.

3. Trabalhos realizados entre 2007 e 2009, pensados por intermédio de um pseudocientista anônimo que apresenta estudos em contextos anatômicos e comportamentais, chegando a simular um laboratório como ambiente imersivo para autópsias psíquicas e autodissecações visando experimentações sobre a identidade.

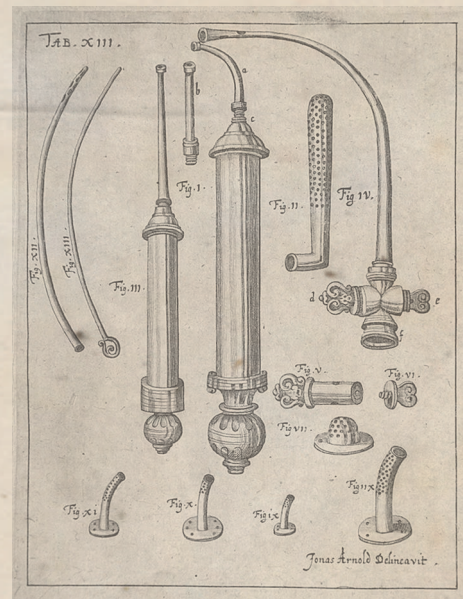
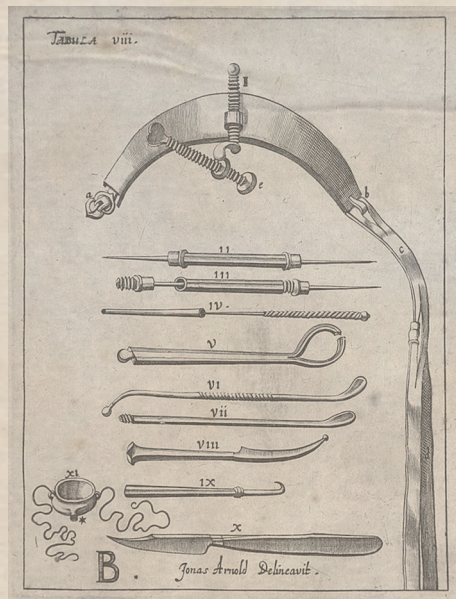
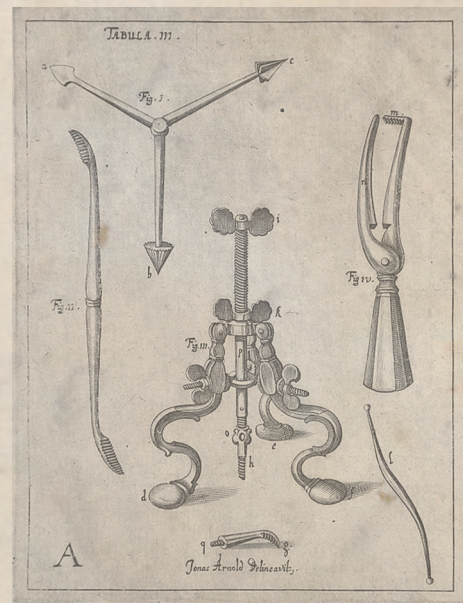
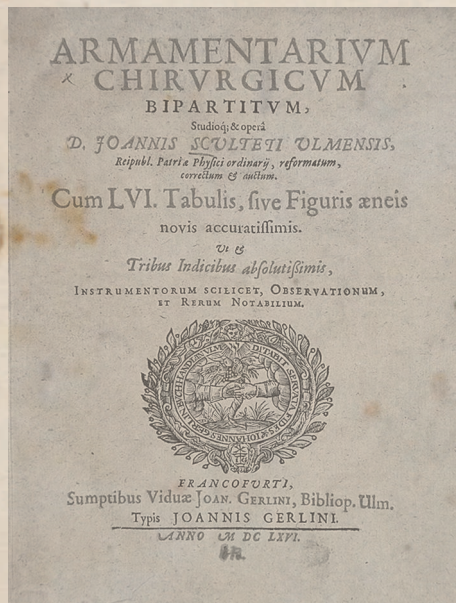
de Andreas Vesalius, ilustrado com dissecções anatômicas executadas por um habilidoso grupo de artistas que, presume-se, pode ter incluído Jan Steven van Calcar (1499–1546), discípulo do estúdio de Ticiano; no livro-catálogo *Encyclopaedia Anatomica* de Monika von Düring e Marta Poggesi, edição contemporânea da Taschen (2001) com as figuras anatômicas do museu de cera florentino La Specola (Figs. 1 a 4); e no inusitado *ARMAMENTARIVM CHIRVRGICVM BIPARTITVM*, de Joannis Sculteti Ulmensis (Figs. 5 a 8).

Documentos de trabalho:
Pesquisa do artista visual Flávio Gonçalves, professor e orientador deste estudo. Conforme apontado em suas concepções, os documentos de trabalho consistem em anotações, fotografias pessoais, objetos, imagens apropriadas e outros elementos que povoam ou circundam o espaço de criação do artista; tornando-se “pistas” para elucidar ações e caminhos tomados no processo de trabalho em arte.



Figs. 1 a 4
 Documentos de trabalho:
Imagens da Encyclopaedia Anatomica, de Monika von Düring e Marta Poggesi.

Figs. 5 a 8
 Documentos de
 trabalho:
 Imagens de
 ARMAMENTARIUM
 CHIRVRGICVM
 BIPARTITVM,
 de Joannis Sculteti
 Ulmensis.



Acompanhado desses precedentes a nortear reflexões no âmago de um contexto poético-científico, elementos essenciais para os caminhos deste estudo, o processo de trabalho de *ANIMALIS IMAGINIBVS* é, ainda, antecedido de uma singularidade: a mudança de ambiente do estúdio urbano para o campo. Ao decidirem transfigurar paradigmas de vida e ocupar um antigo moinho em ruínas no interior do sul do país, tanto este pesquisador como a companheira Camila Leichter lançaram-se em uma circunstancial virada de rumos voltada

para uma experimentação jamais imaginada por ambos, em forte conexão com o *solo-terra*, o plantio de árvores, o cultivo de roça; compartilhando um habitat silvestre com outros *viventes-não-humanos*; atuando ativamente em defesa do meio ambiente; e adquirindo uma percepção sobre aspectos fenomenológicos nutrida pela subjetividade-poética. Assim seria formada uma coleção de animais encontrados sem vida no *Moinho da Capivara* (Fig. 9), como passaria a ser designado o novo estúdio situado a cerca de 70 km ao norte de Porto Alegre. O acúmulo gerado, por sua vez, seria apropriado por Emanuel Leichter, heterônimo revestido de atributos inerentes a um fictício naturalista, em outras palavras, um *pseudo-sujeito-taxonomista*.



Fig. 9
Moinho da Capivara:
Lugar de
contextualizações
pseudocientíficas,
heteronímias e
fabulações.
Foto: Camila Leichter,
06/03/22.

Esta singular presença heteronímica assimilada em estados mentais despertados muitas vezes pela sensação de transe, é investigada como o lume que reveste de sentidos a coleção que se forma. É através de uma pseudociência patenteadada pela sutileza e subjetividade praticada por Leichter, que se processa a sequência de procedimentos de trabalho, avanço condicionado, por sua vez, à receptividade e disposição para vivenciar uma complexa multiplicidade de atitudes e pensamentos advindos de estágios semioníricos, chamados de *anoitecimentos*. A tensão entre a criação artística e a relação com heterônimos

evoca a experiência sensível de *outrar-se* mencionada por Fernando Pessoa, poeta português conhecido por suas jornadas entre corredores labirínticos que desafiam os limites da identidade individual, a tatear mundos despersonalizados de complexa multiplicidade. A exemplo de Pessoa e da manifesta confraria de heterônimos ao seu redor, o universo mental deste artista-pesquisador se apresenta amiúde como um espaço comum onde coabitam laboriosos colaboradores afinando vozes, a formar ritmos e dissonâncias para os trabalhos. Em *ANIMALIS IMAGINIBVS*, Leichter é traduzido por Hermano dos Montes; o combo de elementos abarcados na fatura das molduras, vitrines, mesas e *cabinets* é projetado e adaptado por Leonard Torridge; a indumentária é concebida e ajustada por Klara Wachs; Francisca Omolara oportuniza ambientes oníricos para confabular; pseudopersonas de outros domínios utópicos como Manuela Salynas, Malvina Vilemaya e Maria Ayana desenham suas órbitas de pesquisa; tudo é observado convertendo-se em pinturas e desenhos de Hermeto Trovatelli. Transcorreria, neste prosear sensorial, uma *nuvem plurissimétrica heteronímica* condensada pelo desafio de contestar a ideia de uma identidade unificada e coerente? Irromper-se-ia um possível declínio do caráter que é único, em detrimento de alteridades transcendentais? Haveria algum indício subjetivo de um *Aleph multipersonal*?

Aleph:

Em seu conhecido conto, Jorge Luis Borges escreve que “um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”.

Em termos estruturais, a pesquisa está baseada e encorpada a partir de pressupostos sequenciados em três partes. O *Capítulo I - ANIMALIS IMAGINIBVS - GÊNESE DO PROCESSO*, dispõe de um desenrolar que inclui identificações com arte e ciência, frisa notas autobiográficas entrelaçadas a uma busca retrospectiva, propõe uma interseção afinada com outros artistas, como o alemão Karl Blossfeldt e perpassa fatos que lançam mão da ideia de *protoprocessualidade*, especulando-se, em breves submersões, colateralidades com as três categorias fenomenológicas pensadas pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce. Na trilha dos avanços e mazelas geradas pela ciência, seriam impulsionados os projetos *Victal & Sons*, *The Mirror Method* e *auto_psy_lab*, trazidos aqui como etapa fundamental de um repertório composto por emanações híbridas produzidas pelo encontro entre arte e ciência, respiradas entre 2002 e 2010 no *Espaço Durex*, atelier coletivo situado no centro histórico do Rio de Janeiro. Este primeiro bloco segue penetrante em hipóteses sobre origens do processo de *ANIMALIS IMAGINIBVS* em conjeturas sobre a significativa reconsideração das relações com a vida na transfiguração do meio urbano para o rural, um movimento

que vem ganhando adesões e recebendo cada vez mais atenção dos atores do sistema da arte contemporânea. Aborda-se o estabelecimento do estúdio no *Moinho* em 2014, local que estava abandonado por quase vinte anos e tomado pela mata nativa, onde sucedem os primeiros achados de restos mortais de animais, eventuais carapaças e ossadas, algo que inspira postulações sobre as prováveis motivações para as coletas, as técnicas improvisadas de conservação, seu gradual acúmulo e a aparição de Emanuel Leichter, o *pseudotaxonomista* que se tornaria um agente ativo e elemento primordial no escopo do projeto. Neste particular heteronímico percorrem-se passagens compactas que arriscam ligeiras pinceladas no subcapítulo *Heteronimeus: Emanuel Leichter e a despersonalização*, com traços de contorno desenhados pelo *cálamo pessoano* ao sentir-se outro(s). Práticas artísticas correlatas levadas a efeito pelos espanhóis Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, como também pela brasileira Daiana Schröpel, possibilitam examinar aspectos fundamentais das manifestações compreendidas com a presença e invocação dos estudos de Leichter (e seus colaboradores), realçando-se registros imaginários no terreno da ficção e da fabulação, surgidos na convivência com esses sopros adjacentes.

O *Capítulo II - DESDOBRAMENTOS CONCEITUAIS E ASPECTOS FORMAIS*, introduz argumentações entrelaçadas por aspectos que envolvem um *looping* eterno de transformações em trânsito, no rastro de percepções sobre a reciclagem corpórea instaurada na força metamórfica, e em confluências com a costura de saberes ancestrais. Improvisos apontam inspirações e contradições nas afinidades com os gabinetes de curiosidades, as câmaras que acondicionavam maravilhas absorvidas por sua aparência singular e expostas por sua feição extravagante em um formidável aglomerado heteróclito, conteúdo de volumosa variedade de objetos exóticos e artísticos, incluindo animais empalhados e/ou conservados, que formaram notáveis coleções no contexto europeu ocidental entre os séculos XVI e XVIII. Acrescentam-se questionamentos à autoridade instituída pela lógica dos museus, vivamente discutida pelo artista norte-americano Mark Dion e, ao tatear fios que possam proporcionar orientações para percorrer este labirinto recorre-se a experiências poéticas equivalentes, em iconologias análogas percebidas no artista boliviano Alberto Baraya.

Nessa imersão busca-se pormenorizar o processo onde ocorre a fertilização das ideias e experimentações no campo simulado entre real e ficcional, que engendram os três trabalhos investigados: a *nuvem plurissimétrica de*

Moinho:

Muitas pesquisas foram realizadas para apurar o(s) antigo(s) nome(s) da edificação. Consta que geralmente eram conhecidas pelo nome de seus proprietários. A partir de 2019 o Moinho passa a ser nomeado Moinho da Capivara, em menção ao anterior topônimo da região: Picada da Capivara.

biogravuras, através de uma travessia que passa por especulações etimológicas para o termo, pelo procedimento demandado tecnicamente, culminando com ressignificações sobre a metamorfose a partir dos lepidópteros coletados; a *nuvem plurissimétrica de contracampus*, obra derivada de evoluções metamórficas da mesma matriz corpórea dos lepidópteros das *biogravuras*; e os *codicis PAPILIONIS IMAGINIBVS – Biogravura – Vol. I e Vol. II*, peças gráficas igualmente provenientes dos mesmos lepidópteros, que dialogam diretamente com as ilustrações científicas. Embasando-se nessas variáveis, este capítulo perpassa o termo *Dactylus Dialectus*, de modo a comentar o léxico articulado e o sistema de escrita, sua caligrafia e ferramentas empregadas nas representações gráficas buscando, ademais, indagar sobre a existência das parcerias heteronímicas germinadoras de um repertório volátil em movimento de desencasulamento e liberação de palavras que possam voar.

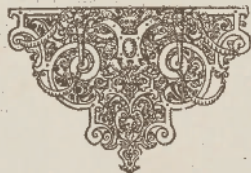
Concluindo o segundo capítulo, sondam-se indicadores de um *sistema poético-pictórico* apontados na direção de relações metamorfoseadas e quebra de fronteiras entre palavra, imagem e representação da realidade, que abrem grande margem de combinações, flutuações, subversões e transgressões, um empenho pelo vaguear e pela ruptura de preceitos, bem como tornam claro um rompimento com a doutrina de ordenação e classificação científica. Teríamos, nesta circunstância, alguma pista sobre um espaço-limiar entre o que é artístico e o que é científico? Haveria neste borrão um palimpsesto com as digitais da arte, da ciência e da natureza em contiguidade?

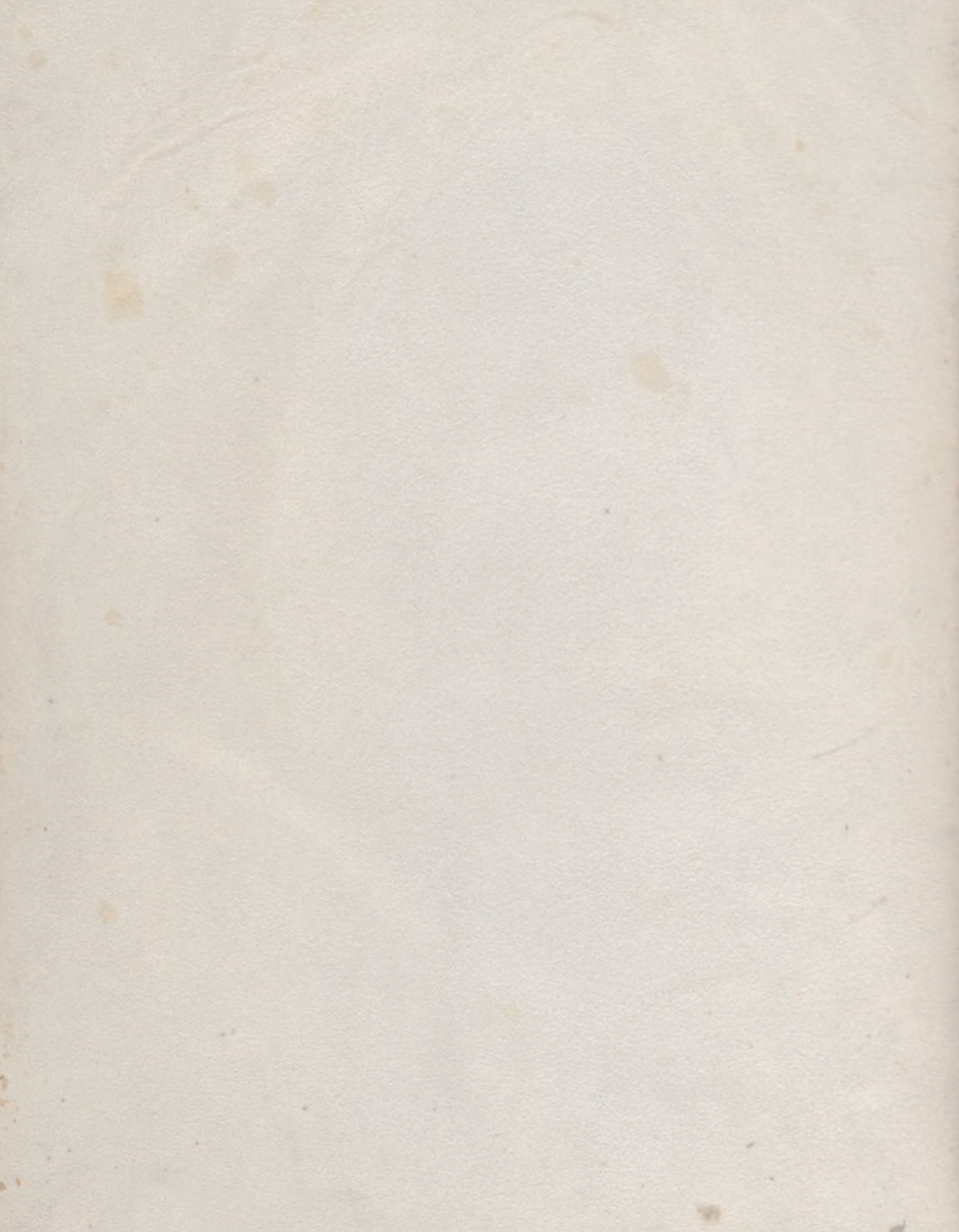
Nessa atmosfera e orientando-se por reflexões permeadas a partir do trabalho subjetivo no estúdio aplicado à observação análoga à coleção científica sobre a natureza e problematizações expográficas do projeto, o *Capítulo III - ENTRE O ESTÚDIO, O ESPAÇO EXPOSITIVO E A NATUREZA*, trata de algumas discussões no expansivo campo de ideias sobre o estúdio enquanto espaço multifuncional voltado à pesquisa, estudo e partilha de experiências, no sentido de contemplá-lo adicionalmente como laboratório de imersão semelhante àquele do campo da ciência, precipuamente quando se trata de coletar e analisar amostras e fenômenos naturais. Não são poucos os artistas e pesquisadores que têm cogitado o estúdio nessa direção, muito além de um lugar físico tradicionalmente ligado à manufatura e procedimentos técnicos, como espaço de exploração e criação onde o imaginário, a intuição e a observação se combinam, se entrelaçam, convidam a questionar balizas entre arte, ciência e natureza, e a refletir sobre a relação com o mundo natural e instituído mas,

sobretudo, como lugar permeável, aberto ao observador propício à fruição das obras. Identificar a pulsão do estúdio nesse vetor desperta uma provocação: ao se mostrar como segmento medular do corpo do projeto, poderia o estúdio no *Moinho da Capivara* ser considerado também um dispositivo, ambiente imersivo, parte da obra, ou a obra em si, como os gabinetes de curiosidades?

Para além da aparência de gabinete de *alquimia biocientífica*, o acúmulo de seres inanimados no estúdio – autênticos modelos orgânicos adjacentes às suas representações figurativas instigando contemplação e reflexão sobre a condição transitória neste mundo – poderia indicar sopros ou atributos que categorizam a natureza-morta? Ao estabelecer um diálogo entre o mutável e o impersistente, grandezas da expressão vida-e-morte, recorre-se a Sam Taylor-Johnson e Pesí Girsch, artistas visuais que transcendem as fronteiras tradicionais da natureza morta, explorando, com a evocação de suas imagens carregadas de simbolismo, tanto a fragilidade da vida quanto a eternidade da arte, e relembram o aforismo de Hipócrates: *Vita brevis, ars longa*. Outro tema discutido sobre a implicação do estúdio no *Moinho da Capivara* enquanto ambiente propício à fruição das obras em seu berço, encerra o capítulo se referindo à concepção de planos expográficos demandados para itinerâncias e respectivas montagens em espaços expositivos, que retroalimentam reflexões sobre *sistemas poéticos-pictóricos*, uma constelação de ideias até então impensadas por este artista-pesquisador.

O trabalho traça algumas considerações finais, sem intencionar ultimatoss ou esgotamento dos temas, persevera em possíveis atravessamentos entre pares e projeta formas de leituras não-lineares ao sabor de *plurissimetrias* e pensamentos diagramáticos, pauta para novos estudos em lento e paulatino avanço.







CAPÍTULO I.

ANIMALIS IMAGINIBVS - GÊNESE DO PROCESSO



presente pesquisa encampa um desmembramento do projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS* e suas concepções, com ênfase em um recorte motivado por trabalhos apresentados em duas mostras de artes visuais. A primeira delas, intitulada *ANIMALIS IMAGINIBVS*, foi acolhida em setembro de 2019 no Museu Paranaense – MUPA, e integrou a programação da 14ª Bienal de Curitiba. Com o conceito curatorial *Fronteiras em Aberto*, elaborado pelo crítico e curador Adolfo Montejo Navas, a Bienal foi desenvolvida e enriquecida por uma vasta programação distribuída em diversos espaços da capital paranaense, incluindo exposições em outras cidades do Brasil e do exterior. Neste quadro transbordante, envolvendo uma ampla interseção de propostas visuais apresentadas por dezenas de artistas e curadores convidados, figurava no MUPA a mostra que, conforme assinalaria Navas, consistia em “uma instalação *sui generis* com vocação de disfarçar sua recente chegada ao museu, como se já estivesse lá há tempo, pelo teor de seu conteúdo, de aparente taxonomia animal, sua biologia artística”⁴. O curador chamava atenção para um trabalho situado no campo simulado das ciências naturais em que a materialidade (*biologia artística*) seria oriunda de corpos e asas de borboletas e mariposas encontradas sem vida ao longo de um contínuo e compulsivo processo de coletas. Tal proposta expositiva apoiava-se em três planos: *Biogravuras*; *Contracampus* e *Codicis de Emanuel Leichter*, provocando um diálogo aparentemente análogo ao acervo do museu.

A mostra foi montada no Espaço Vitrine, local expositivo do MUPA situado em âmbito de passagem dentro do museu, assemelhado a uma grande vitrine.

4. Palestra *Religatio (Sete mensagens ao redor de ANIMALIS IMAGINIBVS)*, realizada pelo curador Adolfo Montejo Navas no Museu Paranaense no dia 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Palestra-Animalis-Imaginibvs-aborda-arte-das-gravuras-experimentais>> Acesso em 05/06/2023.

A mostra ocupou todo o primeiro pavimento da Pinacoteca, sendo o subsolo um local de exposição para a instalação hexafônica "Habitat", trabalho produzido pelo artista sonoro Marcelo Armani em coexistência artística no Moinho da Capivara.

O desenho da mostra, significativa parcela de um projeto mais amplo produzido por este autor, foi reapresentado anos mais tarde, entre outubro de 2022 e março de 2023 na Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre/RS, com a exposição *ANIMALIS IMAGINIBVS – Fabulações e Conexões*. Nesta segunda montagem, também sob curadoria de Navas, além das obras presentes na mostra do MUPA esteve exposto, de fato, todo o repertório até então engendrado, com uma proposta expográfica agregando desenhos, objetos, livros de artista, pintura e vídeo que, agrupados em seus feitiços anacrônicos, estruturam um dispositivo instalativo operando ao redor da arte, ciência e natureza, a partir do fulcro temático de inquirições intermediadas pela heteronímia, em giros embalados por reflexões metafóricas sobre existência e transitoriedade, segundo extravios imaginários entre ficção-realidade nas veredas da antítese vida-morte.

Todo ser vivo não apenas está em continuidade com o não vivo, mas ele é seu prolongamento, sua metamorfose, sua expressão mais extrema (COCCIA, 2020).

Na circulação do conjunto de ideias e de noções especulativas que buscam examinar esta intensa prática artística, é produzida uma sondagem inicialmente posicionada em precedentes autobiográficos, recuando no tempo à procura por vestígios que possam revelar sinais do desenrolar de um complexo *protoprocesso* poético, seguindo seu curso a partir de sua nascente.



I.1. Interesse pela arte e ciência, notas autobiográficas

Biografia, essa teia de histórias entrelaçadas que tecemos ao longo da vida, revela-se como um constante movimento de narrativas entrecruzadas.

Mia Couto



Um mergulho retrospectivo pode sempre ser considerado como um importante meio de investigação para acessar raízes e compreender a evolução de um processo artístico. O termo *retrospectiva*, aliás, é familiar e largamente empregado para exposições nas quais se apresentam obras que abarcam toda uma carreira, na perspectiva de apresentar uma visão abrangente da trajetória de um artista e sua respectiva produção.

Entre inúmeros exemplos que ilustram a importância de uma análise retrospectiva, encontra-se a grande exposição de fotografias e publicações históricas de Karl Blossfeldt⁵, em 2013, na britânica *Whitechapel Gallery*. Reconhecido por sua significativa contribuição no campo híbrido demandado pela arte, ciência e natureza, o artista dedicou-se durante trinta e cinco anos a aprimorar uma série de câmeras caseiras e estudos fotográficos

A ideia de retrospectiva aqui é alinhada a percepções deflagradas por um repertório conectado com operações artísticas no campo simulado da ciência, do estudo mesclado a saberes imaginários e em estágios de metamorfose.

5. Karl Blossfeldt (1865, Schielo - 1932, Berlim). Artista de origem germânica, inicia seus estudos em 1881 na *Art Ironworks and Foundry* em Mägdesprung, Alemanha, onde é aprendiz de escultura e fundição de ferro. Posteriormente transfere-se para Berlim para estudar no *Kunstgewerbemuseum* (Museu de Artes Decorativas de Berlim). Em 1890 recebe uma bolsa para estudar em Roma com o professor de design e ilustrador botânico Moritz Meurer e passa a fotografar espécimes botânicos pela cidade e arredores. Trabalha com Meurer até 1896 e viaja para o norte da África e Grécia. Durante essas viagens, executa seus primeiros estudos fotográficos de plantas como referências para a escultura. A partir de 1898, passa a ensinar design na *Kunstgewerbemuseum* e, em 1930, torna-se professor emérito, estabelecendo um arquivo fotográfico que usava para ensinar seus alunos sobre design e padrões encontrados na natureza. O trabalho de Blossfeldt foi amplamente divulgado no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, por meio da publicação *Urformen der Kunst* (1928), atraindo atenção das vanguardas artísticas. É considerado o precursor do movimento artístico alemão conhecido como *Nova Objetividade* (*Neue Sachlichkeit*, termo criado em 1924 por Gustav F. Hartlaub, diretor do *Mannheim Kunsthall*). Sua primeira exposição ocorreu em 1926, na *Galerie Nierendorf* de Berlim. São amplamente conhecidos outros dois fotolivros de sua autoria: *Wundergarten der Natur* (1932) e *Wunder in der Natur* (1942), publicado postumamente. Livre tradução, com informações do site da *Whitechapel Gallery* e da *Encyclopedia Britannica*, respectivamente disponíveis em <<https://www.whitechapelgallery.org/about/press/karl-blossfeldt/>> e <<https://www.britannica.com/biography/Karl-Blossfeldt#ref1203719>>. Acessados em 06/06/2023.

A curadora Kirsty Ogg apresenta nessa exposição de Karl Blossfeldt interessantes aspectos, como a relação entre a “escultura botânica”, a fotografia e as publicações do artista, consideradas por ele como material de pesquisa. Ogg também menciona o interesse de George Bataille, Walter Benjamin e László Moholy-Nagy sobre as fotografias de Blossfeldt. Vídeo disponível em <<https://youtu.be/1kRCAnWoMrw>>. Acessado em 05/06/2023.

alinhados a formas orgânicas e botânicas, ampliando detalhes das superfícies e texturas das plantas. A curadora da exposição, Kirsty Ogg, contextualiza a prática artística de Blossfeldt dentro do panorama cultural e histórico em que ele viveu, abordando as influências do período, como o movimento modernista e a fotografia científica da época. Contudo, um exame sobre sua biografia revela grande parte de sua vida observando amostras de plantas como um entomologista que coleta, examina e cataloga borboletas. Conta-se, também, que desde idade bastante precoce ele gostava de trabalhar no jardim de seus pais e, presumivelmente, fazia desenhos de plantas e animais. Anos depois, já formado como escultor e em plena atividade em uma fundição, ele usava uma folha ou flor recém-colhida na bancada em que trabalhava seus modelos⁶. O vivo interesse pela arte, ciência e natureza, que perpassa a vida de Karl Blossfeldt permite uma imersão nas singularidades de sua visão e experimentação estética contidas em suas obras. Escrutinar tal disposição, pelo menos na visão desta pesquisa, abre um entendimento da sensibilidade e transcendência de suas imagens para muito além do mero registro científico (Figs. 10 a 13), e induz à apreciação de aspectos biográficos como recurso para uma análise *protoprocessual* voltada para possíveis significados e densidades do processo artístico.

Averiguando-se o interesse obsessivo entre arte, ciência e natureza absolutamente determinante neste projeto, uma diligência autobiográfica provocadora de um deslocamento temporal até a infância, lá pelos cinco ou seis anos de idade, traz lembranças lúdicas traduzidas por gestos na elaboração de painéis de um certo *feitio entomológico*, onde uma pequena variedade de insetos coletados era diligentemente alfinetada em placas de isopor. Não havia interesse algum por exames anatômicos, ou curiosidades científicas sobre os espécimes, senão um desejo pulsante de diagramar formas combinadas pelas cores e envergaduras daqueles corpos para, depois, mergulhar em longa e compulsiva contemplação meditativa sobre aqueles pequenos enxames, quicá pressentindo, na observação dessas *mininuvens*, os primeiros sinais de uma organização mental diagramática associada a fabulações: um universo inventado estaria relatado na excêntrica coleção. Neste prematuro quadro *poético-pictórico* a magnitude da subjetividade imagética sobrepunha-se, evidentemente, à lucidez do rigor biológico.

6. Informações disponíveis em <<https://www.deccanherald.com/content/437785/nature-art.html>>. Acessadas em 05/06/2023.

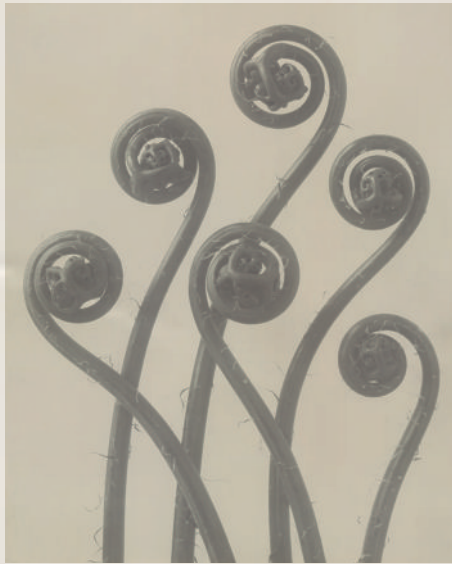


Fig. 10 (esquerda)
Adiantum pedatum
1898-1926
gelatina de prata
29,7 x 23,8 cm
Thomas Walther
Collection

Fig. 11
Acanthus mollis
1898-1928
gelatina de prata
29,8 x 23,8 cm
Thomas Walther
Collection



Fig. 12 (esquerda)
Saxifraga wilkommiana
1898-1928
gelatina de prata
29,5 x 23,6 cm
Thomas Walther
Collection

Fig. 13
Chrysanthemum segetum
1898-1932
gelatina de prata
30,4 x 23,9 cm
Thomas Walther
Collection

Um pouco depois, as primeiras idas ao *Museu Nacional*⁷, ou *Museu da Quinta*, como se referiam naquela época sobre a instituição localizada na *Quinta da Boa Vista*, são reminiscências fortemente acompanhadas pelo maravilhamento.

7. A formação do acervo do *Museu Nacional* deu-se primeiramente pela transferência para sua sede, de instrumentos, máquinas e gabinetes dispersos em outras instituições, pela doação de objetos de arte e da Antiguidade pela família real, pelas coleções existentes na *Casa dos Pássaros*, pela coleção de mineralogia, conhecida como *Coleção Werner*, e por peças etnográficas provenientes das províncias do Brasil. Hoje, com um acervo cultural e científico relevante é considerado o maior museu de história natural da América Latina. As exposições seguem fechadas ao público por tempo indeterminado em virtude do incêndio descomunal que destruiu, em 2018, grande parte das coleções. Disponível em: <<https://museunacional.ufjf.br/dir/acervo.html>>. Acessado em 06/06/2023.

Para um menino por volta dos nove anos, morador de uma modesta casa sem livros do bairro Jardim América no subúrbio carioca, a *casa-jardim*, tudo causava espanto na visita ao palácio de São Cristóvão: o insólito edifício imperial; as grandes salas de elevado pé-direito; cenários pintados primorosamente; mobiliário sublime; um labirinto fascinante formado de múmias, fósseis, pedras, peças de arte de todos os tempos, e um bestiário esplêndido, inabarcável. Uma defrontação entre o estranhamento ímpar e a comoção espontânea. Na falta de acesso aos livros, outros interesses demonstram essa mesma obstinação, como a ávida atração pela série *Os Bichos*, algo entre enciclopédia e coleção dividida em fascículos lançada pela editora *Abril Cultural* e vendida em bancas de jornal pelo início dos anos 1970 (Figs. 14 e 15). Na total carência pecuniária, muitos desses fascículos foram alcançados graças ao amparo e cumplicidade de duas tias coexistentes na *casa-jardim*. O entusiasmo pelas peças mais provia o imaginário do que informava sobre a fauna, servindo as belíssimas ilustrações como modelos para desenhos feitos com lápis. Imagina-se que a estruturação do pensamento sensível, ao ser cinzelada pelos episódios de fruição ocorridos nessas experiências, tenha gerado impactantes afinidades e efeitos naquele menino aficionado por imagens.

No seio de uma família muito humilde, as tias Elza e Neusa Bomfim, sem qualquer relação com arte, foram as únicas incentivadoras pelo encantamento com imagens e predisposições para o desenho.

Mas qual seria, afinal, a origem dessa curiosidade? Estaria esta tipicidade entre as causas a induzir e alimentar um interesse dinâmico pela triangulação entre arte, ciência e natureza?

*Figs. 14 e 15
Fascículos da coleção Os Bichos - publicação periódica da Abril Cultural. Em torno dessas imagens giram os primeiros interesses pelo fazer artístico. Em uma investigação protoprocessual, elas permitem uma percepção do que seriam, ou viriam a ser, os documentos de trabalho endereçados a recorrências, memórias e revisitas à juventude.*



Tanto os eventos exemplificados no retrospecto do jovem Blossfeldt quanto às próprias memórias estão alinhados, na proposição desta pesquisa, à ideia de *protoprocessualidade*, em referência a um germen que pode, ou não necessariamente, inocular um processo artístico-poético, sem importar quanto tempo transcorrerá até o seu amadurecimento. Também se torna clara a afinidade entre este termo e os *documentos de trabalho*, pensados pelo artista e professor Flávio Gonçalves.

Tratam-se das primeiras flamas produzidas para abrasar os balões do ato de criação e será importante, senão vital, parte do conjunto de ebulições volatilizando vapores íntimos que poderão ser destilados em momentos de revelação, fazendo emergir fontes de expressão autêntica. Ousa-se supor que este gesto alquímico, inicialmente deflagrado pelas faíscas *protoprocessuais*, possa entrever possibilidades de tocar a originalidade e comunicar ao mundo uma perspectiva singular.

A apreensão sobre os *insights*, conforme aponta o filósofo Charles Peirce, está associada ao processo de abdução, sendo este um tipo de raciocínio que envolve, mesmo sem evidências conclusivas, um esforço para se chegar a explicações plausíveis sobre o impulso mental ao fazer conexões únicas e inovadoras. Flávio Gonçalves comenta as categorias fenomenológicas em Peirce⁸:

Segundo Peirce a fenomenologia seria “a descrição do faneron; e por faneron eu quero dizer o total coletivo de tudo que está de algum modo ou em algum sentido presente à mente, não importando se isto corresponda a qualquer coisa real ou não” (CP 1.284). Sua concepção das categorias fenomenológicas foi construída a partir da observação direta dos fenômenos e da conseguinte generalização destes em classes distintas (CP. 1.286). Seu método consistia em negar toda e qualquer influência da tradição expressa pela autoridade ou por princípios psicológicos ou fantasiosos, afastando-se assim de ideias apriorísticas que poderiam comprometer “a observação honesta e obstinada das aparências” (CP 1.287).⁹

Procura-se cogitar sobre os caracteres generativo, evolutivo e recorrente, apoiados pelas três categorias em Peirce sugerindo uma reflexão que não chega a enveredar pela semiótica mas, ainda que em apontamentos de pouca profundidade, possa-se acrescentar a este exame um ordenamento do olhar

8. Em 1867 Peirce propõe no texto “Sobre uma Nova Lista de Categorias” (Peirce, 1992, 1-10) as três categorias universais que ele associará a sua fenomenologia, estruturando paulatinamente a partir delas a sua concepção triádica do signo e dando assim uma sólida estrutura conceitual a sua filosofia. Peirce nomeia suas três categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade. Elas são denominadas inicialmente categorias phaneroscópicas (donde phaneron = evidente, conhecido) ou simplesmente fenomenológicas, como o filósofo passou a designá-las a partir de 1904 (Deledalle, 1978, 67). Artigo do professor Flávio Gonçalves para *Porto Arte, Revista de Artes Visuais*. UFRGS. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.97212>>. Acessado em 08/05/2023.

9. Idem

sobre o objeto de estudo, neste instante baseado na continuidade do relato da própria experiência onde permanece fomentado o fascínio pela fusão arte-ciência, questão patente nos primeiros trabalhos do início da década de 1990 (Figs. 16 a 18). Conduzindo-se por cordões autobiográficos que transpõem uma produção poética contando com mais de três décadas, buscam-se estratégias para cuidar de pensamentos que irremediavelmente apontam rumos e tendências correlatas na construção do atual projeto. “Nesse momento, saber o que de fato é primeiro, segundo e terceiro ajuda a estruturar esse caminho” (GONÇALVES, 2019).

