

**GABINETE DE CURIOSIDADES:
UM LUGAR DE MARAVILHAMENTO DIANTE DO MUNDO**

<https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.009-029>

*Janaina Corá¹
Cláudia Battestin²*

Resumo: A escrita deste artigo resulta de uma investigação bibliográfica com metodologia qualitativa, perpassando por referenciais teóricos capazes de dialogar com a experiência histórica do maravilhamento. O percurso investigativo, de organizar o conhecimento, pensar a arte através dos gabinetes de curiosidades e de coleções privadas, são datados durante o Renascimento e se estendem no período Barroco. O maravilhoso impressiona e justifica a inclusão desta experiência histórica, bem como, o modo como era compreendido e catalogado o mundo. Apostar nesta metodologia renascentista pode fornecer elementos discursivos e estéticos que contribuam para um outro modo de pensar a arte, principalmente em sala de aula. Partimos do pressuposto de que a formação do sujeito se torna muito mais atraente, dinâmica e profunda se ela estiver acompanhada da curiosidade, do maravilhar-se. Aquele que estabelece laços sociais fazendo uso de expressões artísticas é capaz de se situar, interpretar e produzir signos junto ao mundo e ao tempo em que vive. Maravilhar-se com a arte, portanto, significa operar nas tramas cognitivas do sujeito que pode conhecer e ressignificar para si aquilo que outros seres humanos produziram antes dele, diante da existência, deixando para gerações vindouras vestígios do seu modo de pensar e ser.

Palavras – Chave: Gabinete de Curiosidades; Câmara de Maravilhas; Arte; Sentidos.

**CURIOSITY CABINETS: A PLACE OF SPANTS AND WONDERING IN THE WORLD
OF THINGS**

Abstract: The writing of this article results from a bibliographic investigation with qualitative methodology, going through theoretical references capable of dialoguing with the historical experience of wonder. The investigative path, of organizing knowledge, thinking about art through curiosity offices and private collections, is dated during the Renaissance and extends to the Baroque

¹ Mestre em Educação pela Universidade Comunitária da região de Chapecó - Unochapecó. Especialização em Ensino da Arte: Perspectivas Contemporâneas pela Unochapecó. Graduada em Educação Artística, licenciatura plena com habilitação em Artes Plásticas pela Unoesc. Atua como professora de Artes da rede pública estadual de educação do Estado de Santa Catarina desde o ano de 1998 e na Escola de Educação Básica Bom Pastor, no município de Chapecó - Santa Catarina, desde 1999. Atua como artista visual desde 1999, com pesquisa em atelier, exposições coletivas e individuais. Faz parte do grupo de Pesquisa Desigualdades Sociais, Diversidades Socioculturais e Práticas Educativas. Tem experiência na área de Educação, Artes, Exposições, com ênfase nas artes visuais. janainacora@unochapeco.edu.br

² Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeI) com período de Doutorado na Universitat Jaume I - Espanha. Especialista em Educação Ambiental pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Licenciada em Filosofia pela Universidade Comunitária da região de Chapecó (Unochapecó). Integrante do Grupo de pesquisa, SULEAR: Educação Intercultural e Pedagogias Decoloniais na América Latina (Unochapecó). Faz parte da Red Interuniversitaria Educación Superior y Pueblos Indígenas y Afrodescendientes en América Latina (RED ESIAL) da UNTREF de Buenos Aires. Atualmente trabalha como docente na Área de Ciências Humanas e Jurídicas e no curso de Mestrado em Educação da Unochapecó. battestin@unochapeco.edu.br

period. The marvelous impresses and justifies the inclusion of this historical experience, as well as the way in which the world was understood and cataloged. Betting on this Renaissance methodology can provide discursive and aesthetic elements that contribute to another way of thinking about art, especially in the classroom. We start from the assumption that the formation of the subject becomes much more attractive, dynamic and profound if it is accompanied by curiosity, marveling. He who establishes social ties using artistic expressions is able to situate, interpret and produce signs with the world and the time in which he lives. To marvel at art, therefore, means to operate in the cognitive plots of the subject who can know and reframe for himself what other human beings produced before him, in the face of existence, leaving for generations to come traces of his way of thinking and being. **Keywords:** Cabinet of Curiosities; Camera of wonders; Art; Senses.

GABINETES DE CURIOSIDAD: UN LUGAR DE ESPANTOS Y MARAVILLAMENTO EN EL MUNDO DE LAS COSAS

Resumen: La escrita de este artículo resulta de una investigación bibliográfica con metodología cualitativa, pasando por referencias teóricas capaces de dialogar con la experiencia histórica del asombro. El camino investigador, de organizar el conocimiento, pensar el arte a través de despachos de curiosidades y colecciones privadas, data del Renacimiento y se extiende al Barroco. Lo maravilloso impresiona y justifica la inclusión de esta experiencia histórica, así como la forma en que se entendía y catalogaba el mundo. Apostar por esta metodología renacentista puede aportar elementos discursivos y estéticos que contribuyan a otra forma de pensar el arte, especialmente en el aula. Partimos del supuesto de que la formación del sujeto se vuelve mucho más atractiva, dinámica y profunda si va acompañada de curiosidad, de asombro. Quien establece lazos sociales a través de expresiones artísticas es capaz de situar, interpretar y producir signos con el mundo y la época en que vive. Maravillarse con el arte, por lo tanto, significa operar en las tramas cognitivas del sujeto que puede conocer y replantear por sí mismo lo que otros seres humanos produjeron antes que él, frente a la existencia, dejando para las generaciones venideras huellas de su forma de pensar y pensar. ser. **Palabras Clave:** Gabinete de Curiosidades; Cámara de maravillas; Arte; Sentidos.

Despertando sentidos

A arte nos espaços educativos nos parece ser um dos campos mais fecundos no que diz respeito ao entendimento da presença humana no mundo. Porque não há o estudo apenas da produção artística em si, mas uma série de questões geográficas, geológicas, históricas, antropológicas, sociológicas, filosóficas que podem ser investigadas para entendermos os sentidos de uma época ou período vivido.

As tintas produzidas pelos povos que se valiam da natureza e mais tarde as misturas feitas pelos artistas no reduto dos seus estúdios, contemplam a química, a luz e a óptica do olho na física. Na era digital, uma infinidade de questões técnicas passam a fazer parte do processo criativo da vida de um artista, as crenças, o contexto político dos tempos, ajudam a aprofundar os rumos da produção de um movimento artístico ou um recorte na obra de um artista.

É no chão da escola e da universidade, que esses sentidos começam a ser despertados através do exercício da docência. Como fazer os estudantes sentir-pensar-viver o maravilhamento a partir dos sentidos cotidianos? Como mostrar que a vida pode ser um gabinete de curiosidades? Os estudantes que chegam até nossas salas de aula, são nascidos no século XX e XXI, conhecem um mundo já compartimentado, museus divididos em períodos e temas. A escola também aprendeu a dividir o conhecimento em matérias, áreas de conhecimento, cursos e especificidades, portanto, temos uma possibilidade de termos os gabinetes de curiosidades enquanto um despertar de sentidos para termos lugares, maravilhosos no mundo.

O conhecimento que interliga os assuntos e maximiza o olhar sobre a história da arte, pode ser uma das vias para pensarmos em práticas epistêmicas e didático-visuais, pois as mesmas podem nos mostrar trajetórias excepcionais na busca pelo desconhecido.

No mundo antigo, por exemplo, *Thauma* era a ordem do admirável e espanto, enquanto no mundo medieval, *Miraculum* expressava milagre, acontecimento. Importante observar que no mundo antigo, Aristóteles via a maravilha como um estado de ânimo valioso, uma atitude teorética, ou seja, com o desejo e capacidade de conhecer. “De fato os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da sua admiração, na medida em que inicialmente ficavam perplexos diante das dificuldades(...) ora quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe”(ARISTÓTELES, 2001, p.11). Berti justifica que para Aristóteles “[...] a maravilha é essencialmente pergunta de uma explicação, de uma razão, ela nasce da experiência, da observação de um objeto, de um acontecimento ou de uma ação de que se quer conhecer o porquê” (2010, p.7). De certa forma, o maravilhar-se determina uma inquietação, ou mesmo, de um querer saber, não apenas de olhar e contemplar o mundo, mas investigá-lo e explicá-lo, do que é feito, por que é feito de certo modo e não de outro, quem o fez, e para que serve.

