

Gabinete de curiosidades: o paradoxo das maravilhas

Maria Lívia C. M. Ramos Gonçalves

Mestre em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
mliviamramos@gmail.com

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
acamorim@unicamp.br



Educação: teoria e prática, Rio Claro, SP, Brasil - eISSN: 1981-8106

Está licenciada sob [Licença Creative Common](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Resumo

Os *Wunderkammern*, gabinetes de maravilhas ou curiosidades, são bastante citados como a origem dos museus modernos. O artista plástico Walmor Corrêa fez referência a esses espaços na sua instalação intitulada *Memento mori*, realizada no ano de 2007 em Porto Alegre. Trabalhou-se com as imagens dessa obra e com referenciais dos Estudos Culturais para pensar os sentidos de ciência, principalmente da biologia, postos em circulação por essa instalação ao evocar os gabinetes. Caminhou-se entre a potência que as maravilhas têm de desestabilizar as hierarquias a que estamos familiarizados e a força que os sentidos já dados exercem sobre essas excentricidades, fazendo com que elas acabem por (re)afirmar a centralidade da qual parecem se fazer fugir. *Memento mori* pode multiplicar possibilidades no entre arte-ciência, questionar a centralidade das regras normativas, efetuando-se como uma atividade política no encontro entre arte-biologia. E pode, também, levar a uma jogada que reforça sistemas classificatórios, estereotipagens. Pode, ainda, sugerir mais um caminho, e outro, e outros.

Palavras-chave: *Memento mori*. Walmor Corrêa. Gabinetes de curiosidades. Biologia. Arte.

Chamber of wonders: wonders' paradox

Abstract

The *Wunderkammern*, cabinets of wonders or curiosities, are fairly cited as the origin of modern museums. The artist Walmor Correa made reference to these spaces in his installation entitled *Memento mori*, held in 2007 in Porto Alegre. We work with the images of this installation and references of Cultural Studies to consider the meanings of science, especially biology, put into circulation by this installation that evoke the cabinets. We walked between the powers that the wonders have to destabilizing the familiar hierarchies and the power that the well-known senses have to make the eccentricities (re)affirm the centrality,

which they appear to be apart. *Memento mori* can multiply possibilities in the art-science between, questioning the centrality of normative rules, acting as political activity in the encounter art-science. And can also take a game which reinforces classificatory systems, stereotype. And also suggest one more way, and another, e many others.

Keywords: *Memento mori*. Walmor Corrêa. Cabinets of wonders. Biology. Art.

1. Gabinete de curiosidades: o paradoxo das maravilhas

Por que as sereias não sofrem embolia pulmonar ao se deslocarem rapidamente do fundo do mar para a superfície? Como são os tendões dos joelhos do Curupira com seus pés voltados para trás? O artista plástico Walmor Corrêa cria-pesquisa respostas a essas perguntas nos atlas anatômicos que compuseram a instalação *Memento mori*. Mais do que responder, ele movimenta o entre arte-ciência, realidade-ficção, possível-impossível.

As obras desse artista plástico catarinense não dialogam com arte-ciência, elas gritam esse encontro. À primeira vista, seus desenhos remetem à estética naturalista, porém suas ilustrações representam figuras fabulosas. Walmor Corrêa pinta entre a linguagem da história natural e o imaginário. O artista acredita que ao provocar, no público que observa suas obras, a pergunta: “Esses animais podem existir?”, aponta para certos limites da ciência, bem como para o aspecto ilimitado das artes visuais (CORRÊA, 2010). Para Andrade, Speglich e Romaguera (2008, [s/p]): “Walmor procura o que comumente é denominado de “aberrações” pelas multiplicidades que elas podem suscitar, desmoronar, instigar ao liberar o pensamento das comparações, das pedagogias morais, da possibilidade como limite.”