Figs. 16 e 17
(coluna da esquerda)

Sem Título
Acrílica e colagem s/
tela
120 x 150 cm
1994



Sem Título
Acrílica e colagem s/
tela
120 x 150 cm
1994



Fig. 18 (direita)
Sem Título
Acrílica e óxido de ferro
s/ tela
120 x 700 cm
1994



Na perspectiva da *primeiridade*, categoria que representa a experiência imediata e direta, a característica puramente qualitativa do ser e onde estão implicadas as sensações do domínio do indivíduo, salta na essência dessas obras a assiduidade do sentimento puro e das primeiras impressões que continuamente motivaram o interesse pela convergência orgânica entre arte e ciência, claramente manifestado por tudo que encontra seu alicerce na

existência imediata. Pela *secundidade*, que por sua vez está relacionada à reação ou resposta a algo existente no mundo envolvendo relações de causa e efeito, pode-se sugerir, de acordo com esta categoria da ação, a ocorrência de eventos e interações entre os elementos de contingência e de confronto temático percebido como algo mais concreto e específico. Tratando da *terceiridade*, categoria do domínio das leis que representa os aspectos mais abstratos e generalizados do pensamento, adquirindo a capacidade de formular leis, teorias e modelos que descrevem e explicam o mundo, compreendem-se as relações gerais e conceituais das representações simbólicas embutidas nestes trabalhos e conviventes com o plano das ideias universais.

Sob o prisma dessas três categorias pensadas por Peirce, permite-se, nesta altura, uma possível análise abrangente sobre o pensamento e a experiência capturados no percurso autobiográfico, avistando-se desde as sensações imediatas e individuais até as relações entre ideias e objetos elaborados que serão incitados à circulação e coexistência com outros tantos objetos e ideias propagadas pelas esferas da arte e da ciência, fornecendo um quadro conceitual amplo para a compreensão da complexidade deste processo. Nesta hipótese, a função mais importante da *primeiridade* seria constatar uma certa construção do olhar fazendo-se erguida e estruturada progressivamente, permitindo a visualização de suas bases bem distantes na memória. Afinal, a ideia de que aquilo para o qual dedica-se a atenção tenha brotado, por vezes, há muito tempo, é sempre fascinante e seria razoável imaginar que possa ser um bom ânimo sondar vestígios que permitam investigar vocações relacionais e apresentar perguntas que facultem o alcance e a coleta de alguns enraizamentos no vasto campo da nossa vivência.

Examinando esse fluxo e retomando a ótica retrospectiva, seguiram-se fatos significativos que cercaram o final do século XX, sendo o anúncio da primeira clonagem de mamíferos um impactante ponto de virada a marcar deliberadamente um momento de espanto e questionamento ético no mundo. Em uma entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, Sir Ian Wilmut, o renomado cientista por trás da clonagem da ovelha *Dolly*, expressou a possibilidade de criar uma *Arca de Noé* genética, uma intrigante visão que abona o estabelecimento de um banco de amostras de tecidos que seriam utilizados por futuros cientistas, empregando técnicas ainda indisponíveis naquele momento. A ideia dessa abordagem induzia à prevenção da extinção de espécies e, até mesmo, ressuscitar aquelas que se encontram no reino dos

No desempenho de um papel questionador, Eduardo Kac encontrou na manipulação genética um tema provocativo e realizou, em 2000, o projeto “GFP Bunny”, apresentado publicamente a coelha fluorescente Alba em Avignon, França.

mortos, concepção aludida em Jurassic Park, ficção científica escrita por Michael Crichton e levada para o cinema ainda em 1993 por Steven Spielberg.

O surgimento desse feito científico, no entanto, levantou discussões sobre os limites da manipulação genética em possíveis desdobramentos da clonagem humana. A perspectiva de reproduzir seres humanos em laboratório despertou inquietações acerca da individualidade, da identidade e da autonomia humanas, abrindo um debate crucial sobre esse avanço e seus limites éticos, de certa maneira afinadas com questões presentes nas cogitações poético-subjetivas deste pesquisador. Afinal, o que realmente nos define como seres humanos? Que tipos de dilemas acompanham as fronteiras do conhecimento científico?

Em contraste com a apreensão em relação ao *bug do milênio*¹⁰, a chegada do século XXI testemunhou um novo marco científico significativo: no dia 26 de junho de 2000, em uma cerimônia realizada na *Casa Branca* e com a presença do presidente Bill Clinton, os cientistas Francis Collins e J. Craig Venter anunciaram a conclusão do primeiro rascunho do genoma humano, conquista notável que representou um salto monumental na compreensão da complexidade do código genético humano, abrindo portas para avanços científicos cada vez mais revolucionários e oferecendo promessas de novas terapias e tratamentos médicos personalizados. Esse momento simbolizaria a capacidade da ciência de desvendar mistérios entranhados nos seres humanos?

Essa visão sobre o potencial devir da ciência, era (e continua sendo) tornada ainda mais fascinante pelos diferentes tipos de tratamento recebidos na sua disseminação. Por aqueles tempos configurava-se o projeto *Victal & Sons*, um estúdio nos moldes de um laboratório instalado no *Espaço Durex*¹¹, vocacionado para questionamentos subjetivos sobre processos mórbidos e

10. O bug do milênio gerou um temor generalizado de que, durante a transição de 1999 para 2000, os computadores da época fossem incapazes de compreender a mudança, resultando em uma possível falha em sistemas e serviços de forma generalizada. Esse receio disseminado refletia a preocupação com a capacidade limitada dos sistemas informatizados de reconhecer corretamente o novo milênio, devido à forma como a data era armazenada e processada, tornando patente a dependência da sociedade em relação à tecnologia.

11. O *Espaço Durex*, criado em 2003 pelos artistas André Alvim, Clarisse Tarran e Mauro Espíndola na Praça Tiradentes, antigo centro de tradição cultural e boêmia do Rio de Janeiro, foi inicialmente configurado como atelier coletivo, espaço expositivo e também lugar de encontros e reuniões entre pares. Em 2007, uma nova formação incluiu, além dos integrantes originais, os artistas Adriana Tabalipa, José Tanuri, Pedro Paulo Domingues, e o *artdealer* Marcos Dana, grupo que passou a conduzir a *Durex Arte Contemporânea*. A galeria, com intensa programação apresentando trabalhos de diversos artistas brasileiros e estrangeiros em exposições individuais e coletivas, entre outros eventos, encerrou suas atividades em 2011.

discutíveis métodos de cura, tensionando incessantemente o binômio arte e ciência com a primeira e flagrante interferência heteronímica, a incorporação do Dr. Victal, pseudocientista que se assenhorou ostensivamente do estúdio, tema que voltará a ser ventilado no terceiro capítulo: *O imaginário e o campo simulado à coleção científica*.

“É o final dos tempos”, dizem os que creem, “É o começo de uma nova era”, dizem os que descobrem¹². O início do texto assinado por Violette Noir, heterônimo da artista visual Clarisse Tarran, para a exposição *Victal & Sons*, no programa de exposições individuais *10 de 2002* da *Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV* – no Rio de Janeiro, dá conta de contradições exploradas na combinação entre conceito e imagem, associando pensamento crítico a proposições paradoxais, que procuram tatear o avanço da ciência em abordagens imagéticas anacrônicas, geradoras de repertórios de aparência arcaica. Por sinal, outra singularidade embutida nas entrelinhas da pesquisa, muito evidente, para dar um exemplo, nas lâminas que compõem os *backlights* das *Próteses Oculares Victal & Sons* (Figs. 19 e 20).

Clarisse Tarran é uma importante interlocutora do projeto Victal & Sons. Além da amizade fraterna e generosa, atuou viva e intensamente em diversas parcerias que, juntamente com este autor, movimentam questões poéticas e grande variedade de eventos no campo das artes visuais no Rio de Janeiro entre 2001 e 2010.



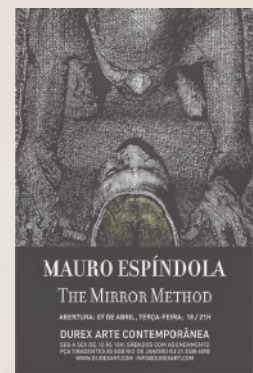
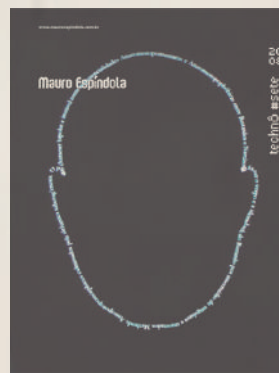
Fig. 19 (coluna da esquerda) VICTAL & SONS Próteses Oculares I Backlight 60 x 45 x 15 cm 2002

Fig. 20 VICTAL & SONS Próteses Oculares II Backlight 60 x 45 x 15 cm 2002

12. Texto integral Disponível em: <https://www.maurospindola.com.br/_files/ugd/f67d10_53ee54d9a7c14b9ea18cef5cc80a15d7.pdf>. Acessado em 09/06/2023.

Apesar dos inegáveis avanços científicos e tecnológicos alcançados ao longo das últimas décadas e das perspectivas emergentes nas mais diversas áreas do conhecimento, é surpreendente a constatação dos limites do ser humano sobre sua própria consciência, sobre o mundo que o cerca e os impactos dessas conquistas em sua vida cotidiana. Atina-se, por esta escrita, que tal constatação revela a complexidade e a vastidão de questões a serem pautadas pelo viés da subjetividade. Experimentos a respeito da obsessão humana sobre sua própria natureza articulados entre arte e ciência estão similarmente presentes nos projetos *The Mirror Method* e *auto_psy_lab*.¹³ Os três projetos, aliás, geraram uma intensa atividade no período, quando foram realizadas quatro exposições individuais no Rio de Janeiro, uma delas com a produção de um pequeno catálogo (Figs, 21 a 23).

Figs. 21 a 23
(da esquerda para a direita)
Capa do catálogo impresso para a exposição *Victal & Sons*, montada no Espaço Cultural Sérgio Porto, 2005;
convites impressos para as exposições *auto_psy_lab*, no Centro Cultural Oi Futuro Flamengo em 2008 e *The Mirror Method* na galeria *Durex Arte Contemporânea* em 2009.



A heteronímia nestes ensaios visuais é intermediada por pseudocientista(s) anônimo(s), dedicado(s) a lançar *insights* desvinculadores e contrastantes, em provocações a demandar entranhamentos no labirinto no qual estão, estes mesmos heterônimos, implicados e envolvidos.

Junto ao quadro de percepções hipotéticas existentes nestas investidas foram se acumulando imagens, constantes congêneres do mesmo assunto pseudocientífico, com apropriação de ilustrações desde instrumentos cirúrgicos medievais a pranchas de estudos anatômicos coletados em livros e enciclopédias de anatomia e de história natural, conforme explicitam as imagens de *documentos de trabalho* apresentadas na introdução. Nessas profundidades estivemos todos, este autor enquanto artista e cobaia de heterônimos, absortos em contextos e estudos anatômicos e comportamentais, chegando a simular um laboratório como ambiente imersivo para autópsias psíquicas e

13. Textos e imagens disponíveis em <<https://www.mauroespindola.com.br/portfolio>>. Acessado em 09/06/2023.

autodissecações visando experimentações sobre a identidade, precedentes que norteiam reflexões na essência de um contexto poético-científico, elementos imprescindíveis alojados no âmago deste estudo.

Seria valoroso ratificar a fundamentação das convergências *protoprocessuais* articuladas neste cordão estendido desde a infância, chamando atenção para o quanto antigas e irrefreáveis intuições e obstinações inicialmente imperceptíveis se revelariam, ao longo de décadas, no desabrochar de latências sublimadas em potentes pulsões poéticas que seguem se mostrando em seu estado dinâmico e orientando o processo de trabalho.

É neste rumo, que não deixa de ser incerto, marcado por *polifurcações* no vasto território delineado por simulações científicas por intermédio da arte, mesclado por camadas movediças entre manifestações subjetivas e cognitivas que, inesperadamente, se materializa uma outra deriva, com mudança radical de paradigmas da vida urbana para a campesina, tateando um moinho em ruínas no sul do Brasil.



I.II. Moinho da Capivara e primeiras coletas

*Plinio dice haber visto un bipocentauro, conservado en miel,
que mandaron de Egipto al emperador.*

Jorge Luis Borges



vida rural nunca chegou a ser um sonho, sequer um desejo insinuado, talvez até, contraditoriamente, uma duvidosa compatibilidade para este autor, invariavelmente embalado pelas dinâmicas da urbe. O movimento neste sentido, aliás, é contrário ao êxodo de ancestrais nordestinos que como milhares de famílias fustigadas pelo colapso causado pela seca e por estagnações econômicas, migraram na década de 1930 para as capitais procurando escapar da miséria, da fome, da morte. No caso destes antepassados de Coruripe – município do sul do estado de Alagoas –, seguiram transportados em um porão de navio para o Rio de Janeiro e se distribuíram pelas periferias da cidade nutridos de esperanças, em busca de oportunidades e acreditando em dias melhores.

O inusitado acontecimento que envolve nossa transformação não procede, portanto, de um projeto previamente elaborado, mas de um casual preâmbulo materializado pelo convite para um encontro no *Refúgio do Moinho*¹⁴, onde seus proprietários aspiravam alugar uma bela cabana para eventos e hospedagens, desejando debater ideias abertas a sugestões sobre identidade visual. Em extensão ao convite, propuseram uma caminhada pelo sítio até o antigo moinho. A espaçosa edificação, em relativo estado de deterioração como uma fascinante ruína, se encontrava estabelecida secularmente nas margens de um estreito arroio e acompanhada de uma casa de alvenaria, ambas há anos desabitadas e, em sua solidão, já contando com avançado processo de mimetismo com a mata ao redor, recebiam um lento e progressivo abraço constritor da natureza.

“Os poucos relatos de antigos moradores indicam que o moinho d’água, de arquitetura enxaimel, foi supostamente construído por volta de 1855, onde era moído milho, descascado arroz e produzido óleo de amendoim. Ao seu lado se encontra uma casa de construção posterior estimada no início do século XX, de alvenaria, destinada à moradia e descrita como ‘casa de material’ em escrituras (a partir de 1920) encontradas no Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul.” (LEICHTER, 2022).

14. O *Refúgio do Moinho*, propriedade de Victoria Glumcher e Roberto Kamelman, foi por eles assim denominado devido à existência de um moinho d’água de arquitetura enxaimel, edificado por imigrantes alemães em meados do século XIX, e é na atualidade uma das construções mais antigas da Encosta da Serra gaúcha. “A região, habitada por povos há cerca de 10.000 anos, sofreu a abertura de estradas pela ação de bandeirantes paulistas para ser percorrida por tropeiros no século XVIII e, mais tarde, em meados do século XIX, o projeto de colonização por imigrantes alemães, passando a integrar a Freguesia de São Pedro do Bom Jardim, hoje cidade de Lindolfo Collor, pé de serra ao norte de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.” (LEICHTER, 2022).

O desfecho do colóquio gerou um segundo convite oferecendo o moinho não só para possíveis projetos artísticos, como também para morada, algo a despertar repentinas e inimagináveis hipóteses para aquele lugar extraordinariamente compelido por um silencioso desaparecimento. A provocação ecoou visceralmente e em poucas semanas estariam, tanto este autor quanto a companheira Camila Leichter, providos pelo empréstimo de pás, enxadas, baldes, vassouras, entre outras ferramentas, envoltos por entusiasmados planos preliminares, a iniciar um imprevisível arrendamento ainda destituído, naquela ocasião, de alguma clareza sobre o porvir, mas a configurar pela primeira vez o desejo de vivenciar um exílio rural orientado, sobretudo, pela decisão de experienciar a proximidade com a natureza e um evidente afastamento da vida metropolitana.

As primeiras fotos foram produzidas entre o final do verão e o início do outono de 2014 (Figs. 24 e 25), dando a ver a dimensão do desafio e apontando os primeiros passos no planejamento de habitação e adaptação do estúdio, trabalhos de escoramento, conservação e reforma do velho moinho, bem como diversos reparos na casa, em persistente e duradoura tarefa de tornar o lugar habitável. Nas lidas com a composição orgânica da nova morada ocorreriam mudanças de paradigmas de vida em comunhão com o ambiente, intenso convívio com a mata nativa, empenhos na recuperação e cultivo da terra e aproximação com os animais silvestres. Sentir-se em coexistência com o meio natural, a terra e as águas, o invisível e o imaterial, permite a expansão da ideia sensível de *habitar* em associação ao *ser habitado*, um sentimento de mútuas porosidades capaz de esfumar demarcações entre o que se diz *humano* e *não-humano*.

“Todos os seres vivos são, de uma certa forma, um mesmo corpo, uma mesma vida e um mesmo eu que continua passando de forma em forma, de sujeito em sujeito, de existência em existência. Essa mesma vida é aquela que anima o planeta, também ela nascida, extraviada de um corpo preexistente - o Sol - e conduzida por metamorfose de sua matéria há 4,5 bilhões de anos. Somos todos uma parcela dela, um clarão de luz.” (COCCIA, 2020)

Essa dimensão solar, no entanto, situa-se longe de um convívio exclusivamente bucólico. O envolvimento de artistas com as complexidades de operar em ambientes rurais tem dado sinais de novas consolidações, apontando para ideias



Fig. 24
Primeiro registro do
Moinho da Capivara.
Foto: Camila Leichter,
03/03/2014.



Fig. 25
Movimentos iniciais
para ocupação do
Moinho da Capivara.
Foto: Mauro Espíndola,
18/05/2014.

de arte vistas externamente à existência urbana e gerando pontos de vista críticos ao binarismo rural-urbano. Artigo relativamente recente da plataforma *Frieze*¹⁵, assinado em 2019 por Tom Jeffreys e intitulado *O campo é o futuro da arte?*,

O campo é o futuro da arte? *livre tradução do título: Is the Countryside the Future of the Art World?*

15. Disponível em: <<https://www.frieze.com/article/countryside-future-art-world>>. Acessado em 28/06/2023.

Myvillages editou *The Rural*, publicação introduzida na série Documents of Contemporary Art da Whitechapel (co-publicado com o The MIT Press, 2019), livro que reúne um leque diversificado de práticas, vozes e reflexões críticas relacionadas à arte e ao campo.

salienta que o sistema da arte contemporânea está cada vez mais atento aos locais rurais. Neste texto ele destaca artistas, coletivos e galeristas que reconsideraram a relação com a vida rural, como a *Cample Line*, organização independente de base rural estabelecida no final de 2016 que apresenta uma variada programação de exposições, palestras, caminhadas, workshops e eventos onde compartilha o trabalho de artistas contemporâneos, cineastas e escritores de todo o mundo com as comunidades locais, ressaltando a importância de um programa que busca ampliar a diversidade de vozes, lugares e experiências a promover igualdade, acessibilidade e inclusão¹⁶. Ele cita também o *Myvillages*, coletivo formado por Kathrin Böhm, Wapke Feenstra e Antje Schiffers, artistas que colaboram com comunidades rurais mundo afora. Entre atividades como o apoio para produção de cerâmica em pequena escala em Zvizzchi, na Rússia, à facilitação de intercâmbios de conhecimento entre agricultores na Holanda e nos EUA, o grupo participou do *Festival of the Regions in Austria* e teve uma exposição individual em Londres na *Whitechapel Gallery*, palco de uma conferência de três dias denominada *The Rural Assembly*.

A torrente que viria a se arranjar após algum tempo e alimentar um ritmo com tais similaridades no *Moinho*¹⁷ não era estimada *a priori*. Um prolongado período foi necessário para a organização de um intenso quadro de atividades ligadas às obras, empenhos com a terra e observação de fenômenos, acompanhando as enchentes do arroio, buscando ampliar os sentidos perceptivos na relação com os seres do lugar: pássaros, mamíferos, aranhas, borboletas, até que despontaram, aqui e acolá, insetos e pequenos vertebrados sem vida, alguns em estado de decomposição, ou seus vestígios como restos corporais mais rígidos em forma de carapaças e ossadas. Um impulso obsessivo e recorrente induziu às primeiras coletas. Com o tempo um progressivo acúmulo foi sendo organizado intuitivamente, principiando-se uma despreziosa *forqueadura de secos e molhados*, onde os insetos - abrangendo uma formidável quantidade de borboletas e mariposas, certa variedade de casulos e algumas variações de restos ressequidos, como ossos e peles de serpentes - foram

16. Informações disponíveis em <<https://campleline.org.uk/about/>>. Acessadas em 30/06/2023.

17. Em uma brevíssima cronologia pode-se citar a criação, em 2016, de *Moinho Edições Limitadas*, iniciativa voltada à produção de publicações independentes concebidas pela combinação da experiência com o lugar e seus fatores fenomênicos, suas conexões metamórficas com a ruína e relação com o meio ambiente; *coexistências artísticas* a partir de 2017 com artistas brasileiros Cláudia Cárdenas e Rafael Schilchting (*Duo Strangoscope*), Cláudia Paim, Marcelo Armani, e do exterior, Ali Khodr (Líbano), ca_teter (Uruguai) e Marita Bullman (Alemanha), compartilhando seus trabalhos em encontros com estudantes e professores da rede municipal de ensino; entre diversas outras parcerias, incluindo cruzamentos com espaços e instituições de Porto Alegre, diluidores de fronteiras entre rural e urbano.

acondicionados em caixas de papelão (Figs. 26 e 27), enquanto corpos úmidos de pequenos vertebrados foram acolhidos e conservados em potes de vidro (Fig. 28). Estaria este procedimento alinhado às antecedentes atrações pela *animalia* e próximo a estimular diálogos poéticos entre arte, ciência e natureza?



Fig. 26
Caixa de coleta.
Foto: Camila Leichter,
30/03/2018.



Fig. 27
Caixa de coleta.
Foto: Camila Leichter,
05/04/2018.

Fig. 28
Coletas conservadas
em potes de vidro com
solução de álcool etílico
em diluição de 70%.
Fotos: Mauro
Espíndola,
04/04/2018.



Tal indagação seguiu ganhando corpo e gerando perplexidade ao passo que avançavam as coletas em progressivo volume, sem a compreensão de sua importância em um possível processo de construção poética. Desse modo a inclinação compulsiva do ato servia, após mais de três anos de práticas, a um inexplicável chamado aparentemente sem importância enquanto prática artística. A tarefa considerada secundária nem mesmo se prestava a discernimentos e paridades que poderiam ser facilmente buscadas na internet com informações científicas sobre coletas produzidas em explorações de naturalistas, tal como o conhecido *Octopus vulgaris*, coletado por Charles Darwin em 1832 nas ilhas de Cabo Verde (Fig. 29), imagem encontrada durante o avanço desta pesquisa, assim como parece perspicaz a analogia entre a primeira coleta de um crânio no *Moinho* em 2014 e o *Toxodon platensis* Owen, descrito por Richard Owen em 1837 com base no espécime coletado por Darwin em viagem a bordo do *Beagle* (Figs. 30 e 31).

Alegadamente irrelevante para agregar algum recurso ou reflexão a um longo período de crise de criação, não parecia ser possível sua junção ao último projeto, *Apontamentos Necrológicos*¹⁸ que, apesar de certa proximidade temática com a morte, teria seu principal referencial localizado em um outro aspecto autobiográfico: inquietações sobre a presença e proximidade do óbito (também perturbação da infância) e o enlutamento. Chegaram a surgir tentativas de aproveitamento da coleção que se alargava, uma delas no livro de artista do projeto, no qual ocorrem ensaios de impressão com borboletas por intermédio de frotagem que não logram êxito, resultando em tosca colagem (Figs. 32 e 33). Outros ensaios aconteceram através do desenho, também de algumas borboletas, cigarras e besouros. Estes resultados, frutos da observação e desenvolvidos com nanquim sobre papel, não chegaram a despertar interesse e se somaram à despreziosa coleta. Guardados em uma pasta de esboços, seriam assimilados mais tarde como valiosos *documentos de trabalho* em interlocução com o artista-pesquisador Flávio Gonçalves, onde se propõe “um exame sobre os elementos periféricos ao olhar e a ação do artista” (GONÇALVES, 2020), inestimáveis prenúncios deste processo de pesquisa.



Fig. 29
O polvo (*Octopus vulgaris*) é um pequeno e distinto membro dos cerca de 22 milhões de espécimes úmidos que constituem a coleção do Natural History Museum. Crédito da imagem e mais informações disponíveis em <<https://www.nhm.ac.uk/discover/charles-darwins-octopus.html>>. Acessado em 02/07/2023.



Fig. 30
Na coluna à esquerda, crânio coletado no Moinho, nas margens do arroio Serraria. Foto: Mauro Espíndola, 24/04/18.

Fig. 31
Crânio do *Toxodon platensis*, encontrado por Darwin nas margens do arroio Sarandi, Uruguai. Crédito da foto e mais informações disponíveis em <<https://data.nhm.ac.uk/dataset/collection-specimens/resource/05ff2255-c38a-40c9-b657-4ccb55ab2feb/record/435659>>. Acessado em 02/07/2023.

18. Imagens do projeto *Apontamentos Necrológicos* disponíveis em: <<http://www.mauroespindola.com.br/>>. Acesso em 21/03/2022.

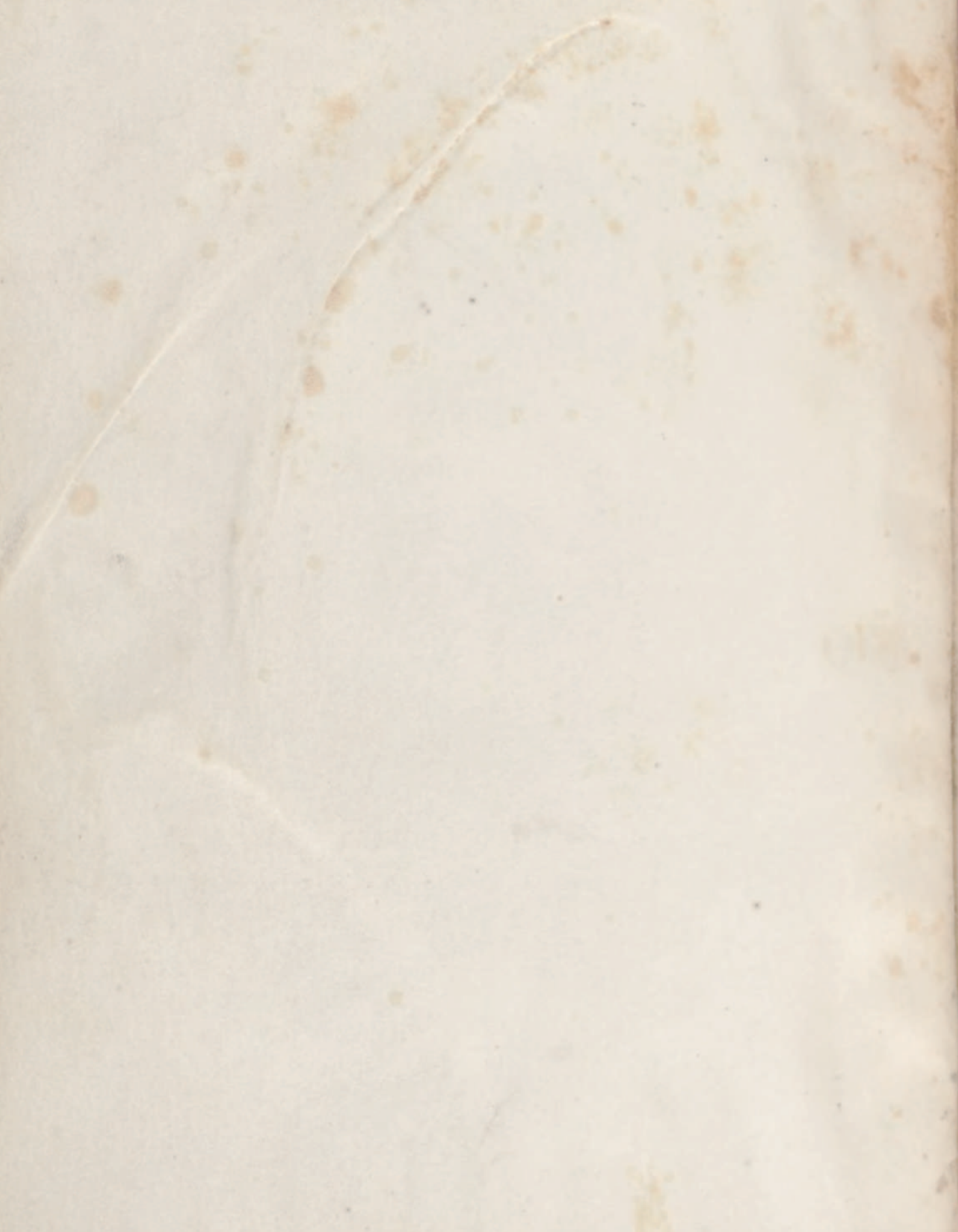
Seriam necessários quase quatro anos para a radiosa percepção de um processo em andamento, disparado, afinal, pela aparição de uma figura ímpar, o heterônimo Emanuel Leichter.

Fig. 32
Página do livro de
artista Apontamentos
Necrológicos.
Foto: Mauro Espíndola.



Fig. 33
Página do livro de
artista Apontamentos
Necrológicos.
Foto: Mauro Espíndola.







I.III. *Heteronimeus:* *Emanoel Leichter e despersonalização*

*Sinto-me múltiplo.
Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que
torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade
que não está em nenhuma e está em todas.*

Fernando Pessoa



Resultante da combinação de frações que compõem uma persona de naturalista, taxonomista e *necroinventariante da animalia do Moinho da Capivara*, Emanoel Leichter é o heterônimo dedicado a conceber um trabalho no campo simulado das ciências naturais, partindo da coleta e observação de animais encontrados mortos em um perímetro que delimita seu *locus* de prospecção e estudo. Conduzido por este propósito ele formula uma coleção que reúne desenhos, monotípias, livros, fotografias, vídeos e uma série de objetos, articulados por nomenclaturas binomiais oriundas de um vernáculo próprio, inventado, preempitoriamente germinado do latim e, em seu ofício, com lema e razão de ser fundeados no imaginário, oferece contemplações e reflexões peculiares de acordo com sua visão devaneadora, transcendendo a subjetividade e subvertendo questões autorais do projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS*. Afinal, que tipos de amplitude podem ser alcançadas através da heteronímia e qual seria a dimensão transformadora de seu emprego no projeto?

*O perímetro de pesquisa
parte de um ponto
de fuga no antigo
Moinho da Capivara,
denominado ruinae
punctum, um ducto de
atravessamento de feixes
projetivos que cruzam
universos imaginários.*

O substantivo *heteronímia* tem sua essência traduzida já a partir da origem etimológica constituída de dois termos gregos: *heteros* denota diferença, alteridade, caráter distintivo; *ónomos* remete ao nome, à identidade. Adotada trivialmente no contexto da produção literária, a heteronímia é um conceito que descreve a prática envolvida por alguns escritores ao criar personagens complexas, dotadas de existência própria, com autonomia intelectual e criativa, possuindo particularidades visionárias, produzem e assinam obras literárias únicas em estilos de escrita distintos. O substantivo *heterônimo*, por sua vez, designa uma identidade imaginária de caráter emancipado de seu criador, dito ortônimo.

O poeta português Fernando Pessoa (Fig. 34) pode certamente ser citado como um dos mais proeminentes, senão o caso mais admirável entre escritores confluentes com a heteronímia a subverter a noção tradicional do autor único e coerente, abrindo espaço para a multiplicidade de vozes, perspectivas, ensaios com profundos mergulhos em estados de espírito, ideias filosóficas e estéticas; um criador de uma extraordinária diversidade de vozes indutora de uma célebre produção literária. Entre os diversos heterônimos com os quais Pessoa coexistiu ao longo de sua vida, são bastante conhecidos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. E como surgem e evoluem essas *pseudoexistências*?

Pessoa se expressa, em uma carta¹⁹, sobre o desejo de conceber um poeta bucólico, de caráter complexo. Ele conta que levou alguns dias nessa elaboração e, dada a inexequibilidade do labor, acabou renunciando ao anseio, até que perceberia, contra o gesto de resignação, a gênese de Alberto Caeiro:

“Num dia em que finalmente desistira - foi em 8 de Março de 1914 - acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.” (PESSOA, 1935)

Segundo a perspectiva desta pesquisa, na transformação da sensação de Pessoa situada no limiar da renúncia da tarefa pelo aparente fracasso por inventar o *poeta bucólico*, neste *dia triunfal* instaura-se uma significativa sequência de eventos que podem auxiliar na compreensão do nascimento desses *outros-eus*: a evidente

19. Carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. Acessada em 09/07/2023.

caracterização de um estado de transe (*escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir*); um lampejo de subjetividade como forma intuitiva de nomear a estranheza orgânica motivadora do jorro de escrita (*o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro ... E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua*); a inusitada ficcionalização do próprio Pessoa, abrindo mão da procedência autoral da criação (*Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre*); a escrita dialogada com a despersonalização e o outrar-se (*foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro*). Logo a seguir, Pessoa prossegue na carta compartilhando o surgimento de Reis e Campos:



Fig. 34
Fernando Pessoa
(13/06/1888 -
30/11/1935).
Reprodução de domínio
público.

Grifos do autor.

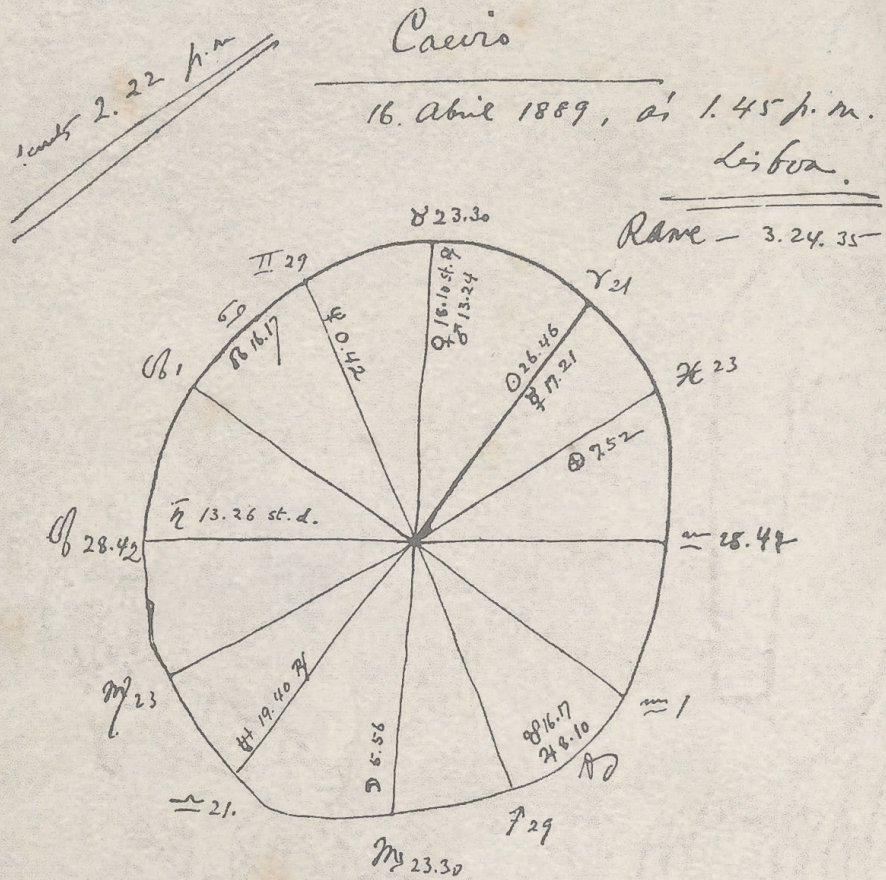
“Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal de Álvaro de Campos* — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. Criei, então, uma *coterie* inexistente.”

Pessoa afirma que tudo se passa independentemente dele, onde a origem mental, quiçá ética, moral, existencial e também astrológica (Fig. 35), dessas pseudopersonas encontrar-se-iam em sua tendência entranhada e constantemente atraída para a despersonalização.

O circuito formado pela intensa profusão de *outros-eus* alimenta interessantes singularidades. O professor Joachin Michael se refere ao panorama heterogêneo e múltiplo da heteronímia pessoana, afirmando que ela não está circunscrita apenas aos três mencionados personagens. Desdobra-se, efetivamente, uma “abundância de heterônimos considerados ‘menores’: os semi-heterônimos,

Fig. 35

Mapa Natal de Alberto Caeiro feito por Fernando Pessoa. Haveria talvez um heterônimo astrólogo naquele contexto não percebido e identificado pelo escritor?



1915 comp. 5 - 12 man.

Juan - de - pro 0 6 ♀ (sub me)

pro. 24 de pro. 0 death.

Regulus is in ♄ 26.38
Caeiro 6 An.

Mental sub conjunct in elevation! (in 9th.)

Horóscopo de Alberto Caeiro feito por Fernando Pessoa

Horóscopo de Caeiro,

os sub-heterônimos, os pré-heterônimos, os ‘quase’-heterônimos, os para-heterônimos e os proto-heterônimos etc.”²⁰

Nesse cenário, muitos dos heterônimos possuem textos incompletos, traçados sem chegar a ser finalizados. “Muitos têm uma obra que consiste apenas de alguns fragmentos, poemas ou textos breves, mas não obstante com assinatura própria” (MICHAEL, 2014). Em outras palavras, os três principais heterônimos estariam, em comparação aos demais, em uma curva de maior complexidade, no entanto a disparidade entre essas personas seria ostensivamente de ordem quantitativa e menos qualitativa. Outro aspecto surpreendente está implícito na reafirmação de Pessoa sobre o pensamento independente dessas subpersonalidades e da consequente negação da utilização da heteronímia como recurso. “Além do mais, no texto mais célebre de Pessoa sobre a gênese dos heterônimos, na carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935, Pessoa não distingue entre essas personalidades e não reserva o termo ‘heterônimos’ a Caeiro, Reis e Campos (cf. PESSOA, 1986a, p. 227). Naquela carta, Pessoa insiste sistematicamente em que os heterônimos não são seus. Segundo Pessoa, os heterônimos apareceram-lhe. Ele conheceu estas personalidades dentro dele mesmo.” (MICHAEL, 2014).

O olhar atento do crítico e curador Adolfo Navas frente às ressonâncias contemporâneas destaca, em texto de sua lavra no catálogo da mostra *Heteronímia Brasil*, um valoroso aspecto sobre esta exposição coletiva que reuniu obras congêneres à relação subjetiva com a alteridade, apropriação e simultaneidade de linguagens, tensionadas em relações entre ficção e realidade:

“A aventura de outrar-se [se outrar] – neologismo verbal inventado por Pessoa – não tem foro genético, trata-se mais da conquista de outro íntimo. De fato, a ‘despersonalização’ dramática pessoana, e sua outra característica medular, a simulação, vêm sendo confirmadas na arte contemporânea desde os anos 80, desde que o território da subjetividade alcançou um lugar novo de investigação (em paralelo, sintomaticamente, com certa queda de explicações maximalistas, algumas de simplificação ideológico-política). Essa empresa se expandiu a tal ponto que praticamente nos tornamos mais pessoanos no fim do século XX, e continuamos nessa senda.” (NAVAS, 2008).