Os primeiros gabinetes de curiosidades, também conhecidos como quarto ou câmara de maravilhas, surgiram na Europa Ocidental no final do séc. XV e se estenderam até o séc. XVIII. Historicamente, relacionam-se com as Grandes Navegações, a descoberta do Novo Mundo, na Ásia e na África e, por consequência, a evolução do comércio global que culminou com a chegada de mercadorias exóticas ao Velho Continente.

Assim, do ponto de vista histórico, os gabinetes, lugares onde os colecionadores, até o século XVIII, guardavam, ainda sem catalogação, tudo o que julgassem singular, foram os precursores dos museus. Também chamado de *Wunderkammer*³ pelos germânicos e austríacos, os museus remontam a história do colecionismo. Em seu ensaio “A câmara das maravilhas”, Giorgio Agamben diz que “[...] quando se começaram a colecionar objetos de arte, estátuas e pinturas foram colocadas ao lado de curiosidades e de exemplares de história natural” (2012, p. 61). Constituído desde um mobiliário como uma cômoda ou gaveteiro, até um ambiente completo de uma edificação que abrigava uma coleção de objetos organizados e justapostos. Em geral, essas coleções eram relacionadas com a história natural, a arqueologia e as antiguidades.

O interesse por objetos produzidos pelo homem e elementos do mundo natural na Europa vem desde a Idade Média. Segundo Françaço, “[...] os primeiros tipos de coleção de que se tem registro eram as chamadas câmara de tesouros (*schatkamers*), mantidas por instituições religiosas” (2014, p.53). As Cruzadas, expedições militares, religiosas, políticas e econômicas que rumaram ao Oriente Médio, especificamente à Palestina, com a justificativa de libertar a “Terra Santa”, se estenderam do final do século XI ao início do Renascimento, favoreceram a formação dessas câmaras de tesouros, levando da Terra Santa à Europa, objetos e relíquias de santos trazidas do Oriente. Importante situar que, este era um espaço localizado entre o rio Jordão e o mar mediterrâneo, atualmente dividida entre Israel, Cisjordânia e Jordânia. É chamada *terra santa* devido ao seu valor histórico para as três

³O significado epistemológico de 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 do Alpes), seguindo a tipologia proposta por von Schlosser, enquanto autores como Adalgisa Lugli, em sua obra *Naturalia et Mirabilia: il naturalismo enciclopédico nelle Wunderkammern d’Europa* (Milão: Mazzotta, 1983), usam-no livremente para qualquer coleção tornada pública. Outros ainda preferem sempre usar a expressão “gabinete de curiosidades”, considerando que a palavra “curiosidade” tem sentido neutro e geral e engloba Kunst (arte e artifício, habilidade) e Wunder (maravilhas). Schnapper também discorda da tradicional distinção entre gabinetes do norte e do sul (ver *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIème siècle*, Paris: Flammarion, 1988).

grandes religiões monoteístas do mundo: cristianismo, judaísmo e islamismo. A principal função dessas câmaras era guardar com segurança esses objetos sacros e profanos.

Há também indícios do colecionismo nas civilizações pré-colombianas, “Michael Bernhard Valentini, no início do século XVIII, descreve as coleções do rei Cuzco Guayanacapa, do governante asteca Montezuma e do Grão Mogol” (CAMARGO-MORO, 2008, p.19). Maias, incas e astecas formaram sociedades altamente desenvolvidas culturalmente, na arquitetura, na matemática, astronomia, elaboraram códices, hieróglifos, nunca saberemos com exatidão o legado que teriam deixado caso tivessem continuidade, senão tivessem tido seus territórios invadidos pelos europeus.

Universalmente vamos lendo a história acompanhada de atos de colecionismo, que reflete o modo como o ser humanos se interessou não apenas em acumular, mas juntar objetos díspares, dispor lado a lado um eclético conjunto, ora consagrado a beleza, ao exótico, ao naturalismo, feito ou não pelas mãos humanas. “*Naturalia, artificialia, e mirabilia*, colecionadas através dos tempos, buscavam mostrar o mundo com um olhar maravilhado, como um dos atos mais elevados do conhecimento e uma das grandes fontes de prazer” (CAMARGO-MORO, 2008, p. 20)

A partir do final do século XIV, as câmaras de tesouros começaram a se transformar em coleções mais amplas, incluindo objetos do conhecimento da arte ou da ciência. “Daquele momento em diante, essas coleções ficariam conhecidas como *kunstkammers*; coleções de arte, de maravilhas, de raridades ou de curiosidades”. (FRANÇOZO, 2014, p. 54).

O que chama a atenção é a maneira de organizar e expor o mundo conhecido. Visto a partir do tempo presente, o gabinete desconcerta o olhar e o pensamento. Giorgio Agamben pondera que o que está em jogo, na verdade, é uma outra epistemologia, um modo de entender e organizar o mundo a partir de um regime de conhecimento próprio da passagem do período medieval para o renascentista: “O caos que parece reinar na *Wunderkammer*, porém, é apenas aparente: para a mentalidade do sábio medieval, ela era um tipo de microcosmo que reproduzia, na sua harmoniosa miscelânea, o macrocosmo animal, vegetal e mineral” (2012, p. 62).

É fato que o ocidente teve a predominância e a influência cristã em várias percepções e terminologias sobre a maravilha. Segundo o filósofo italiano Enrico Berti (2010, 7), “[...] no mundo ocidental, em que foi muito determinante a influência cristã, a maravilha é muitas vezes confundida com admiração (...) isso se deve também ao fato de que o verbo grego *thaumazein* (“maravilhar-se”) é traduzido em latim pelo verbo *admirari*, e, portanto, a maravilha se torna ‘admiração’”. Para os cristãos, a palavra maravilha suscita o admirar e contemplar da obra de Deus, ou seja, a admiração pelo divino.

Uma mente movida pelo maravilhoso

As inquietações de Aristóteles (2001) moveram o Renascentismo, pois para observar o mundo como uma grande câmara de maravilhas a ser desvendada, era preciso saber encontrar e se maravilhar com a diferença radical que existe tanto nas peças de uma câmara quanto nos seres e culturas do planeta. Isso tudo exigia além de uma investigação, um olhar sensível para o mundo das coisas, exemplo disso, é o modo como Leonardo da Vinci realizava seus estudos, deixando marcada em sua bibliografia as palavras “curioso” e “maravilhoso” enquanto balizadores de descobertas.

No olhar de Walter Issacson (2018) Da Vinci compreendia que todas as infinitas obras da natureza deveriam estar interligadas em uma só unidade de padrões que pudessem ser maravilhosos. Sua habilidade em combinar arte e ciência embasava suas investigações e estudos revolucionários que incluíam desde a anatomia até máquinas voadoras e dinâmica das águas. Issacson, estudioso e biógrafo de Da Vinci, acredita que ele não fazia distinção entre obra de arte e investigação científica,

pois a habilidade de conectar disciplinas, artes e ciências, humanidades e tecnologia, como chave para inovação, imaginação e genialidade fluíam nas entranhas de seu ser. Exemplo disso é quando Da Vinci entendeu que a arte da pintura e a ciência da óptica são inseparáveis, “(...) o músculo que faz os lábios se fecharem é o mesmo que forma o lábio inferior” (ISSACSON, 2018, p. 520). Ou seja, para um anatomista/artista, essa pequena descoberta dará origem ao sorriso mais famoso do mundo até hoje. *Mona Lisa*, a encomenda que nunca foi entregue e que ao longo dos dezesseis anos que Leonardo a teve consigo, até a sua morte, foi recebendo finas camadas de tinta, cerca de trinta, aperfeiçoando-a, retocando e mergulhando em níveis mais profundos de entendimento sobre a natureza e o ser humano.

Agora, o que também nos interessa é o modo como Da Vinci opera, ao invés de um gênio distante de nós, é possível pensá-lo simplesmente como alguém muito curioso, de observação incansável, tipo de habilidade que na escola, por exemplo, também podemos almejar desenvolver. O que chama a atenção são suas extensas listas de coisas a fazer, que impunha a si mesmo, modo de mover sua curiosidade:

Ano após ano, repetidas vezes, Leonardo listou as coisas que queria fazer e aprender. Algumas envolvem o tipo de observação cuidadosa que a maioria de nós raramente faz. ‘Observe as patas do ganso: se estivessem sempre abertas ou sempre fechadas, a criatura seria capaz de realizar qualquer tipo de movimento’. Outras envolvem perguntas do tipo por-que-o-céu-é-azul sobre fenômenos tão corriqueiros que quase nunca paramos para pensar neles. ‘Por que os peixes dentro d’água são mais ágeis que os pássaros no céu quando deveria ser o contrário, já que a água é mais pesada e densa do que o ar?’ [...] ‘Descreva a língua do pica-pau’, ele ordena para si próprio. Quem é que resolve, um belo dia, sem nenhum motivo aparente, querer saber como é a língua de um pica-pau? (ISSACSON, 2018, p. 24).