Nesta escrita nos voltamos para a instalação *Memento mori*, expressão latina que significa algo como: “lembra-te que vais morrer”, realizada no ano de 2007, no Instituto Goethe em Porto Alegre¹. Com essa instalação, Corrêa cria um ambiente que remete aos *Wunderkammern*, Gabinetes de Maravilhas, que marcaram os séculos XVI e XVII nos países da Europa ocidental, e são considerados os embriões dos museus modernos (CATTANI, 2007). Em outra publicação (GONÇALVES, 2011), foi realizada a apreciação da citada instalação, pelos percursos da relação entre ficção e verdade.

Para recriar a esfera desses Gabinetes, Corrêa dispôs, na metade superior de paredes construídas como um cenário na sala de exposição, um papel de cor forte, talvez fúnebre. Na parte inferior das paredes, encontra-se um lambri de madeira escura, aparentemente densa.

¹ Detalhes da instalação podem ser encontrados em <<http://www.walmorcorrea.com.br/tpl/obras2007-b1.htm>>.

Sobre ele estão pendurados atlas anatômicos de figuras do folclore brasileiro, como o Curupira, o Capelobo, o Ipupiara, a Ondina e a Cachorra da Palmeira. Há, ainda, um relógio-cuco que corre em ritmo acelerado. No centro da sala há uma mesa de madeira, com caveiras talhadas em seus pés e, sobre elas há redomas de caixinhas de músicas, sem bailarinas, mas com esqueletos de pássaros criados pelo artista (Figura 1).



Figura 1 - Instalação *Memento mori*, Instituto Goethe, Porto Alegre – RS, 2007.

Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/_rKMOI6BWF9E/SnTCly0W3FI/AAAAAAAAACE/p6bc9JRCpA/s1600-h/Memento+Mori2.jpg>

O ambiente que compõe *Memento mori*, assim como outras produções desse artista, pretende convencer o olhar do espectador. E a minúcia despendida nessas criações parece funcionar. Tanto que, em sua palestra no Itaú Cultural, durante o evento “Invisibilidades III”², Corrêa comentou que, durante essa instalação, um dos visitantes achou que as paredes eram da própria galeria. Essa pessoa acabou concluindo que essa “coincidência” havia contribuído para a caracterização do ambiente.

² Nos dias 21 e 22 de agosto de 2010, o Itaú Cultural, em São Paulo/SP, recebeu o evento: “Invisibilidades III” que promoveu debates sobre ficção científica e contou com uma palestra de Walmor Corrêa.

Talvez esse “apagamento” do cenário seja explicado devido ao fato da instalação estar no Instituto Goethe, nome que homenageia um pensador alemão e que remete, portanto, à mesma nação onde se encontravam os *Wunderkammern* - Gabinetes de Maravilhas. Por essa linha de pensamento, as paredes, com ares mórbidos, poderiam mesmo fazer parte de uma grande e agradável coincidência. Porém, não é o caso.

As paredes, sua estampa, cores, a distribuição das obras foram produzidas, pensadas com um propósito. Como acontece em outros meios de comunicação, nos quais o cenário, a trilha sonora, a forma de edição de imagens e textos, a luz, esses artifícios produzem sentido. Mas que sentidos são postos em circulação a partir da recriação desse ambiente de séculos atrás?

O que pensar, sentir, ver, silenciar, dizer sobre esses espaços, onde objetos naturais e artificiais eram expostos, entrelaçando sem pré-conceitos, arte e natureza? Gabinetes com gavetas, compartimentos secretos, ou não, nos quais o abarrotamento de excentricidades era uma estratégia para amplificar o deslumbramento de seus espectadores.

Nossa atenção se volta, principalmente, para a vocação dessas coleções em remontar a um espaço-tempo sem colapso entre arte-natureza. Porém, notamos, ainda, que os gabinetes não são considerados os embriões dos museus modernos apenas pelo fato de reunirem e apresentarem ao público coleções, mas, também, pela existência de regras de conduta aos espectadores. Como nos lembra Schwantes (2002, p. 130), inspirada por conceitos de Foucault:

Inicialmente, as exposições procuram controlar os sujeitos. Segundo Foucault, o poder pode ser considerado como ação sobre ações. Nesse sentido, o que ele faz é conduzir as condutas alheias, estruturar o campo de ação dos outros, sendo que este campo de ação está vinculado às verdades de cada época.