20. MICHAEL, Joachin. *A Heteronímia de Fernando Pessoa: Literatura Plurilingue e Translacional*. Artigo Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2014v3nespp160>>. Acessado em 07/07/2023.

A propósito da observação de Navas sobre a heteronímia no campo das artes visuais pelos anos 1980, o projeto *Fauna Secreta*, de autoria dos artistas espanhóis Joan Fontcuberta e Pere Formiguera (Figs. 36 a 38) fornece, de fato, um importante paralelo a este estudo. Fontcuberta nos relata:

“Durante as férias de verão de 1980, numa lúgubre mansão habitada como *Bed and Breakfast*, situada na escarpada costa de Cap Wrath, no norte da Escócia, eu e meu amigo Pere Formiguera encontramos um estranho arquivo. Lembro que era uma tarde tediosa, que a chuva torrencial nos impedia de sair e que, por alguma razão, descemos até o porão da mansão. A visão daquele depósito úmido e malcheiroso despertou a nossa curiosidade, ávida por descobrir tesouros esquecidos. Em estantes salpicadas de teias de aranha amontoavam-se cadernos e páginas repletos de anotações em alemão, bem como placas fotográficas e algumas cópias já amareladas, instrumentos de dissecação e frascos de formol. No solo, jaziam espalhados alguns horripilantes animais dissecados.”
(FONTCUBERTA, 2015)

Fig. 36
Professor
Ameisenhaufen
examina o *Centaurus
Neandertalensis*.
Fauna (det.), 1989.
Colección MACBA.
Fundación MACBA.
(Det.) © Pere
Formiguera; © Joan
Fontcuberta, VEGAP,
Barcelona, 2023.



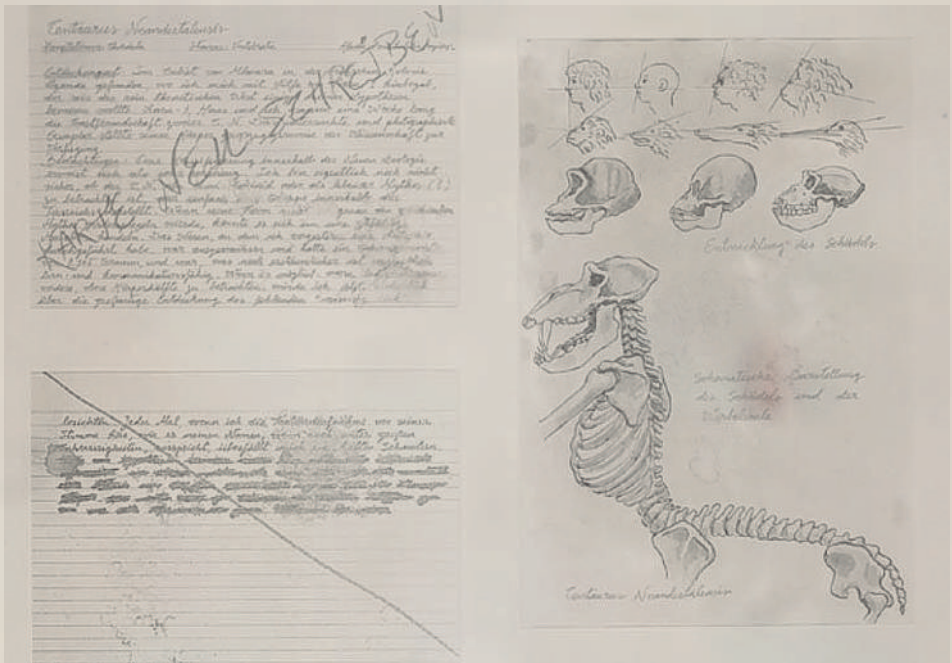


Fig.37
Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Fauna, 1989. Colección MACBA. Fundación MACBA. © Pere Formiguera; © Joan Fontcuberta, VEGAP, Barcelona, 2023.



Fig.38
Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Fauna, 1989. Colección MACBA. Fundación MACBA. (Det.) © Pere Formiguera; © Joan Fontcuberta, VEGAP, Barcelona, 2023.

A dupla encontra uma hipótese de exposição do trabalho do zoólogo *Peter Ameisenhaufen*, cientista de tradição *neodarwinista*, detentor de uma biografia que apresenta comentários sobre alguns de seus familiares e inclui informações sobre sua juventude, entre elas, aspectos *protoprocessuais* identificados no gosto por livros de ciências naturais. Doutor em Medicina e Biologia, *absorto no estudo de híbridos, mutações e deformações genéticas*, teria sua reputação abalada devido a circunstâncias obscuras.

Um segundo heterônimo, *Hans von Kubert*, surge na narrativa como *biólogo medíocre*, mas acompanhado da virtude de ser um excelente fotógrafo. Fontcuberta fornece a seguinte descrição:

“Entre 1933 e 1950, a atividade científica do professor foi mais intensa, com a classificação de quase todas as espécies que hoje se fazem conhecidas. Dentre elas estão, cientificamente documentadas, os surpreendentes *Solenoglypha polypodida*, a serpente que se desloca através de seis pares de pernas, *Centaurus neandertalensis*, parte macaco e parte cabra, criatura que apresenta dois braços e quatro patas, o desengonçado herbívoro *Alopex stultus*, possível evolução da tartaruga e, ainda, a *Truita peluda*, ou peixe com pelos.”²¹

Com pesquisa paralela bastante atual a artista visual brasileira Daiana Schröpel constrói *imaginários artístico-científicos* que emergem a partir de uma instituição científica ficcional e estabelecem relações entre arte, ciência e natureza, onde está também explícita a convivência entre texto e imagem acionada pelo emprego da heteronímia. Sua obra lança um encontro de elementos com acentuada afinidade a esta pesquisa, destacadamente pela presença das heterônimas *Diana Argue*, *Ana Mucks*, *Claire Lumpen* e *Elena Landkraut*, personagens filiadas ao universo das viagens de pesquisa científica e atuantes no *Instituto Allotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAAIAI)*, “instituição científica ficcional apresentada por intermédio de formas documentais e informativas” (SCHRÖPEL, 2020). Em sua pesquisa, Schröpel fornece tonalidades sobre as relações geradas em um ambiente ficcional e seus agentes, sejam do âmbito administrativo ou operacional, onde transitam pseudocientistas heterônimos:

21. FONTCUBERTA, Joan. Fauna Secreta. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 08, página 78 - 85, 2015. Disponível em: <<https://piseagrama.org/artigos/fauna-secreta/>>. Acesso em 09/07/2023.

“Ao se manifestarem primordialmente por meio de antropônimos como uma condição inerente às próprias formas documentais ficcionalizadas, os entes criados elaboram um processo de ficcionalização da autoria e da autoridade que se estende à própria função-artista. Diana Argue, Ana Mucks, Claire Lumpen e Elena Landkraut se inscrevem nas formas documentais que operam, então, como índices de ação e registros que as configuram como sujeitos da ciência. Esses recursos vão delimitando as trajetórias e atuações das personagens em diferentes contextos sociais, culturais, ambientais, históricos e também institucionais” (SCHRÖPEL, 2020).

O processo de construção poética de Schröpel configura contextos conectados a procedimentos de simulação no campo do imaginário científico, originando textos, desenhos, objetos, concebidos como documentos que, operando no limiar entre real e ficcional, apresentam-se como instalações semelhantes a gabinetes de trabalho. Essas composições, que sugerem uma orientação investigativa em curso, estão presentes em obras como o *Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies* (Fig. 39) e o *Gabinete de Observação e Identificação Ornitológica do Delta do Rio Jacuí* (Fig. 40).



Fig. 39
Gabinete de Coleta, Identificação e Significação de Espécies (det.). Instituto de Artes da UFRGS. Dimensões variáveis. 2015.
Foto: Daiana Schröpel.

“Elena Landkraut nasceu em 19 de outubro de 1890 na comunidade rural de Grandsee, Alemanha. Desde cedo ela manifestou interesse pela natureza e seus conhecimentos sobre botânica eram reconhecidos por familiares e amigos. Notável nesse sentido é o herbário que ela constituiu a partir de excursões locais, no qual incluía sistematicamente duas plantas por dia. Aos onze anos, ela já possuía uma coleção de oitocentos e vinte espécimes.”²²

Muito antes de seguir para o Brasil, Landkraut teria cursado História Natural da Universidade de Berlim e se especializado em Botânica na Universidade de Jena com investigações sobre plantas carnívoras. Viria a assumir em 1915 o cargo de assistente no Museu de Botânica de Berlim, onde despertou o interesse por plantas sul-americanas devido ao contato com a coleção produzida no século XIX pelo naturalista Alexander Von Humboldt.

Supõe-se um respeitável trabalho de coleta de Landkraut, resultando em doze mil exemplares, algo entre seis ou sete mil amostras botânicas, metodologicamente enumeradas, conjunto descrito, em parte, no volume *Flora Brasiliæ Meridionalis* (Fig. 42). “A obra descreve o revestimento florístico, a acidantação geográfica e elementos faunísticos distribuídos entre as encostas das serras e o planalto, os avultados de floresta, a planície semidesmatada e a fímbria marítima do Rio Grande do Sul, observados pela naturalista entre 1918 e 1935.” (SCHRÖPEL, 2021).



Fig. 41
Retrato de Elena Landkraut, 1923. Autor desconhecido. Centro de Memória, Documentação e Referência. IAAIAI. (SCHRÖPEL, 2020).

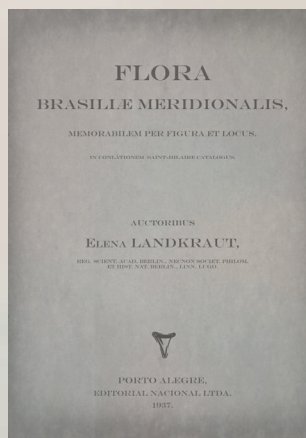
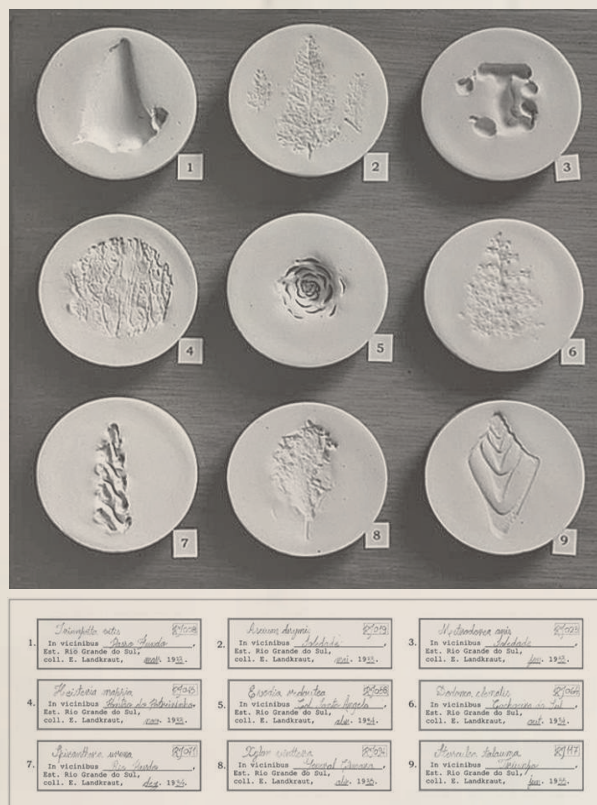


Fig. 42
Capa do catálogo de 1937: *Flora Brasiliæ Meridionalis*. (SCHRÖPEL, 2020).

22. Mostra rememorativa organizada pelo Centro de Memória, Documentação e Referência do Instituto Alotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAAIAI), com objetivo de reconhecer e divulgar o desmemoriado trabalho científico desenvolvido na Ilha das Moscas, em Porto Alegre, lugar onde ocorreu parte significativa das investigações de Landkraut.

Outro intrigante aspecto, assaz inventivo, configura-se no relato de uma expedição ao longo de toda a extensão do Rio Jacuí, entre 1933 e 1935, quando Landkraut, acompanhada do assistente *Tadeu Flores*, produz 382 placas circulares de gesso (Fig. 43), como artifício adotado para a impressão de formas vegetais. A técnica, apropriada à ilustração e modelagem de pequenos espécimes, surgira a partir de interlocuções com Moritz Meurer, pesquisador dedicado à reprodução de formas da natureza através da arte. Essa relação teria colocado Landkraut em contato com os estudos fotográficos de Karl Blossfeldt, com quem ela manteria constante comunicação após sua vinda ao Brasil. (SCHRÖPEL, 2020).

Fig. 43
Placas de impressões
em gesso e respectivas
etiquetas de
identificação dos
espécimes coletados no
percurso do Rio Jacuí.
(SCHRÖPEL, 2020).



Ao longo do desenrolar dessa narrativa biográfica²³, são oferecidos fios ambíguos que possibilitam percursos enredados entre a ficcionalização autoral e documental. Na alternância entre personagens autênticas e imaginárias que concebem acontecimentos científicos e pseudocientíficos, mantém-se um estimulante e insondável simulacro, subentendendo-se uma eloquência arquetípica, abalizada tecnicamente e uma pluralidade de documentos de trabalho que em suas pulsões

criativas, caracterizadas em discursos imaginários plugados às personagens virtualmente heterônimas, são potentes condutores de dualidades e conferem singular colateralidade ao projeto.

23. Texto na íntegra Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/117366>>. Acessado em 11/07/2023.

Antes de reencaminhar a argumentação sobre a gênese de Emanuel Leichter, urge recorrer-se uma vez mais à *protoprocessualidade*, pensando o lugar da infância a ser considerado como uma primeira e essencial referência envolvendo recordações de distintas *autonomeações* para uma relação lúdica entre caracteres, prática bastante alinhada com o relato de Fernando Pessoa, que nos conta:

“Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro de suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho - um capitão Thibeault, um Chevalier de Pas - e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida.”²⁴

Também por volta dos cinco anos de idade, eram três as personas que habitavam o pensamento deste autor: *Oruam*, *Mifmob* e *Alodnipse*, as inversões do nome de nascimento de *Mauro Bomfim Espíndola*. Não parece incomum, realmente, este ato de fala introvertida e pueril entre humanos, com conversas íntimas, internalizadas com *alterlocutores* e adequadas a passatempos solitários. Até onde a memória alcança, os parceiros imaginários foram se tornando, todavia, disponíveis para variados diálogos insulares e passaram a ser evocados pelo artifício de um pequeno espelho retangular ornamentado por relevos florais, feitos em uma moldura de metal ordinário e tom de chumbo. Teria a estratégia - ou método - do espelho a funcionalidade de intermediar, traduzir, ou testemunhar o contato com os amigos caracterizados por nomes, imagens e talvez vozes invertidas?

O fato é que o dispositivo trazia, não obstante a satisfação pelos encontros com reflexos dos companheiros imaginários, uma crescente hesitação pelo confronto com deformações faciais que tornaram a experiência indesejável, e o *aparatus* acabou confinado no interior de uma radiola de pés palito, emparedada sob uma escada na *casa-jardim*. Antes de ser olvidado e volatilizado no emparedamento, o parlatório espelhado aqui referido perdurou por alguns anos, dirigido especialmente para as mencionadas curiosidades e experimentações com bichos, fábulas e, quiçá, cinzelou contornos de um

24. BERARDINELLI, Cleonice. *FERNANDO PESSOA - OBRAS EM PROSA em um volume*. Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1995.

universo quimérico, a fundear imprescindíveis reelaborações mentais que fomentaram, bem mais tarde, um alvoroço de ideias e pulsões poéticas, elaboradas pela premente presença de companhias subjetivas, como se o pensamento nunca deixasse de estar povoado por vocalizações que passariam a anunciar-se de maneira definitivamente explícita, na virada do milênio, com o surgimento do Dr. Victal e um pouco depois nos projetos *auto_psy_lab* e *The Mirror Method*.

Nesta distinta trajetória de construção identitária inaugurou-se, para este pesquisador, um projeto integralmente remetido ao campo hipotético de estudo científico, organizado a partir de uma mirada crítica e conceitual a respeito da obsessão humana sobre sua própria natureza. Na jornada heteronímica marcada pelo incessante interesse por questões voltadas à manipulação da vida por intermédio de insólitos produtos farmacêuticos, tratamentos terapêuticos, clonagem humana, criogenia, transplantes e próteses inusitadas, situa-se o horizonte laboratorial de *Victal & Sons*, uma espécie de instituição ficcional anacrônica que ocupou inteiramente o estúdio na Praça Tiradentes, centro histórico do Rio de Janeiro (Fig. 44).

Figs. 44
Detalhe do estúdio
ocupado pelo projeto
Victal & Sons entre
2002 e 2005 na Praça
Tiradentes, Rio de
Janeiro. Foto: Clarisse
Tarran.



O estúdio-laboratório contava com uma intensa produção de *pseudofármacos* (Fig. 45); objetos de cunho publicitário anunciando próteses oculares fantásticas; instrumentos como o *Anomalímetro Digital* e o *Detector de Fobias Latentes*; conjuntos elaborados para possibilitar experiências autônomas como o *Kit de*

Clonagem Faça Você Mesmo (Do Yourself) e o *Acelerador de Geração de Clones*; audiovisuais direcionados ao tratamento de *redenção de sonhos para cabeças transplantadas*; interfaces entre a longevidade perseguida pelos alquimistas; práticas farmacêuticas arcaicas e reflexões sobre a trajetória tecnológica que orienta a ciência na atualidade.



Figs. 45
Productos
Pharmacêuticos
Victal & Sons, drogas,
soluções, medicamentos,
garrafadas? Alguns
exemplares deste mix
foram produzidos em
pequenas séries de
tiragens variadas. Os
rótulos apresentam
recursos gráficos em
suas impressões, em
geral faturadas com
serigrafia, sobre papel
ou diretamente nos
frascos antigos. Fotos:
Clarisse Tarran.

O ambiente imersivo gerado no estúdio também funcionou de certa forma como espaço expositivo experimental e, como tal, foi apropriado pelo músico Rogério Skylab para produzir o videoclipe *Parafuso na Cabeça*²⁵, trabalho audiovisual dirigido por Gustavo Caldas no qual um cientista, performado por Skylab, realiza um tipo de procedimento cirúrgico que revela no final a figura do próprio artista como cobaia ou recriação de si mesmo (Fig. 46). Uma performance que, sob o prisma deste estudo, lança uma provocação sobre a despersonalização orgânica, corpórea, outra metáfora para processar *outros-eus*.

25. Videoclipe Disponível em: <<https://youtu.be/r-z6mSgtvvE>>. Acessado em 12/07/2023.

Fig. 46
Fotogramas do
videoclipe Parafuso
na Cabeça, música do
disco SKYLAB IV.



A biografia do Dr. Victal é desconhecida. Registros sobre sua existência teriam permanecido armazenados no sótão do antigo sobrado onde localizava-se o estúdio *Victal & Sons* e foi devorado por cupins. Subsiste, digitalizado como documento de trabalho, a imagem de um folheto apócrifo (Fig. 47). No impresso se divulga uma enigmática pauta discutida em um *Conselho Mundial* de uma organização de nome ilegível, tornando-se também incompreensível o local de realização, e conta com o seguinte desfecho:

“Victal & Sons: o mais eficiente Laboratório de Clonagem para o restabelecimento de reprodutibilidade humana de introversão aplicada contra o surgimento de formas mutantes”.

Sinalítica: Exposição
coletiva montada
em agosto de 2017,
Curitiba, Paraná.

Mais recentemente, no catálogo *Sinalítica*, referente à mostra coletiva no Museu de Arte da UFPR, o curador Adolfo Navas tece a seguinte resenha:

O Dr. Victal, alter ego do artista Mauro Espíndola, produziu em tempo o sortilégio de uma farmacopeia inédita, para os destinos mais singulares. Todo um repertório de consumo que ironiza, através de um lado *fake* (lembrando o pioneiro filme de Orson Welles), com situações diversas, uma obra de cultura da imagem cujo veneno é antídoto contra a estupidez tão propagada como *mainstream*.

O processo de construção é, portanto, fortemente arraigado no suposto caráter mordaz e pela presença crítica do *Dr. Victal*. Além do mais, a potência contida

nas formulações extravagantes e nos objetos insólitos depende da identidade visual registrada na marca *Victal & Sons*. “Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação.” (PESSOA, 1935)

A índole para a despersonalização adquire diferentes contornos em outros dois projetos subsequentes, que serão tratados mais brevemente: *The Mirror Method* e *auto_psy_lab*. Em ambos se desdobram séries de desenhos, instalações e vídeo para abarcar uma triangulação que envolve uma persona tratada como *Bastarda*, outra *Narcisa* e uma *terceira anônima*, esta última dotada de atributos pseudocientíficos aplicados em estudos anatômicos. Uma metáfora materializada pela visceralidade em complexas etapas de análises comportamentais que cercam o

rompimento da individualidade (Fig. 48) é captada por Marcos Dana, curador da galeria Durex Arte Contemporânea, que assenta a seguinte referência:

“Na tênue linha divisória entre realidade e ficção, Mauro elabora composições num jogo representacional entre alquimia e estrutura cognitiva, sugerindo reflexões dentro de um contexto poético-científico.”²⁶

Processo semelhante, compartilhando muitos desses desenhos, gerou o ambiente imersivo *auto_psy_lab*. Montado em 2008 no Centro Cultural Oi Futuro, aludia à ideia de um laboratório vivo, com imagens em movimento, sonorização proveniente de um antigo gravador exposto em uma mesa com um telefone que eventualmente recebia chamadas (Fig. 49); um convite ao observador para sentir-se partícipe de experimentações em curso, praticamente como uma testemunha ocular com certa proximidade a um protagonista

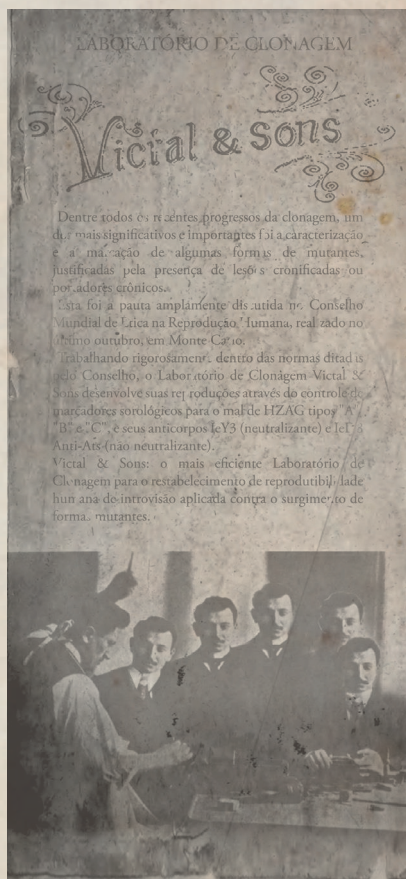


Fig. 47
Folheto publicitário de *Victal & Sons*, documento de trabalho digitalizado. Acervo do artista.

26. Texto curatorial Disponível em: <https://www.maurospindola.com.br/_files/ugd/f67d10_e46d1594bf294e8aad608ffb6dbd24df.pdf>. Acessado em 13/07/2023.

auto_psy_lab:
Exposição individual
no Oi Futuro
Flamengo, Rio de
Janeiro, RJ.

imaginário que poderia, presumivelmente, aparecer a qualquer momento. Texto curatorial de Alberto Saraiva discorre sobre a exposição:

“A anatomia interna e externa é abordada como camadas que vão da superfície para a profundidade do corpo; todavia o que promove o conjunto de imagens é indicar evidências para algo ainda mais denso que gera um clima psicológico permeado por planos subjetivos. Os desenhos, fotografias, vídeos e objetos se referem a anatomias cindidas, em que a ausência é fantasmática, e a presença é reticente.”²⁷



Fig. 49
auto_psy_lab.
Detalhe do ambiente
imersivo com destaque
para a mesa de
trabalho do laboratório.
Foto: Camila Leichter.

Durante a construção desses processos foi gerado o primeiro caderno de artista da trajetória deste pesquisador (Fig. 50), recurso que passaria a atuar como importante suporte poético considerando as obsessões desses pseudocientistas, a apresentar suas visões e investigações segundo estados mentais autônomos.

Após uma década de flutuações despersonalizadas, percepções subsecutivas revestidas por compulsões sobre memória e identidade pautaram práticas poéticas em projetos como *Nactividade*, *Stepchildrenland*, *BLANK* (trilogia do esquecimento em parceria com Camila Leichter e Ali Khodr) e o já

27. Texto curatorial Disponível em: <https://www.mauroespindola.com.br/_files/ugd/f67d10_125595297b87495dbc1dbbdf2b48be1c.pdf>. Acessado em 13/07/2023.

A exemplo das personas figuradas e até então coexistentes, nada se pode acrescentar sobre a biografia de Leichter, excetuando-se a gênese de sua imagem acompanhada de algumas hipóteses sobre seu nome. Situação umbrática que suscita de antemão uma questão: o que pode significar a ausência de uma biografia? Certamente a *natureza bastarda* deste pesquisador, fonte de perplexidade e indagações sobre memória e identidade desde a juventude (temas recorrentes nos projetos que acabaram de ser citados) pode fornecer noções para esta pergunta... afinal, dissonâncias existenciais podem ser encaradas similarmente a infecções danosas como *softwares* virais capazes de desordenar, desvanecer ou até apagar totalmente memórias e biografias? Outra face deste revés apresenta-se como uma possibilidade de amputação deliberada de partes de biografias. Em outra inesquecível e perturbadora reminiscência da *casa-jardim* havia, em uma caixa de fotografias, uma delas caprichosa e propositalmente recortada, suprimindo com tal intervenção uma parte da imagem que antes representara a junção amorosa de duas pessoas. Subsistia um abraço no vazio e se removia, assim, o protagonismo de uma presença outrora desejada, depois sentenciada à proscricção e ao esquecimento. De acordo com o entendimento da situação traumática cochichada pela família, pode-se inferir que se trataria de um banimento necessário à libertação biográfica de ambas personas. O assombro diante dessa ausência poderia conduzir a uma reflexão sobre cruzamento entre *biografias perdidas x biografias construídas*? Se por um lado experiências autobiográficas são reconhecidas como importantes aspectos *protoprocessuais*, do ponto de vista poético-subjetivo as biografias envolvidas neste processo de trabalho – ao contrário dos exemplos aludidos em Pessoa, Schröpel, Fontcuberta e Formiguera – opta-se pelo lapso, não por adotar o sentido de vazio, *ipsis litteris*, mas para remeter-se à lida com o desconhecido lacunar onde caibam hesitações, ambivalências, incertezas e suposições emanadas por aqueles que observam.

Desprovido de eventos pretéritos, portanto, a manifestação da presença de Emanuel Leichter surge precisamente em 18 de janeiro de 2018, com o aparecimento de sua representação fisionômica revelada em uma página de rosto da ignota publicação *Entomological Society of the Mill*, onde figura como *Honorary Member* (Fig. 51). Assim como sua repentina aparição, este livro desapareceu subitamente em um dos catastróficos extravasamentos do Serraria, arroio que margeia o *Moinho da Capivara*. O *temnebris alluviomnis* causou, como em outras ocasiões, tremendas perdas materiais em toda a

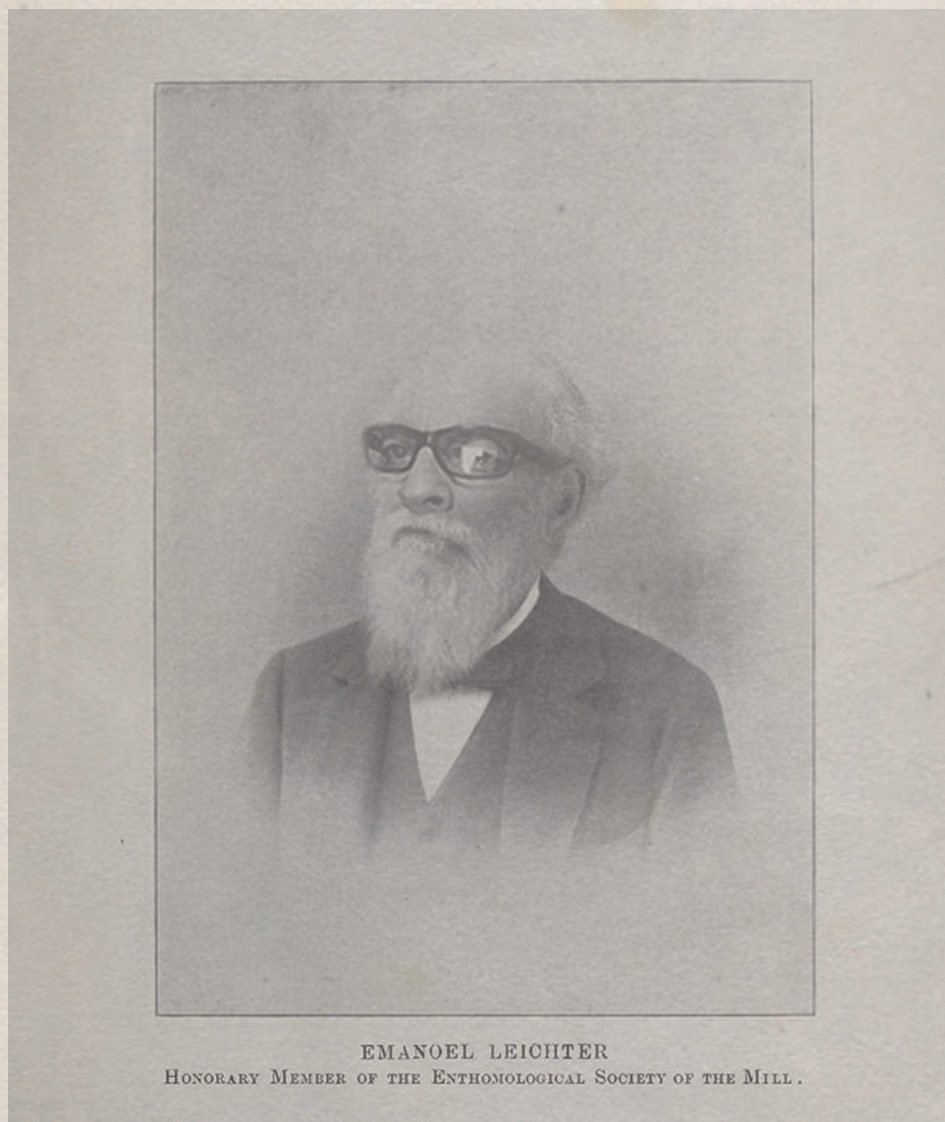
Temnebris
alluviomnis: termo
utilizado por dos
Montes para se referir
aos fenômenos pluviais
que produzem imensas
enxurradas como
dilúvios.

Para se ter uma noção da potência desses fenômenos, em recente ocasião, entre os dias 16 e 17 de junho de 2023, um ciclone extratropical formado no Oceano Atlântico provocou grandes volumes de chuvas e fortes rajadas de ventos em cidades do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina e São Paulo, ocasionando enxurradas devastadoras que causaram imensas torrentes fluviais. O desastre natural ficou marcado, somente no Rio Grande do Sul, por quase duas dezenas de óbitos, mais de 1.500 desabrigados, e perto de 15.000 desalojados. O transbordamento do Serraria neste episódio provocou um acúmulo de 45 cm de água e lama no estúdio do Moinho.

*Fig. 51
Página de rosto do insólito livro da Entomological Society of the Mill. A origem da edição de língua inglesa é uma incógnita. Documento de trabalho digitalizado no acervo do artista.*

região, produziu o apagamento de muitas memórias e arrastou consigo o único exemplar da *Entomological Society of the Mill* rumo ao incidental acervo da *Biblioteca das Obras Afogadas, Queimadas e Perdidas*.

Como se antecipou na introdução deste estudo, considerando-se a participação colaborativa entre heterônimos, caberia indagar se supostamente estariam trabalhos, textos, notas ou informações de outras parcerias heteronímicas a bordo do vade-mécum à deriva? Uma breve reflexão sobre algumas das respectivas claves heteronímicas propõe boa probabilidade da participação de pelo menos três companheiros nessa obra: o literato Hermano dos Montes



– *SCRIPTVS IMAGINIBVS* – indubitavelmente teria assinado o prefácio; Hermetho Trovatelli – *HUMANIS IMAGINIBVS* – seria o autor do retrato estampado nessa página de rosto, entre outras possíveis ilustrações; Leonard Thoridge – *MACHINIS IMAGINIBVS* – estaria engajado no processo de composição tipográfica.

Todos esses nomes surgem em um canto com timbre de desejo e/ou de encantamento. Trovatelli insiste que o encontro da designação de Emanuel Leichter desencadeia premissas cartoriais combinadas a uma forte aspiração de alteração da identidade civil deste autor, com antigas fixações pelo nome de ancestrais, bisavô e trisavô, visando renomeação do antropônimo de *Mauro Espíndola* para *Manoel Bomfim*. Neste sentido, Dos Montes acrescenta um processo de identificação transcorrido como etapas de uma *nomenismorphosis*: *Manoel / Inmanoel / Emanuel*, e vai mais longe, apontando a proveniência do sobrenome Leichter (mais luminoso em livre tradução do alemão) como efeito da *desiderismorphosis*, a evolução que acompanha incubações afetuosas, no caso referente à ideia de pertencimento à família da artista visual Camila Leichter, querida interlocutora, companheira de vida. Essa complexa e subversiva construção de morfogêneses prenuncia encontros com outros heterônimos. Por exemplo, depois de muitas tentativas em forma de inquirições medulares para a nomeação de Hermetho Trovatelli, este apareceu em um *anoitecimento*, reconhecendo este como seu verdadeiro nome e, além disso, afirmando que os nomes até então imaginados para si (Friedrich Bauermann e Francisco Bartholomew) seriam seus heterônimos. Um heterônimo com heterônimos.

Outras imagens de Leichter surgem como um *continuum* da intensa relação que se estabelece a partir de sua aparição. A estampa nos *Codicis PAPILIONIS IMAGINIBVS – Biogravura Vol. I e Vol. II*, e *ANIMALIS IMAGINIBVS – ILLVSTRACTVM ATLAS* (Fig. 52), a imagem usada na expografia da mostra no MUPA (Fig. 53) e o retrato pintado a óleo sobre tela (Fig. 54), são todas representações atribuídas a Hermetho Trovatelli. Ocorre um emparelhamento de imagens entre si, geradas da mesma matriz proveniente do livro *Entomological Society of the Mill*. No caso das estampas para os *Codicis*, imagina-se uma provável contribuição tipográfica de Leon.

Por outro lado, um vestuário composto de peças contendo paletó, colete, calça, chapéu e gravata borboleta (Fig. 55), usado por este pesquisador nas aberturas das exposições do MUPA em Curitiba e Pinacoteca Ruben Berta

Nomenismorphosis e desiderismorphosis: neologismos de *Hermano dos Montes*, *persona dedicada à escrita e traduções de E. Leichter e dos demais heterônimos*.

Anoitecimento: *intervalo entre estados oníricos, geralmente ocorridos entre 02:00 e 03:00 da madrugada, quando se manifestam pensamentos despersonalizados*.

Leon: *como Leonard Thoridge é apelidado pelos demais heterônimos*.

Fig. 52
 Estampa de Leichter
 nas páginas de rosto dos
 Codicis PAPILIONIS
 IMAGINIBVS –
 Biogravura Vol. I e
 Vol. II, e ANIMALIS
 IMAGINIBVS –
 ILLVSTRACTVM
 ATLAS.

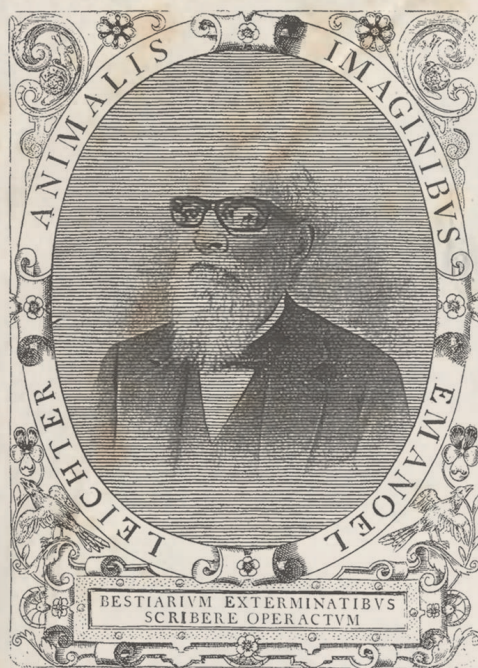
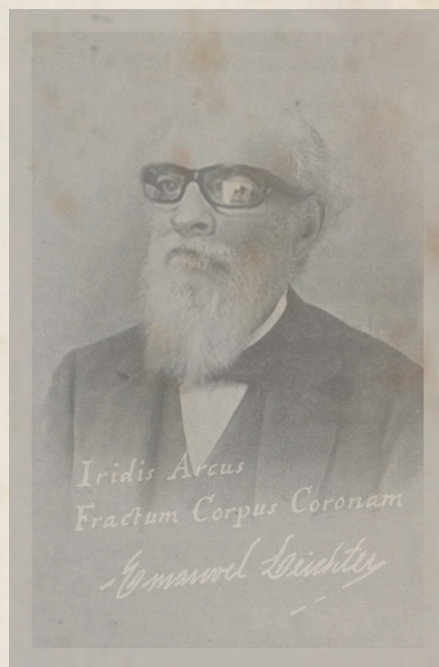


Fig. 53
 À direita, Estampa de
 Leichter utilizada no
 projeto expográfico do
 Museu Paranaense e
 também como cartão
 postal.



em Porto Alegre, hipoteticamente figurado por Klara Wachs, caracteriza um ato de alinhamento imaginário a Leichter e sua produção anacrônica. Esse movimento intimamente sintonizado é referenciado por Trovatelli e Dos Montes como um caso particular de *transfiguractus simbioticus* e compreendido como uma aproximação imaginária entre *interaliadus*. Trata-se de associações e conceitos que guardam, evidentemente, distinções dos quadros inventados pelos artistas citados anteriormente. Pessoa encontra seus modos de descrever as aparências de seus conhecidos heterônimos:

“Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre o branco e moreno, tipo vagamente judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo.” (PESSOA, 1935)

Viver conjuntamente em confrarias imaginosas é também um fato que apresenta possibilidades abertas à instauração de estados mentais em níveis

próximos à ideia de transe. A presença de Emanuel Leichter é detectada em intensidades variáveis, algumas vezes vertida durante encontros e coletas de espécimes, ocasiões em que são eventualmente lançados enigmas sobre o que se acha encontrado, desencavando suposições seguidas de fabulações.