Issacson (2018) insiste em dizer que o título de gênio foi conquistado pelo esforço, pois Leonardo da Vinci era autodidata, se distraía com facilidade e teve que se dedicar para entender a criação de tudo, incluindo o lugar que ocupamos nela. Em seus cadernos, 7.200 páginas de anotações e rascunhos, é possível observar como a imaginação ao intelecto e a observação com fantasia tornaram o artista um ícone. Da Vinci era filho ilegítimo, canhoto, distraído, herético, cheio de projetos inacabados. A cidade-estado de Florença, de sua época, prosperou e soube reconhecer sua obra, embora reconheçamos que nem a escola, nem a vida, possam nos dar um manual de como proceder, Leonardo deixa em seus cadernos algumas lições:

Seja curioso, incansavelmente curioso.[...] Busque o conhecimento pelo simples prazer da busca [...] Conserve a capacidade das crianças de se maravilhar [...] Observe [...] Comece pelos detalhes [...] Veja o está invisível [...] Mergulhe no desconhecido [...] Distraia-se [...] Respeite os fatos [...] Procrastine [...] Faça com que o perfeito seja inimigo do bom [...] Pense visualmente [...] Evite fechar horizontes [...] Faça com que o seu alcance seja maior do que sua compreensão [...] Alimente sua fantasia [...] Crie para você, não só para os patronos. [...] Trabalhe em conjunto. [...] Faça listas, anotações e esteja aberto ao mistério. (ISSACSON, 2018, p.550-555).

Seu legado por si só é uma imensa câmara de maravilhas, um lugar de descobertas, de novos mundos e do (re) encantamento pelo conhecimento e, por extensão, pela vida. Como escreve o apaixonado biógrafo, a curiosidade e o experimentalismo de Leonardo deveriam nos lembrar de incutir tanto em nós mesmos quanto em nossos pares a ideia de não apenas assimilar o conhecimento, mas também de se mostrar sempre disposto a questioná-lo, ser criativo e, como muitos desajustados talentosos e rebeldes de todas as épocas, pensar diferente.

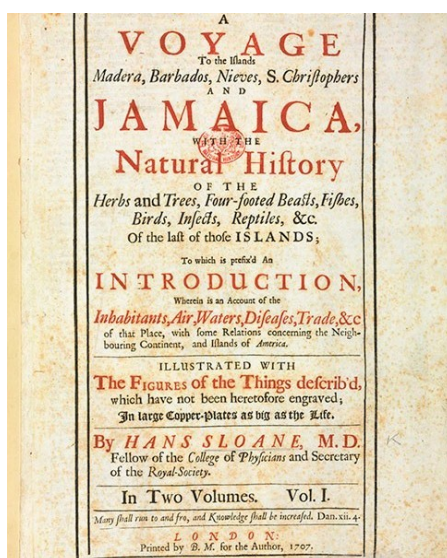
De quem eram as descobertas das maravilhas?

A era que inaugurou as grandes navegações, conquistas e também invasões de territórios foi prolífica para descobrir maravilhas no Novo Mundo – ao menos foi assim que a Europa nomeou terras desconhecidas, mas já habitadas, além da Ásia e da África - do Oriente ao Ocidente. Mercadorias de todas espécies eram levadas para a Europa nos navios por seus viajantes, ou por encomenda, com a ideia de que seria possível reunir uma amostragem do mundo, ou para imperadores, reis, médicos, botânicos e outros curiosos que iniciavam suas coleções privadas.

Todo essa curiosidade pela descoberta, levou Hans Sloane (1660-1753), naturalista e médico irlandês a aflorar seu gosto pelo colecionismo, reunindo uma impressionante quantidade de antiguidades clássicas e medievais, moedas, pinturas, gravuras, objetos, manuscritos e curiosidades.

Além de toda essa coleção, em uma viagem que fez à Jamaica, Sloane coletou aproximadamente 800 novas espécies de plantas, que deram origem a um herbário particular, além de um catálogo publicado em latim que resultou da viagem, um relato da história natural da Jamaica e de suas ilhas vizinhas foi publicado em Londres em 1707.

Imagem 9 - Frontispício da viagem Sir Hans Sloane



Fonte: Pavid (2019, p. 3).

Sloane catalogou cuidadosamente seu herbário, de onde eles vieram, quem os enviou, e para que foram usados. Classificar espécies de plantas e entender sua história e origem é uma ciência delicada, a pesquisa de aproximadamente uma década de Hans Sloane revela sua dedicação com as futuras gerações.

Alguns anos após a sua morte, em 1759, o governo britânico aprovou a compra da sua vasta coleção, que incluía 150 peças originárias do Egito, 50 mil volumes, além de 3.560 manuscritos e daria origem a um dos museus mais visitados do mundo, o Museu Britânico⁴ em Londres, na Inglaterra.

Em meados do século XVIII surgiu uma estrutura diferente, associada a várias tendências importantes. Uma delas foi o surgimento do Iluminismo. Este movimento intelectual visava dar sentido a um mundo que — da perspectiva dos Europeus que estavam colonizando outros lugares ao redor do mundo — estava revelando coisas novas que exigiam novas explicações. Os pensadores do Iluminismo confiavam nas ferramentas emergentes do empirismo secular, ou na evidência baseada no sentido, e na prova através da repetição — isto é, os conceitos norteadores que estão na raiz da ciência moderna. (RODINI, 2019, p.8).

Esse exemplo no Museu Britânico reúne num só lugar a coleção de Sloane numa gigantesca sala, com estantes, gaveteiros, armários cobrindo toda a extensão das paredes. Cada prateleira reúne relíquias imensuráveis, artefatos produzidos pela humanidade ao longo da história, aves, pássaros e muitas raridades. Logo na entrada encontram-se as famosas ânforas, esculturas gregas e egípcias. Chamam a atenção pelo perfeito estado de conservação.

O Museu Britânico incorpora os ideais do Iluminismo. Fundado em 1750 como um presente para a nação Britânica por Sir Hans Sloane, sua coleção principal consiste em espécimes que ele adquiriu como médico nas Colônias das Índias Ocidentais (plantas, pássaros e conchas, por exemplo) e objetos que ele adquiriu de outros exploradores (incluindo objetos e manuscritos etnográficos e arqueológicos). Estes foram em algum momento alojados em um edifício imponente que apresentava uma imagem de Britânia, a personificação do Império Britânico, no ápice de seu grande frontão triangular. Esta referência arquitetônica aos templos clássicos foi por, simbolizando um espaço de proteção e prestígio, e o imaginário nacionalista acima de sua entrada deixou claro quem controlava os materiais. (RODINI, 2019, p.8).

Assim como o Museu Britânico na Inglaterra, novos sistemas de organização do patrimônio foram organizados. Na França, com a Revolução Francesa em 1789, o Museu do Louvre foi inaugurado um ano após a queda da monarquia, em 10 de agosto de 1793, e a coleção do rei foi considerado patrimônio público. Neste ano foi fundado também o Museu Nacional de História Natural em Paris, mas que teve origem no Jardim Real das Plantas Medicinais, criado em 1635 por Luís XIII. (CAMARGO – MORO, 2008).

Outro exemplo um pouco anterior, é destaque na Itália “por volta de 1568, em Bolonha, surgiu o conhecido Teatro Della Natura – coleção ordenada de animais, plantas e minerais – criado pelo naturalista Ulisse Aldrovandi⁵” (CAMARGO-MORO, 2008, p. 21) um descobridor de maravilhas. Sem ter uma ordenação ou mesmo parecendo não-científico para a era contemporânea, Aldrovani elaborou um imenso catálogo de exposição de fósseis o “Museum Metallicum” e foi ele inclusive quem inventou a palavra “geologia”, considerado um dos maiores sábios do seu tempo. Assim como

⁴ Aberto ao público em 1759, o Museu Britânico reuniu três coleções: a *Cottonian Library*, coleção de manuscritos medievais de Sir Robert Cotton (1570-1631), os manuscritos da coleção do Conde de Oxford, Robert Harley (1661-1724) e a enorme coleção de Sir Hans Sloane (1660-1753), além das peças do seu acervo que formariam o núcleo central do Departamento de História Natural do Museu Britânico

⁵ Além de ser o criador do Teatro della natura, Aldrovani (1522-1605) foi renomado naturalista responsável pela criação e desenvolvimento do Jardim Botânico de Bolonha, um dos primeiros da Europa, fundado em 1568. Aldrovani também é criador da dendrologia, a ciência da identificação das árvores a partir de elementos sensoriais, muito utilizados por naturalistas de campo até hoje.

a coleção do gabinete de curiosidades de Hans Sloane teve o destino o Museu Britânico, a coleção de Ulisse Aldrovani encontra-se abrigada no Museu do Palazzo Poggi, Bolonha, sua cidade de origem.