No caso específico dos gabinetes, as instruções ao público davam conta da importância social de admirar objetos “realmente” curiosos, maravilhosos e, portanto, raros. Conduta fortemente ligada aos padrões aristocráticos da época. Whitaker (1996) afirma que as “curiosidades” eram consideradas um atributo importante para identificar um homem realizado e bem sucedido. Portanto, os visitantes dos gabinetes, que se prestavam a admirar os objetos mais excêntricos, estavam, de certa forma, endossando a “soberania aristocrática”. “Era um exercício sutil, mas delicioso, de superioridade de um príncipe reduzir seus nobres convidados à admiração sem palavras pela sua coleção de objetos maravilhosos e caros [...]” (DASTON; PARK, 1998, p. 267).

De volta ao gabinete de *Memento mori*, arriscamos trilhar alguns (des)caminhos para o quais ele parece (nos) convidar. Amparados por conceitos dos Estudos Culturais, pensamos que a linguagem é um meio pelo qual nossos pensamentos, ideias e sentimentos são representados em dada cultura, e deve ser pensada como um “sistema de representação” (HALL, 1997). Nos estudos culturais, a linguagem é produtora de sentidos e não reveladora de um sentido já existente no “mundo real”. “O principal é que o significado não é inerente às coisas do mundo. Ele é construído, produzido, é o resultado de uma prática de significação – uma prática que *produz* significados, que *faz as coisas significarem*” (HALL, 1997 [s/p]).

Encontramo-nos, portanto, com as imagens de *Memento mori*, tendo-as como linguagem. Apostamos que a relação entre arte e ciência, sugerida por Corrêa, é um caminho potente de exploração das tênues fronteiras que a divulgação científica contemporânea vem sugerindo para se pensar os sentidos de ciência, principalmente da biologia, que são colocados em circulação cultural.

Foucault (1999), em sua obra “As palavras e as coisas”, fala sobre a mudança que se deu na forma de narrar o mundo, a partir do estabelecimento da História Natural. A atual biologia optou por reduzir o mundo a um tipo de visibilidade restritiva, “uma visibilidade que, além de liberada de qualquer outra carga sensível, é parda.” (FOUCAULT, 1999, p. 181). Ao levarmos essas considerações para o campo dos Estudos Culturais é possível projetar como a história natural, atual biologia, contribui(u) para nossa forma de pensar o mundo. Veiga-Neto (1998, p. 153) acredita que através de Foucault podemos:

compreender a atividade científica como um imenso jogo de linguagem que estabelece *regimes de verdade*, manifestos por discursos, que, ao mesmo tempo, são muito específicos e muito-gerais. São específicos na medida em que, pelas disciplinas, delimitam precisamente o que pode ser enunciado e, aí, determinam os critérios para a separação do verdadeiro e o falso, o certo e o errado, o permitido e o interdito. Mas - mesmo sendo específicos - na medida em que assumem as regularidades do mundo como uma, digamos, projeção ou manifestação da Totalidade, os discursos científicos são também gerais. Isso significa que eles se pretendem universais para *tudo*. (Grifos do autor)

Nesse cenário, percebemos também a divulgação científica que se faz pautada em um modelo comunicação-recogição. Divulgação caracterizada pela transmissão de conhecimentos, informações e conteúdos ligados à ciência, em sentido linear. Essa atividade, através de suas práticas discursivas - textos/imagens/sons que explicam, ilustram, representam a ciência - reforçam e perpetuam os *regimes de verdade* estabelecidos pela/na

ciência. Interessa-nos pensar criticamente esse modelo, a fim de dar força para divulgações que possam resgatar os sentidos, sensações excluídas pela hegemonia instituída culturalmente ao discurso científico/biológico.