Um desses momentos, a título de exemplo, ocorreu na construção da *nuvem plurissimétrica de biogravuras*. Havia chovido durante a noite e, pela manhã, encontrava-se no pátio uma bacia com água de estranha turbidez e aspecto acinzentado. Considerava-se a *nuvem plurissimétrica* em avançado estágio de conclusão e restavam, na mesa de trabalho, os últimos exemplares de borboletas e mariposas sem lugar no políptico. Uma sensação *supernatural* anunciou uma inquirição sobre o conteúdo da bacia; perguntas sobre perguntas despertaram a percepção para recentes queimadas na Amazônia; brotaram lágrimas pastosas, plúmbeas, fuliginosas; seguiu-se uma fatura de biogravuras com todos os fragmentos disponíveis na mesa; os incêndios do norte moveram o moinho;



Fig. 54
Retrato de Emanuel Leichter, por Hermetho Trovatelli.
Óleo s/ tela. 51,5 x 40,5 cm. Sem data. Acervo do artista.
Foto: Gustavo Balbela.

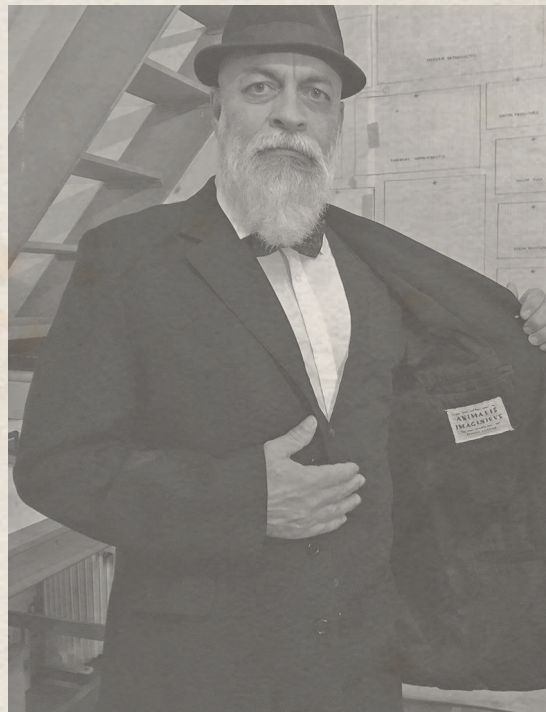


Fig. 55
Indumentária para alinhamento a Emanuel Leichter utilizada nas aberturas das mostras em Curitiba e Porto Alegre. Acervo do artista.
Foto: Camila Leichter.

miasmas liquefeitos viajaram até o sul e a última gotícula sombria saltou do eclipse de globos oculares e foi acolhida na superfície do papel; no desembasar da visão configurou-se a derradeira biogravura da série, a mais diversificada, a um só tempo única e plural a qual deu-se a nomenclatura *Innumerabilis Amazonniæ* (Fig. 56). Depois disso desapareceu a gravidade e tudo levitou.

Fig. 56
Innumerabilis Amazonniæ, *flagrante de etapa do trabalho recém-concluído em 26/08/2019*.
Biogravura, monotípiã s/ papel Heritage 200g, 20 x 30 cm.
Foto: Camila Leichter.



Demonstra-se, pela altura da madrugada, uma outra perspectiva de manifestação de presenças heteronímicas, já aqui referida como *anoitecimento*. Neste evento que, cabe ratificar, geralmente se passa entre às 02:00 e 03:00, promovem-se projeções de pensamentos despersonalizados mais aptos ao encontro coletivo. A rede de ideias costuma ocorrer em intervalos onde nem se dorme, nem se está desperto, um hiato *semi-onírico* que requer um delicado equilíbrio para discernir o que passa de maneira que a percepção esteja entre sua suspensão e a racionalidade. Caso o pêndulo se movimente mais para um lado ou para outro, dissipa-se de imediato a condição espectral. Na proporção em que se experimenta este estado, resulta uma dificuldade natural para rememorar o que se seguiu em seu transcurso. Desses lances delirantes foi formada uma extraordinária cornucópia vernacular germinando a maior parte do léxico adotado por Leichter e as traduções de suas cognições por Hermano dos Montes. Consta um espraiamento de locuções e expressões que estruturam

as nomenclaturas, operação fundamental de construção de sentidos para o ajuntamento produzido pelo tempo de coleta. Com pendor para a taxonomia, o trabalho de Leichter passa a contar com esses termos como peças-chave da organização do emblemático repositório de imagens. *Dactilus Dialectus* é o termo que designa a combinação entre palavra e imagem presente na materialização da escrita, enfatizando a delicadeza e sensibilidade pelas quais se articulam as complexas *metassignificações* de seu repertório, reverberando desde seu cerne até as extremidades e prolongamentos corporais para emanar ressonâncias em afinações sensoriais pela caligrafia desenhada nas pontas dos dedos, tema que voltará a ser pautado no segundo capítulo.

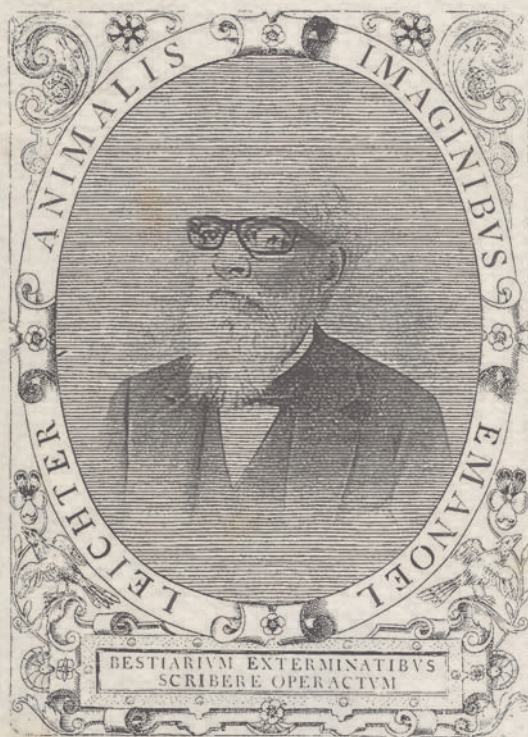
As conjecturas de E. Leichter, com seus esquemas vernaculares e planos plurissimétricos, se arriscam como peças rearranjando-se em um caleidoscópio de terminologias em permanente diálogo com nuvens de imagens. “Onde (...) aparece a figura identitária da heteronímia no nome do Dr. Emanuel Leichter, assim como os jogos da realidade e da ficção construindo sua própria indivisível teia de aranha, uma armadilha semântica que pode assombrar aos mais incautos ou fiéis dos maiores dogmas positivistas de que tudo é categorizável, só circula pelos mesmos canais que dita o chamado ainda melancolicamente progresso, com sua ordem impositiva, linear, nunca cosmológica.”²⁹ (NAVAS, 2020).

É essencial ressaltar, de fato, que o estado de suspensão vivido pelas presenças heteronímicas é um fermentador para os múltiplos impulsos e *pró-pulsões* que convergem para formar o processo deste projeto. Conforme aponta Hermetho Trovatelli, “o inconsciente coletivo expressa sua autenticidade através da despersonalização heteronímica” e, nesta trilha, o ofício de Leichter conjugado a um contexto colaborativo entre parcerias imaginárias não apenas vem nutrindo a elaboração dos trabalhos de *ANIMALIS IMAGINIBVS* ao longo de quase uma década, como também antecipam novos desdobramentos de acordo com os *domínios do saber utópico* concernentes a cada uma dessas personas (Fig. 57).

Saber utópico
*Proposição em
aproximação crítica ao
campo científico e seus
saberes especializados*

29. Texto Disponível em: <https://www.maurospindola.com.br/_files/ugd/f67d10_47362b3d73cb48d18f956804119b3cf6.pdf>. Acessado em 23/07/2023.

Fig. 57
 Galeria de heterônimos
 e seus respectivos
 domínios utópicos.
 Fotografuras
 produzidas por
 Hermetho Trovattelli,
 composição tipográfica
 da oficina de Leonard
 Thoridge. Epígrafes de
 Hermano dos Montes.
 Documento de trabalho
 digitalizado.
 Acervo do artista.







CAPÍTULO II.

DESDOBRAMENTOS CONCEITUAIS E ASPECTOS FORMAIS



parece significativo reconhecer que a questão da heteronímia e seus traços nítidos de pluralidade estão penetrantemente presentes e engendrando uma sequência de estudos utópicos, em vias de disseções subjetivas no durame dos alicerces desta pesquisa. Somente assim, sob o *outrar-se* instaurado, se tornou possível desenhar os ângulos e arcos que empinam linguagens e ventilam temporalidades, rabiscando cruzamentos entre arte, ciência e natureza, e se arriscando com a apropriação e reinvenção de vernáculos arcaicos e subversão de nomenclaturas.

Resta claro que os estudos que englobam a diversidade multidisciplinar produzida por heterônimos, com Emanuel Leichter na vanguarda de *ANIMALIS IMAGINIBVS*, apoiam-se conceitualmente em pautas alinhadas a simulações com as ciências naturais, também designadas ciências da natureza, buscando abarcar, especificamente neste projeto, o exame subjetivo sobre a metamorfose e a transitoriedade a partir da *animalia* encontrada sem vida no *Moinho da Capivara*. E quais seriam os métodos, ferramentas e faturas envolvidas nestes fenômenos?

Prefigura-se, para o avanço da compreensão sobre esta análise, um percurso entre os desdobramentos conceituais e formais que permitam argumentar e desvendar seus processos intrincados.



II.1. Cruzamentos e improvisos com naturalistas e câmaras de maravilhas

*Andábamos sin buscarnos pero sabiendo
que andábamos para encontrarnos*

Julio Cortázar

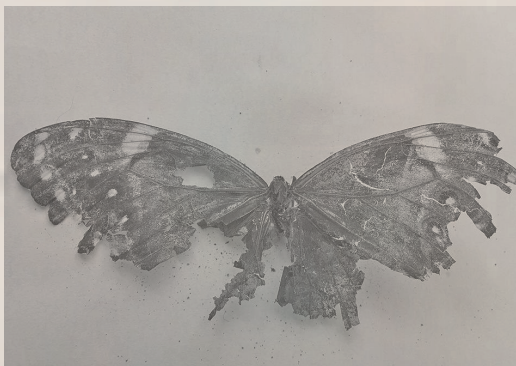
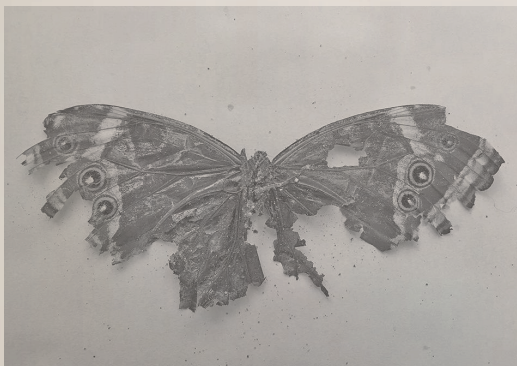


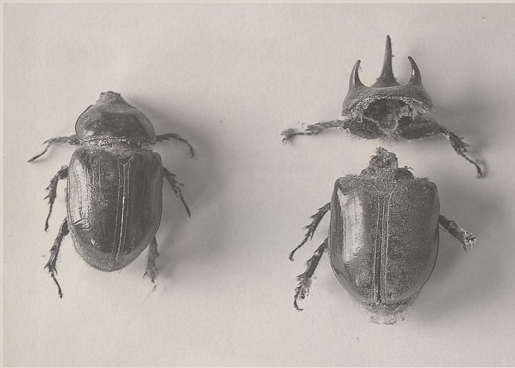
gestação processual de *ANIMALIS IMAGINIBVS* conta com um complexo desenlace de questões ligadas a um colecionismo anacrônico demonstrado desde o *locus* de trabalho no estúdio que ocupa parte de um sítio histórico em ruínas, o *Moinho da Capivara* e, indiscutivelmente, pela obsessiva e cumulativa coleta de insetos e vertebrados encontrados sem vida nestes arredores (Figs. 59 a 90). O espírito compulsivo que alimenta o interesse e o acúmulo desses seres em sua condição inanimada, para além dos fatores *protoprocessuais* anteriormente referenciados, envolve a visão intimista de Emanuel Leichter enquanto *pseudotaxonomista* empenhado sobre os fenômenos metamórficos e transitórios que circulam entre vida e morte, ideia confluyente com a *força ancestral da circularidade entre começo, meio e começo*, como afirma o quilombola semeador de palavras Antonio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo.

Nós, caminhando pelos penhascos,
atingimos o equilíbrio das planícies.
Nós, nadando contra as marés,
atingimos a força dos mares.
Nós, edificando nos lamaçais,
atingimos a firmeza dos lajeiros.
Nós, habitando nos rincões,
atingimos a proximidade da redondeza.
Nós somos o começo, o meio e o começo.
Existiremos sempre,
sorrindo nas tristezas
para festejar a vinda das alegrias.
Nossas trajetórias nos movem,
Nossa ancestralidade nos guia.³⁰

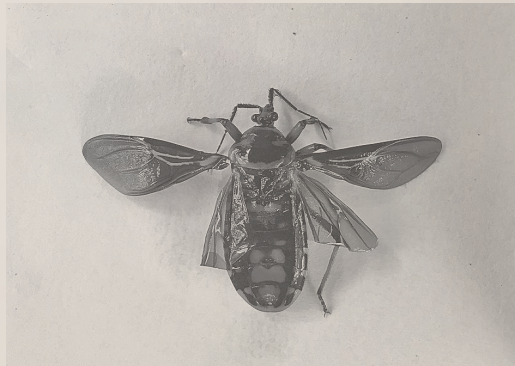
30. Poema de Nêgo Bispo, publicado em entrevista para a Revista Revestrés, Disponível em: <<https://revistarevestres.com.br/entrevista/comeco-meio-e-comeco/>>. Acessado em 26/07/2023.

Figs. 59 a 66
Papilionis
coletadas
entre 2014 e
2018. Fotos:
Camila
Leichter
e Mauro
Espindola

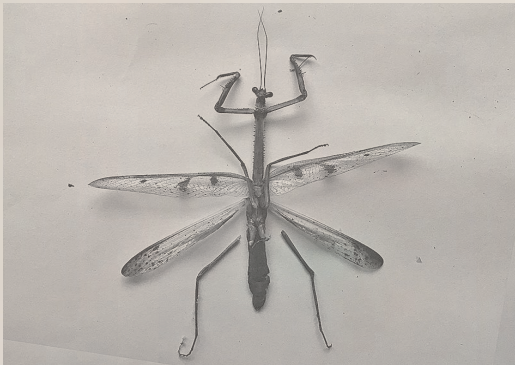




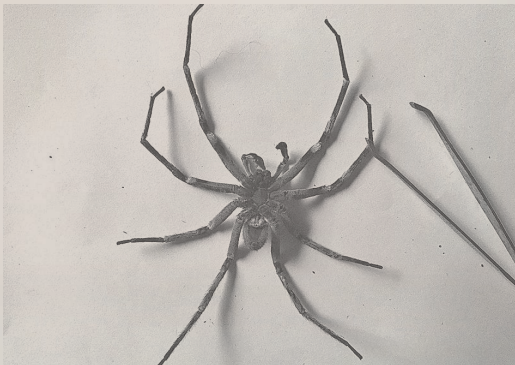
*Figs. 67 a 74
Herculius
Fotos: Camila
Leichter,
24/08/16
e Mauro
Espindola,
10/08/23.*



*Figs. 57 e 58
Martýrium
Opaccus
Fotos: Mauro
Espindola,
31/07/18.*

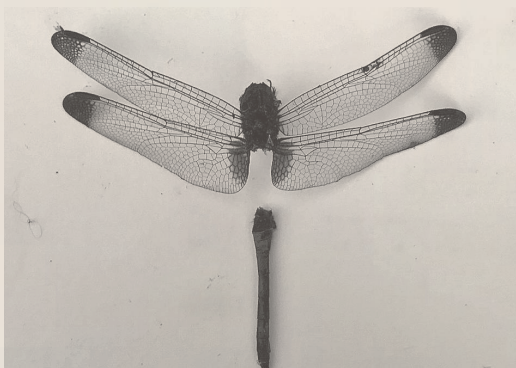
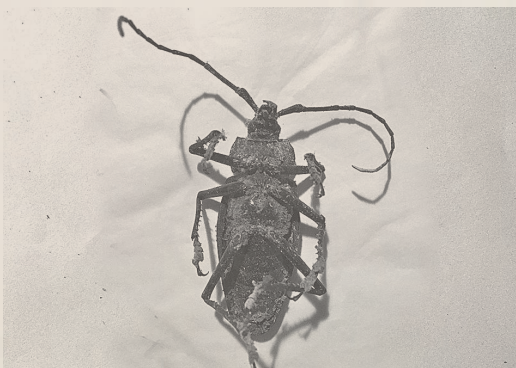


*Figs. 59 e 60
Ignotus e
Grýphus
Fotos: Mauro
Espindola,
16/04/18 e
14/11/18.*

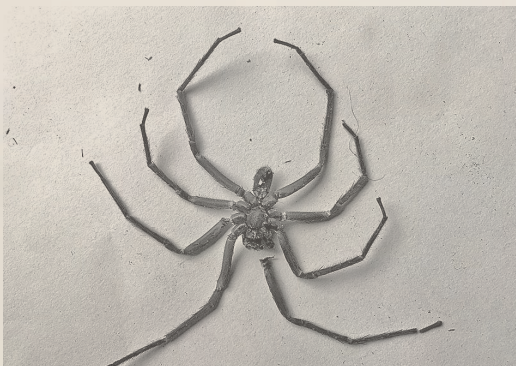


*Figs. 61 e 62
Horizontis
e Spasmus
Poemactis
Foto: Mauro
Espindola,
16/04/18 e
04/06/19.*

Figs. 75 a 76
 Girabit
 Spacium e
 Martÿrium
 Translucidus
 Fotos: Mauro
 Espíndola,
 08/04/18
 e Camila
 Leichter,
 02/05/19.



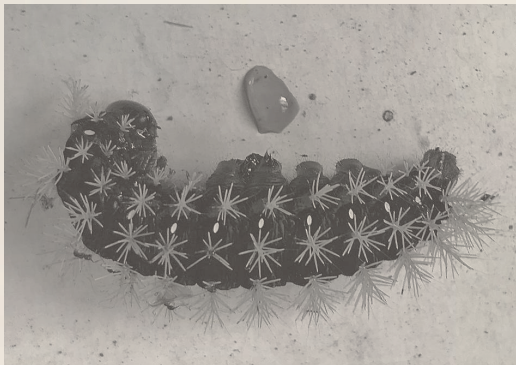
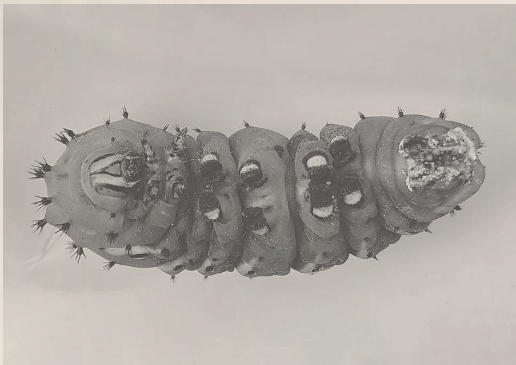
Figs. 77 e 78
 Horizontis
 in Retor
 Fotos: Mauro
 Espíndola,
 14/04/18.



Figs. 79 e 80
 Doloris
 Amputator
 Vitalitactis
 Pensactibus
 Fotos: Mauro
 Espíndola,
 17/07/18.



Figs. 81 e 82
 Anonÿmus
 Invalidum
 Legitimactus
 Captivitis
 Fotos: Mauro
 Espíndola,
 30/04/19.





Figs. 83 e 84
Psýccarus e
Pteroglyphus
Fotos: Camila
Leichter,
03/11/19
e Mauro
Espíndola,
04/03/22.



Figs. 85 e 86
Campus
Exillius e
Sibýlas
Fotos: Mauro
Espíndola,
06/11/18 e
01/08/18.



Figs. 87 e 88
Materphæra
Fotos: Mauro
Espíndola,
17/07/18.



Figs. 89 e 90
Paterlapsus
29/09/22
Fotos: Mauro
Espíndola,
17/07/18.

Ressaltam-se os aspectos éticos e legais dessa prática, já que se trata de uma coleta de animais encontrados sem vida, sem qualquer possibilidade de afetar negativamente o equilíbrio ecológico ou prejudicar populações silvestres.

Cada ser encontrado morto assume um papel especial nessa coleção, representando, no traçado fugaz da efemeridade, momentos da coexistência em sua frágil volatilidade a despertar um senso de maravilhamento diante da diversidade e complexidade da natureza. Pousados em caixas, conservados em potes de vidro com solução alcoólica, dispostos em mobiliários, impressos por monotipia, representados através de desenhos, vídeos, sobressai a precedência de suportes obsoletos com o aproveitamento de dispositivos e variadas molduras usadas (Fig. 91), mobiliário em forma de antigos *cabinets*, e estratégias de apresentação com recursos expográficos envolvendo a conservação dos corpos coletados.

Fig.91
Antigas molduras foram adquiridas em antiquários, contudo a maior parte foi doada em parceria por Bella Vista Arte & Molduras, estabelecimento localizado em Porto Alegre/RS. Essas molduras foram adaptadas por Leon Thoridge, que igualmente criou e adaptou as peças do mobiliário do projeto ANIMALIS IMAGINIBVS.
Foto: Camila Leichter, 31/07/19.



Ao revelar-se pela interconexão com nomenclaturas *descategorizáveis* concebidas como *quase-poemas-utópicos* ou *quase-enigmas-líricos*, o projeto se lança provocativa e ambigualmente em forma de uma subversiva coleção de ciências naturais formada por uma coletânea de espécies acompanhadas de poemas visuais e fabulações, ideia para um plano vindouro: *Museu Utópico do Moinho - MUM*.

Sugerem-se, assim, aproximações e confrontamentos com o espírito do maravilhamento, presente nas trajetórias traçadas por expedições naturalistas, suas revelações científicas e os inusitados gabinetes de curiosidades.

No caso das viagens exploratórias, entretantes, cabe apontar desde já a percepção de uma contraposição: se esses deslocamentos com finalidade naturalista, mormente realizados entre os séculos XVI e XVIII, foram estimulados pelo estudo das ciências naturais e seu caráter de curiosidade diante dos fenômenos deste mundo, oferecendo benefícios extraordinários e indiscutivelmente contribuindo para a evolução e domínio do conhecimento, paradoxalmente se tornaram fruto de uma desenfreada ambição e espoliação “visando identificar novas potencialidades econômicas” (ELIAS, MARTINS, MOREIRA, 2018)³¹.

Diferentemente das missões científicas de impulso tradicionalmente exploratório, E. Leichter posiciona um observatório em comunhão com a natureza - onde talvez esteja inserida sua maior utopia - desejando revolver, desordenar e desestabilizar um legado de cunho político-colonialista e mercantil, em favor de neologismos poéticos; obsessões oníricas, fabulosas e imateriais; provocações sobre o tempo, a memória e a imagem; reflexões metafóricas sobre a morte e a existência; posicionamento crítico frente às alterações nocivas ao meio ambiente; contestações subversivas e antagônicas diante de posturas conservadoras; manifestações sobre a liberdade, justiça e democracia; proposições, enfim, expressas em todas as suas relações entre imagens e nomenclaturas.

31. "O objetivo maior (talvez o único) das missões científicas do século XVIII era localizar potencialidades econômicas naturais e dados para definição dos limites fronteiriços, através dos esforços intelectuais de luso-brasileiros, no âmbito da investigação científica em rede. Certamente, tal objetivo foi alcançado pela Coroa, ao garantir a obtenção das pesquisas necessárias para sua dominação, ao mesmo tempo em que, preservava o conhecimento científico produzido no Brasil sob controle, impedindo desdobramentos que pudessem fortalecer a inteligência nacional que se formava."

Como sabemos, a Coroa Portuguesa não usufruía desse monopólio de maneira solitária e impassível, e lutava para evitar a movimentação de oponentes europeus interessados em ocupar e explorar o novo continente. A comitiva trazida a Pernambuco pelo holandês Maurício de Nassau, por exemplo, chegou ao Brasil em 1637 e era formada por um grupo onde se destacavam os artistas Albert Eckhout e Frans Post, e os naturalistas Willem Piso e Georg Marcgraf, sendo estes últimos os autores do livro *Historia Naturalis Brasilæ*. Nos conta o historiador Alfredo de Carvalho, a respeito dos acontecimentos que sucederam com Nassau e Marcgraf:

"(...) Nassau deixava o Brasil levando consigo a mais opulenta collecção de objectos de historia natural que já chegou á Europa. Era tão avultada a sua copia que o gabinete do Conde, os museus de duas universidades e varias collecções particulares (entre estas a depois tão famosa de Sebasch) foram com ella enriquecidas, e por mais de um século a sciencia se nutria desta provisão.

Não menos precioso foi o enorme espolio científico de Markgraf, que Nassau recolheu zelosamente, mas, que na sua quasi totalidade ficou inedito, circumstancia por demais lamentavel e á qual principalmente se deve o relativo olvido do nome do mallogrado sabio" (CARVALHO, 1908).

Nesse sentido, o projeto se alinha com postulados críticos encontrados nas provocações conceituais de alguns artistas, a destacar Alberto Baraya e Mark Dion. Baraya (1968, Bogotá, Colômbia) é célebre por refazer as viagens exploratórias parodiando as tradicionais expedições científicas e propõe, no projeto *Herbario de plantas artificiales*, um estudo produzido por simulacros de plantas não naturais (Fig. 92), do universo do consumo *made in china*, feitas de material ordinário como plástico, tecido, etc, e coletadas ao longo de vários anos, posicionando um pensamento crítico que aponta contrastes e desconstruções, entre outras questões, sobre o paradigma do explorador e da taxonomia científica. Sobre o projeto, afirma o artista:

As aulas de biologia seriam para Baraya um indício protoprocessual?

É um projeto que tem sua origem em um gesto espontâneo, aprendido nas aulas de biologia, no ensino elementar. Ao recolher algumas flores de plástico na rua, comporto-me como aquele cientista que a educação dispensada pelo ocidente espera que venhamos a ser um dia. Alterando as metas de uma tarefa tão simples como aquela, resisto a esse “destino”. Naquele momento todos os pressupostos são questionados, até mesmo a história. Poder-se-ia dizer que é possível reescrever a história a partir de sua própria práxis e experiência, mediante um simples gesto de resistência.³²

Fig. 92
Alberto Baraya.
Orquidea Humboldt,
da série Expedición
Berlin, Herbario de
plantas artificiales
(2013-2014), objeto
encontrado “made in
China”, fotografia.
Dimensões variáveis.
Fonte: catálogo da
Galeria Nara Roesler.



Na formação da coleção sob o constructo desenvolvido no projeto de Baraya, com a acumulação das coletas somada às intervenções do artista e seus desdobramentos expositivos, germinam emparelhamentos com os gabinetes de curiosidades. Os *wunderkammers* (câmara de maravilhas na tradução da língua alemã), ou *cabinet de curiosités* (gabinete de curiosidades traduzido do francês), surgiram no século XVI e consistem em coleções de objetos de várias categorias, como história natural, geologia, arqueologia, religião ou arte.

32. Entrevista publicada no Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/27a_bienal_de_sao_paulo_guia_2006>. Acesso em 08/04/2022.

Sobre os termos, diz a arqueóloga e historiadora Fernanda Camargo-Moro:

O significado epistemológico dos dois termos germânicos — Wunderkammer e Kunstkammer (muito difundido pelo estudo de Julius von Schlosser *Die Kunst — und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908) é variável: certos investigadores os empregam para designar unicamente as coleções limitadas no tempo (fim do século XVI) e no espaço (norte dos Alpes), seguindo a tipologia proposta por von Schlosser, enquanto autores como Adalgisa Luigi, em sua obra *Naturalia et Mirabilia: il naturalismo enciclopédico nelle Wunderkammern d'Europa* (Milão: Mazzotta, 1983), usam-nos livremente para qualquer coleção pública. Outros ainda, como Antoine Schnapper, preferem usar sempre a expressão “gabinetes de curiosidades”, considerando que a palavra “curiosidade” tem sentido neutro e geral e engloba Kunst (arte e artifício, habilidade) e Wunder (maravilhas).³³

Gabinetes de curiosidades são recintos repletos de acúmulos, acolhendo coleções distinguidas por seu caráter insólito, com a grande concentração de seu conteúdo exposta desde o assoalho até o teto, sob o signo da universalidade e existiram até a segunda metade do século XVIII. Imagens desses gabinetes sobreviveram através de ilustrações de livros, como *Dell'Historia Naturale* (Nápoles, 1599) de Ferrante Imperato (Fig. 93), estampa que apresenta um espaço apinhado de aves e mamíferos empalhados, peixes bizarros, conchas e crustáceos, minerais, livros, etc, além de um enorme crocodilo conservado no meio do teto abobadado. São também memoráveis as câmaras de Olaus Wormius (Fig. 94) e Francesco Calzolari (Fig. 95).

Mark Dion (1961, New Bedford, EUA) investiga relações e procedimentos utilizados por museus de história natural como as práticas de campo científico e de escavação arqueológica, produzidas por intermédio de uma minuciosa recriação dos métodos tradicionais de exibição, onde se demonstra sua evidente atração pelos gabinetes de curiosidades (Fig. 96). Em entrevista concedida à *Twin Magazine*³⁴ por ocasião da exposição *Theatre of the Natural World*

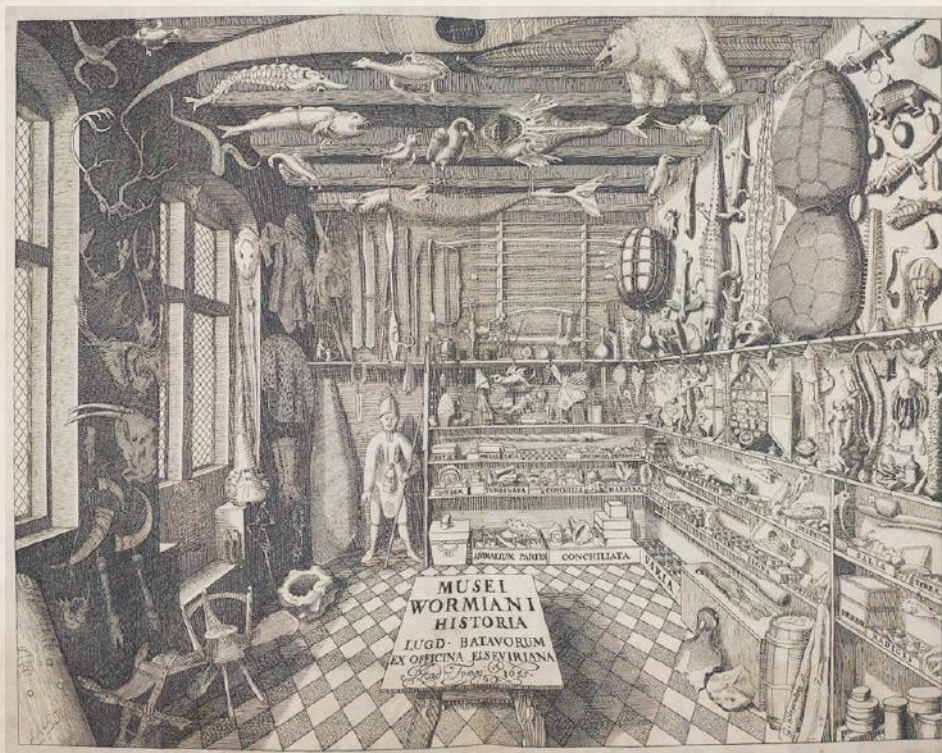
33. CAMARGO-MORO, Fernanda de. Câmaras de maravilhas, studioli e gabinetes de curiosidades: Vandelli e sua circunstância. Texto introdutório de *O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli*. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2015.

34. Publicação de 26/04/2018. Disponível em: <<https://www.twinfactory.co.uk/theatre-of-the-natural-world-an-interview-with-mark-dion-and-iwona-blazwick-head-curator-at-whitechapel-gallery/>>. Acesso em 08/04/2022.

Fig. 93
 Documento de
 trabalho
 Reprodução de estampa
 com imagem do
 gabinete de Ferrante
 Imperato.



Fig. 94
 Documentos de
 trabalho
 Reprodução de estampa
 com imagem do
 gabinete de Wormius.



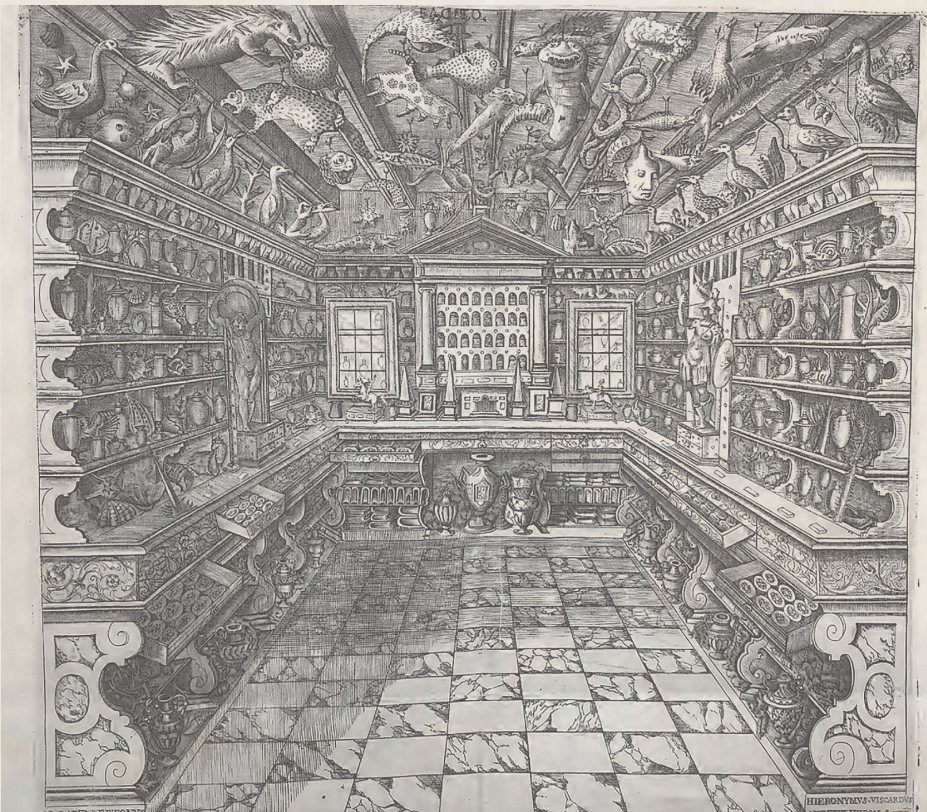


Fig. 95
 Documentos de
 trabalho
 Reprodução de estampa
 com imagem do
 gabinete de Francesco
 Calzolari.



Fig. 96
 Mark Dion, Bureau of
 the Centre for the Study
 of Surrealism and its
 Legacy, 2005. Mesa
 com livros e materiais
 variados. Fonte: Beyond
 institutional critique:
 Mark Dion's surrealist
 wunderkammer at the
 Manchester Museum.

(Whitechapel, 2018), Dion discorre sobre esses gabinetes:

Meu interesse era realmente pela conservação da vida selvagem e biodiversidade. Isso me trouxe para o museu e, à medida que me aproximei do museu, me aproximei de sua história para as coleções. Foi aqui que descobri a tradição do *Wunderkabinet* [um dos termos que designam o que chamamos de gabinetes de curiosidades], que mais tarde despertou o meu interesse pelas coleções dos séculos XVI e XVII. Considerei essas coleções realmente interessantes porque contrastavam de forma muito significativa das coleções imperiais ou coloniais, elas não se formavam como algo de proeminência nacionalista ou ideológica. Em vez disso, são cosmologias altamente individuais. Embora estejam indubitavelmente relacionadas aos processos coloniais, não são como o museu colonial. São tanto protocientíficas quanto espaços de magia, religião e superstição. Esse tipo de mistura e hibridismo, não só dos objetos, mas também de seus significados, é importante para pensar como avançamos em termos de design de museu – olhando para o passado e olhando para a forma inesperada como as coisas são colocadas em conjunto.³⁵

Nessa entrefala ele aborda questões ligadas à temática, coleta e classificação com a hipótese de uma retroversão estratégica:

Muitas vezes, volto à sua metodologia original [dos gabinetes de curiosidades], onde você usaria uma estrutura alegórica. Eu acho que ao tentar reconstruí-los você também tem que tentar se colocar na cabeça de um criador daquela época. Dessa forma você está intencionalmente juntando coisas como não podemos juntar hoje.³⁶

Assim se denota, *a priori*, uma postura crítica direcionada ao conhecido referencial identitário e mnemônico em vigência nos museus, enquanto autoridades que operam sob a perspectiva de organizar coleções segundo parâmetros de preservação, pesquisa e difusão de conhecimento, encontrando-se atados a estereótipos seculares produzidos por grupos dominantes justificados, sobretudo, pela diferença de classes.

35. Livre tradução da mesma entrevista.

36. Idem.

Já os gabinetes de curiosidades, embora genericamente fundados e organizados pela excentricidade de nobres ou estudiosos de classes abastadas e pela violência colonial, propõem contornos heterogêneos e assimilações notavelmente desierarquizadas e descategorizadas, nítidas em sua índole inexistente, obscura e multiforme, uma absoluta subversão dos acervos como são hoje apresentados em instituições ocidentais. Para que, afinal, serviriam esses arranjos anárquicos? Buscariam compreender e teorizar sobre a cosmogênese? Estariam a serviço de fermentações fantásticas e fabulações heréticas?

Dion apresenta uma argumentação sobre a notável diagramação assistemática inerente aos gabinetes:

No *Wunderkammer* você tem coleções muito idiossincráticas – elas são realmente reflexos dos interesses e gostos do colecionador individual. Eles podem ser metafísicos, religiosos, protocientíficos ou místicos. Os objetos podem ser troféus coloniais, ou podem ser objetos mágicos. O que é interessante sobre o *Wunderkammer* não é como ele sombreia ou prevê os museus que virão, mas como vem a ser diferente deles. Os museus são racionais e universais, o *Wunderkammer* pode ser muito irracional.³⁷

Diante das transformações ocorridas especialmente na segunda metade do século XVIII, o dito *Século das Luzes*, época na qual a ascensão do pensamento iluminista se anuncia como vértice do racionalismo e do cientificismo, os gabinetes de curiosidades são progressivamente destruídos ou, na melhor das hipóteses, desmembrados e partilhados, vindo boa parte de suas peças a integrar os acervos dos museus que viriam a nascer. Essa época assiste a chegada do sistema de classificação lineano, criado por Carl Linnaeus³⁸, segundo uma catalogação biológica baseada em um tipo de hierarquia monárquica, classificando os seres vivos em ordem taxonômica análoga a títulos da aristocracia, quais sejam: reinos, classes e ordens. Lineu, como é chamado na língua portuguesa, é o responsável pela nomenclatura científica da espécie humana: *Homo sapiens*, sendo também de sua lavra a distinção de raças, classificando-os conforme sua origem e cor da pele.