Em Pádua, nasceria 200 anos depois, Domenico Vandelli⁶, médico, naturalista, pesquisador de campo e de bibliografias, é notadamente um colecionador particular de fins de século XVIII, pelo estudo e a ordenação de suas coleções “Vandelli, não miniaturizou o universo, e sim, o expandiu, abrindo novos caminhos por meio da investigação pluridisciplinar. A *artificialia* passou a ser usada para desvendar a *naturalia*. Instrumentos de precisão surgiram ao lado de outros artefatos de implementação tecnológica” (CAMARGO-MORO 2008, p. 22). Sublinhamos aqui questionamento acerca deste projeto pluridisciplinar já intrínseco nos gabinetes de curiosidade, a interligação do conhecimento.

Nessa episteme, alguns dos itens que figuravam usualmente nos gabinetes eram elementos hoje considerados fantásticos, como partes do corpo de sereias, de unicórnios e outros seres mitológicos¹. Agamben refere-se a um outro gabinete de curiosidades, de 1587, “[...] o *cabinet* de Alberto V da Baviera, além de 780 quadros, continha dois mil objetos de várias espécies, entre os quais ‘um ovo que um abade tinha encontrado dentro de um outro ovo, maná caído do céu durante um período de escassez, uma hidra e um basilisco” (2012, p. 61). Agamben assim descreve o gabinete de curiosidade de Hans Worms, datado de meados do século XVII:

Do teto, a uma altura considerável do solo, pendem jacarés, ursos cinza empalhados, peixes de forma estranha, pássaros embalsamados e canoas de populações primitivas. A parte superior da parede de fundo é ocupada por lanças, flechas e outras armas de várias formas e proveniências. Entre a janela de uma das paredes laterais, encontram-se chifres de cervos e de alces, cascos e caveiras de animais; da parede de frente, a pouquíssima distância umas das outras, pendem cascas de tartarugas, peles de serpentes, presas de peixe-serra e peles de leopardo. A partir de uma certa altura até o pavimento, as paredes são cobertas por uma série de prateleiras apinhadas de conchas, ossos de polvo, sais minerais, metais, raízes e estatuetas mitológicas. (2012, p. 62)

De modo geral, a exposição e os catálogos (que eram impressos como verdadeiras enciclopédias) eram divididos em duas categorias: *memorabilia*, os acontecimentos dignos de serem lembrados, memorizados e, *mirabilia*, as coisas admiráveis (do latim *mirare*: mirar, olhar).

Impulsionada pelas expedições além-mar, o colecionismo visto nos gabinetes de curiosidades teve seu auge nos séculos XVI e XVII, além dos produtos em grande escala, “[...] como açúcar, tabaco, madeiras e especiarias, os navios chegavam aos portos (...) traziam também animais, minerais, plantas, conchas, porcelana e ornamentos dos mais diversos” (FRANÇOZO, 2014, p.34). Pode-se encontrá-los em formas diversas, e em coleções variadas, como o exemplo do conde alemão Maurício de Nassau, responsável pelo primeiro gabinete de curiosidades em terras brasileiras.

Na esquemática caracterização destas coleções, fica a evidencia de que, nos séculos que seguiram, a classificação juntamente com a racionalização, tornaram-se rigorosas no ato de colecionar, iniciando assim, processos de separação, triagem, e principalmente catalogação dos acervos. (CAMARGO –

⁶ Domenico Vandelli (1735-1816), esteve à frente da direção (desde a fundação e instalação) científica durante mais de quatro décadas dos Museus de História Natural e Jardins Botânicos da Ajuda, em Lisboa (1768-1810), e da Universidade de Coimbra (1772-1791), faz dele o mais importante museólogo setecentista de Portugal e do seu império.

MORO, 2008). É importante também pensar como esses *modus operandis* podem ter influenciado futuros admiradores, senão na maneira de organizar, mas na proximidade pela busca do lugar do maravilhoso.

Gabinete de Curiosidades em terra brasileira

Um dos gabinetes mais antigos que se tem registro no Brasil, é obra de Maurício de Nassau, o mesmo produziu em *terra brasilis* uma rica coleção em forma de gabinete durante sua passagem como governador do Brasil Holandês entre 1637 e 1643/4, tendo como sede a cidade de Olinda, em Pernambuco. Em relação à iconografia do período, muito se deve ao trabalho de Post e Eckhout. Frans Janszoon Post chegou ao Brasil com apenas 24 anos, recém-saído da academia em Harlem, onde estudou. É considerado o primeiro paisagista das Américas, e inaugura o estilo de pintura no país. Também holandês, Albert Eckhout (2017) desembarcou na cidade de Recife, em 23 de janeiro de 1637 junto com Post, é considerado o principal artista da corte do conde Nassau, apesar de quase não existir registros sobre sua formação e as motivações de sua escolha na expedição.

Ambos jovens e desconhecidos, portanto, o desenho lhes serviu de base nos estudos que se transformariam no primeiro e maior registro em pinturas da paisagem brasileira, retratos da população indígena e africana, fauna e flora, vista por esses dois estrangeiros. É incalculável a importância de suas obras para entender a nossa história e o legado da experiência colonial holandesa no Brasil.

Os pesquisadores brasileiros Pedro Corrêa do Lago e Bia Fonseca Corrêa do Lago, são os principais responsáveis pela publicação do catálogo *raisonné* dos dois artistas. O de Frans Post, publicado pela primeira vez em 2006, é o premiado resultado de uma longa pesquisa de mais 12 anos destes dois autores. É deles também a edição da tradução brasileira do catálogo *raisonné Visões do Paraíso Selvagem*, de Albert Eckhout, fruto do trabalho da historiadora americana, especialista em arte holandesa, Rebecca Parker Brienen, professora titular na Universidade de Miami, Flórida, publicado no Brasil em 2010. Em suas palavras:

Post se especializou em paisagens. As suas pinturas – bem como as gravuras publicadas em 1647, segundo os seus desenhos – abarcam vistas panorâmicas do cenário brasileiro. [...] fez estudos e pinturas dos vários grupos étnicos que encontrou na colônia, com destaque para africanos, índios e as gentes de origem mestiça. Ainda produziu centenas de desenhos e estudos à óleo da flora e da fauna nativas durante seus sete anos no Brasil. (2017, p.16).

As pinturas e desenhos de Albert Eckhout de indígenas, são provavelmente as mais conhecidas. Estes retratos, que hoje assumem importância histórica e etnográfica, foram oferecidos por Nassau ao rei da Dinamarca em 1654, onde estão até hoje. O conjunto de nove pinturas de grandes dimensões, contempla uma cena de dança e oito retratos, são descritas por Nassau em carta ao rei como representações dos “povos selvagens”, os quais governa durante sua administração na colônia.

Dança Tapuya, Albert Eckhout, 172 x 295 cm, 1643. Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2017, p.75).

Ao que parece, durante o início do período moderno Tapuya era empregado aos índios do Brasil que não fossem Tupinambá. De modo geral, questionamentos sobre as pinturas, a semelhança nas representações destes povos e a presença de objetos europeus, colocam em discussão, com que fidelidade esses povos foram representados pelo pintor. Ora influenciado pelo que viu, ora por outras descrições em manuscritos anteriores à expedição holandesa, sempre por estrangeiros europeus ou das ilustrações quinhentistas dos canibais, Eckhout pode ter se inspirado na descrição iconográfica de outros países.

Mas a sua pintura está longe da representação clássica renascentista usada com frequência para a representação de indígenas até o século XVIII. Neste período, a tradição europeia da pintura ainda está ligada à representação fiel da realidade. A pintura do Século de Ouro dos Países Baixos seguiu muitas das tendências que dominaram a arte Barroca em outras partes da Europa, como naturalismo do italiano Caravaggio, além de um crescente interesse em natureza-morta, paisagem, pintura de gênero – vida cotidiana - da história e de retratos. Seja como for, dada a tenuidade da identidade étnica nestas representações, pode-se olhar para a obra de Eckhout sem uma preocupação de estabelecer uma suposta verdade etno-histórica, mas valorizar sua relevância pictórica e histórica, e o fato de Eckhout ter estado em contato direto com essa população.