Sabe-se que dentro dessa dinâmica: discurso científico – divulgação - realidade, há iniciativas que buscam escapar às ficções hegemônicas que estabelecem *verdades* através das/nas/para nossas práticas. Movimentos que não surgem para instituir novos paradigmas, mas, sim, para possibilitar, instigar e potencializar novos olhares sobre a complexidade do mundo. As maravilhas dos gabinetes de curiosidades pulsam essa potência?

Daston e Park (1998) falam no prefácio de seu livro sobre a notoriedade que as maravilhas, os prodígios, os monstros e os *Wunderkammern* ganharam nos últimos vinte e cinco anos. E perguntam se a “nova era da curiosidade” de Foucault teria finalmente despontado. A curiosidade, para Foucault, é um novo vício que tem sido estigmatizado pelo cristianismo, pela filosofia, e por certa concepção de ciência. Ele acrescenta, ainda, que a curiosidade é vista como futilidade. No entanto, ressalta que a palavra o agrada, porque sugere algo diferente, evoca disponibilidade para encontrar o estranho e o singular naquilo que nos rodeia. Tem potência para acabar com nossas familiaridades e nos levar a considerar de outra forma as mesmas coisas. Para Foucault: “(...) falta respeito com as hierarquias tradicionais do que é importante e fundamental.” (FOUCAULT, 1997, p. 325).

A curiosidade parece, assim, potente para desafiar e escapar da complexa rede de sentidos que nos atravessa, instituindo/instituindo-se (por) regimes hegemônicos. Entretanto, Daston e Park (1998) levantam outra questão no epílogo da mesma obra: as maravilhas ainda nos encantam? De certa forma, vivemos em um mundo saturado de maravilhas, entre as quais estão aquelas expostas em museus de ciências, explicadas em livros, e outras, nem tanto eruditas, como aquelas publicadas em jornais sensacionalistas, tal qual nascimentos bizarros, objetos voadores não identificados. Independentemente da reputação que essas maravilhas gozam na sociedade, nenhuma delas, segundo as mesmas autoras, ameaça a ordem da natureza e da sociedade.

Elas prosseguem, dizendo que os cientistas ainda têm que explicar a maioria das maravilhas, pois defendem a ideia de que todas são, a princípio, explicáveis. Essas explicações científicas trabalhariam, portanto, no sentido de nos assegurar que as maravilhas, por suas aparentes exceções, apenas confirmam as leis da natureza, e,

acrescentamos aqui, o poder da ciência. Bem como, vale dizer que a explicação científica atua no sentido de distinguir as maravilhas em mais ou menos conceituadas.

Com isso, as maravilhas protagonizam um paradoxo. Elas desestabilizam os regimes de verdade, inclusive o científico, ou acabam por afirmá-lo pela sua diferença do que é ordenado?

Quando projetamos esse paradoxo para a divulgação científica desenhamos uma situação também complexa. A aposta em uma divulgação científica, não pautada no sistema linguagem-representação-realidade, capaz de incitar outras (des)conexões, criações, sensações, sentimentos, maravilhamentos, para além das explicações e das informações, poderia girar, retornando ao centro, à divulgação científica da qual pretende escapar?

Ensaíamos uma resposta, tendo em vista o contexto histórico-social dos gabinetes/museus de ciências. No início do século XVI, os incipientes gabinetes prezavam a contemplação, admiração, estudo, e eram desprovidos de uma organização linear (GIRAUDY; BOUILHET, 1988 apud SCHWANTES, 2002). Somente no final do século XVII, o modo de pensamento, pautado na racionalidade científica, começou a “imperar”. Queremos dizer com isso que a criação dos gabinetes não se deu em um cenário marcado pelo *regime de verdade* da/na ciência. Não havia um modelo estabelecido de racionalidade científica que atuasse como referência. Sua “desordem”, *a priori*, não remetia ao ordenado, pois este ainda não estava instituído, nem instituindo modos de pensar/agir/julgar/ser. As maravilhas não se opunham, não condenavam a *ordem da ciência*, simplesmente porque essa ainda não vigorava, da forma como a conhecemos hoje. Ao menos quando pensamos no poder exercido pelo *científico* nesses espaços, tratar-se-ia de “um tipo de terra incógnita — um lugar onde se apagaram os pontos de referência conhecidos” (FLAXMAN, 2008, p.3). Havia outras instâncias regulando pensamento/ações, mas, aqui, focamos na ciência e nos modos de ver o mundo subordinados a ela.