37. *Artwork from distant future: An interview with Mark Dion*. Livre tradução. Disponível em: <<https://www.kunsthallepraha.org/en/articles/artwork-from-distant-future-an-interview-with-mark-dion>> Acesso em 08/04/2022.

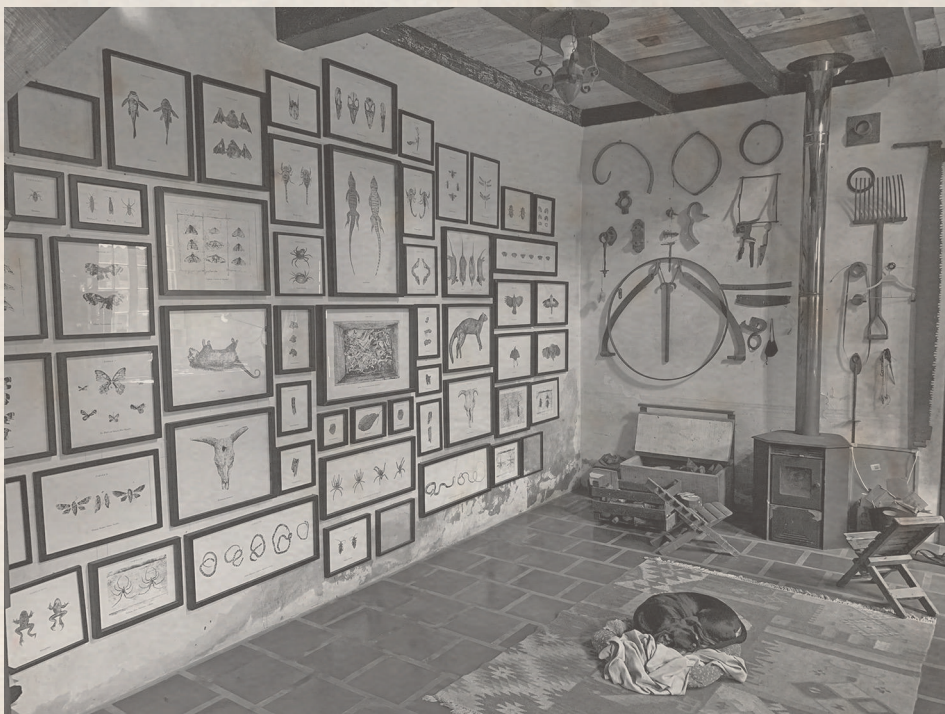
38. Carl Linnaeus (23/05/1707, Råshult, Småland, Suécia - 10/01/1778, Uppsala), naturalista e explorador reconhecido como o primeiro a estruturar princípios para definir gêneros e espécies de organismos e criar um sistema uniforme para nomeá-los (nomenclatura binomial). Fonte: Enciclopédia Britânica.

A reformulação e especialização, cada vez mais complexas e nutridas por métodos racionais, ganham tonalidades arqueológicas e científicas em busca da objetividade que seguem sendo processadas nas exposições de museus de história natural. Esta pauta é sutilmente problematizada por Mark Dion. Ele discute as práticas e hierarquias estéticas, tensionando aspectos ligados ao controle, poder e imposição histórica, e questionando a autoridade institucional prevalecente, objeto de análise que, na articulação desta pesquisa, pode ser apreciado junto ao posicionamento crítico do sociólogo Octavio Ianni anunciado há cerca de duas décadas:

A economia política e a sociologia, a história e a geografia, a antropologia e a psicologia subdividem-se em distintas e cada vez mais especializadas disciplinas. Devido à crescente institucionalização das atividades de ensino e pesquisa, à influência do positivismo e às induções do mercado, a filosofia, as ciências naturais, as ciências sociais e as artes têm sido pulverizadas no curso do século XX e começo do XXI.³⁹

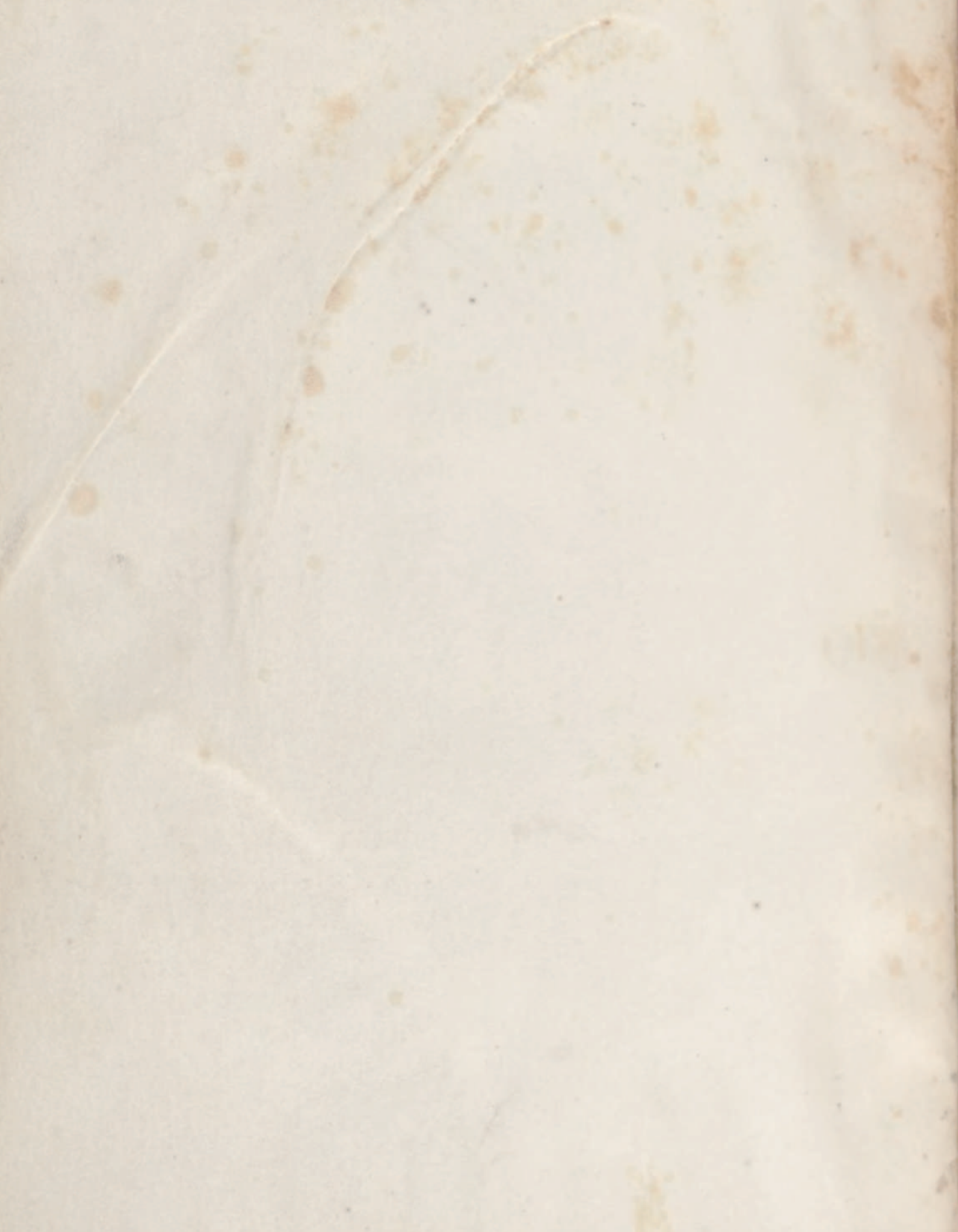
Assim confluem ideologias e narrativas, a sustentar a crítica de sistemas de conhecimento de Dion, também presente no estúdio de E. Leichter (Figs. 97 e 98), onde se articula uma coleção que se insinua, no conjunto formado por imagens e nomenclaturas, como um desafio à sustentação do paradigma da taxonomia científica, propondo uma despadronização em que se torna possível pensar em descategorizações por meio de renomeações, optando-se por um dialeto enigmático, ambíguo e subjetivo que alimenta uma multiplicidade de princípios com vocações apócrifas e desprovidas da necessidade de legitimação.

39. IANNI, Octavio. Variações sobre arte e ciência. Aula Magna realizada em 3 de março de 2004.



*Figs. 97 e 98
Imagens panorâmicas
do estúdio do Moinho
da Capivara,
lugar impregnado de
utopias e do espírito
dos gabinetes de
curiosidades. Fotos:
Mauro Espíndola,
19/09/21 e
Camila Leichter,
09/03/2022.*







II.II. *Biogravura: gravura experimental em nuvem plurissimétrica*

*No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin.*

Jorge Luis Borges



o terreno fértil de *ANIMALIS IMAGINIBVS* brota a experimentação com borboletas e mariposas que resulta na descoberta do procedimento técnico de produção das *biogravuras*. Relembre-se que anteriormente à aparição de Leichter fracassaram todas as tentativas deste autor focadas no propósito de produzir monotípias com borboletas, sendo esta uma expectativa frustrada e praticamente esquecida.

Com o heterônimo incorporando-se na experiência um novo ânimo dirigiu inédita sequência de atos processuais produzindo um caminho que, assim como talvez aconteça muitas vezes no campo da ciência, vem a conceber um modo mais ou menos original direcionado a um achado. Nessa parceria com Leichter organizou-se, acuradamente, um *set* de trabalho adequando, antes de tudo, um suporte livre de ácido, propício à conservação, caligrafia, encadernação, ilustração, offset, com resistência à dobra, boa gramatura e acabamento de superfície, e assim foram selecionadas aparas do papel *Heritage* 200g, tratando-se de sobras que haviam sido utilizadas em serigrafias com excelente resultado e estavam disponíveis no estúdio.

O próximo passo foi inferir a respeito de um aglutinante capaz de transferir a *quitina*, isto é, fixar sobre o papel as microescamas pigmentadas que cobrem as asas das borboletas e mariposas e obter uma impressão única, monotípica. Para tanto foi utilizado o verniz Daler Rowney — Prefix Colourless Fixative — aerosol.

Posteriormente à impregnação do fixador no papel, foi colocado o corpo de um lepidóptero e a lâmina dobrada sobre ele. Uma frotagem garantiu

melhor adesão da quitina no suporte e, finalmente, ao desdobrar-se o papel e remover-se o corpo, restou a materialização da impressão, como uma estampa resultante de uma monotíпия (Fig. 99).

Fig. 99
Registro de etapas do
processo de construção
das biogravuras no
studiolab
Fotos: Camila Leichter,
05/04/18.



Boa quantidade de buscas na internet foram realizadas, sem apresentarem retorno de qualquer experiência similar, tampouco surgiu composição de registro do termo *biogravura* associado à alguma técnica análoga, situação que inspira a forte suspeita quanto à originalidade do procedimento. Segundo a *interpretação lexicográfica* de Hermano dos Montes, a origem do substantivo feminino *biogravura* é originária do método de impressão experimental sinalizador de um último estágio no processo de *biomorfose dos lepidópteros*. Segundo Dos Montes, o levantamento etimológico remonta as formas originárias e utópicas *biomorphictionis* e *biogravitactis*, seguindo por si uma transição para *biographictionis*, *biogravactionis* e *biogravura*, todas referências pertencentes ao *Dactilus Dialectus*. Pela lógica do sincretismo linguístico não é descartada a junção do antepositivo *bio-*, abundantemente utilizado nas línguas de cultura modernas a partir do início do século XIX, especialmente

Biomorfose dos
lepidópteros
*Hipótese
circunstancialmente
apresentada por
Emanoel Leichter e
Hermano dos Montes
em seus estudos
confluentes.*

empregado para a terminologia das biociências, adicionado ao vocábulo -gravura; do francês *gravure* (1538) *ação ou arte de gravar*⁴⁰.

A respeito da formação das figuras, apresenta-se, para além da imagem dos insetos inspirada na posição anatômica clássica, um ganho de possibilidades fenomênicas, facultado pelo surgimento de manchas imprevisíveis e eventuais falhas na impressão. Cada *biogravura* é finalizada com a inserção de vocábulos pincelados com aguada de nanquim, em equivalência às nomenclaturas binomiais, cabendo relembrar que o recurso sistemático científico cede espaço à subversão e subjetividade (Fig. 100).



Fig. 100
Registro de conclusão do
processo de impressão de
uma biogravura.
Ocelli Picturæ
15 x 30 cm
abril/2018
Foto: Camila Leichter,
05/04/18.

As gravações de ambas as faces dos lepidópteros revelam preliminarmente uma aproximação com estudos entomológicos e sua disposição para compor uma nuvem se relaciona com coleções e acervos de gabinetes de curiosidades e de museus de história natural, assim como de livros, atlas e enciclopédias seculares. Um exemplo, entre os séculos XIX e XX (Fig. 101), são as ilustrações científicas do pintor, litógrafo e entomologista francês Adolphe Millot (1857-1921).

Na perspectiva de construção deste trabalho, a questão expográfica é revestida de grande relevância e apresenta dois importantes procedimentos formais: os suportes para as imagens e a diagramação de seu conjunto. Conforme evidenciou-se no subcapítulo anterior, foi percebida a necessidade de introduzir elementos obsoletos, como molduras usadas e naturalmente envelhecidas, conectadas com outros préstimos e temporalidades, inicialmente selecionadas

40. Alguns dados compilados do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

Fig. 101
 Documentos de
 trabalho
 Reproduções de
 ilustrações científicas.
 Na seqüência da
 esquerda para a direita:
*The Natural History of
 Insects* - Londres, 1763;
*Dictionário Universal
 de História Natural* -
 Paris, 1845; e *Novo
 Larousse Illustrado* -
 Paris, início século XX,
 esta última lâmina de
 autoria de Millot.



em antiquários de cidades vizinhas, opção posteriormente revista e rearticulada através de parceria com moldureiros apoiando o projeto e cedendo dezenas de molduras de suas sucatas, que acabam tendo suas medidas adaptadas pelo colaborador Leonard Thoridge.

Por conseguinte à manifestada presença de componentes em sua circulação de proveniência extemporânea, esta última metamorfose das borboletas e mariposas é plasmada na suspensão de uma temporalidade e dispõe-se a evocar a reaparição dos corpos organizados ao longo de um labiríntico circuito. Seria esta proposição algo a embaçar noções inabaláveis acerca do tempo cronológico? Diz um ditado iorubá que *Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje*. Nessa ideia de subversão do tempo atribuída ao orixá Exu, entidade da comunicação e da linguagem, conexão entre o humano e o divino, — desconsidera-se a linearidade compreendida com início, meio e fim; em contraposição evoca a ação e propõe reinventar o passado.

Diante de uma questão temporal elabora-se outra espacial: o que se poderia indagar sobre as relações e rearticulações nesses planos de voos estampados? A formação da *nuvem plurissimétrica*, forma elíptica que delineia um esquema de operações de escritas cruzadas em espelhamentos indicados por jogos de (as)simétricos poderia, talvez, ser lida como um artifício imantador a produzir atração e uma infinidade de sentidos com quiasmas entre os termos, sempre considerando-se a derradeira transmutação das criaturas mortas e sua transitoriedade.

Para permitir um melhor entendimento e percepção deste desdobramento, é importante explicar sobre a construção do plano *plurissimétrico*. O conceito

deriva, de antemão, da própria imagem harmônica dos lepidópteros que, assim como em inúmeras outras espécies, incluída a humana, têm aparência externa sinalizada pela simetria. A locução nuvem, além de ser pareada com a imagem do contorno do políptico, designa semelhança com o adjetivo coletivo para os lepidópteros. Assim, a configuração da nuvem é projetada poeticamente sobre a ideia de um organismo e suas variações, refletindo um plano mental diagramático que intercorre de uma progressiva transformação de seu traçado na medida em que cada *biogravura* é posicionada a começar do centro onde pulsam três corações, dois continentais em um capão interno: *cordis punctum I - Perpectum Levantis* (Fig. 102) e *cordis punctum II - Kalleidoskosmus* (Fig. 103)⁴¹; outro como uma pequena nuvem rebatida em forma de ilha: *cordis insularis - Imnumerabilis Amazomniae*, como será demonstrado no *subcapítulo II.VI. Sistema poético-pictórico*. Os pontos vitais de sustentação do prumo continental, situados no centro da maior parede do estúdio (Figs. 104 e 105), impulsionam, portanto, paralelos perceptivos como um espelhamento da ordem de uma multilateralidade. O acúmulo de imagens, a partir dessas observações, é montado e se estende até os limites do espaço dessa parede, adquirindo um conjunto com aspecto elíptico, tornando possível uma variável confabulação diagramada entre pontos e planos opostos e adjacentes, como se pode observar na conclusão da *nuvem plurissimétrica* (Fig. 106). Gramaticalmente, o termo elipse apresenta um



Fig. 102
Perpectum Levantis
Biogravura
1,5 x 61,5 cm
2019
Foto: Mauro Espíndola



Fig. 103
Kalleidoskosmus
Biogravura
35 x 45 cm
2019
Foto: Mauro Espíndola

41. Concepção compartilhada entre Leichter (Kosmus) e Montes (Levantis).

Figs. 104 e 105
Registros da construção
de uma nuvem
plurissimétrica.
Fotos: Camila Leichter,
11/08/19 e 16/08/19.



significado que contribui para um interessante desdobramento. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* esta locução é descrita “em termos linguísticos, como supressão de um termo que pode ser facilmente subentendido pelo



contexto linguístico ou pela situação (p.ex.: meu livro não está aqui, [ele] sumiu!).” A referência à omissão subentendida se encaixa nos propósitos de uma *plurissimetria elíptica*, pois ajusta e equilibra variadas associações coexistindo com lapsos e intervalos.

Há que se recapitular que cada *biogravura* nasce de uma dobra, um plano que se abre como uma asa de borboleta, com impressões decorrentes do mesmo corpo. Dilatadas pelas nomenclaturas, talvez se possa induzir a ideia de expansão de essências correlatas, uma coleção de páginas impressas formando um volume onde voam laudas gravadas com poemas visuais que tramam entre si uma *fabulação elíptica em abismo*.

Fig. 106
Registro da conclusão
de uma nuvem
plurissimétrica.
Foto: Camila Leichter,
26/08/2019.



II.III. *Dactilus Dialectus: a escrita e o escriba*

Escrever é também não falar.

É calar-se.

É gritar sem ruído.

Marguerite Duras



procedimento de apropriação de imagens das fontes nos antigos livros acontece instantânea e espontaneamente, como decorrência natural do processo de pareamento com a plasticidade e estética de remotas obras científicas. Enquanto *pseudocientista*, Leichter se coloca a reputar através da escrita e respectiva caligrafia, seu olhar sobre a exanimação como uma das entradas para o processo metodológico que envolve estudos e ressignificações intermináveis, incluídas meditações entre pares heterônimos, produzido no estúdio-observatório do *Moinho da Capivara*. Sobre essa compulsão a respeito dos estudos, sustenta Giorgio Agamben:

O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela ‘lei da boa vizinhança’ a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também o não quer ter”, e ele prossegue: “a etimologia da palavra *studium* torna-se então transparente. Ela retoma a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados neste sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas.”⁴²

42. AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia Ltda, 1999.

O resultado dos estudos e associações entre imagem e escrita colocam em suspensão os traços deixados no percurso por limiares temporais, como um desenho das marcas do transe em um lugar onde simultaneamente pulsam fusos de tempos verbais e estalam lacunas de sua inexistência. O *Dactilus Dialectus* articulado em *ANIMALIS IMAGINIBVS* é o produto das vibrações e percepções exaladas na linguagem do projeto, compreendidas principalmente pelo companheiro Hermano dos Montes, eremita, tradutor e colaborador de E. Leichter. Nessa conjunção surgem locuções, expressões e pequenos textos produzidos em muitos momentos de abstração, aprovendo um reservatório de palavras que fortuitamente se combinam e se magnetizam às imagens, muitas vezes respirando o sopro característico dos poemas visuais e provocando atravessamentos e lampejos entre arte e natureza em colóquios sobre a transitividade e nebulosidade do efêmero. Essa junção entre verbo e figura, fluindo sobre o entorpecimento da transitoriedade, reverte-se em imagens aparentemente únicas, porém ainda mais complexas quando agrupadas e diagramadas em labirintos que compõem o espelhamento das *nuvens plurissimétricas*, como se verá adiante.

Outro aspecto singular está embutido no atributo do escriba, o pendor para as composições tipográficas dando a ver também um cuidado com a imagem da palavra em si. Dessa maneira também latejam e efluem epifanias pelas pontas dos dedos (*dactilus punctus*), na fatura das nomenclaturas que são igualmente desenhos e pinturas (Fig. 107)

Esta fonte brota de uma anatomização produzida em livros de história natural e o enfrentamento deste processo gráfico expõe uma notável força de coesão de suas moléculas, inatas e esfingéticas, fornecendo substância visual a uma materialização de certa forma enigmática, da essência volátil do pensamento. Acredita-se que na medida em que eclode o acúmulo de locuções, cepa de elementos ambíguos e incógnitos, mais a dicção de Emanuel se liquefaz e espargue pictoricamente.

O processo, partindo de busca e trânsito pela caligrafia da imprensa de outrora, passa inicialmente pela computação gráfica, com a estruturação das listas de palavras que são desenhadas ou pintadas, para deixar claro, na maioria das interações com imagens, a não ser no caso dos *codicis* e no material gráfico que acompanha o desenho expositivo, onde o recurso de coleta de caracteres gera um acervo de glifos, como uma caixa de tipos virtual.

Fig. 107
(pgs. 112-113)
*Agrupamento do léxico
com nomenclaturas
para as tabulas e
biogravuras, que
formam um arquivo na
sombra de uma coleção.
Arquivo digital, acervo
do artista.*

No lugar de fontes *TrueType* ou *OpenType*, portanto, é de um arquivo com essas letras que são compostas, uma a uma, todas as sílabas, palavras e pontuações de cada *codex*, textos e legendas. Outro expediente utilizado na diagramação destes livros, são as letras capitulares e ornamentações apropriadas e tenuemente reeditadas (Fig. 108). Assim, na exposição *ANIMALIS IMAGINIBVS*, montada no Museu Paranaense (MUPA), sobressaem três tipos de materialização da palavra: um deles para as *biogravuras* em pinceladas de aguada de nanquim; outro para o *contracampus* em nanquim sobre papel; e uma terceira que envolve o grupo composto por intermédio de computação gráfica para os *codicis PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA - Vol. I e Vol. II*, e para o material gráfico em plotagens para o texto da curadoria e etiquetas com informações técnicas sobre os trabalhos.

Mesmo no trabalho de composição gráfica realizado digitalmente, o tato envolvido na manipulação de uma caixa de tipográfica digital evoca, pelo gesto dactilius, a presença do tipógrafo medieval.



PAPILIONIS IMAGINIBVS

PRÆFATIO



Biogravura considerectis quo insolentis pulsus longifingulis
 coellis non voluntatis et metamorphosis explicationibus.
 Diei confumitis viribus phurenti lætiphicare dignatus stylus
 inertiam ignotis quæsumus capacitis præcipua in arbitrium
 admodum amplis æctus corporallium transformatio generat mortem.
 Organicus materia addicta modiphicatio rota progressivum perpetuæ
 vestibulum multæ cogitationis æctium experientæ scholarum viventis
 memoriæ magnitudinis æquiparatis infinitum.

Hæc investigationis in hoc quod quasi pulvis antecellebrationem factum
 et unum diarius ephemerus et prosperitatis ruina degradatum nativitat.
 In verberat exitus mortis, quæ dat solutionis motus detectum cominitis
 vitæ. A prima luce ad solis animarum, ad crepusculum lucem, continuum
 velut explicatio ex impermanentia celledris.

In vanum est naturalis existentia et indeterminacione ritus - finis motus
 interruptum, sed etiam motivaetionis - hoc est energiæ enim
 vigoris quæ ex hoc opus, quoniam ipsæ
 innatus viveris.

*Fig. 108
 PAPILIONIS
 IMAGINIBVS -
 BIOGRAVURA Vol I.
 Detalhe do prefácio.
 Montagem do texto e de
 todas as nomenclaturas
 produzidas
 manualmente, letra por
 letra.
 Impressão digital, 104
 páginas.
 Moinho Edições
 Limitadas,
 21/06/2018.*

Confractus Contrita est Algurium	Brasiliensibu	Vmbra II	Vident Palpebra
Gloria Lacerationis est in Gloria	quibusdam Lonx	Vmbra III	Visum Nubillum
Chymæra ex Quadam Permanet	Griÿphus	Æxpectans I	Vix Mallum
Et Rediit ad Pulveris Alas Nijmphæ	Herinaceus æ	Æxpectans II	Aurum Pupillam
Caput Factum et Herculium	Æthiopiſch Pferd	Observationis I	Anima Inebriat
Flagranti Hallucinationis et Griÿphus	viatilis Lonza	Observationis II	Anima Somniphicus
Fremitus Alas Cherubin	Wildſchwein	Secretum I	Duobus Dubium
Viaticum Opere Horizontis in Rector	Verres	Secretum II	Opaccus Raptum
Granum Perdidit Uterus Tenebris	Aper Salmandra	Secretum III	Æthere Pulveris
Lacrimis in Ignotus Laudatum	Bos Domesticus	Secretum IV	
Kaſtkianis Voluptactis Clamoribus		Secretum V	Solum Fuga
Preccarius Apotheopticum Incontractus Apocalijpsis Factus		Secretum VI	Melancholia Funnus
Suctilis Characteris Captionis Alphabetum Anima		Secretum Factus	Melancholia Fragilium
Veritas Æquivalenctis Monossylabius Falsus Impetus			Inconsciis Incontinens
Væredas Æquivalenctis Plurissylabius Mundus Impetus			Venenorum Orbitalius
Quattuor Tristia Minotaurus Ossuarium Resistenctia			
Exsijllium Æxaltactionis Magnictudis Nominis			
Gravittas Avanctis			Anilina
Naufragus Oniriccus	MOCTVS PICTVRÆ.		Amisissima
Levittas Absortus	Ruina Eum Per Sæculi		Suicius
Somnis Nimbus	Spirithus in Oratium Agere Transitum		Sanittas
Campus Exillius	Perdiderunt Considerationem Mentis Immortalibus		Dubitantibus Inertia
Martijrium Opaccus	Volans Enim Animarum Locum Desideratum		Venerium Salis
Martijrium Translucidus	Thanathus Clavum Odorem Ætherna		Acidum Saporis
Zonna Penitenctis	Tabula Rasa Allægoria Arcamnus		Impetus Invalidus
Purgactorium			Ardere Clamatium
Zonna Flagellactis	Pangeactibus Sijmphonix Retropicum Cijclopſis		
Pseudus Andarillius	Thanactus Lapsus Transitorietactis		
Zonna Imnundabilis	Thanactus Euphorix Tempus Præsentium Sanguinibus		
Zonna Translatactis	Entroemundus Guardiannis Entroeversus Guardiannis		
Banidictus Prophæcta	Imnacabadascenæ Imnaudibiliscenæ	Via Regiæ	Factum Via
Psiccarus Cœllacanthus	Imnactivascenæ Imnaudictuscenæ	Homærus	
Iridis Arcus Fractum Corpus Coronam	Mnemosijnæ	Licquefactum	Lazharus

CTAÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

æ	a b c d e f p h g h i j k l m n o p q r s t u v x i j z	Phœnix Elegia	Predactorium Operactus Insolictus De
æ	ct	ius ium	bus tum
Parallælum	Rexguardium	st st	Chronus Cholossus Desideratum Cholossus Mnemosijnæ Cholossus
Primaurora	Scquizonna	Crexpuscullus	Nactimortum Barroccus Arcamnus Indomabilis Lum

Ventus Insaniæ	Lulaliberis Magnopopulus	Perfectum Descolljrium
Medem Sirtemissimetris	Karma Kadentis	Quietum Fillum Violactum
Crepitus Exsuccessus	Ymnsomnia Pærpetua	Fecundam Rœvolluctionis
Macula Sublimis	Stigmati Imaginis Reactum Ruptus	Feminis Rœvellactionis
Grisæ Iubilus	Promptus Dephæctum	Lumnis Invisibilis
Decubitus Devotatus	Implacabilis Vox Lapidis	Ruinæ Occupationibus
Exstasis Exstinctum	Assiduus Anoctecimentum	Testemonium Indignactus
Præsentiũ Schara	Materphæra Paterlapsus	Saphenam Interruptum
Aurum Vulnerium	Ultimus Servulus	
Ardra Sexes	Xiphopagus Vitalis	Utherus Vocabullum Soberanis Comunitactis
Frustratium Resurrectionis	Zephyrus Victimæ	Vallis Impunitactis Spectrum Sjllaba Phontis
Terræ Pulveris	Metaphoræ	Vesperæ Depreciactus Stigmactum Circus
Stellæ Pulveris	Mariellis Præsentiũ	Vigoris Turbæ Sijnchoræ Fugax
Grudiis Injurice	Radius Vulneribus	Voluctas Virginitas Volupijas
Linguae Fragmentorum	Talisputris Qualisfunebriũ	Xenophobus Hediondus
Bonnuẽ Ebrius	Terminæ Marianis	Xamanis Rexistentia
Kjymæram Vox	Terræ Transeris	Zodiacus Reflexus
Uthopia Urgere Strictus Plenum	Toxicum Brumæ	Zonna Vorax
Horæ Rasuræ		
Nocturnæ Nacturæ		

AÆBC EFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

æ abcdefp h g h i j k l m n o p q r s t u v x y z
 ct æ if

Æquinoctiallis Plexus	Dogmactis Frigidus Directus	Kalleidoskosmus
Adversarius Impoderactus	Essentiæ Crisis	Kallendarius Criticus
Barbaries Activtum	Fastidium Capitallis	Kriptancestrallis Extractum
Aurum Detonictus	Fastidium Mascullus	Lulanobilis Magnajusticiæ
Argillæ Cadaveris	Fastidium Pholliam	Lulaconceptum Magnopricipiũ
Argillæ Animæ	Frustratium Fractionibus	Meridianis Solitarium
Bacchus Sijnphonia	Grandilocquus Populus Characteris	Morbidus Austherictatis
Calcullus Desconjunctus	Grutta Protectoris	Neurus Coadjuvantis
Callumnia Martirium	Habitaræ Erosionibus	Odium Olloris
Crepitus Actomicus	Inmobillis Intollerantiæ	Opticoncilium Apertus
	Indignus Exterminactus	Petra Procelæ

dictum NEOGEMNESIS Neogemnesis
 Thjresias Thercectum Exalactus Sudarium
 Imvizibilis Designentiæ
 Plenunmbris Clarividentiæ Prophæticus Glijphus



II.IV. *Contracampus e a articulação dos Objectus Tacictus*

*É importante pensarmos no valor que cada coisa ou lugar tem para cada bicho.
Só assim vamos saber por que razão cada um é como é.
Depois de entendermos melhor, a beleza comparece.*

Valter Hugo Mãe



processo de experimentação e realização envolvido nas *biogravuras* vai gerar um impactante remanescente, quais sejam os corpos residuais dos lepidópteros descoloridos da pigmentação da quitina, esmagados e mutilados pela ocasional pressão causada durante a frotagem que funciona como um prelo manual. Um primeiro reflexo conduziu ao descarte dos fragmentos, mas logo o instinto heteronímico e colecionista guiou o recolhimento e envelopamento em papel de seda, revelando uma nova dobra, como uma mortalha para acolher essas pequenas ruínas.

Nos envelopes diáfanos com os *devoluctus corporis* (Fig. 109), se acrescentam algarismos romanos e abreviações, encadeados aos estímulos estéticos do projeto, gerando uma nova acumulação. Este grupo de invólucros é disposto em duas pequenas vitrines (Fig. 110), com suporte de vidro sub-iluminado, como uma mesa de luz, de maneira que a fina camada translúcida do envelope é atravessada pela luminosidade e permite a visualização das silhuetas e de muitos detalhes dos *devoluctus designius* (Fig. 111).

Este desdobramento conceitual é principiado e estimulado em interlocuções com a artista visual Camila Leichter, autora do projeto

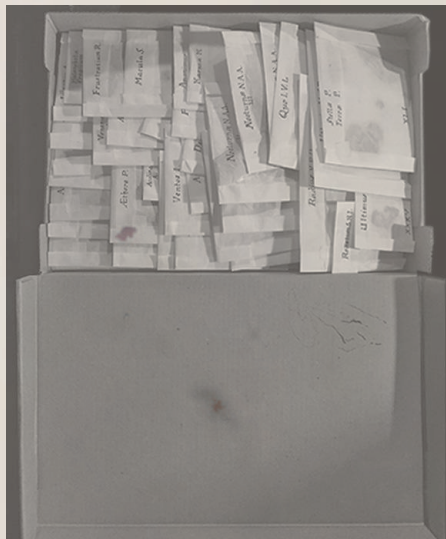


Fig. 109
Caixa para conservar os resíduos corporais dos lepidópteros utilizados nas *biogravuras*.

Devoluctus corporis, devoluctus designius: termos adotados por Leichter e Dos Montes para nomear etapas do processo de fragmentação, desbotamento, conservação e apresentação dos corpos dos lepidópteros.

Fig. 110
 Projeto para mobiliário
 expositivo: vitrine
 com mesa de luz para
 apresentação dos
 contracampus.



Fig. 111
 Vista de topo da
 vitrine: a passagem de
 luz pelo papel de seda
 permite a visualização
 dos corpos fragmentados
 dos lepidópteros.



de pesquisa de doutorado intitulado *campo-contra-campo da experiência*⁴³
 (Poéticas Visuais UFRGS).

43. A artista propõe articular uma ideia de campo-contra-campo de modo a entrelaçar concepções e complexidades relativas ao processo de trabalho em sua constante afetação, considerando elementos menos visíveis ao campo da imagem, a partir de práticas, modos de vida e de experiência no lugar da pesquisa, conectadas ao audiovisual, ao desenho e à publicação.

Na relação imersiva entre os trabalhos com lepidópteros, vibram tangências que igualmente tonificam o conceito de *nuvem plurissimétrica*.

Em ambas exposições, aliás, tanto no MUPA quanto na Pinacoteca Ruben Berta, foi proposto um rebatimento dialogado *entre-nuvens*, com as *biogravuras*, os *contracampus* e os *CODICIS PAPILIONIS IMAGINIBVS Vol. I e Vol. II* em franca confluência expositiva, um convite à circularidade e à reflexão sobre metamorfoses e transitoriedades (Fig. 112).

Acrescentam-se perspectivas que se sobrepõem e se entranham a partir de um mesmo ponto de fuga, dando origem a outras séries intituladas *Contracampus* e *Contratempus* que serão temas de exames teóricos posteriores, fruto de uma nova pesquisa, onde será aprofundada a conceituação da tríade que compõe os *Objectus Tacictus*.

Fig. 112
Vista da mostra
ANIMALIS
IMAGINIBVS
- Fabulações e
Conexões, na
Pinacoteca Ruben
Berta. Foto: Gustavo
Balbela







II.V. Códices PAPILIONIS IMAGINIBVS

Biogravura - Vol. I e Vol. II

*Mais velho que o desejo de ler por primeira vez
é a saudade de algumas páginas
de livros perdidos para reencontrar.*

Adolfo Montejo Navas



s livros de artista chamados *Codicis PAPILIONIS IMAGINIBVS* complementam o conjunto que se coloca a meio-termo entre proposta instalativa e ambiente imersivo assim como ocorreu em experiências anteriores, caso dos projetos *Victal & Sons* e *auto_psy_lab*. Interessa à abordagem ressaltar a dimensão poética destiladora das matérias científicas e classificatórias relacionando-as ao imaginário, à fabulação, às invenções e subversões que reforçam o papel da arte em fazer emergir os elementos fantasmáticos presentes nesses campos. Assim a paródia, a alegoria, a simulação, demonstram a artificialidade e a *super-esquemática* desses meios.

Estes livros, *scriptus codex*, são obras elaboradas em dois momentos. *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA Vol. I*⁴⁴, é editado em 2018 por Moinho Edições Limitadas⁴⁵. Como foi elucidado previamente, suas fontes são selecionadas de livros montados por antigas máquinas tipográficas e igualmente diagramadas, letra por letra, na arte final. Em 2019, *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA Vol. II*⁴⁶ foi produzido em edição especial lançada pela mesma editora na exposição *ANIMALIS IMAGINIBVS* no

*Scriptus codex:
termo debatido
entre Leichter e Dos
Montes para nomear
uma peça gráfica a
acolher a confluência
entre imagens e
nomenclaturas em
dactilus dialectus.*

44. LEICHTER, Emanuel. *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA Vol. I*. Livro de artista, formato 18 x 27 cm, 104 páginas coloridas. Disponível em: <<https://online.fliphtml5.com/lzcxj/pubs/#p=1>>. Acessado em 29/07/2023.

45. Editora independente criada no *Moinho da Capivara* em 2016 e conduzida por Camila Leichter e Mauro Espíndola. Perfil nas redes sociais, Disponível em: <<https://www.instagram.com/moinhoedicoeslimitadas/>>. Acessado em 13/04/2022.

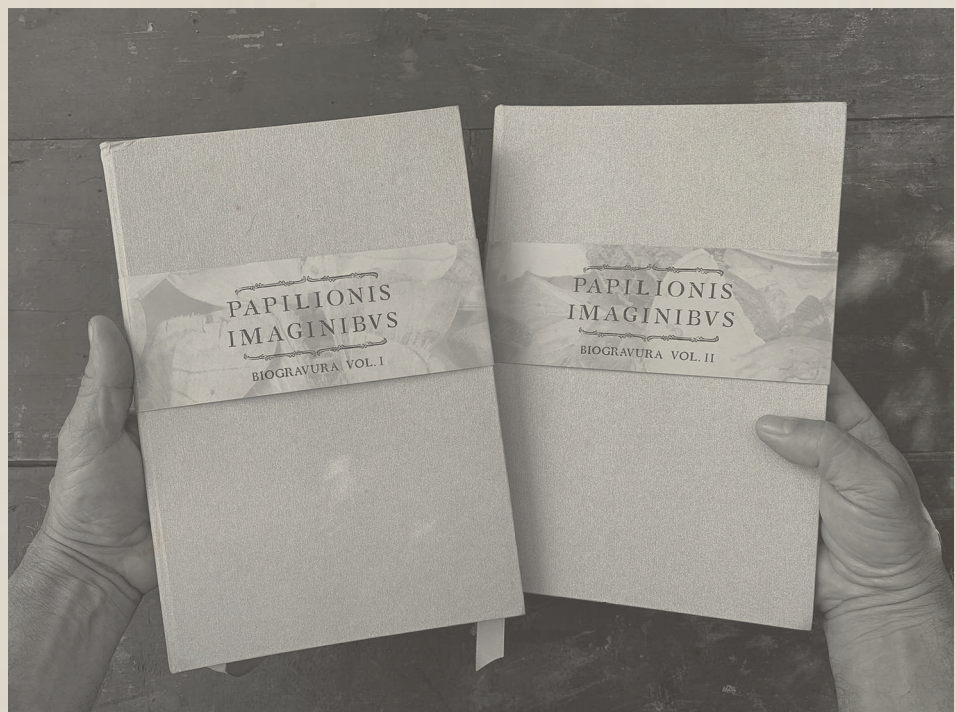
46. LEICHTER, Emanuel. *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA Vol. II*. Livro de artista, formato 18 x 27 cm, 96 páginas coloridas. Disponível em: <<https://online.fliphtml5.com/lzcxj/uorp/#p=1>>. Acessado em 29/07/2023.