Françoze (2014) acredita que Nassau não pretendia que suas coleções tivessem uma cobertura enciclopédica, tampouco se empenhou em criar um microcosmo do mundo quando descobriu o prazer de construir seus jardins, mas um reflexo dos exemplares das plantas típicas, das espécies de animais e povos sob sua influência na América e na África.

A expedição de Maurício de Nassau é também um episódio dos mais fascinantes da história da arte não só do Brasil como de todo mundo no século XVII, pois não encontra equivalente em nenhum outro momento em qualquer outro lugar. Também não há registro de outro grupo de artistas que tenha deixado a Europa para pintar um país distante até quase duzentos anos mais tarde, no século XIX (como, por exemplo, no caso da chamada Missão Francesa, novamente no Brasil. (POST, 2017, p. 29).

Ainda que vista por um estrangeiro, onde prevalece o padrão de representação decorativo europeu da época, os retratos de índios, negros, naturezas-mortas e animais pintados por Eckhout formam um legado ímpar para a história da arte mundial e a história do Brasil. Da mesma, as primeiras paisagens

brasileiras representadas em pintura, ficariam de responsabilidade de outro artista da comitiva, Frans Post.

Muito jovem, os primeiros trabalhos realizados por Frans Post na sua estada de sete anos no Brasil, também são considerados os primeiros de sua carreira como artista. Deste período, prováveis 18 telas são pintadas por ele em solo brasileiro, e somente sete sobreviveram como identificam os pesquisadores de sua obra Pedro e Bia Corrêa do Lago, no *Raionné* de Post (2107).

Imagem 22 - Frans Post, Vista de Itamaracá, óleo sobre tela, 1637. *Muritshuis*, Haia (comodato permanente)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2017, p.30).

Assim que chegaram ao Brasil, Nassau encarregou Post de pintar as paisagens das regiões que estavam sob comando holandês, esse gesto mostra como Nassau pretendia fazer um levantamento da região, mas também exibir na Holanda, as regiões e cidades conquistadas.

Do seu regresso, o conde fez uma encomenda a Gaspar Baerleaus mesmo não tendo pisado em terras brasileiras, ficou encarregado de fazer o relato do domínio holandês no nordeste brasileiro de Maurício de Nassau. O resultado é um documento em latim, com o título *Casparis Barlaei – Rerum Per Octenium in Brasilia Et álibi nupergestarum, Sub praefecturan Illustrissini Comoitis I. Mavritti, Nassoviaetc*, com 340 páginas, no formato 46 x 29 cm, sendo a primeira edição publicado em 1647 em Amsterdam.

Trata-se de um dos mais belos livros já produzidos sobre o Brasil, com descrições de regiões da África e um mapa do Chile, cujas cópias, foram presenteadas por João Maurício a diversas personalidades da época. As encadernações originais foram elaboradas em pergaminho, com ilustrações feitas por gravuras em cobre, existindo, ainda, cópias com gravações em ouro e outras aquareladas em datas posteriores. Um desses exemplares foi presenteado a D. João IV pelo embaixador de Portugal na Holanda, Francisco de Souza Coutinho, na época do seu lançamento em 1647. O exemplar, pertencente à Biblioteca Real, veio para o Brasil em 1808, com transferência da Família Real portuguesa, e hoje integra o acervo da Biblioteca Nacional. (SILVA, 2002, p.121).

Em 1940, com o incentivo do então ministro da educação Gustavo Capanema, a *História dos feitos recentemente praticados durante os oito anos no Brasil*, foi traduzido por Cláudio Brandão, donde este trecho é retirado, na versão *fac-simile*, sob a vista do europeu:

Não conhecem hora certa de se alimentarem. Na mesma casa, muito comprida, em forma de uma querena, coberta de palma, vivem muitas famílias. Dormem tranquilos e descuidados em redes suspensas bem acima do chão para evitarem de noite os animais daninhos, assim como os vapores maléficos que sobem da terra. Antes desconheciam o trigo e o vinho. Alimentam-se com uma raiz sativa, a qual, reduzida a farinha, chamam mandioca. Nadam admiravelmente, e às vezes, ficam horas inteiras mergulhados na água com os olhos abertos. Atiram flechas com estupenda habilidade e são dextros pescadores. (BARLÉU, 2019, p. 23).

Gaspar Barleaus descreve a vida dos índios quase ainda sem interferência dos brancos, a forma como desfrutam com a natureza, “não honram nenhuma potência sobrenatural, nenhuns deuses, a não ser raios e trovões, aos quais votam muita veneração”. Em outro trecho, porém, demonstra a intenção holandesa de persuadi-los: “Para firmarmos o poder, sem dúvida valemo-nos também das opiniões religiosas. Cada qual toma a que escolheu como instrumento idôneo para procurar a segurança em benefício não só da salvação dos homens, mas também da dominação” (1974, p.71).

O grande espanto vem do fato de descobrirem que uma ave poderia falar, imitando a linguagem do homem, curiosidade especialmente cobiçada pelo conde, os papagaios.

[...] é notável a variedade dos papagaios, cuja plumagem de cores diferentes é para eles um ornamento, e, por outro lado, torna-os apreciáveis a língua, apta a reproduzir a linguagem humana. São tão numerosos ali que, voando aos bandos, escurecem o dia como nuvem negra. (BARLÉU, 2019, p.72).

Entre os objetos produzidos pelos indígenas, um exemplar fascinante é o Manto Tupinambá, que está no acervo do Museu de Copenhague, na Dinamarca. Confeccionado com fibras naturais e penas de guará, a plumagem desta ave é de um colorido vermelho muito forte. O uso dos mantos era reservado aos homens de mais elevados graus na hierarquia da tribo, utilizado pelos pajés em rituais sagrados, geralmente canibais, estabelecendo uma relação corpo, homem e natureza.

Dentre os inúmeros objetos que fizeram parte da *brasiliana* de Nassau, também pertencente ao Museu Nacional da Dinamarca está uma casca de coco com entalhe em relevo. Trata-se de um coco entalhado, sua circunferência é dividida em três partes, com imagens que remetem as figuras de Eckhout, índios nus com adereços na cabeça. Françaço descreve assim a cena, “observar-se à esquerda um indígena nu, usando um adereço de penas na cabeça e carregando uma borduna (de tamanho ironicamente desproporcional)” o texto prossegue com a descrição de uma cena canibal; “à direita uma indígena também nua, carregando uma machadinha na mão direita, um braço humano decepado na mão esquerda e, nas costas, uma cesta contendo uma perna [...]” (2014, p. 221-222). Finalmente, a descrição da cena é completada com uma árvore entre os dois.

Imagem 24 - Coco entalhado, Brasil. Museu Nacional da Dinamarca



Fonte: Françaço (2014, p. 286).

O historiador Sergio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*, de 1959, escreve sobre a inseparável atribuição do *gosto da maravilha e do mistério* presentes na era dos grandes descobrimentos marítimos, entretanto, Holanda nos lembra que a predominância está mesmo na busca de riquezas e a índole da conquista:

[...] se os europeus avistaram uma terra em que ‘se plantando tudo dá’ e a profusão de miragens como a ‘perene primavera’, ‘invariável temperatura do ar do horto sagrado’, ‘longevidade dos nativos da terra’, ‘ausência de doenças e pestes’, não falta nem mesmo a visão do Jardim do Éden e ‘toda essa profusão de miragens e de efusões desvairadas como que salta do roteiro mágico dos cartógrafos e dos viajantes, como um dado a mais da realidade familiar ao homem, que o persegue na ilusão de desfrutá-lo. (HOLANDA, 2000, p.445).

O que realmente é predominante é o nosso contingente capaz de “fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros, mais tarde ouro e diamantes; depois algodão; e em seguida café, para o comércio europeu. Nada mais do que isso” (HOLANDA, 2000, p. 447). Ou seja, apesar das maravilhas e da terra gloriosa vista como o Jardim do Éden, o fato é que a colonização é sempre a busca da dominação, da disciplina dos nativos para favorecer os interesses imediatos e exploração das belíssimas criações da nossa natureza tupiniquim.

Quando retornou à Europa, Maurício de Nassau havia reunido sua vasta coleção como o explorador que foi, conhecido como apreciador da ciência e da arte, também entendia da importância das relações políticas e comerciais. Sua coleção foi cuidadosamente exibida a um seletor público, mostrando assim a extensão do seu conhecimento e de seu poder enquanto governador-geral da colônia no Brasil.