MUPA, integrando a programação da 14ª Bienal de Curitiba. Ambas as peças, com encadernação manual incluindo capa dura, costura e cola (Fig.113), somam duzentas páginas que recorrem, uma vez mais, à obsessão pelo agrupamento em um compêndio abarcando a inconstância e a fragilidade inscritas no limiar da existência. Novamente se engenam acessos a partir de dobras para tocar o imaginário. Agora as laudas adquirem um formato mais conhecido para convidar o observador ao trânsito através do mutável, pelas vias dos processos gráficos que consagram o livro como um de seus suportes de absoluta grandeza. Aqui se encontram, em cada Volume, um prefácio assinado por Leichter (*PRÆFATIO*, exemplo apresentado anteriormente na Figs. 114 a 120). As respectivas contextualizações em ambos preâmbulos parecem ensaios em planos oblíquos (talvez caiba concebê-los inacabados ou em processamento paulatino), repletos de fissuras e esguichos enigmáticos:

*Organicus materia addiçta modiphicatio rota progressivum
perpetua vestibulum multæ cogitationis aëtiuum experientæ
scholarum viventis memoriæ magnitudinis æquiparatis
infinittum.*

Supõe-se que sua escrita, repleta de arcaísmos nas grafias, como o “s” longo e as ligaduras, embora redigida em *dactilus dialectus*, permite compreensão

Fig. 113
Apresentação de
exemplares dos Codicis
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA
Vol. I e Vol. II. Foto:
Camila Leichter,
junho/2021.



intuitiva para os leitores de origem latina e mesmo de outras línguas, carregada de possibilidades de assimilação reconhecidamente ambíguas e imprecisas, talvez de forma mais complexa e instável do que as nomenclaturas. Uma pesquisa em ferramenta de tradução virtual⁴⁷ aponta, neste excerto do Vol. I, para um possível desejo de enunciar registros a partir de observações subjetivas a permitir lugar para hipóteses poéticas, influenciando na explanação do fenômeno observado:

Os materiais orgânicos são dedicados à modificação progressiva da roda, e há muitas práticas de programação de pensamento perpétuo para o conhecimento de tamanho infinito equivalente à memória viva.

Ao contemplar o início do texto do segundo volume, percebe-se uma possibilidade prefigurada de perturbações inerentes às chuvas cinzentas, repletas de fuligem, analisadas no *Moinho da Capivara*:

*Fumus flamæ et miasmus Amazomniæ ignibus expansum
circum orbem terrarum mollinimum trajectus.*

Recorrendo-se uma vez mais ao tradutor, o fragmento é vertido para a língua portuguesa da seguinte forma:

A fumaça da chama e o miasma dos incêndios da
Amazônia se espalham pelo moinho

Algo que pode trazer à mente um testemunho empírico conduzido por uma inclinação pendular à fabulação, considerando a junção de emanações etéreas ao trabalho e, assim, relacioná-lo à pseudociência. O arremate deste segundo prelúdio se encontra eminentemente conectado com vozes extraordinárias e xamânicas, manifestadas no livro que expõe ações criminosas que vêm destruindo a floresta amazônica⁴⁸:

Cælli cæda.

Folheados os prefácios, as páginas a seguir percorrem imagens que se apresentam como um catálogo da *nuvem plurissimétrica de biogravuras*, mais ou menos como se encontram em um livro de coleção entomológica,

47. Google Tradutor. Disponível em: <<https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR>>. Acessado em 13/06/2022.

48. Kopenawa, Davi. Albert, Bruce. *A Queda do Céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

Fig. 114
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. I
pgs. 58-59

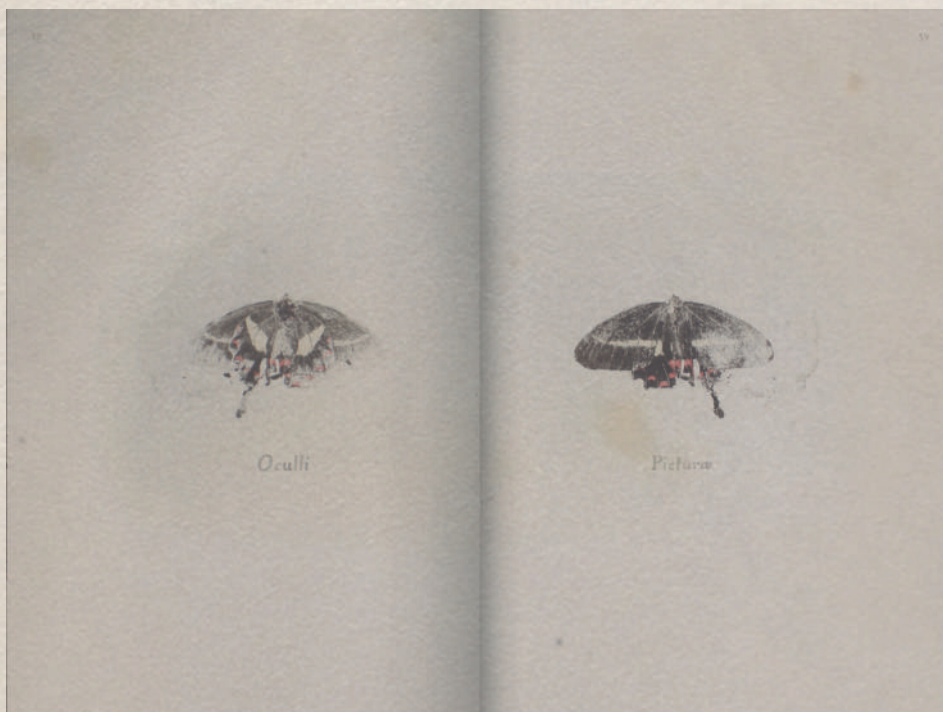


Fig. 115
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. I
pgs. 78-79

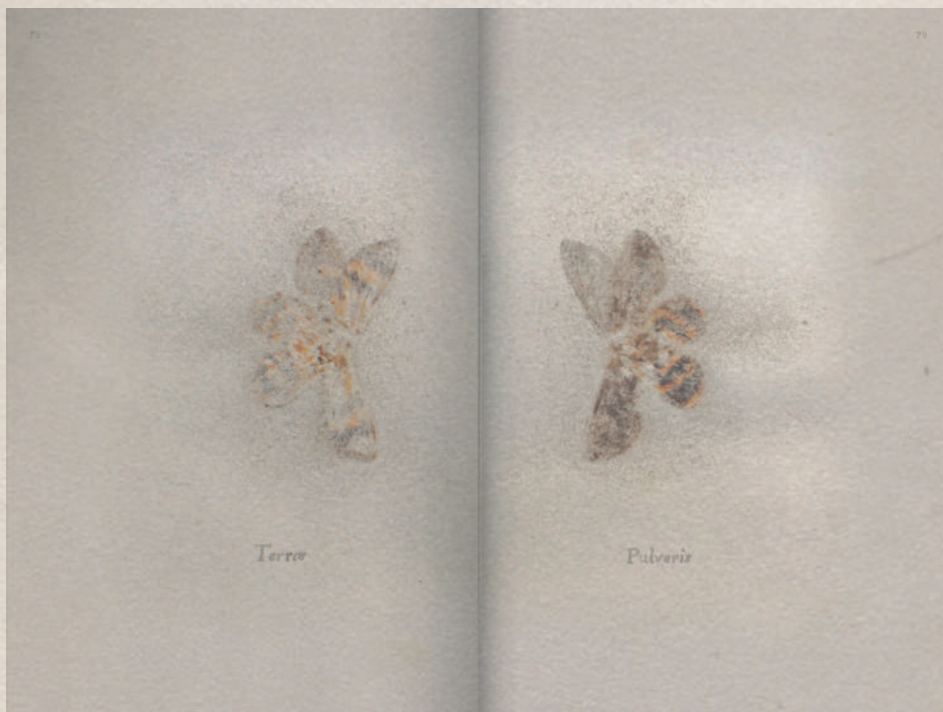




Fig. 116
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. I
pgs. 90-91



Fig. 117
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. II
pgs. 44-45

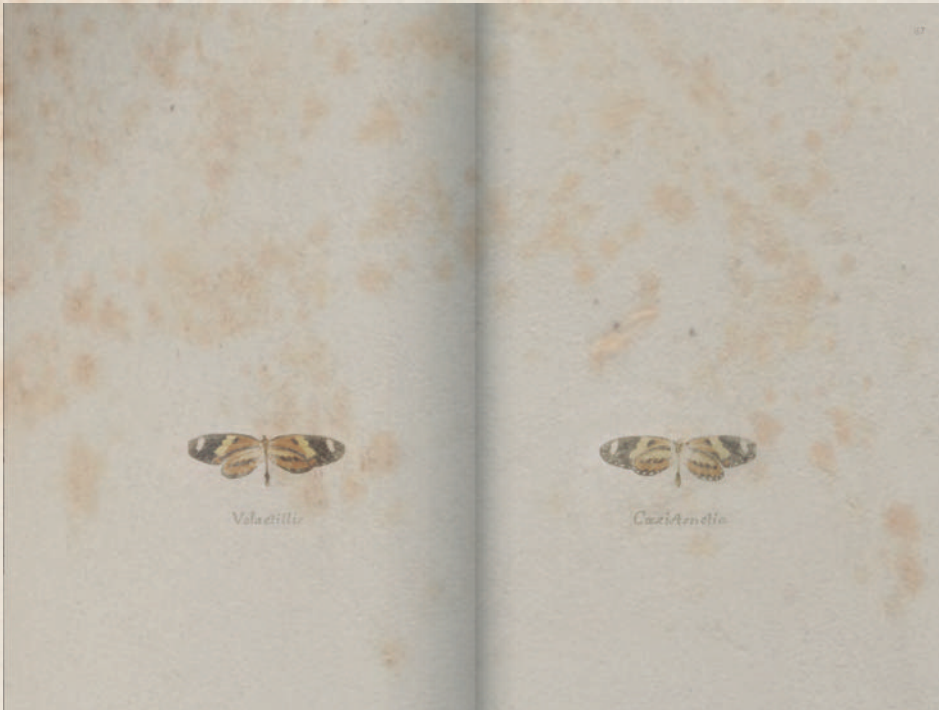
Fig. 118
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. II
pgs. 68-69



Fig. 119
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. II
pgs. 74-75



Fig. 120
PAPILIONIS
IMAGINIBVS -
BIOGRAVURA Vol. II
pgs. 86-87



próximas às ilustrações dos livros de história natural, quiçá cevando alguma equivalência com inventários de gabinetes de curiosidades. O que poderiam aspirar esses livros posicionados juntamente à nuvem de *biogravuras* e aos *contracampus*? Estaria o conjunto próximo à fronteira dos pensamento de organicidade dos *Wunderkammers*? A circularidade das imagens acompanhadas de suas respectivas nomenclaturas carregando, nas impressões monotípicas produzidas pelas *biogravuras* e reproduzidas nos volumes dos *codicis*, somadas aos corpos despigmentados dos *objectus tacictus*, adjuntos ao caráter de produção iconográfica documental adjacente, análoga ao impulso científico, todavia intervalado por pretextos e fluxos ao redor da transitoriedade, poderia desguiar ou desgovernar o observador através de um percurso labiríntico?

Essas perguntas ensejam uma abordagem mais aprofundada, decerto a partir da perspectiva dos catálogos dos gabinetes e uma especial atenção à ideia de *necroinventário* e impressão ao longo do processo de trabalho. No espelhamento que o próprio texto da dissertação se reflete, enquanto dimensão dialógica entre as ações, os heterônimos e o estudo das coleções como um todo, talvez se inicie uma resposta com outra indagação: a dissertação estaria por si na fundação, em uma espécie de alvorada de um atlas universal?



II. VI. SISTEMA POÉTICO-PICTÓRICO

O pensamento mais fugaz obedece a um desenho invisível e pode coroar, ou inaugurar, uma forma secreta.

Jorge Luis Borges



o decurso do projeto, aspectos processuais revelam ligaduras gráficas onde o desenho pode ser percebido em diferentes aplicações e distintas profundidades. Interessa nesta abordagem, contudo, o desenho tratado como pensamento diagramático no envolvimento das *nuvens plurissimétricas*, conceito do qual derivam as experimentações monotípicas com as *biogravuras* e os *contracampus*, de onde se fracionam ideias que partem de ações intuitivas, puramente mentais, em diagramações que extravasam (as) simetrias, espelhamentos, rebatimentos, contrastes e circularidades para os corpos e nomenclaturas organizados ao longo de um labiríntico circuito.

*Contracampus
Simultaneamente
coleção de matrizes e
objeto matricial.*

Consta que a origem da palavra desenhar deriva do latim *designare* e significa delinear, marcar, traçar, representar, determinar, ordenar, arranjar, destinar. São acepções de uso corrente na terminologia formal voltada ao repertório gráfico, mas que também emprestam sentidos sutis e menos palpáveis, presentes entre escolhas e hesitações no ato diagramático, momento de composição intuitiva, arbitrária, manifestada na sequência de investidas para encontrar o delineamento de obras que envolvem a junção de muitas peças, como é o caso das *nuvens plurissimétricas*.

O termo surge, de fato, em 2018, para nomear o políptico de *biogravuras* produzidas por Emanuel Leichter a partir de estudos sobre a confluência de imagens de borboletas e mariposas plasmadas e suas respectivas nomenclaturas. O conceito de *plano plurissimétrico* deriva, de antemão, do próprio desenho harmônico dos lepidópteros que, assim como em inúmeras outras espécies, incluída a humana, têm aparência superficial notoriamente sinalizada por uma *pseudo-simetria*. O vocábulo nuvem acompanha a forma elíptica dos limites perimetrais da parede do estúdio onde foi originalmente ensaiada sua montagem e, além de caracterizar a aparência do contorno do políptico, designa semelhança com o adjetivo coletivo para os lepidópteros.

Fig. 121
(página ao lado)
Cordis Punctum I e II
Perpectum Levantis
e Kalleidoskosmus
estabelecem ponto de
encruzilhamentos para
a construção da nuvem
plurissimétrica de
biogravuras.
Foto: Camila Leichter.

Avançando na explanação iniciada no subcapítulo II.II. *Biogravura: gravura experimental em nuvem plurissimétrica*, a conformação da nuvem é projetada poeticamente sobre a ideia de um organismo e suas variações metodológicas e organizacionais, refletindo um sistema poético-pictórico, um tanto mimético, que sobrevêm de uma progressiva metamorfose de seu traçado na medida em que se posicionam as *biogravuras* em pulsões originárias no *cordis punctum I*, lugar da *biogravura Perpectum Levantis* e *cordis punctum II*, lugar da *biogravura Kalleidoskosmus* (Fig. 121) pontos vitais de encontros, travessias, partidas, encruzilhadas, quiasmas, que impulsionam combinações perceptivas como um espelhamento da ordem de uma extensa multilateralidade.

O acúmulo de textos e imagens, a partir dessas observações, é montado e se estende até os limites do espaço continental, tornando possível uma variável confabulação entre pontos e planos opostos e adjacentes neste território, mas também em contato com um outro plano ao mesmo tempo móvel e adjacente, o *cordis insularis* composto pela *biogravura Imnumerabilis Amazomnia*, apresentada na página 78 (Fig. 56).

Relembre-se que, assim como um encontro de planos que se articulam como asas de borboletas, cada *biogravura* nasce de uma dobra. As dobras estão na fatura dos *contracampus* e nas páginas dos *codicis*. Dobras ditas dobradiças, vincos vivos, perspectivas móveis em pontos de fuga variáveis, também cantos articulados, inúmeros leques de catetos abrindo hipotenusas como lugares pautados para a coexistência com nomenclaturas que, juntas, podem ser observadas e recebidas como poemas visuais e convites para fabulações.

A coleção de páginas impressas formando um volume onde voam laudas gravadas como já referido, *em quase-poemas utópicos e quase-enigmas líricos que tramam entre si uma fabulação em abismo*, pode evocar, ainda que em uma piscada, o tratamento poético de camadas de imagens produzidas por Sergei Parajanov em *A cor da romã*, filme inspirado na biografia de Sayat-Nova, poeta e trovador armênio do século XVIII. Note-se a construção do lugar da infância — indícios *protoprocessuais* — do poeta (Fig. 122), imaginado na perspectiva de um labirinto de livros onde o gesto de abrir os braços pode simbolizar sua introdução no ponto de fuga entre texto e imagem.

Uma outra abordagem deste pensamento diagramático em termos de complexidade e imprevisibilidade, será argumentada no subcapítulo III.III. *Possibilidades e explorações expográficas*, algo que ficou claro quando, em 2019, propôs-se uma estratégia de desmontagem do políptico da parede do estúdio no *Moinho da Capivara* seguida de remontagem no espaço expositivo do Museu Paranaense.



Fig. 122
Fotograma do filme
A cor da romã, de
Serguei Paradjanov,
1969, uma biografia
poética do trovador
armênio Sayat-Nova.



Encarando-se a *nuvem plurissimétrica de biogravuras* como paralelo imaginário de um inventário científico, recorre-se uma vez mais a lembrança de Jorge Luis Borges que, no prefácio de *O Aleph*, nos regala admiravelmente com a seguinte noção:

(...) construir um catálogo limitado de um sem-fim de coisas. A tarefa, como é evidente, acaba sendo impossível, porque essa enumeração caótica só pode ser simulada, e cada elemento aparentemente casual tem de estar vinculado a seu contíguo por uma secreta associação ou por contraste.

Quais seriam as coisas, desígnios, desejos a habitar as planificações assentadas nas nuvens e suas passagens adjacentes, transparentes, inumeráveis? Haveria aqui um indício de coleção com sua catalogação implícita, embutida pela contiguidade em múltiplas e obscuras antíteses entre vinculações e contrastes?

Em um breve estudo *spectrum-post-diagramacticus* em curso (Fig. 123), comprova-se que estão obviamente abertas as possibilidades de incalculáveis receptividades, onde a trajetória do olhar do observador é agregada como fator imprescindível para fomentar recognições provisórias, em voláteis combinações associadas a desenhos em trânsito, pródigos por sua tendência

ao movimento. Nesse composto formulado por gestos gráficos cruzados entre imagens e nomenclaturas, no plano imaginário de uma coleção personificada como nuvem, propõe-se conjuntamente uma outra metáfora, como um *puzzle* formado por peças que procuram seus lugares *per si*, aparentemente de maneira autônoma em sua persistência inata, a atraírem-se em deslocamentos unitários, também em dípticos, por vezes trípticos, seguem se movendo em *multirritmias* buscando composições de inspiração simétrica e organizando pequenos polípticos espelhados. Peças que se precipitam, pausam o alastramento, tornam a avançar, desaglomeram, reformam e se reagrupam até formar uma plêiade neuronal, esgarçamentos e riscados de uma vultuosa rede de fios de Ariadne em levitação, uma flutuação que reúne coletas, fotografias, monotípias, desenhos, projeções, transferências, “tudo isso, os dados ‘objetivos’, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto.” (BENJAMIN, 2006).

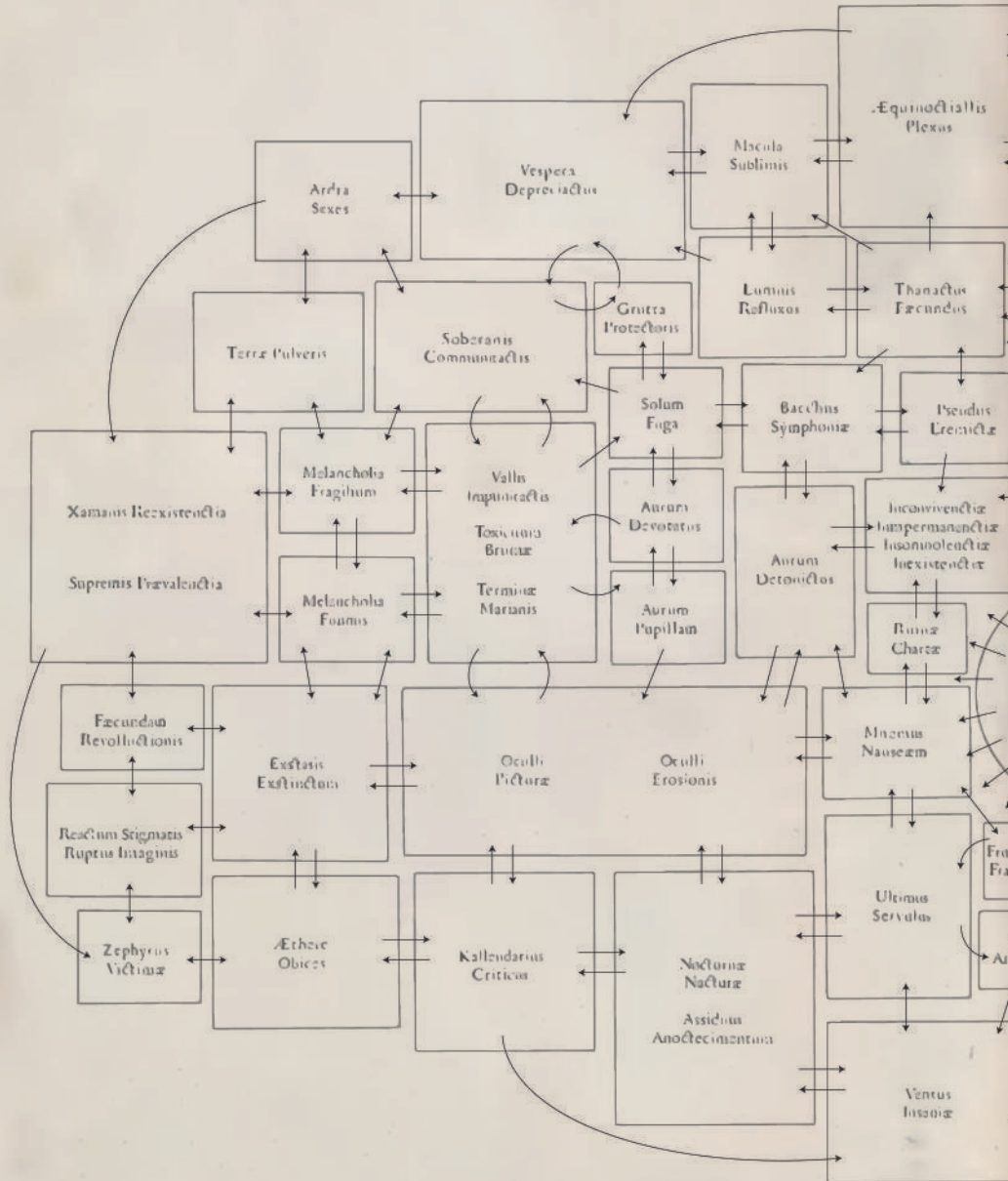
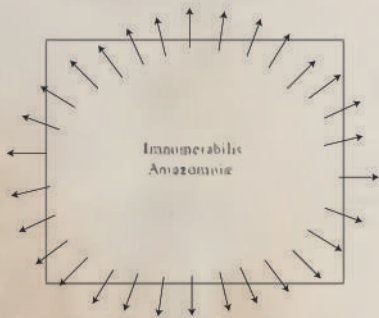
Este magnetismo imaginado é convivente com *Imnumerabilis Amazomniæ* em sua natureza de *puzzle* congênito. *Amazomniæ*, com seus sulcos e fissuras delimitadores de paisagens lobo-cerebrais, emerge inumeráveis e repentinas vezes em horizontes movediços. Pela própria vontade traça sua trajetória orbital irregular, de assimetria radial ao redor da nuvem continental. Sobre as ambas manchas gráficas e suas tendências moventes, Hermano dos Montes, o poeta eremita, afirma que são heterônimas entre si:

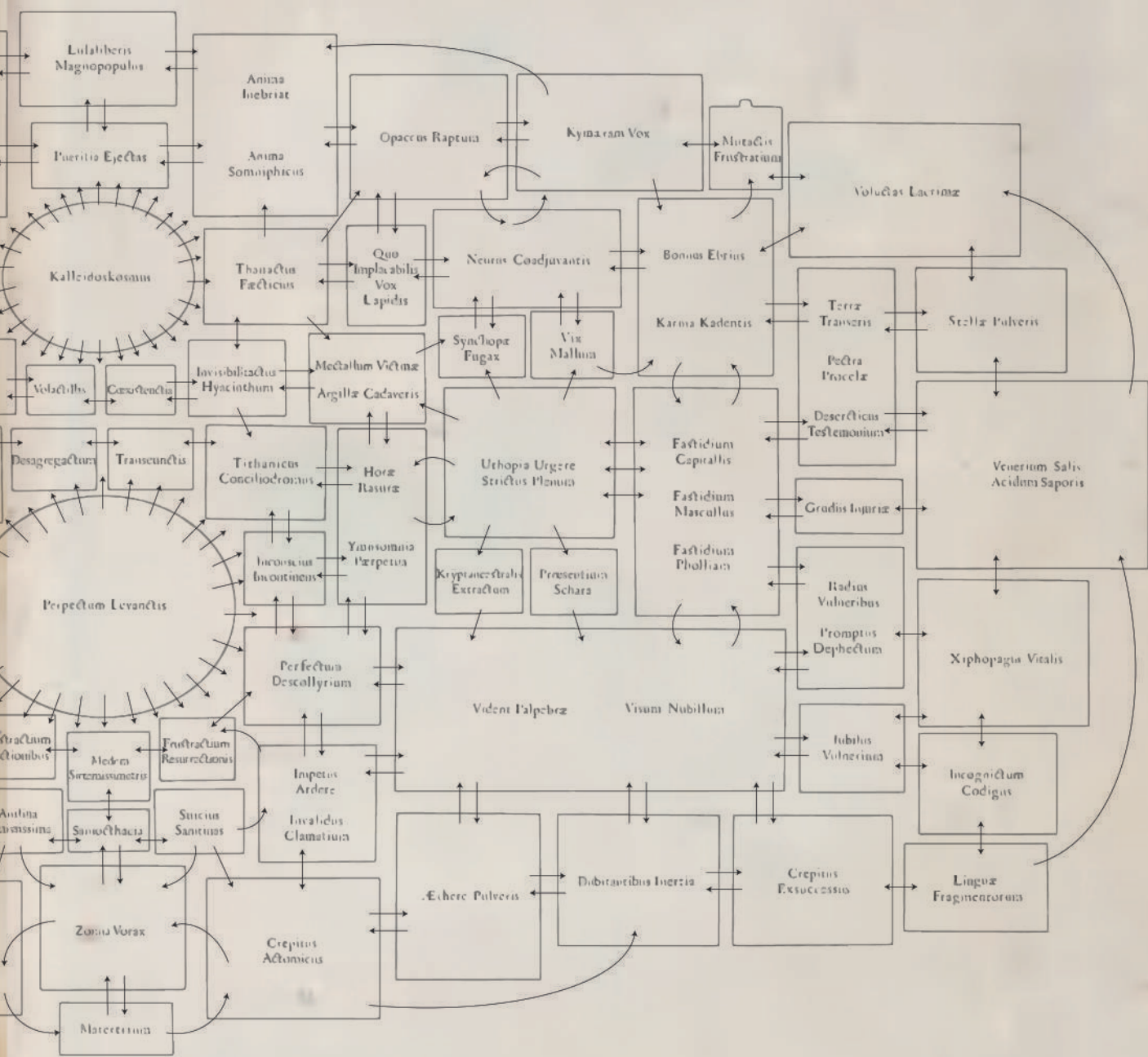
Amazomniæ não se apresenta em vida solitária. *Amazomniæ* possui conexões com a despersonalização e costuma imaginar outrar-se *nubilis incontinenti*. Por sua vez, a nuvem continental projeta-se em *insularis confabulationis*. Configura-se um espelhamento heteronímico repleto de reencontros com o *reoutrar-se*. Sabe-se, de fato, que as bordas do plano continental estão sujeitas a inundações periódicas heteronímicas e, ao depender do ponto onde desponta e navega *Amazomniæ*, até o duplo *cordis punctum*, que quase nunca alaga, já foi extravasado nestes eventos fenomenológicos. Por outro viés, reputa-se que submersões de *Amazomniæ* estão para o outrar-se pendular continental. Ou seja, uma afeta a outra heteronimicamente...

Fig. 123

Spectrum-post-
diagrammaticus:

termo cunhado
pela dupla Leichter
e Dos Montes,
designando aparições
imponderáveis que se
fazem inesperadamente
presentes em um sistema
mental de trabalho
dado por finalizado.
Acervo digital do
artista.





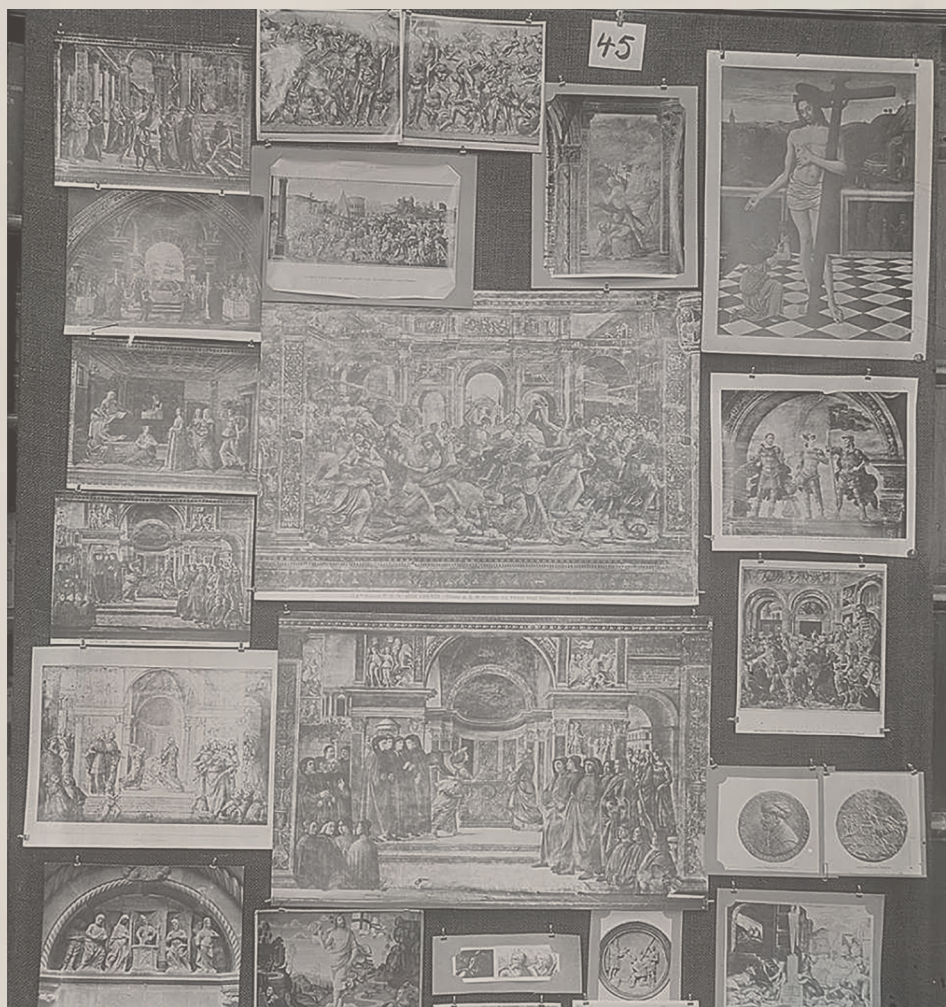


Fig. 125
 Aby Warburg
 Atlas Mnemosyne
 Segunda série
 Painel 45 (det.)
 agosto/setembro/1928
 Copyright: The
 Warburg Institute.

“O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. Apostar que as imagens, agrupadas de certa maneira, ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável — de uma releitura do mundo. Reler o mundo: vincular de diferente maneira seus pedaços díspares, redistribuir sua difusão, um modo de orientá-la e interpretá-la, sim, mas também de respeitá-la, de remontá-la sem pretender resumi-la e esgotá-la.” (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Além, é claro, da batelada de perguntas possíveis sobre afinidades, distinções e suposições diversas estabelecidas entre ambos mecanismos de receptividade, pensamentos constelares e inquietantes conversões em conhecimento? Um respeitável tratado encarnado entre lapsos e colapsos.



CAPÍTULO III.

ENTRE O ESTÚDIO, O ESPAÇO EXPOSITIVO E A NATUREZA

*Não decifro sonhos.
Eu recebo sonhos.
O leito de um rio não decifra a água,
ele recebe a água do rio.*

Ailton Krenak



oram apresentadas imersões protoprocessuais associadas entre si e combinadas a um fluxo de produção artística, que engendraram práxis reveladoras de uma singular importância do estúdio no desencadeamento de conceitos e faturas. Os projetos *Victal & Sons*, *auto_psy_lab* e *The Mirror Method* vincularam o estúdio a uma ideia de laboratório científico e evidenciou-se esta dimensão como ferramenta e materialidade determinantes, que afetam e impregnam diretamente o fazer artístico, e também levanta questões e possibilidades em termos de ser, este espaço de trabalho, um dispositivo dinâmico com índole de ambiente imersivo e lugar de fruição. Configurou-se um plano na direção de uma pequena câmara de maravilhas?

Partindo para reflexões a respeito da experiência sensível sobre o processo de trabalho e a complexa rede de elos pertinentes à criação de *ANIMALIS IMAGINIBVS*, o estúdio, ou *casa-estúdio*, enquanto *locus* de trabalho, é compreendido com novas confluências estabelecidas pela vivência rural em forte conexão com fenômenos da natureza e manifestações oníricas, um observatório sobre as simultaneidades e assincronias *intermundus*.

Esta perspectiva seria inferida e comentada na palestra de encerramento da mostra no Museu Paranaense pelo curador Adolfo Navas:

O anima deste trabalho está curiosamente em seu fio terra, na função cosmológica que abriga, que contempla, de olhar para uma outra vinculação do vivo, e, em suma, na proposta de *religatio*, de religar planos diferentes (vida e morte, natureza humana e animal, hoje/sempre... efêmero/perpétuo). Pois procedendo de uma certa alquimia rural com sede em lugares mapeados do Rio Grande do Sul, uma prática artística campo através, transversal, esta conversão e metamorfose artística passa, sobretudo, pela citada conexão estabelecida, requerida de entremundos.⁵²

Presumem-se neste capítulo, portanto, concepções correlacionadas que procuram, uma vez reunidas, impulsionar abordagens para a assimilação de ideias próximas à expansão da condição intrínseca do estúdio como espaço de trabalho e pesquisa (Fig. 126), para desdobramentos e ambivalências entre os estratos subjetivos envolvidos nos processos poético-imagéticos.

Afloram, evidentemente, magnetismos e confrontações com contextos de coleção científica e trabalhos de outros artistas, abrindo-se um espaço de reflexão sobre explorações expográficas que possam inundar o campo traçado pela tríade arte, ciência e natureza, defendendo um pensamento livre e orgânico, norteado por um percurso entre labirintos espelhados.

Considerando-se estes aspectos e levando em conta como “o ateliê tem-se mantido como um espaço e uma noção constante ao longo da história da arte, adaptando as suas características de acordo com as diferentes práticas e processos artísticos que alberga” (AZEVEDO, 2018), concerne pensar desdobramentos do estúdio que se inscreve, por si mesmo, em mais um lugar de metamorfose, como recurso profícuo a propiciar um importante panorama para a compreensão e envolvimento do trabalho de Emanuel Leichter.

52. *Palestra Religatio* (Sete mensagens ao redor de ANIMALIS IMAGINIBVS), realizada pelo curador Adolfo Montejo Navas no Museu Paranaense no dia 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Palestra-Animalis-Imaginibvs-aborda-arte-das-gravuras-experimentais>> Acesso em 05/06/2023.



Fig. 126
Imagem de uma mesa
de trabalho no interior
da casa-estúdio.
Foto: Camila Leichter,
19/09/21.

Handwritten text, possibly a signature or name, in cursive script, located at the top of the page.

Handwritten text, possibly a date or another signature, in cursive script, located in the upper middle section of the page.



III.1. O imaginário e o campo simulado à coleção científica

*No fundo, pode-se dizer, o colecionador
vive um pedaço de vida onírica.*

Walter Benjamin



exemplo de experiências anteriores com projetos e ensaios visuais germinados por heterônimos em espaços que evocam semelhanças com laboratórios farmacêuticos, elaboração de próteses, transplantes, manipulação de clonagens, criogenia e estudos de anatomia, a gênese de Emanuel Leichter também instaura a total ocupação da *casa-estúdio*. Uma nova germinação de estúdio, diga-se de passagem, realçada pela temática e pela transição da mudança de ambiente urbano para o rural, inspirando uma metamorfose de laboratórios onde Leichter assume instantaneamente o papel de fundador de um acervo no campo simulado das ciências naturais, a envolver especificamente a *animalia*.

O que acontece neste atual lugar de trabalho? Com origem etimológica no latim *localis* no sentido de “lugar, local”, derivada de *locus* “lugar”, pelo português arcaico *logar*, o vocábulo designa, de forma geral, *parte do espaço que ocupa ou poderia ocupar uma coisa*⁵³. Por sua acepção espacial – adotada no escopo desta análise – o lugar de trabalho dimensiona um perímetro de pesquisa de abrangência ampla e radial que inclui arroio, pedras, terras, vegetais, animais, nuvens, sonhos. Do volátil ao intangível tudo perpassa o ponto de fuga *ruinae punctum*, ducto fulcral localizado no antigo *Moinho da Capivara* e pensado como referência para a ignição do sistema poético-pictórico conforme exposto no *Capítulo II.VI*.

Acontece que todos esses elementos se fazem presentes na organização irregular de um *studiolaboris* em inconstantes momentos onde se cruzam universos imaginários, que podem se materializar em condições variáveis, incluindo desde a prática de campo, trabalhos de observação, preparo e fatura de peças no interior e ao redor da *casa-estúdio* (Figs. 127 a 142).