Neste percurso de entender o lugar do maravilhoso no mundo, por um lado vemos como os gabinetes foram sendo formados e como as relíquias do Novo Mundo vieram para os gabinetes de reis e

imperadores. Por outro, o modo da organização do conhecimento, o fato é que a lógica visual para exibir o gabinete de curiosidades de Nassau era igualmente desordenado e não mirava em apenas um tema, reunindo objetos encomendados aos artistas, as trocas com os indígenas, aves e artefatos variados, constituindo um robusto e raro conjunto de maravilhas. No gabinete de Nassau novamente o gosto pelo maravilhoso, ou seja, um modo de pensar e conhecer o mundo reunindo várias áreas do conhecimento.

Através do estudo dos objetos reunidos no Brasil Holandês, é possível compreender a raiz primordial de nossa ancestralidade e origens fundamentais que formam atualmente nosso território, língua e povos. Além do reconhecimento das obras artísticas no Gabinete de Nassau, o estudo da Arte pelo olhar da antropologia, por exemplo, aprofundam a percepção dos modos de viver de uma sociedade. A Semana de Arte Moderna de 1922 e as obras produzidas pelos artistas brasileiros podem ser compreendidas através do texto do manifesto antropofágico e dos rituais dos tupinambás, que faz uso do manto de penas vermelhas e conecta com o estudo da Arte Plumária Indígena Brasileira dos nossos povos originários. Não há apenas cruzamentos de informações, mas os gabinetes de curiosidades demonstram a busca pelo desconhecido, um projeto coletivo e comparativo do saber, o encantamento diante do mundo, o lugar do maravilhoso talvez possa abrir caminho para provocar mentes, chacoalhar a produção científica e artística, na pesquisa e ensino, especialmente na arte-educação.

Gabinetes do Século XX

No século XX, exemplo de um gabinete de curiosidades modernista é de André Breton (1896-1966), a coleção que o artista exibiu em seu apartamento na Rua Fontaine, 42, acabaria por ser a obra: *A parede do atelier de André Breton* (meados de 1950), uma *assemblage*⁷ com 255 objetos de diversas origens reunidos por ele.. Reproduzido tal qual no Centro Georges Pompidou, em Paris, o diretor do centro e crítico de arte, o francês Didier Ottinger, descreve os objetos da coleção do artista:

Um osso de baleia esculpido, uma caixa de cigarras mumificadas, um amuleto egípcio, uma máscara de Tatanua, um ouriço-do-mar fossilizado, uma pintura de Joan Miró, uma boneca mais, pedras do leito de um rio, uma pintura de Francis Picabia, uma Máscara Iriquois, uma caixa de borboletas. A coleção de André Breton, selecionada de acordo com um capricho bizarro, uma ordem paradoxal, combina memórias pessoais com o respeito devido aos poderes ocultos, às leis do magnetismo ou aos caprichos do acaso. A ‘parede’ de Breton desafia o museu de arte moderna, como o coração ainda quente de um reator de energia [...]. (OTINGER, 2003, p.01).

A Parede ou o *Muro* de Breton, como ficaria conhecido no pós-guerra estabelece justamente a ponte do que seria uma coleção renascentista e o museu de arte moderna.

A semelhança com o *Wunderkammer* é baseado no bizarro, na complexidade, diversidade e, numa organização premeditada, entre ciência, arte e o desconhecido. Representa as viagens feitas por Breton, como sua estadia no México para o encontro com a pintora Frida Kahlo (1907-1954), de onde trouxe a mala repleta de objetos, máscaras, cerâmicas, caixas de madeira, caveiras coloridas, bonecas e outros objetos de arte popular mexicana.

⁷ Assemblage: é baseada no princípio que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que este perca o seu sentido original. É uma junção de elementos em um conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível e considerado obra. É um termo francês que foi trazido à arte por **Jean Dubuffet** em 1953.

Nos Estados Unidos, gostava de frequentar lojas de antiguidades, especialista em arte primitiva. Pois é também o espírito de curiosidades que inspira os surrealistas, movimento artístico do qual André Breton foi o principal teórico. Seu “gabinete de curiosidades”, abandona a dimensão cosmológica das antigas coleções, a uma visão mais subjetiva, redenção dos artistas modernos. No seu manifesto surrealista de 1924, Breton escreve:

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo. Nestes quadros que nos fazem sorrir, no entanto sempre se pinta a inquietação humana, e é por isso que os levo a sério, que os julgo inseparáveis de algumas produções geniais, as quais, mais que as outras, estão dolorosamente impregnadas dessa inquietação. São os patíbulos de Villon, as gregas de Racine, os divãs de Baudelaire. Coincidem com um eclipse do gosto que sou feito para suportar, eu que tenho do gosto a ideia de um grande defeito. (BRETON, 2001, p.07)

Não por acaso, a obra de Marcel Duchamp (1887-1968) antecede o espaço destinado à de Breton no Centro Pompidou. Pioneiro, Duchamp inicia em 1912, sua coleção de museus portáteis, contrariando todas as frentes que valorizavam o gesto do artista e o valor da obra única. Será o primeiro artista do século XX a hibridar suas práticas artísticas, estabelecendo um conceito que abalaria toda a estrutura das artes plásticas, o de *ready-made*, colocando frente a frente a cópia e o dito original, estabelecendo pontes e mutações de técnicas e tipos de arte, sacudindo as fronteiras acadêmicas.

Marcel Duchamp produziu 3 versões dos seus Museus Portáteis, a *Caixa* de 1914, *Caixa verde* de 1934 e a *Boîte en Valise*, em 1941, está última dada como presente a americana Peggy Guggenheim (1898-1979), colecionadora e mecenas de arte de maior destaque do século XX. Essa versão possui quase todas as reproduções das obras, em miniatura do artista, produzidas no período de 1935 a 1941. *Boîte en Valise* pode ser considerado o primeiro livro de artista e a primeira versão de um museu móvel modernista, de grande relevância para a história da arte, pela mudança de paradigmas na produção artística.

O maravilhoso, como disse Breton(2001) não é o mesmo em todas as épocas. Em Duchamp, o que está em jogo não é a coleção em si, mas a paródia que o artista faz da ideia de coleção, incluindo aí as relações com o mercado de arte, as buscas por ordenação, as nuances entre o que se considera original ou cópia.

O paradigma dos gabinetes de curiosidades responde pelo maravilhamento, pela ideia de formação do espírito e do intelecto. Com Breton e Duchamp, surge um alerta epistemológico sobre esta fórmula que estrutura a origem dos museus modernos. Breton recria um típico gabinete de curiosidade renascentista mas com peças extraídas do seu cotidiano, reduzindo o impacto do extraordinário. Duchamp, como o bom jogador que era, desafia a linguagem da arte que opera por classificações, mostrando sua fragilidade. No presente texto, Duchamp é essencial para evidenciar o quanto o conhecimento ao longo da contemporaneidade foi cada vez mais compartimentado.

Igualmente atenta ao seu tempo, a artista visual francesa, Annette Messager, vencedora do prêmio Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2005, do pavilhão francês e do prestigiado Prêmio Internacional de Artes Premium Imperiale, em 2016. Messager apresenta a obra *As espadas*, interpretado como um fuzil, e exposto como *ex-votos*. Na era da tecnologia digital esse trabalho reflete uma coleção diversa, mas de misérias e tragédias, ataques e massificação cultural que curiosamente compartilhamos. Ainda que não tenha o formato visto nos gabinetes de curiosidades da era moderna,

pode ser lido na contemporaneidade como um conjunto de coleções do noticiário que coleciona a barbárie diária.

O relato que segue está no catálogo digital do Centro Pompidou em Paris, e foi escrito por Sophie Duplaix:

Annette Messager empresta as imagens das notícias do mundo [...] partes do corpo decepadas, cenas de ataques, desastres ou manifestações, mapas geográficos dos territórios afetados. Nas hastes há também criaturas híbridas espetadas, relíquias irrisórias e às vezes cômicas de uma humanidade em farrapos, ou máscaras perturbadoras que evocam sociedades secretas. [...] meus votos refere-se a massa que implora. Com esta instalação dramática com detalhes apocalípticos, a artista explora o lado sombrio do homem misturando indiscriminadamente vítimas e executores, realidade e ficção, teatro e notícias. O corpo individual, assim, colide com a encarnação da história, nessa experiência coletiva cujos erros se cruzam com os destinos singulares. (DUPLAIX, 2007, p.02)

A complexa e violenta instalação, testemunha novos experimentos da artista na década de 1990, o corpo continua sendo seu principal tema, a referência aqui é ao *ex-voto*⁸. Esse trabalho, cuja primeira versão foi intitulada *Revolução*, ecoa diretamente um período sombrio, com suas impressionantes imagens, suas procissões e com cabeças tortas vagando pelas ruas, uma coleção de horrores. Um gabinete de curiosidades que não segue o esquema enciclopédico da intenção de colecionar, mas acabava por se tornar um memorial dos objetos, como os feitos e oferecidos para os santos, mas que se atualizam no tempo contemporâneo para provocar a reflexão.

A Escola como *locus* de Experiências Anacrônicas

Conforme vimos na escrita deste artigo, as “câmaras de maravilhas” apresentam a capacidade de abrigar objetos díspares de maneira flexível bem como a plasticidade de seu conjunto pode fazer emergir uma outra proposta metodológica para o ensino das artes visuais. Os também chamados “gabinetes de curiosidade” tem origens na perplexidade do homem renascentista num mundo que ampliava seus horizontes através das Grandes Navegações, durante o século XV e XVI, utilizando-se de um olhar eurocêntrico do que lhe parecia exótico.

A “ câmara de maravilhas” que imaginamos para a escola coloca o professor como proponente de viagens no espaço e no tempo, um buscador de conhecimentos, escolhendo novos modos de ler, com caminhos que se cruzam e assim possibilitam outros significados para os conteúdos, incitando questionamentos. Não se quer tomar o fenômeno histórico “gabinete de curiosidades” ou “câmara de maravilhas” como conteúdo ou tema de aula, mas sim, se apropriar de suas variações epistemológicas para aplicá-las no contexto escolar, reconceituando suas origens europeias para um mundo contemporâneo multicultural. Em *La Licorne et le bézoard: Une histoire des cabinets de curiosités*, Krzysztof Pomian (1934), filósofo e historiador polonês, escreve sobre a chancela de um colecionador:

[...] a curiosidade com que procedem nas câmaras de maravilhas, é de uma ambição enciclopédica, eles unem o sagrado com o profano, o exotérico com o oculto, a arte

⁸ Ex-voto é o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa. As expressões votivas são tradicionalmente reconhecidas sob as formas de pinturas ou desenhos, figuras esculpidas em madeira, modeladas em argila ou moldadas em cera, muitas vezes representando partes do corpo que estavam adoecidas e foram curadas.

com a natureza, o passado com o presente, contorna continentes, os quatro elementos, os cinco sentidos. E privilegiam em todas as áreas o que é raro, excepcional, extraordinário, surpreendente, prodigioso e maravilhoso. (2013, p. 17).

Esse acúmulo de objetos eram escolhidos de acordo com suas preferências, interesses, curiosidades, histórias, origens, inclinações, impulsos, enfim, de acordo com a subjetividade. A ação de receberem certa ordem, de serem organizados de uma maneira que visa a troca de opiniões. O fato de que assim adquirem função utilitária, um papel social e histórico, que conserva, estuda, admira, descobre, inventa, investiga, classifica.

Essa poderia, porque não, ser uma descrição possível de um currículo escolar, pensando a escola como instituição simbólica e espacial na contemporaneidade. O esforço será por considerá-la como um espaço de experiência e experimento, da convivência entre diferenças, da produção de outros modos de viver, tendo como lugar, a sala de aula.

Há saberes que têm um fim em si mesmos e que – exatamente graças a sua natureza gratuita e livre de interesses, distante de qualquer vínculo prático e comercial – podem desempenhar um papel fundamental no cultivo do espírito e no crescimento civil e cultural da humanidade. Nesse sentido considero *útil* tudo o que pode nos tornar melhores. (ORDINE, 2016, p. 9).

Por este pensamento, deveríamos estar atentos a toda lógica perversa do lucro, do empreendedorismo e das disputas de poder que ocorrem nas instituições de ensino, pois esses sim, deveriam ser espaços de saber e capacidade de criação.

Em o *Livro dos Símbolos*, “[...] a escola evoca oportunidades valorizadas pela aprendizagem, equiparada a liberdade, estatuto e potencial criativo. A escola é instrução, literalmente uma construção de um corpo de conhecimento que por sua vez contribui para a estruturação consciente” (2010, p. 632), ou ao menos, deveria ser. Com origem latina e grega, *schola*, *eskholé*, a escola como tempo de fazer, transmite igualmente um espectro total de lições involuntárias sobre autoridade, estrutura, agressão, competição, realização, auto-imagem e auto-estima. “Simbologicamente, a escola expressa muitas coisas sobre a nossa relação com a aprendizagem e como o conhecimento, de todos os tipos diferentes, pode promover a integridade, ou desmantelá-la” (2010, p. 632), daí a grande responsabilidade de quem a habita.

Jan Masschelein e Maarten Simons, autores de *Em defesa da escola: uma questão pública* (2014), relembram que existem muitas acusações contra a escola nos dias de hoje. Como exemplo:

A escola é, repetidamente, acusada de ser muito distante do mundo. De que ela não consegue lidar com o que é importante na sociedade; que ela se ocupa com conhecimentos e habilidades desatualizados ou estéreis; que os professores estão muito preocupados com detalhes e com o jargão acadêmico. (2014, p. 45).

Para os autores, a formação escolar passa pela orientação dos alunos em relação aos pressupostos segundo os quais o mundo é construído. Assim, as experiências aspiradas são aquelas capazes de significar e conciliar essa dimensão subjetiva da relação entre aluno e professor, capaz de produzir uma luz a si mesmo, como escreve Jan Masschelein e Maarten Simons *apud* Pennac:

Tudo o que sei é que três deles tinham uma paixão por comunicar seus conteúdos. Armados com essa paixão, eles me localizaram no abismo do meu desânimo e não desistiram até que eu tivesse os dois pés firmemente plantados em suas aulas, que provaram ser as antecâmeras da minha vida. [...] Em sua presença – em suas matérias – eu dei a luz a mim mesmo. (2014, p. 48).

Nesta mesma ótica, Larrosa compreende que alguém que conduz o outro até si mesmo é uma bela imagem para um professor. Pois, acredita ser possível “[...] que sejamos capazes de reconhecer, na história íntima dos encontros que fizeram nossa própria vida, alguém que, sem exigir imitação e sem intimidar, mas suave e lentamente, nos conduziu até nossa própria maneira de ser” (2016, p. 52). Para Larrosa (2015, p. 68), esse “encontrar a si mesmo”, portanto, é compreendido como algo a ser conquistado coletivamente, na voz do outro e não em um encerrar-se solitário em quatro paredes, ou seja, na escola. A experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. A experiência social da sala de aula é o espaço legítimo não apenas do coletivo, mas do coletivo em experiências singulares.

As cartas escritas por Rainer Maria Rilke (1953) para o amigo Kappus, um jovem poeta que anseia por recomendações, são ricas de outra substância. É como um “intermediário de mistérios, uma espécie de oráculo, que se consulta e em quem se crê”, sugerindo ao jovem a necessidade de um mundo interior: “O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo” (RILKE, 1953, p. 22). Em outra carta Rilke insiste:

Os homens, com o auxílio das convenções, resolvem tudo facilmente e pelo lado mais fácil da facilidade; mas é claro que nós devemos agarrar-nos ao difícil. Tudo o que é vivo se agarra a ele, tudo na natureza cresce e se defende segundo a sua própria nascida de si mesma e procura sê-lo a qualquer preço e contra qualquer resistência. (1953, p. 55).

O professor Larrosa, em seu texto *Tremores: escritos sobre a experiência*, é bem mais enfático do que Rilke, pois esclarece sobre uma possível pedagogia e a sua linguagem dominante:

A maioria de nós vive encurralada, como aves asquerosas, em espaços universitários, ou seja, colocados a serviço do Governo e completamente mercantilizados. Como se isso fosse pouco, o imperativo dos dispositivos da ‘pesquisa’ e das pressões da ‘carreira acadêmica’ nos obrigam a escrever, e a publicar, de uma forma completamente absurda, inútil e enlouquecida. (2015, p. 121).

É nesse estado de alerta que podemos manter uma postura crítica às formações para professores que privilegiam, por exemplo, a educação empreendedora, ou ainda mais recentemente, as palestras-shows¹. Nesses “formatos” de formação amplamente utilizados pelas secretarias de educação municipais e estaduais bem como, em alguns casos, por escolas particulares, coloca-se em primeiro lugar a missão de entreter o professor naquilo que denominam de formação continuada.