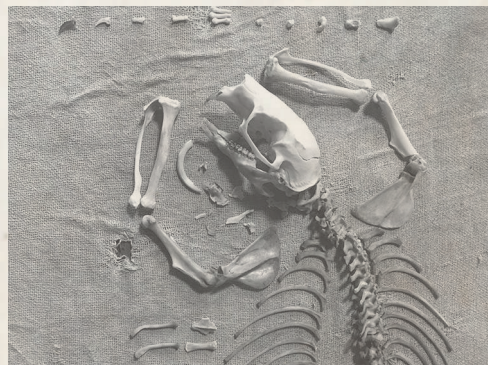
*Studiolaboris
Laboratório móvel
destinado a análises e
experiências no contexto
pseudocientífico.*

53. Dados compilados do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

Figs. 127 e 128
Serres aladas e
ossadas.
Fotos: Camila
Leichter,
05/12/17 e
10/04/18,



Figs. 129 a 132
Muitos estudos,
como nesta
sequência, foram
incorporados no
codex ANIMALIS
IMAGINIBVS -
ILVSTRACTVM
ATLAS
editado por Moinho
Ed. Limitadas
e lançado no
encerramento
da exposição
ANIMALIS
IMAGINIBVS
- Fabulações e
Conexões na
Pinacoteca Ruben
Berta.
Fotos: Camila
Leichter, 14/11/18.

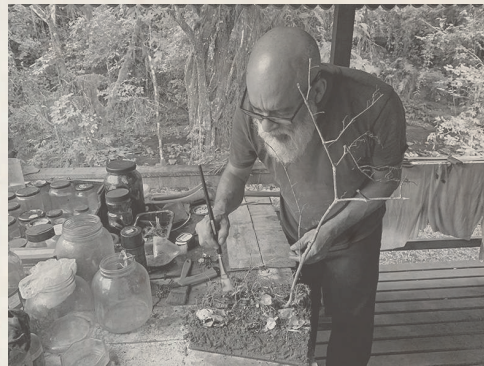


Figs. 133 e 134
Prática de campo.
Fotos: Camila
Leichter, 20/05/21.





*Figs. 135 a 137
Prática de campo:
experiências que,
além do codex,
figuram no
cabinet
contratempus.
Fotos: Camila
Leichter,
20/05/21.*



*Fig. 138
Eclipsis Terræ
Trabalhos no
studiolaboris.
Foto: Camila
Leichter,
18/03/22.*



*Figs. 139 a 142
Prática de campo:
estudos incluídos no
codex e na série
Objectus
Extramneous.
Fotos: Camila
Leichter, 05/08/21.*



Ao tratar da ideia de formular uma coleção no terreno *obsessivo-poético-subjetivo*, antes de mirar em intervalos onde se presentificam aspectos transmissores de impulsos embutidos nos atos de coletar, acumular, organizar, projetar e apresentar, mostra-se necessário buscar raízes escavando a várzea sensitiva a fim de desenterrar dormências e olvidos, para assimilar evocações e reaparecimentos.

Co-lectus
De acordo com
Hermano dos Montes,
nomeação de lugar
onde se dá a fusão entre
leito (lectus) a partir
do elemento mórfico
(co) com o sentido
de concomitância,
simultaneidade com
a ideia de coleção
(collectio).

Neste canteiro *co-lectus*, onde cabem considerações de natureza mnemônica, fenomenológica, existencial, ocorre nova ligeira e indispensável menção ao trio Richter/Warburg/Benjamin e seus respectivos olhares sobre a consciência presente no ato de colecionar. No artigo *El Atlas de Gerhard Richter*⁵⁴, Francesco Giaveri destaca:

Montagem supõe desmontagem, Richter procede neste sentido quando coleciona coisas do real que encontra em fotografias, recortes ou em seus esboços. Sem embargo, é preciso diferenciar entre uma metodologia rigorosa e epistemológica (Warburg, Benjamin) e a do artista, estética e idiossincrática. À margem disso, no Atlas é onde faz mais evidente a vontade de Richter de colocar em questão sua visão de mundo e as possibilidades da arte em um contínuo jogo metonímico.

Uma visão de mundo. Sobre essa percepção, em termos *warburgianos*, encontra-se, na página do Instituto Warburg na internet, a seguinte consideração:

Warburg concebeu o programa de ilustrar os processos pelos quais a memória do passado afeta uma cultura, sobretudo analisando o papel central das imagens. O paradigma escolhido por ele foi a vida após a morte, o renascimento, a sobrevivência ou a renovação da “antiguidade” na civilização europeia moderna em todos os seus aspectos — social, político, religioso, científico, filosófico, literário e artístico.⁵⁵

Após iniciada e percebida como uma escala progressiva e assídua, geradora de práticas de colecionismo, verificaram-se variações entre as práticas de campo e os trabalhos no *studiolaboris*. Uma dessas iniciativas, proporcionou um

54. Livre tradução do artigo Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/267705798_El_Atlas_de_Gerhard_Richter>. Acessado em 06/08/2023.

55. Livre tradução do texto original Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/about-us/history-warburg-institute>>. Acessado em 06/08/2023.

grande acúmulo de borboletas e mariposas (Figs. 143 a 150), materialidade substancial à fatura das *biogravuras*, e aos codicis *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA Vol. I e Vol. II*, e *ANIMALIS IMAGINIBVS - ILVSTRACTVM ATLAS*, enquanto outra estratégia bastante exercitada resultou no acolhimento de corpos de vertebrados maiores em caixas de madeira (Figs 143 a 177), às vezes deixadas abertas, gradeadas, semicerradas, ou mesmo salgadas, de forma a permitir a observação da ação do tempo, dos *rapinantis raptoris*, entre outros fenômenos que contribuem para a elaboração de subsecutivas nomenclaturas.

O ato experimental de coletar se faz acompanhar de acordo com o segmento espaço-temporal no qual ocorre o encontro, produzindo desde estranhezas e sobressaltos nos horizontes da *Zonna Vorax*, à comoção e desalento quando esses achados se passam nos arredores, em estradas rurais de asfalto, pedra ou chão batido, onde ocorrem trágicos atropelamentos de fauna silvestre. Nessa encruzilhada, onde se esbarram o sensitivo e a racionalidade, e encurvam-se raias de encantamento sobre outras de melancolia, faz-se pertinente lembrar o posicionamento poético da artista visual Pesi Girsch quando afirma:

Mortos, esmagados, assassinados, negligenciados, direta ou indiretamente por mãos humanas, mantidos ilegalmente, maltratados, abusados, torturados, esfolados, destruídos, roubados de seu habitat natural, caçados, capturados, baleados, atormentados, esses animais são expostos por mim.⁵⁶

Em suas fotografias, Girsch se utiliza de animais e insetos que frequentemente encontra ou recebe de presente. Ela afirma que os coleciona juntamente com livros, enciclopédias, plantas, miniaturas, peças quebradas, uma acumulação que lentamente obscurece sua casa, *Dunkelkammer*⁵⁷. *Dunkelkammer x Wunderkammer*, cruzamento *entre-câmaras*: sala escura x gabinete de curiosidades.

Rapinantis raptoris
Aves e outros
vertebrados que se
alimentam de restos
mortais, mas também
insetos que, além de se
nutrir, ali depositam
seus ovos e garantem
sustento à prole.

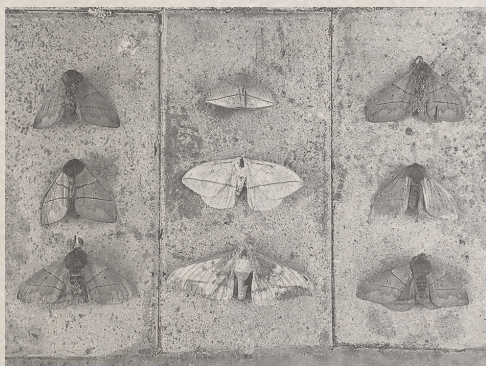
Zonna Vorax
Termo referente à
proximidade de Ruinæ
Punctum, o registro
de convergências e
atravessamentos do
Moinho da Capivara,
também é apresentado
nomeando uma
biogravura na nuvem
plurissimétrica.

Antes de se envolver
com a fotografia Pesi
Girsch, assim como
Karl Blossfeldt, formou-
se em escultura.

56. Tradução livre do texto da artista no catálogo da exposição *thoughtfully embedded*, realizada em 2018 na Galerie Michael Hasenclever KG, Disponível em: <https://hasencleverart.com/PDF/Download_Pesi_Girsch_2018.pdf>. Acessado em 09/08/2023.

57. Idem.

Figs. 143 a 150
Papilionis e
Sirenes.
Coletas entre 2014
e 2018.
Fotos: Camila
Leichter e Mauro
Espíndola

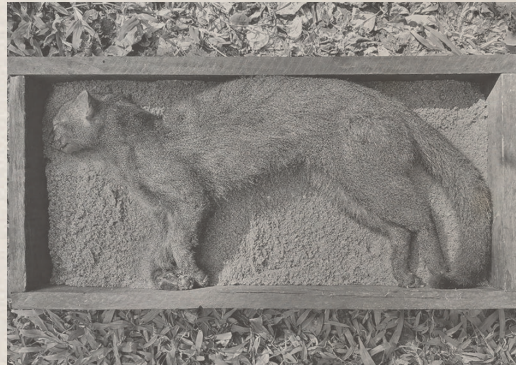




*Figs. 151 e 152
Eclipsis Terræ e
Æuricius.
Fotos: Camila
Leichter,
18/03/22
e Mauro
Espindola,
18/10/18.*



*Figs. 153 e 154
Minotaurus e
Æxphingis
Paramnesyæ.
Fotos: Mauro
Espindola,
17/03/19 e
05/08/21.*



*Figs. 155 e 156
Æxphingis
Paramnoyæ e
Divinæ
Panthæra.
Fotos: Mauro
Espindola,
18/01/20 e
29/07/20.*



*Fig. 157
Lebris Luctus.
Foto: Mauro
Espindola,
29/09/22.*

Estes processos póstumos constituidores de obras que Girsch se refere como *arquivo do meu mundo emocional*⁸, são condutores de estados mentais ligados ao transe e ao pensamento subjetivo sobre impermanências, metamorfoses, transitoriedades, em muitos casos fomentando fabulações. Por conseguinte, os trabalhos envolvidos com coleções denotadas pelas coletas de seres inanimados, convergem e dialogam com a natureza-morta, algo nitidamente presente na interseção entre as obras da artista (Fig. 158) com o projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS*.

Fig. 158
Pesi Girsch
2000



58. Ibidem.

A natureza-morta, gênero da arte que desempenha um tradicional papel na iconografia da história da arte, convida a apreciar, em sua forma clássica, a simplicidade intrínseca de cenas que retratam elementos comuns do cotidiano, como frutas, flores e utensílios, mas também confronta complexidades na antítese entre transitivo e sempiterno, e dialoga com a impassibilidade entre deterioração e transformação provocadas pelo tempo. Enquanto transcende a mera representação estética e se torna potente metáfora sobre a condição da existência, a natureza-morta encontra, no contemporâneo, alguns notáveis exemplos de artistas que se reapropriam e lidam com as fronteiras tradicionais do gênero, como se observa nos vídeos *Still Life* (Fig. 159) e *A Little Death* (Fig. 160), obras da artista visual Sam Taylor-Johnson⁵⁹.



Fig. 159
Sam Taylor-Johnson
Still Life
Fotograma do Vídeo
03:17"
2001



Fig. 160
Sam Taylor-Johnson
A Little Death
Fotograma do Vídeo
04:35"
2002

Em relação ao primeiro trabalho de Taylor-Johnson, encontra-se, aliás, um surpreendente paralelo com um vídeo deste artista-pesquisador, 4

59. Visualização dos vídeos Disponível em: <<https://youtu.be/pXPP8eUIEtK>> e <https://vk.com/video232468039_170205193>. Acessados em 07/08/2023.

STATIONES, apropriação de uma natureza morta do artista flamengo Frans Snyders (1579 - 1657), manipulado digitalmente e dividido em quatro movimentos: *maturatione*; *conservatione*; *deformatione* e *putrefatione* (Figs. 161 a 164). Um trabalho que se revela como um elo na construção poética vinculada a metáforas sobre metamorfose e transitoriedade.

Figs. 161 a 164
Mauro Espíndola
4 STATIONES
Fotogramas do Vídeo
03:05”
2005



Na entrevista intitulada *Breaking the Medium of Painting Down*, publicada na *Art Pulse Magazine*, por ocasião da publicação *When a Painting Moves... Something Must be Rotten!*⁶⁰, a artista, que na época adotava o nome Sam Taylor-Wood⁶¹, afirma:

Com a obra [*A Little Death*] trata-se de olhar para coisas que historicamente não mudaram. A importância das coisas que observei ao longo dos anos não mudou. Uma natureza morta ainda é uma natureza morta, mesmo na transformação da pintura em filme. Interesse-me por ideias ligadas à mortalidade e à passagem do tempo, tal como os mestres pintores holandeses.⁶²

60. Selene Wendt e Paco Barragán (Editores). Milão: Edizione CHARTA, abril de 2011, pg. 36-40

61. Sobre seu nome, o site da artista informa que ela *começou a vida como Samantha Taylor, depois se tornou Sam Taylor-Wood e agora adota o nome de casada, Sam Taylor-Johnson*. Disponível em: <<https://samtaylorjohnson.com/#>>. Acessado em 07/08/2023.

62. Entrevista Disponível em: <<http://artpulsemagazine.com/breaking-the-medium-of-painting-down>>. Acessado em 07/08/2023.

Uma boa contribuição para refletir sobre o tema se encontra no artigo *Tecnologia da visão: as naturezas-mortas de Sam Taylor Wood, Ori Gersht e John Baldessari*⁶³, onde o professor Biagio D'Angelo assinala:

Em primeiro lugar, a escolha do vídeo assume uma função não apenas indispensável, mas filosófica. Desconstruindo a imagem ontológica dos objetos representados numa pintura de gênero de natureza-morta, a artista britânica discute, entre o discurso do jogo e o código da releitura melancólica, a materialidade da imagem e a ilusão do movimento. Trata-se de uma ilusão “não-ilusória”, uma mentira que só faz transparecer a verdade das coisas. A estaticidade da forma pintada é visualizada, por assim dizer, fora da própria imagem. A pintura é materializada em imagens sob forma de movimento quase cinematográfico e submetida à real e cruel passagem do tempo.

Curiosamente, Taylor-Johnson abandonaria este viés poético-investigativo após a realização dessas obras. Na mesma entrevista ela expressa seu desprendimento, dizendo que “a sensação da transformação da vida em morte se repetindo é tão assustadora, depois desses dois trabalhos acabei deixando o assunto de lado. Eu senti como se tivesse alcançado o que me propus a transmitir.”⁶⁴ Cuida-se, com tal mote, contudo, do interesse em contornar o processo envolvido reciprocamente na trajetória deste artista, do trabalho no *studiolaboris*, assim como nas referidas obras de Sam Taylor-Johnson, em suas essências alinhadas pelo exame subjetivo e compulsivo das vertigens do fluxo do tempo. Teríamos aqui um intercâmbio de proposições sobre vida e morte como pares indesatáveis na ciranda do ciclo natural? E como pensar uma produção artística que, nesta perspectiva, lança mão da ideia de coleção?

Uma transversalidade à questão surge com os acúmulos colecionáveis e como são organizados. As ações articuladas no *studiolaboris* buscam a reapropriação e o prolongamento da alçada das ciências naturais, com registro imagético-descritivo de aspectos materiais e imateriais que subvertem e corrompem dogmas associados à tradição das práticas sistemáticas e do exercício metodológico científico. Lateralmente traduzem-se elementos correlatos à ideia de estúdio híbrido, pronunciando-se ele próprio enquanto possibilidade de obra, que acolhe partes de

63. Artigo Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/biagio_dangelo.pdf>. Acessado em 07/08/2023.

64. Idem.

Labmuseum
Compreende práticas de coleta, observação e reunião de uma miscelânea que permite a elaboração, conservação, coleção e apresentação de um ensaio visual.

Mini-opus
Multicorpus-sucinctus
Ajuntamento de partículas imagéticas e textuais em movimentos que provocam encontros e afiliações fundadoras de células plurissimétricas.

uma coleção. A existência de um acervo materializado para provocar a imaginação à semelhança de um hipotético *labmuseum* com diálogos entre as peças formando uma coleção, seria um indicador inclinado às câmaras de maravilhas?

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* aponta a palavra *coleção* oriunda do latim *collectio*, no sentido de *ação de juntar*, de *reunir*. O sentido de ajuntamento, aqui genericamente imaginado como *nuvem*, ou *nuvem plurissimétrica*, está *protoprocessualmente* presente no substrato do projeto e é um gameta imprescindível para a fecundação e a gênese deste acervo pseudomuseológico. Ao examinar o percurso de organização dos acúmulos se verificará a recorrente geração de agrupamentos, *mini-opus* ou *multicorpus-sucinctus*, tanto em Girsch (Fig. 165), quanto em *ANIMALIS IMAGINIBVS* (Fig. 166), que se lançam corpuscularmente anexados à concepção estrutural de nuvens, que se agregam e formam nuvens maiores, que se agregam e formam outras nuvens... paradigma fundamental injetado no cerne desta proposição de coleção.

Pelo ângulo do agrupamento de peças e sua conformação com as coleções científicas importa frisar o incontestável deslocamento para o imaginário, evidenciando-se pontualmente o papel desempenhado por Leichter como um *coleccionador-taxionomista*. Visando atinar sobre a utilização estratégica deste conceito na tecitura do projeto, recorre-se a Walter Benjamin, quando apresenta um valioso paralelo para reflexão:

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo esta presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural.⁶⁵

No âmbito de circularidades de *ANIMALIS IMAGINIBVS*, em seus transe e trânsitos das experimentações com a materialidade de borboletas e mariposas, recorte selecionado nesta pesquisa, o encontro do procedimento técnico de realização das biogravuras, habilita, sobretudo, um sentido de descoberta autônoma nas incertezas entre realidade e ficção. Convém recontextualizar uma frase extraída de um conto de Borges, *utopia de um homem que está cansado*:

Cada qual deve produzir por sua conta as ciências e as artes de que necessita.

65. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.



Fig. 165
Pesi Girsch
Image of a Summer
(det.)
Jato de tinta em papel
de arquivo
Tiragem: 5 exemplares
70 x 46,7 cm
2017
Fonte: catálogo da
mostra
thoughtfully
embedded
Galerie Michael
Hasenclever KG



MORBVS



PÆRDICTVM



DEXPECTVM



EG



IMNJVRIÆ



PLAGÆ

EROSD



DELICHICTVM

INSOLE

Fig. 166
Páginas 18 e 19 do
codex ANIMALIS
IMAGINIBVS -
ILVSTRACTVM
ATLAS.
Acervo do artista



DAMNVM



PRÆTERICTVM



GO



ICTVS



DISJVNCTIO



NCTIÆ



RASSVRAM



PHÆROCICTAS



FVRORIS



III.II. Explorações expográficas e possibilidades orgânicas

1+1 não é igual a 2.
1+1 é quase igual a 1+1.

Francjśca Omolara

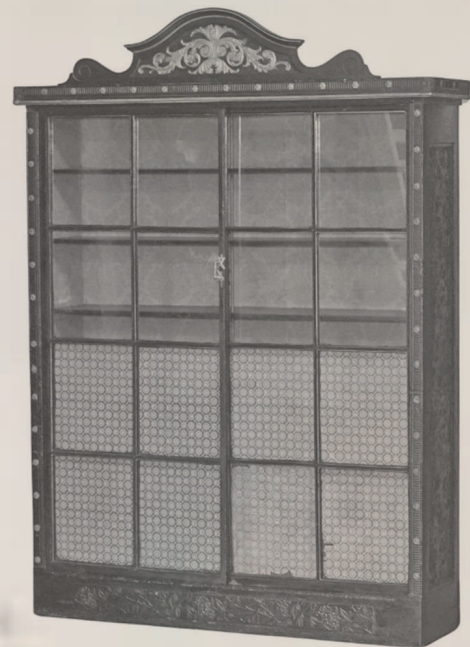
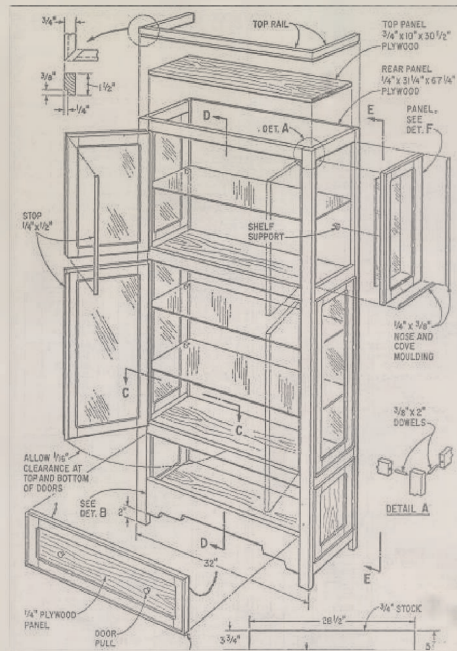


o fabular uma coleção científica em *ANIMALIS IMAGINIBVS*, seguem-se caminhos perseguindo rastros pelas veredas ambíguas entre existências e impermanências, deflagrando-se significativa porção do delineamento do *modus operandi* do processo no qual ações contínuas e sequenciadas agem desde as escamas às fissuras do corpos estudados, e seguem considerando incorporalidades inclusive ao cogitar o emprego de suportes, impregnando o estúdio de conceitos da ordem do *tempus instrumentum* direcionando indagações no terreno da expografia.

Na perspectiva de criação de ensaios paralelos ao colecionismo científico, prima-se por adotar um conjunto de noções técnicas envolvendo criação e adaptação de peças, a exemplo das vitrines apresentadas anteriormente nos *contracampus*, servindo de mobiliário para acolher séries na dimensão física da *casa-estúdio*. Tais peças, essenciais à apresentação das séries, são antecedidas e inspiradas por pesquisas de imagens que formam uma diversa convivência com arquivos digitais deste autor, muitas delas provenientes de fontes que remontam processos anteriores e contam com décadas, entre outras mais atuais, gerando significativos e valiosos documentos de trabalho (Figs. 167 a 170). Essas imagens inspiram e auxiliam no planejamento de construção das mobílias, projetadas para dialogar e intermediar o agrupamento das séries com outras temporalidades. Assim, o mobiliário adaptado ou construído com aparência arcaica, típica de outras épocas, suplanta sua funcionalidade de expositor, a possibilitar uma geração de obras de aspecto extemporâneo, não obstante desierarquizado, onde ocorre a diluição de um possível protagonismo de uma ou outra peça, prevalecendo uma concepção de conjunto, como um acervo único, formado de várias pequenas coleções (Fig. 171).

Tempus
instrumentum
pensamento de Leichter
sobre a adoção de
procedimentos que
implicam no tempo
como estratégia e
ferramenta de trabalho.

Figs. 167 a 170
 Documentos de
 trabalho: desenho e
 fotos de mobiliários e
 frascos de conserva.
 Acervo do artista.



Como foi observado no *Capítulo II*, ocorre na fatura a introdução de elementos que formam variados suportes, a começar por molduras antigas. A questão foi pontuada e percebida na oportunidade de uma entrevista concedida por este artista para texto da artista e pesquisadora Daniela Remião sobre o projeto, artigo selecionado para o *XIII Congresso Internacional CSO'2020*:



Fig. 171
NECROLECTVS
IMAGINATRIVM
Cabinet de
CONTRACORPVS
2023

Foto: Mauro Espíndola

As biogravuras são expostas em antigas molduras, de diferentes tamanhos e procedências, reunidas pelo artista durante o projeto. Agregam, assim, a ideia de tempo necessário na formação de uma coleção.⁶⁶

66. MACEDO, Daniela Remião de. *Animalis Imaginibus: (as)simetrias entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola*. Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. Disponível em: <<http://www.mauroespindola.com/flipgallery/assimetrias.pdf>>. Acessado em 19/04/2022.

A nuvem *plurissimétrica de biogravuras* e os *contracampus* consistem em proposições de trabalho que praticamente inauguram uma configuração espacial projetada para ocupar a *casa-estúdio*, compreendendo um organismo formado pela impregnação de *tempus instrumentum* (Fig. 172).

Fig. 172
Registro do projeto
ANIMALIS
IMAGINIBVS
Conclusão da nuvem
plurissimétrica
de biogravuras e
contracampus
Foto: Camila Leichter,
26/08/2019.



Com elementos narrativos direcionados ao imaginário e ao emparelhamento de estímulos com a linguagem naturalista de outros séculos, suturados no estúdio em concepções subvertidas ligadas a noções de colecionismo e de acervo, surgiu um problema aparentemente irremediável do projeto concernente à sua itinerância. Após a conclusão da *nuvem plurissimétrica de biogravuras* e o simultâneo convite para exposição na 14ª edição da Bienal de Curitiba, restou um dilema: como desmontar e remontar o trabalho de modo a manter, acuradamente, a estrutura labiríntica e multi-espelhada alcançada nessa série? Como deslocar este tipo de acervo para outros espaços, considerando-se o fato de que os trabalhos vêm sendo construídos em apropriações que incluem a *casa-estúdio*, o *studiolaboris*, o *Moinho da Capivara* e sua atmosfera, em síntese, o ambiente formado pelos sentidos despertados pelo lugar, sua arquitetura, sua luz? Como lidar com a ausência dos aspectos visíveis e imateriais palpantes no entorno das obras? Haveriam recursos expográficos a mitigar esse absentismo?

A controvérsia foi considerada de antemão pelo curador Adolfo Montejo Navas que, dentre os diversos espaços culturais do evento, pressentiu, no Museu Paranaense, uma possibilidade de diálogo em sintonia com o projeto. Ele assim trataria o episódio:

ANIMALIS IMAGINIBVS, o trabalho de Mauro Espíndola no novo MUPA, nunca foi uma obra corriqueira, quero dizer intrínseca ou expositivamente normal, nem standard ou factível de ser considerada para qualquer lugar, coringa para uma sala assexuada, em cubo branco, etc... O contrário foi pedir, demandar uma porosidade com o lugar, um habitat, se corresponder como se o trabalho fosse um próprio local de ação, ou seja, perto do *site specific*, em sintonia ou respirando, portanto, o ar do lugar.⁶⁷

O curador, que vinha acompanhando o processo de criação de *ANIMALIS IMAGINIBVS* desde o início, percebeu a importância dessa complexidade e necessidade de criar uma prevalência, a fim de provocar diálogos entre arte e ciências naturais em um espaço expositivo que contribuísse, efetivamente, a partir da composição de seu próprio acervo, para uma potente germinação de confluências e imaginários.

Foi, de fato, um dos trabalhos a ter assinalada sua localização em seguida com o artista e com a própria Bienal, pela pertinência de um diálogo à vista, contíguo e também submerso, que poderia dar frutos perceptivos, semânticos, provocar um diálogo insuspeitado com o acervo museográfico, pois a própria correlação de ciência-verdade era interessante colocar em suspeita, em xeque, em alguma discussão fronteira, para desamarar a associação cega e estreita da razão como lei única, teleológica, exclusiva, e também a mera objetividade dos dados, de uma natureza primigênia... como se não existisse, paralelamente, a outra versão do espírito, aquela que resgata o lado simbólico, inibido, não manifesto, inconsciente...⁶⁸

67. Palestra Religatio (Sete mensagens ao redor de *ANIMALIS IMAGINIBVS*), realizada pelo curador Adolfo Montejo Navas no Museu Paranaense no dia 3 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Noticia/Palestra-Animalis-Imaginibvs-aborda-arte-das-gravuras-experimentais>> Acesso em 05/06/2023.

68. Idem.

Foram surgindo soluções para a transferência das obras da *casa-estúdio* no *Moinho da Capivara* ao MUPA, a começar por um minucioso mapeamento da *nuvem plurissimétrica de biogravuras*, casando o espectro de sua construção com a intenção de desmontar e remontar com fidelidade o labirinto traçado pelas oitenta e cinco peças que a compõem. Prontamente foi elaborado um layout com planejamento de ocupação da *grande vitrine*, como se chamava o espaço expositivo do museu ao qual era destinada a nuvem (Figs. 173 e 174).

Fig. 173
Nuvem plurissimétrica de biogravuras
Planejamento expográfico, vista frontal.
Arquivo digital do artista.

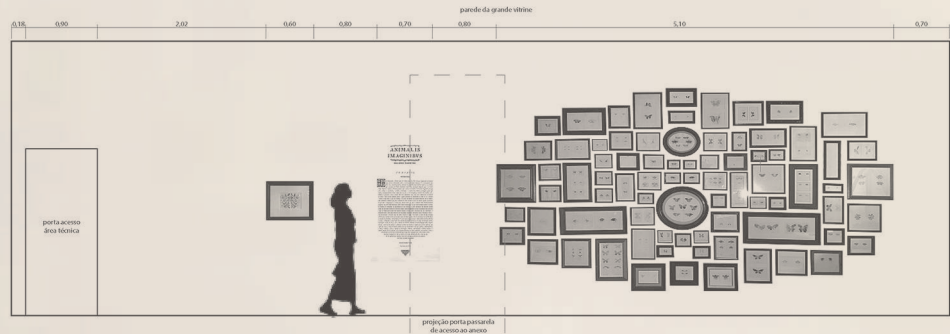
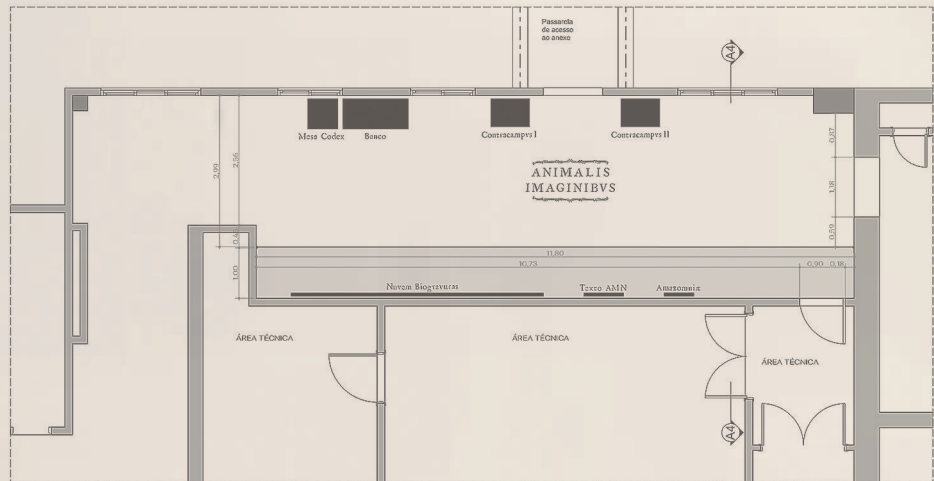


Fig. 174
Nuvem plurissimétrica de biogravuras
contracampus codicis
Planejamento expográfico, planta baixa.
Arquivo digital do artista.



planta baixa

Museu Paraense - Rua Kellers, 289
80050-250 Curitiba, Paraná

FASE PROJETO
LV.1 Vitrino
CONTEÚDO
planta baixa
ARQUIVO DIGITAL
MUPA-IS.pln

ESCALA
1:50
DATA
23/08/2019

FC/HA
LV.1.1

Um estudo de desmontagem, com o desenho de cada componente sendo projetado na parede da *casa-estúdio*, foi seguido por um mapeamento com a transferência deste esquema para papel vegetal milimetrado (Figs. 175 a 178). Contando com o gabarito milimétrico foi realizada a remontagem na *grande vitrine* do Museu, tarefa que contou com considerável precisão (Figs. 179 a 182).



*Figs. 175 a178
Registro da
construção de
gabarito da nuvem
plurissimétrica
de biogravuras
na casa-estúdio
do Moinho da
Capivarã.
Fotos: Camila
Leichter, 16/09/19.*



*Figs. 179 a 182
Registro da
remontagem
da nuvem
plurissimétrica
de biogravuras no
MUPA.
Fotos: Camila
Leichter, 21/09/19.*



Nessa estratégia de desenhos sucessivos de cada uma das peças para a parede do estúdio, desta para a grande prancha milimetrada e, enfim, desta para o espaço expositivo do MUPA, etapas projetivas não apenas tornaram possível a fiel execução de remontagem da *nuvem*, mas também materializaram, em um extraordinário percurso gráfico, outros dois desenhos, conjuntos de linhas e textos: na flor da parede do estúdio (Fig. 183) e em sua segunda pele vegetal de poros milimétricos (Fig. 184).

Uma vez diagramada e remontada a *nuvem plurissimétrica de biogravuras*, com menor complexidade foram remontados os *contracampus* e alocados os *codicis* conforme a planta baixa. Para arrematar essa instalação encaminhada à ideia de *site specific*, alguns pequenos letreiros informativos foram plotados, simulando recursos museográficos para apresentar as séries e também o seu pseudotaxonomista, Emanuel Leichter. O Museu Paranaense, inaugurado em 25 de setembro de 1876, operando na atualidade com foco em antropologia, arqueologia e história, por sua robusta posição enquanto entidade de pesquisa facultou a inscrição, ou melhor, a *pseudo-filiação* dos estudos taxonômicos de Emanuel Leichter no cenário artístico-científico. Segundo Navas, “*ANIMALIS IMAGINIBVS* se converteu numa instalação *sui generis* com vocação de disfarçar sua recente chegada ao museu, como se já estivesse lá há tempo (naquela vitrine e corredor), pelo teor de seu conteúdo, de aparente estudo científico e taxonomia animal, de tratado entomológico em sua enfatizada biologia artística. Como sua pertinente inscrição e aclimação indica, pelas possíveis conexões com outros âmbitos do museu, sobretudo quando ele se aproxima tanto às ciências naturais, por exemplo.”⁶⁹

O esquema, todavia, voltou a ser utilizado com novo gabarito estratégico no mesmo suporte milimetrado três anos mais tarde, em outubro de 2022, com a transferência de uma nova *nuvem plurissimétrica* para a exposição na Pinacoteca Ruben Berta. Tratava-se, nesta segunda aplicação, das *TABVLAS*, desenhos a nanquim sobre papel diagramados exatamente na mesma parede da *casa-estúdio*. A operação revelaria, como em um exame de raio x, um complexo palimpsesto da ordem dos *hýperstractus*, dando a transparecer cruzamentos e sobreposições de camadas de imagens e escritas que ocuparam o mesmo espaço em diferentes tempos, entre 2018 e 2023. Indicada por estímulos visuais provocados pela sensação de planos à maneira das

Hýperstractus
Complexo sistema de
associações
ambivalentes;
simultaneidades
entre existências e
impermanências,
metamorfoses e
transcendências

69. Ibidem.

recorrentes simetrias bilaterais, esta nova *nuvem plurissimétrica* se fez traduzir na hipótese de artifício imantador da primeira, a produzir atração sobre uma infinidade de sentidos, repleta de quiasmas entre os termos. Para deixar claro, na repetição do procedimento de transferência de imagens (Fig. 185) sua construção contou, nesta segunda volta, com a visualização do traçado anterior, fazendo aparecer na justaposição de labirintos um espelhamento constelar onde vibram ambivalências da transmutação e perplexidades diante da transitoriedade insondável (Fig. 186).

Fig. 185
Registro do processo
de transferência
das nuvens
plurissimétricas
Parede da casa-
estúdio do Moinho da
Capivara.
Foto: Camila Leichter,
13/10/22.



Tudo está em conexão nesse organismo caleidoscópico, gerador de movimentos entre peças imantadas que poderiam sugerir o desenho de uma coreografia diagramática, produzida contextualmente pela atração e o afastamento das formas concebidas neste conjunto óptico (Fig. 187). O *spectrum-post-diagrammaticus* apresentado no final do *Capítulo II* é praticamente um presságio, quase um oráculo deste desdobramento ímpar que provoca, na mesclagem de experimentação diagramática e explorações expográficas de imagens e textos, um espanto diante da possibilidade perceptiva, sensorial, para a fruição de imensuráveis essências inerentes a interconexões orgânicas multifacetadas de todos os viventes e tudo ao seu redor: *uni-versalis-tactilis* (Fig. 188).

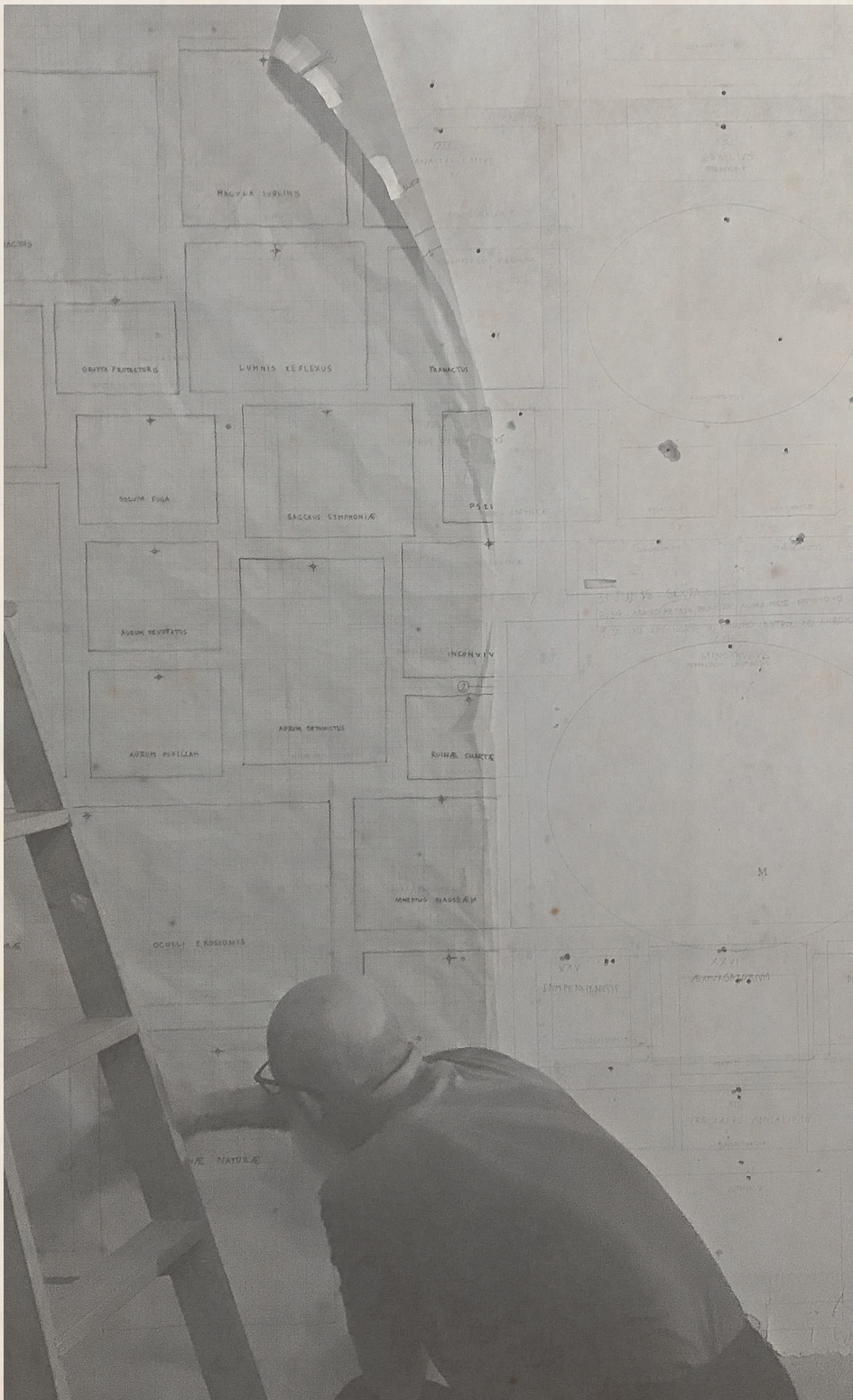
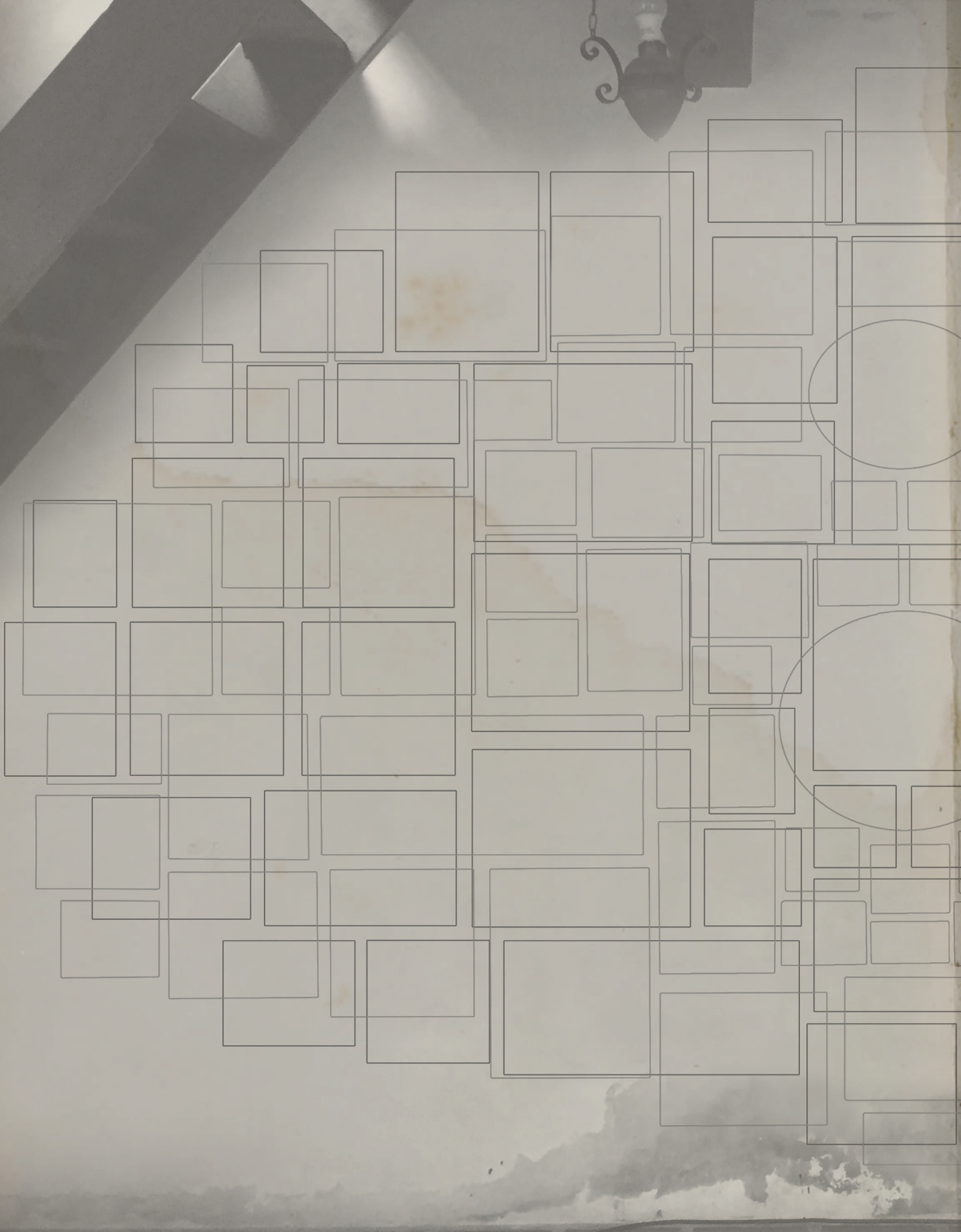


Fig. 186
 Registro da Imagem
 residual da
 sobreposição de nuvens
 plurissimétricas (det.)
 Parede da casa-
 estúdio do Moinho da
 Capivara.
 Foto: Camila Leichter,
 14/10/22.

Próximas páginas:
 Fig. 187
 Spectrum-post-
 diagrammaticus:
 Sobreposição
 das nuvens
 plurissimétricas de
 BIOGRAVURAS e
 TABVLAS
 Foto-montagem
 2022
 Acervo do artista

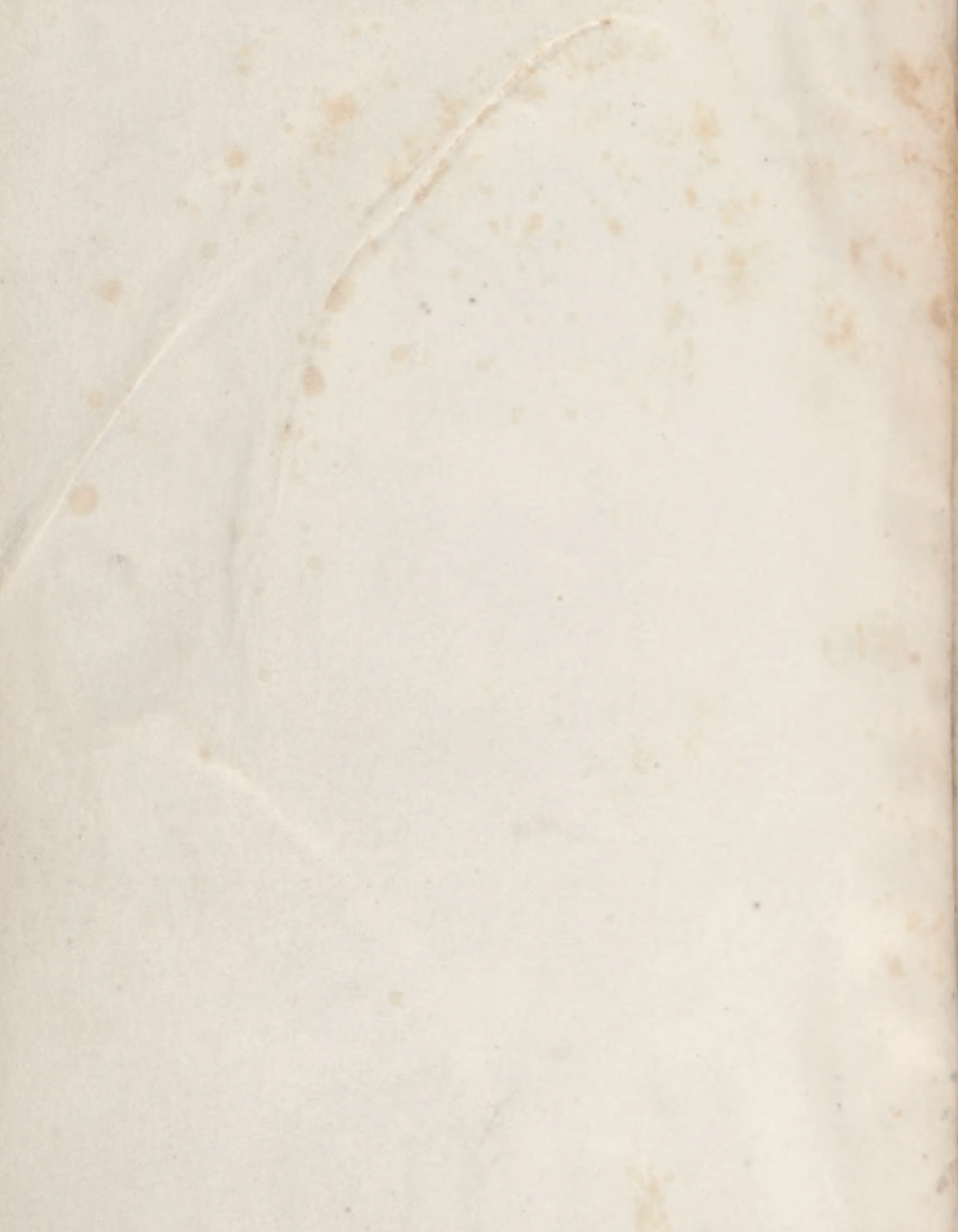
Fig. 188
 (páginas 170-171)
 Spectrum-post-
 diagrammaticus em
 processo:
 ideia de contiguidades
 na sobreposição
 das nuvens
 plurissimétricas de
 BIOGRAVURAS e
 TABVLAS
 Foto-montagem
 2023
 Acervo do artista













CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Vivemos no tempo, que é sucessivo,
mas procuramos viver sub specie aeternitatis.*
Jorge Luis Borges



gestação processual de *ANIMALIS IMAGINIBVS*, apreciada através de uma revisita orgânica, talvez possa ser representada pela incitação de seus temas como conexão entre um e outro *cordis punctum*, ou seja, como uma musculatura *multicoronária* propulsora de circulações auriculares (receptoras) e ventriculares (ejetoras), que interconectam periferias e formam uma *plexusphera*, propícia aos transfluxos do projeto. Supõem-se, desse modo, entrelaçamentos diversos, a começar por exames retrospectivos sob lentes *protoprocessoais* atentas aos embrionários impulsos experimentais integrados às índoles da infância e juventude deste e de outros artistas; em recorrências encontradas em rastros de trabalhos dos anos 1990, com olhar tangente aos projetos como *Victal & Sons*, *auto-psy-lab* e *The Mirror Method*; e apontando as categorias de Peirce como uma pista para uma breve observação das intuições que brotam neste terreno. Tais rastros, detectados também pelo reconhecimento de documentos de trabalho, ajudam a revelar a trajetória da produção artística estruturada no campo simulado da ciência, com cruzamentos e improvisos com naturalistas e câmaras de maravilhas; a entabulação de uma flagrante miscelânea de motivações heteronímicas; os indicadores do interesse compulsivo pela coleta de animais encontrados sem vida; e traços do colecionismo anacrônico no atual *locus* de pesquisa, traduzido por práticas de campo e trabalhos no *studiolaboris* do *Moinho da Capivara*.

Neste *cordis-punctum-rural* desponta de maneira mais vigorosa uma percepção de paradoxos da cultura ocidental, abrindo-se uma vascularidade que posiciona algumas reflexões remetidas ao estudo científico — fato observado em diversas nomenclaturas empregadas no corpo do trabalho da *nuvem plurissimétrica de biogravuras* (Figs. 189 a 196) — e a apreensão da ardilosa, violenta e funesta dominação secular produzida pelo pensamento eurocêntrico-colonialista, onde incluem-se as expedições exploratórias científicas.

*Figs. 189 a 196
Biogravuras com
nomenclaturas que
apresentam subversões
à classificação científica
e buscam provocar sutis
reflexões sobre ideias de
dominação e controle
colonialistas.*

Aurum Devotatus

Aurum Pupillam

Kallendarius Criticus

Mectallum Victimæ
Argilæ Cadaveris

Mnemus Nauseæm

Opaccus Raptum,

Uthopia Urgere
Strictus Plenum

Xamanis Reexistenciæ
Supremis Prævalencia



Além da contraposição à metodologia da taxonomia científica presente na adoção da linguagem inventada, subjetiva e subversiva incorporada pela heteronímia, o tecido da pesquisa está impregnado de proposições epistemológicas derivadas de saberes tradicionais e matrizes culturais dos povos *afro-pindorâmicos* — termo usado pelo quilombola Antônio Bispo dos Santos para se referir aos saberes africanos e indígenas, em oposição às denominações utilizadas pelos colonizadores. Nos *entreporos* são impelidos dardos espectrais assoprados sensivelmente pela zarabatana de Airton Krenak, notável liderança indígena que questiona o paradigma dominante, rebate a ciência como solução para todos os problemas, e ressalta a necessidade de serem incorporadas múltiplas formas de conhecimento presentes nas culturas tradicionais e indígenas. Krenak instiga a problematização do papel da cultura ocidental diante dos desafios ecológicos e sociais a serem enfrentados, propondo reconhecimento e interconexão com todas as formas de vida e reflexão sobre relações com o planeta e com diferentes culturas, considerando a preservação da diversidade como parte intrínseca da humanidade. Trata-se da identificação com um singular processo de transformação que desacomoda, contamina e interfere no processo poético, apontando percepções críticas disruptivas como uma espécie de antídoto contra a toxidade colonialista.

Pronunciando-se sobre confluências, apesar de procurar produzir travessias com pares do campo das artes visuais aqui citados, muitos atores poderiam agregar significativas contribuições a esta investigação, a consignar três conhecidos brasileiros. O primeiro seria o catarinense Walmor Corrêa, “marcado substancialmente pela refinada técnica em desenho; pelo contraponto lúdico entre Ciência e fantasia; e por uma inusitada costura de sentidos entre imagens e escritos”.⁷⁰ Já o paulista Luiz Zerbini é especialmente lembrado pelas afinidades à ficcionalização e ao maravilhamento presentes em projetos como *O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli* (Fig. 197), e processos de experimentação onde “monotípias com plantas apareceram como uma subversão da técnica, uma impressão direta em que as espécies são utilizadas como matrizes para as próprias imagens”⁷¹. E o paraibano José

No livro COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: modos e significados, Bispo lança uma avaliação de “alguns conceitos e denominações, tais como:

pensamento monista desterritorializado x pensamento plurista territorializado; elaboração e estruturação vertical x elaboração e estruturação circular; colonização x contra colonização; desenvolvimento x biointeração” (BISPO DOS SANTOS, 2015).

Neste sentido, o vernáculo de Bispo propõe adoção de vocábulos contra colonialistas, alguns incorporados nesta escrita, como envolvimento no lugar de desenvolvimento; confluência ante influência; transfluxo em detrimento de troca; escolhas que buscam um pensamento orgânico em contraposição ao sintético.

70. *O Estranho Assimilado - Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa*. Artigo da pesquisadora Paula Ramos. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – ANPAP. Florianópolis – 2007.

71. *Press release* da mostra Luiz Zerbini | “Monotípias”. Fortes D’Aloia & Gabriel | Galpão. São Paulo. 2017. Disponível em: <<https://fdag.com.br/app/uploads/2017/03/press-release-luiz-zerbini-pt-2.pdf>>. Acessado em 17/08/2023.

Fig. 197
O Gabinete de
Curiosidades de
Domenico Vandelli
Vista da exposição,
Museu do Meio
Ambiente, curadoria:
Anna Dantes, Rio de
Janeiro, 2008.
Fonte: quarto livro da
Coleção ARTE BRA.
Editora Aeroplano.



Rufino, pela reciprocidade evidenciada, por exemplo, na mostra *Limbo*, espécie de câmara de maravilhas exposta em 2018 na Biblioteca Mário de Andrade (Fig. 198), nas palavras da jornalista e curadora Leonor Amarante, “um acúmulo de escolhas e redescobertas de obras guardadas, esquecidas, algumas inconclusas na espreita para serem exibidas, em um contexto mais amplo”⁷². Assim como se presume uma certa mutualidade em suas obras formuladas à maneira de *Rorschach*: “As células rorschachianas se estendem por muitos trabalhos – negativos de uma imagem cuja presença interroga sobre a natureza da visão, da percepção. São formas morcego ou um bestialário apresentado por associação imaginária, de fábula” (NAVAS, 2005).⁷³

Ademais, o trio de artistas incorpora procedimentos expográficos, manifestados em aproximações e ideias expandidas sobre a relação com o espaço expositivo.

A pesquisadora Tatiana da Costa Martins produz um abeiramento entre Zerbini e Rufino onde ressalta que:

72. *LIMBO, a existência humana colocada em xeque*. Post de Leonor Amarante para o portal de arte contemporânea Arte Brasileiros. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/nao-categorizado/limbo-a-existencia-humana-colocada-em-xeque/>>. Acessado em 17/08/2023.

73. Texto crítico de Adolfo Montejo Navas. Disponível em: <http://www.joserufino.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=67>. Acessado em 17/08/2023.



Fig. 198
Limbo
Vista da exposição na
Biblioteca Mário de
Andrade, São Paulo,
2018.
Foto do site do artista
José Rufino.

A experiência dos artistas com os objetos passa pela coleta, arranjo, transformação, culminando mesmo na sua desnaturalização. A acumulação dos objetos como prática artística — a coleção, potencializada pelos dispositivos expositivos — vitrines, gavetas, mesas — converte-se na ilógica classificação da ciência imaginada e não-objetiva.⁷⁴

Refletir sobre essa miríade pontuada por luminosas intersessões e códigos de afinidades, atrai uma retomada de posição sobre os sistemas *poético-pictóricos* e suas transbordantes possibilidades diagramáticas, tão presentes na relação corpórea entre os objetos, como nas abstrações e subjetividades que ao mesmo tempo rodeiam e alimentam essas conexões. Caberiam inumeráveis referências na tentativa de alcançar melhores compreensões sobre o tema, o que decerto será pauta para novos estudos deste pesquisador.

A obsessão pelo desejo de representar o mundo tem sido, afinal, uma característica fundamental da espécie humana, sendo desenhos e diagramas

74. *Mirabilia: os curiosos gabinetes de Luiz Zerbini e José Rufino*, artigo de Tatiana Martins publicado na *Revista Croma, Estudos Artísticos*. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/48236/2/CIEBA_C_v6_iss12.pdf>. Acessado em 17/08/2023.

estratégias empregadas para compartilhar conhecimentos, comunicar conceitos abstratos e organizar informações, de maneira a expressar visualmente ideias complexas e tornar compreensível tudo aquilo que, muitas vezes, é difícil de ser descrito verbalmente. Nas proximidades do encerramento desta pesquisa encontrou-se uma provocação retroativa ao assunto na estampa simbólica *Mundus Annus Homo* (Fig. 199).

A imagem, adotada pelo *Warburg Institute* na fachada de sua sede, se trata de uma xilogravura do livro *De natura rerum* de Isidoro de Sevilha (560-636) impresso em Augsburg em 1472. Segundo informações do site do Instituto:

A figura acompanha uma citação do *Hexameron* de Santo Ambrósio (III.iv.18), descrevendo a inter-relação dos quatro elementos dos quais o mundo é feito, com seus dois pares de qualidades opostas: quente e frio, úmido e seco. A terra está ligada à água pela qualidade comum do frio, a água ao ar pela qualidade da umidade, o ar ao fogo pelo calor e o fogo à terra pela secura. Seguindo uma doutrina que pode ser rastreada até a fisiologia hipocrática, o tetragrama acrescenta as quatro estações do ano e os quatro humores do homem para completar a imagem das harmonias cósmicas que inspiraram e retardaram a busca por leis naturais.⁷⁵

Através dessas representações, procurou-se, em todos os tempos, um auxílio para entender, explorar e analisar relações entre diferentes elementos, identificar padrões e estabelecer conexões. Na medida em que cada ser vivente lança sua própria perspectiva e interpretação dessas concepções diagramáticas, sabe-se bem, avizinham-se perigos de manipulação e disposição para armadilhas que exercem influências, crenças e estratégias de persuasão. Apesar dessas limitações, reconhecem-se, em diversos estudos, os desenhos e diagramas como ferramentas essenciais para abarcar inventivas obsessões, como vale recordar Leonardo da Vinci e um de seus extraordinários estudos sobre o movimento perpétuo. Na página do *Museo Galileo* na internet encontram-se informações sobre Da Vinci e o moto perpétuo:

Desde a Idade Média, o objetivo de reproduzir o movimento perpétuo das esferas celestes por meio

Diagramas cósmicos medievais, evocando a relação entre uma personificação ou divindade cósmica e as dimensões universais de tempo e espaço, demonstram esforços iniciais para organizar ideias cristãs de dominação temporal, duração e periodicidade dentro de uma estrutura universal abrangente (COHEN, 2019).

75. Tradução livre do site do Warburg Institute. Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/about-us/history-warburg-institute>>. Acessado em 17/08/2023.

atq; siccus. Per has enim innectibiles qualitates sic sibi singula commiscetur. Terra enim cū sit arida cōiungitur aque ppter cognationem qualitatis frigide. Rursus aqua aeri per humorē quia humida est. Aqua vero quasi qbusdam duobus brachiis frigoris atq; humoris altero terram altero aerem videt cōplecti. frigido quidem terram aerem humido. Ipse quoq; aer medius inter duo pugnancia per naturam hoc est inter aquā & ignem. vtrumq; illud elementum sibi conciliat. quia aquis humore & igni calore cōiungitur. Ignis quoq; cum sit calidus & siccus calore aeri annectitur. siccitate autem in cōmunionē terre sociatur atq; ita sibi per hunc circuitum quasi per quandam horū concordiam societate conueniunt. Vnde & grece eona dicitur. que latine elementa vocantur. eo q; sibi conueniant & cōcinnantur. Quorū distinctā cōmunionē subiecti circuli figura declarat ista

Fig. 199
De Natura Rerum
Página do "livro da natureza das coisas",
visão de mundo
segundo Isidori
Hispalensis, ou Isidoro
de Sevilha.



127. ISIDORUS: DE RESPONSIONE MUNDI
AUGSBURG: GÜNTHER ZAINER, 17TH DECEMBER, 1472.
DIAGRAM TO ILLUSTRATE THE RELATIONS OF THE FOUR ELEMENTS,
THE SEASONS, AND THE HUMAN TEMPERAMENTS. (LEAF 7, VERSO.)

de sistemas mecânicos estimulava a imaginação de técnicos, engenheiros e filósofos naturais. O desafio que enfrentaram foi construir máquinas que, uma vez acionadas, funcionariam para sempre. Um capítulo crucial dessa história multissecular foi a série de estudos em que Leonardo da Vinci tentou determinar se era realmente possível construir máquinas de movimento perpétuo.⁷⁶

Ainda que moto-contínuos sejam dispositivos teoricamente impossíveis de se construir, as investidas de mentes visionárias, como a de Leonardo Da Vinci, ilustram a capacidade abstrata e realizadora quando não submetidas aos dogmas e convenções estabelecidos.

Depois de uma busca diligente por soluções práticas, ele finalmente concluiu que o movimento perpétuo não existe na natureza. Leonardo antecipou assim em mais de três séculos a demonstração definitiva dessa proposição por James Clerk Maxwell, figura-chave no estabelecimento da termodinâmica na segunda metade do século XIX.⁷⁷

As esferas em movimento ativo e passivo desenhadas por Da Vinci⁷⁸ em seu *Codex Forster II* (Fig. 200), são adequadas ao desejo de nutrir e partilhar ideias disruptivas com o pensamento cartesiano, sem se importar com sua falibilidade. Assim naturalmente se correlacionam palavras e imagens nesta pesquisa em poéticas visuais e, ao refletir sobre a complexa dimensão embutida nessa versatilidade, reconhece-se que, de fato, outras tantas teorias e trabalhos de *artistas-cientistas* desempenhariam importantes papéis como valiosos subsídios ao reexame deste estudo. No entanto, a fim de extravasar o imaginário e, como não há ímpeto de contenção de tal derrame, imaginou-se um gráfico a propor uma nuvem plurissimétrica de palavras-chave desta pesquisa com abertura para uma multiplicidade de conexões, representação designada *clavistractus* (Fig. 201).

Fig. 200
(Página ao lado)
Codex Forster II
Leonardo Da Vinci
Fonte: Victoria and
Albert Museum —
V&A (National Art
Library, Museum
no. MSL/1876/
Forster/141/II)

76. Tradução livre do texto Disponível em: <https://mostre.museogalileo.it/motoperpetuo/en/?_ga=2.205581971.1647228362.157350530%200-1512439500.1573505300>. Acessado em 19/08/2023.

77. Idem.

78. Sugere-se assistir ao vídeo apresentado na mesma página Disponível em: <https://video.museogalileo.it/moto_perpetuo/P3_salettaC_eng_web.mp4?_ga=2.9693941.1925871143.1692369840-192996173.1692369840>. Acessado em 19/08/2023.

21

In hoc diagrama. quod est in forma circulari.
 sunt lineae radiantes a centro ad circumferentiam.
 quaedam sunt rectae. quaedam sunt curvae.
 et sunt litterae assignatae punctis terminis.
 ut a. b. c. d. e. f. g. h. i. k. l. m.
 et sunt etiam lineae tangentes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis tangency.
 ut n. o. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.
 et sunt etiam lineae secantes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis secancy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae normales ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis normalicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.
 et sunt etiam lineae parallelae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis parallelicy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae perpendicularae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis perpendicularicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.

22

In hoc diagrama. quod est in forma circulari.
 sunt lineae radiantes a centro ad circumferentiam.
 quaedam sunt rectae. quaedam sunt curvae.
 et sunt litterae assignatae punctis terminis.
 ut a. b. c. d. e. f. g. h. i. k. l. m.
 et sunt etiam lineae tangentes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis tangency.
 ut n. o. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.
 et sunt etiam lineae secantes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis secancy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae normales ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis normalicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.
 et sunt etiam lineae parallelae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis parallelicy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae perpendicularae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis perpendicularicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.

23

In hoc diagrama. quod est in forma circulari.
 sunt lineae radiantes a centro ad circumferentiam.
 quaedam sunt rectae. quaedam sunt curvae.
 et sunt litterae assignatae punctis terminis.
 ut a. b. c. d. e. f. g. h. i. k. l. m.
 et sunt etiam lineae tangentes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis tangency.
 ut n. o. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.
 et sunt etiam lineae secantes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis secancy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae normales ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis normalicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.
 et sunt etiam lineae parallelae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis parallelicy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae perpendicularae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis perpendicularicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.

24

In hoc diagrama. quod est in forma circulari.
 sunt lineae radiantes a centro ad circumferentiam.
 quaedam sunt rectae. quaedam sunt curvae.
 et sunt litterae assignatae punctis terminis.
 ut a. b. c. d. e. f. g. h. i. k. l. m.
 et sunt etiam lineae tangentes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis tangency.
 ut n. o. p. q. r. s. t. u. v. w. x. y. z.
 et sunt etiam lineae secantes ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis secancy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae normales ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis normalicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.
 et sunt etiam lineae parallelae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis parallelicy.
 ut aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg. hh. ii. jj.
 et sunt etiam lineae perpendicularae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis perpendicularicy.
 ut kk. ll. mm. nn. oo. pp. qq. rr. ss.
 et sunt etiam lineae obliquae ad circumferentiam.
 et sunt litterae assignatae punctis obliquicy.
 ut tt. uu. vv. ww. xx. yy. zz.

Percebe-se a construção de uma *mandala-terastractoscópica*, onde se apresenta um sistema formado por quatro gomos elípticos que desenham órbitas sobre órbitas, com o centro ocupado por um *cordis punctum solaris*. O conjunto de aspecto octogonal, por sua vez, sugere explorar e compartilhar visualmente a argumentação conduzida neste estudo, de maneira nenhuma a propor atalhos e eficácias, mas dilatando sentidos para o transporte de ideias em uma rede de conexões subjetivas. Em um *anoitecimento*, Francÿsca Omolara materializa uma singularidade a respeito da ausência desta mesma locução (*anoitecimento*) no diagrama: *os termos estão em um átimo de movimento em relação às claves solares; nos lugares de luz, há também os recantos umbráticos*. Trata-se, sobretudo, de um espaço de coexistência entre claves, onde supõem-se, por certo, claves lunares. Ao facetear e aquilatar o presente *clavistractus*, no qual o vocábulo *plurissimetria* ocupa o *cordis punctum solaris*, permite-se a mirada de um panorama impregnado, portanto, de palavras omitidas ou ocultadas, como *volatilidade, utopia, memória, imaterialidade, obliúvio e onirismo*, entre outras que estão acolhidas, nesta representação, em estratos de penumbra.

Por uma canoagem orientada pelo *começo-meio-começo*, circularidade ancestral despertada por Nêgo Bispo, e ao sabor de ondulações introduzidas pelo pensador Ailton Krenak, lembrado em epígrafe, não se busca arremessar enigmas para decifrações lineares, mas sugerem-se passagens para experiências e fruições do projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS*, convidando eventuais leitoras e leitores para ingressar em um percurso não necessariamente retilíneo, permitindo-se flunar por anatomias e intercorrências, e perderem-se em multiligações oscilantes entre o real e o imaginário presentes nos capítulos, um vaivém a exemplo das *nuvens plurissimétricas*, denotado por porosidades e diálogos, entre eles, as mandalas que abrem e fecham, como em um farfalhar de asas, o conteúdo deste estudo.

Terastractoscopiae termo elaborado em interlocuções entre heterônimos, este autor, e o Estimactus Orientactoris Flávio Gonçalves, para as permutações que a mandala sugere.

Relembre-se que o cordis punctum solaris coincide, em relação à nuvem plurissimétrica de biogravuras, com o espaço ocupado pela monotipia Perpectum Levantcis.

Fig. 201
(página 182)
Clavistractus
Diagrama que articula ligaduras entre vocábulos em órbitas e sobreposições movimentadas por campos magnéticos.

* * * * *

IRYDIS ARCHVS FRACTVS CORPVS CHORONAM





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia Ltda, 1999.
- AZEVEDO, Teresa Sofia de Campos. *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*. Tese (Doutorado em Museologia). Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2018.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa - Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: modos e significados*. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. GUERRERO, Margarita. *Manual de Zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Editora Globo S.A., 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *O Livro de Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Laberinto. Poesia Completa*. México: Debolsillo, 3ª. edição, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. México: Debolsillo, 8ª. edição, 2016.
- DE CAMARGO-MORO, Fernanda; KURY, Lorelai. *O Gabinete de Curiosidade de Domenico Vandelli*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2008.
- CARVALHO, Alfredo de. *Um naturalista do século XVII, Georg Markgraf, 1610- 1644*. Revista do Instituto Histórico Archeologico e Geographico Pernambucano. Recife: Jornal do Recife, 1908.

- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- COHEN, Simona. *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*. Boston: Koninklijke Brill NV, 2014.
- COLES, Alex. *Archaeology: Mark Dion*. Londres: Black Dog Publishing Ltd, 2000.
- CORREIA, Fernando. *A ilustração científica: “santuário” onde a arte e ciência comungam*. Goiânia: Visualidades, v. 9 n. 2 (2011): Dossiê Mídias Interativas, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/19864>>. Acessado em 18/08/2023.
- CORRIN, Lisa Graziose; DION, Mark; KWON, Miwon; BRYSON, Norman. *Mark Dion*. Londres: Phaidon, 1997.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madri: Editorial Cátedra, 1984.
- D'ANGELO, Biagio. *Tecnologia da visão: as naturezas-mortas de Sam Taylor Wood, Ori Gersht e John Baldessari*. Brasília: #15.ART, Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Universidade de Brasília. 2016. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/biagio_dangelo.pdf>. Acessado em 07/08/2023.
- 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. *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madri: TF Editores, Museo Reina Sofía, 2010.
- ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter - Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 2009.
- ELIAS, Simone Santana Rodrigues; MARTINS, Décio Ruivo; MOREIRA, Ildeu de Castro. *Expedições Naturalistas e Cartográficas dentre as Práticas Científicas no Brasil do Século XVIII*. Fronteiras: Journal of Social, Technological and Environmental Science. v.7, n.1, p.15-36, jan.-abr. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unievangelica.edu.br/fronteiras/>>. Acessado em 03/05/2022.
- ENDT, Marion. *Beyond institutional critique: Mark Dion's surrealist wunderkammer at the Manchester Museum*. Manchester: University of Manchester, 2007. Disponível em: <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/89>>. Acessado em 18/08/2023.

FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. *Fauna Secreta*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n.8, p.78-85, 2015.

FRITZE, Ronald H. *Conocimiento inventado: falácias históricas, ciência amañada y pseudo-religiones*. Madrid: Turner Publications S.L., 2010.

GIAVERI, Francesco. *El Atlas de Gerhard Richter. Anales de Historia del Arte. Vol. 21 Núm. Extra (2011): Saberes artísticos bajo signo y designios del "Urbinate"*. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/267705798_El_Atlas_de_Gerhard_Richter>. Acessado em 06/08/2023.

GIUDICE, Victor. *O Museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

GONÇALVES, Flávio. *Um Argumento Frágil*. Revista Porto Arte, vol.16, n° 27, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, 2009.

GONÇALVES, Flávio. *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra*. Revista Porto Arte, vol.13, n° 23, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, 2005.

GONÇALVES, Flávio. *Documentos de Trabalho: percursos metodológicos*. Revista Valise, vol.9, n° 16, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, 2020.

IANNI, Octavio. *Variações sobre Arte e Ciência*. Tempo Social, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 7-23, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12413>>. Acessado em 27/08/2023.

KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruque. *A ciência visual de Leonardo Da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos*. São Paulo: Scientiæstudia, 2011.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KOPENAWA, Davi. Albert, Bruce. *A Queda do Céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGNADO Lisette; PEDROSA, Adriano. *Como Viver Junto*. Catálogo da 27a. Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LEICHTER, Camila. *campo-contra-campo da experiência*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257293/001166642.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acessado em 06/03/2023.

LEICHTER, Emanuel. *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA, Vol. I*. Lindolfo Collor: Moinho Ed. Limitadas, 2019.

LEICHTER, Emanuel. *PAPILIONIS IMAGINIBVS - BIOGRAVURA, Vol. II*. Lindolfo Collor: Moinho Ed. Limitadas, 2020.

LEICHTER, Emanuel. *ANIMALIS IMAGINIBVS - ILLVSTRACTUM ATLAS*. Lindolfo Collor: Moinho Ed. Limitadas, 2023.

MACEDO, Daniela Remião de. *Animalis Imaginibvs: (as)simetrias entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola*. Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. Lisboa: Universidade de Lisboa e Sociedade Nacional de Belas Artes, 2020.

MARTINS, Roberto de Andrade. *O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência*. Filosofia e História da Biologia, São Paulo, 2014.

MICHAEL, Joachin. *A Heteronímia de Fernando Pessoa: Literatura Plurilíngue e Translacional*. Artigo Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2014v3nespp160>>. Acessado em 07/07/2023.

NAVAS, Adolfo Montejo. *HETERONÍMIA - Brasil*. Catálogo da exposição HETERONÍMIA - Brasil. Madri: Museo de América, 2008.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Sinalítica*. Catálogo da exposição organizada pelo Museu de Arte da UFPR. Curitiba: Museu de Arte da UFPR, 2017.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Desideratum / Desejante*. Texto para a exposição ANIMALIS IMAGINIBVS. 14a Bienal de Curitiba. Curitiba: Museu Paranaense, 2019. Disponível em: <https://www.mauroespindola.com.br/_files/ugd/f67d10_47362b3d73cb48d18f956804119b3cf6.pdf>. Acessado em 18/08/2023.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Religatio (seis mensagens ao redor de ANIMALIS IMAGINIBVS)*. Texto para a palestra de encerramento da exposição ANIMALIS

IMAGINIBVS. 14a Bienal de Curitiba. Curitiba: Museu Paranaense, 2019. Disponível em: <https://www.mauroespindola.com.br/_files/ugd/f67d10_d73c9fe7e61c42c79941032f49e2427b.pdf>. Acessado em 18/08/2023.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Humus Fabulatorium / Pharmakon*. Texto para a exposição ANIMALIS IMAGINIBVS - Fabulações e Conexões. Porto Alegre: Pinacoteca Ruben Berta, 2022.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Cenas para farfalhar*. Texto para a exposição ANIMALIS IMAGINIBVS - Fabulações e Conexões. Porto Alegre: Pinacoteca Ruben Berta, 2022.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Bifocal, Biespiritual*. Texto para a exposição Vitrine Pandêmica VI - INVITROPTICUS. Rio de Janeiro: Estúdio Dezenove, 2022. Disponível em: <<https://www.estudiodezenove.com/vitrine-pandemica.html>>. Acessado em 18/08/2023.

POMBO, Olga. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1988.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de António Quadros). Lisboa: Publ. Europa-América, 1986. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. Acessado em 09/07/2023.

PESSOA, Fernando. *Sobre a Literatura e Arte*. Madri: Aliança Três, 1985.

RAMOS, Paula. *O Estranho Assimilado - Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – ANPAP. Florianópolis. 2007. Disponível em: <<https://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/047.pdf>>. Acessado em 17/08/2023.

REGIANE, Ruth Moreira de Sousa. *Madeup Memories Corp. Fabricando acontecimentos impossíveis*. Porto Alegre: Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000901160&loc=2013&l=b7362e48215c5c3b>>. Acessado em: dezembro/2014.

REGIANI, Ruth Moreira de Sousa. *O mimetismo animal e a prática artística contemporânea: estratégias de assimilação, inserção e circulação em ambientes não*

institucionais. Belém: XXII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP, 2013.

RICHTER, Gerhardt. Página da internet. Disponível em: <<https://gerhardrichter.com/en/art/atlas>>. Acessada em 15/03/2023.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

SCHRÖPEL, Daiana. *Elena Landkraut: apontamentos biográficos*. Porto Alegre: Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2596-0911.117366>>. Acessado em 19/08/2023.

SCHRÖPEL, Daiana. *Instituto Allotria: Ficcionalização documental e autoral na construção de projeções especulativas sobre o presente e o passado*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/217764>>. Acessado em 19/09/2023.

SEBA, Albertus. *Cabinet of Natural Curiosities. The complete plates in colour 1734-1765*. Colônia: Taschen, 2015.

STOICHITA, Victor. *O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. – Lisboa: Imago, 2011.

STOOTS, Jennifer. *Karl Blossfeldt – Indisputably Modern*. Página na internet Disponível em: <<https://photostoots.com/karl-blossfeldt/>>. Acessado em 06/06/2023.

ZERBINI, Luiz. FARIAS, Agnaldo. Coleção ARTE BRA. Livro 4. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2010.

Nota tipográfica:

Fonte do artista: Dactilus Dialectus (variações)

Fontes True Type: Adobe Garamond Pro
Mediaeval

Desenho gráfico: Moinho Edições

Revisão: Camila Leichter

19 de agosto de 2023