A escola enquanto instituição deveria ser capaz de refletir esses contextos históricos para pensar ativamente em novos futuros possíveis, a disciplina de arte no currículo escolar é estratégica nesse sentido. Compreende-se por sala de aula o lugar aberto à experiência da relação entre professor(a) e aluno(a), o *locus* por excelência das ações pedagógicas, inserido, usualmente, em um espaço chamado escola:

A escola como espaço de iguais deveria convidar todos a se aproximar do novo, como nova experiência, desses objetos que habilitam um encontro distinto com o mundo, e que permitem a cada um apropriar-se dele, encontrar um lugar nele, acessar suas linguagens como modos de representação das experiências humanas (LARROSA, 2017, p. 103).

Se convocarmos para o debate pensadores como Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, pode-se buscar situar a sala de aula não apenas como espaço ou lugar, mas também numa dimensão

temporal específica. É nesse sentido que a sala de aula pode também ser compreendida como uma sequência de experiências anacrônicas.

Didi-Huberman descreve como Walter Benjamin marcou sua entrada na história da arte dizendo “ela não existe”, e explica “[...] quando Benjamin, escreve que ‘não há história da arte’, ele não quer dizer, nem que as obras são atemporais, tampouco que a disciplina de história da arte não tem o direito de existir[...]”, (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 103), mas sim o desejo de expressar uma exigência “[...] de que a história da arte, enfim, comece a existir, ou melhor, recomece. E que ela recomece a existir sob a forma, escreve Benjamin, de uma ‘história das próprias obras’.”(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 103).

O que Benjamin aspira e declara se sentir sozinho nestas aspirações é o entendimento das obras de arte e a vida histórica destas obras. Para ele, o normativo nas pesquisas de história da arte é nunca chegar a outra coisa a não ser uma história do conteúdo, ou a uma história da forma, para as quais as obras de arte fornecem apenas exemplos, modelos.

Se pensarmos no ensino da arte neste início de século XXI, a contextualização da história da arte para o estudo de obras de arte na escola ainda continua normativa e corriqueira, incluindo a descrição biográfica e cronológica, sem atentar para o fato de que cada imagem contém sua própria história. O que Benjamin faz é reinquirir e reinventar a história da arte a partir de novos modos temporais, o entrecruzamento de tempos:

Benjamin não aceitava mais nem a autossuficiência da história da arte antiga (incapaz de articular sua interpretação do passado a uma ancoragem no presente), nem a ‘absolutização indevida’ da história da arte contemporânea (incapaz de articular sua interpretação do presente a uma ancoragem no passado). Podemos constatar, diga-se de passagem, que a situação global infelizmente não evoluiu muito desde Benjamin – como o mostra, por exemplo, a trivialidade dos modelos temporais, que se manifestam no atual debate sobre a arte contemporânea. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 105).

Indo além, Benjamin entende os laços epistemológicos que os unem, com os efeitos anacrônicos de uma época sobre a outra:

A história da arte – a disciplina – é, portanto, uma história das profecias da arte: uma história dos acontecimentos, mas também uma história de seus a posteriori. Como cada época realiza somente as profecias das quais é capaz – assim como cada obra faz de seu ‘espaço sombrio do futuro’ um campo de possibilidades sempre ‘sujeito às transformações’, deduz-se que a história da arte está sempre por recomeçar. Cada novo sintoma nos reconduz à origem. Cada nova legibilidade das sobrevivências, cada nova emergência do longo passado recoloca tudo em jogo e dá a impressão de que, até aquele momento, ‘a história da arte não existia’. É a partir da situação atual do presente dialético, que o passado o mais longínquo deve ser analisado por seus efeitos de autodeciframento ‘profético’. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109)

O que o anacrônico pretende instaurar é a compreensão de que é necessário alargar – para Didi-Huberman (2012) abrir a história para novos modos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória, e os *transbordamentos* no ensino da arte. Benjamin se apropria do célebre lema de Warburg: “*O bom Deus mora no detalhe*”, e se escora no modelo dialético como a única maneira de escapar do ‘passado fixo’, convocado para dar conta da experiência do tempo.

Isso significa reivindicar o colecionador de todas as coisas e, mais precisamente, colecionador de coisas no mundo, caso se queira pensar a escola como uma câmara de maravilhas. Ao que parece, ainda há muito trabalho a ser feito no que concerne à (re)leitura de uma imagem na disciplina de artes e ao ensino da história da arte.

Finalizando Sentidos

É possível encontrar pedaços de maravilhas ao longo de cada existência, basta olhar, ouvir, sentir e valorizar cada desejo pelo conhecer, pela descoberta, pelo novo, isso pode ser transformador. Nas palavras de Enrico Berti, se maravilhar é “consciência da própria ignorância e desejo de a ela se subtrair, ou seja, de aprender, de conhecer, de saber. A primeira tentativa de fugir à ignorância é o recurso do mito, isto é, as narrativas dos poetas, que a seu modo fornecem uma resposta às perguntas aos homens” (2010, p. 6).

De que maneira utilizar as possibilidades epistemológicas da câmara de maravilhas como fundamento de uma proposta para o ensino da arte? O fenômeno histórico-cultural chamado “câmara de maravilhas” ou “gabinete de curiosidades” – que, por sinal, foi trazido para o Brasil pelo holandês Maurício de Nassau – quanto os desdobramentos capazes de perturbar a ordenação de categorias pré-estabelecidas socialmente.

Trouxemos para esta escrita a experiência renascentista dos gabinetes de curiosidades que, em linhas gerais, eram espaços destinados a receber os objetos e os saberes colecionados durante o período das grandes navegações. O que nos impressiona e justifica a inclusão desta experiência histórica é o modo como homens da Idade Moderna compreendiam, agiam e catalogavam o mundo. Talvez, acreditamos nisso, essa metodologia renascentista possa nos fornecer elementos discursivos e estéticos que contribuam para um outro modo de pensar o ensino da arte.

Partimos do pressuposto de que a formação do sujeito se torna muito mais atraente, dinâmica e profunda se ela estiver acompanhada da música, do teatro, da dança, da literatura, do cinema. Aquele que estabelece laços sociais fazendo uso de expressões artísticas é capaz de se situar, interpretar e produzir signos junto ao mundo e ao tempo em que vive.

A inquietação própria da arte conduz as reflexões na escola como câmara de maravilhas, enquanto um espaço possível de tornar o ensino da arte uma potência na formação humana, capaz de reinventar possibilidades, provocar tensões e ações.

Ensinar arte, portanto, pode significar uma trama, um tecer nas mais sensíveis vias cognitivas do sujeito que possa conhecer e ressignificar para si, tudo aquilo que outros seres humanos produziram antes dele, diante de outras existenciais, de outras perspectivas e contextos históricos, porém, com a potencialidade de marcar e deixar sentidos para as gerações vindouras, modos de observar, pensar, ser e agir.

Referências

AGAMBEN, G. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BARLÉU, G. **O Brasil holandês sob o Conde João Maurício de Nassau**. (1940). Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/227290>. Acesso em: 07 out. 2019.

- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. (1924). Rio de Janeiro: Nau, 2001. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>, acesso em 10 de mai de 2021.
- BERTI, Enrico. **No princípio era a maravilha**: as grandes questões da filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- CAMARGO-MORO, Fernanda. Câmara de maravilhas, studioli, e gabinetes de curiosidades: Vandelli e circunstâncias. In: **O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli**. Rio de Janeiro: Dante. Editora, 2008, p. 15-22.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ECKHOUT, A. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.
- FRANÇOZO, M. d. C. **De Olinda a Holanda**: o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- HOLANDA, S B. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense – Publifolha, 2000.
- ISSACSON, W. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- LARROSA, Jorge. **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola**: uma questão pública. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- OTINGER, D. **A parede**. (2003). Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100228260>. Acesso em: 31 out. 2019.
- ORDINE, Núcio. **A utilidade do inútil**: um manifesto. Rio de Janeiro, Zahar, 2016.
- PAVID, K. **Hans Sloane: physician, collector and botanist**. (2019). Disponível em: <https://www.nhm.ac.uk/discover/hans-sloane-physician-collector-botanist.html>. Acesso em: 03 set. 2019.
- RODINI, E. **Uma breve história do museu de arte**. [S.d.]. Disponível em: <https://pt.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/beginners-art-history/a/a-brief-history-of-the-art-museum-edit>. Acesso em: 07 out. 2019.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Rio de Janeiro: Globo, 1953.
- SILVA, D. L. *Brasil Holandês: os caminhos do conhecimento*. Ci.& Tróp, Recife, p. 115-140, jan./jun, 2002.