Com isso, uma sugestão para uma divulgação científica que se faça para além da afirmação da ciência como tradutora da realidade e detentora da verdade, passa por deixar de lado esse modelo que conhecemos hoje. Piva (2002, p.165), sobre sua leitura de Isabelle Stengers, acredita que: “não podemos renunciar a essa referência, porque não temos escolha, somos seus herdeiros, livres talvez para estendê-la de outro modo, mas não para anulá-la.” Talvez, ela esteja certa. Discutimos a autoridade da ciência, nesta escrita, e passamos anos sob suas determinações. Ainda estamos sob várias delas. Somos membros da

academia, agentes do discurso científico. Mas podemos nos fazer fugir desse modo excludente de ver, sentir, viver o mundo.

Então, mudamos o verbo: se não nos cabe “deixar de lado”, optamos por “estender”. Estender o modelo de reconhecimento, sob o qual a realidade é tida como absoluta, condenando/opondo-se ao que não é reconhecido, aceitável, ao que fica às suas margens, ao que é classificado como mentira, ficção. Estender até que ele se deforme. Transforme. Sugira ou faça surgir novas formas. Estender até alcançar pensamentos híbridos, e inéditos (no auge), se distanciando das referências opostas, das representações, dos clichês. Outras conexões. Para além das comparações, conformidades, hierarquias. Descaminhos em fluxos imprevisíveis.

Quando colocamos as maravilhas como afirmação da ciência, ainda o fazemos por entre dicotomias. Científico – não científico. Lançamos sobre elas um julgamento dentro do regime de verdade-realidade. Classificamo-las dentro de uma ordem de correspondência. Ora, se são maravilhas, deixemos-nos maravilhar. Vamos nos encantar, sentir, apaixonar. Vamos ficar pasmos, assustados, admirados. Deixemos o silêncio das maravilhas, que escapa às classificações, palavras, análises, nos tomar. Se as palavras quiserem aparecer, que venham para desestabilizar a significação dada, mostrar o vazio, espaço de outros possíveis. Se somos herdeiros dessa ciência-verdade, que sejamos as “ovelhas negras”. Se não podemos negar essa herança, que possamos, pelo menos, desdogmatizá-la. Pensamos, inspirados por Larrosa (2002 apud FISCHER, 2005), que precisamos experimentar as maravilhas, a ciência, as imagens, os sons, o corpo, “as coisas do mundo”, como um “viajante que chega de longe e interrompe a comodidade dos hábitos e costumes arraigados.” (FISCHER, 2005, p.137).

Uma divulgação científica que estende e é estendida por esses processos de experimentação/criação, deixaria, portanto, de agir no âmbito da linguagem-representação-realidade. Não passaria por explicar, ensinar. Ao escapar do plano da reconhecimento, essas outras divulgações científicas (nos) jogariam com o improvável, o inesperado, sensações, singularidades. Pensemos, por exemplo, sobre poesia na biologia, poesia com a bio-lógica. biologia poetizando, habitando outros planos, outros possíveis. Politizando. *Memento mori* nos faz esse convite.

Convite à desordem. Arte, natureza, intervenções, criações, verdade, ficção, lado a lado. Simultaneidade. Multiplicidade. Os primeiros gabinetes eram tidos como um

“briquebraque no qual impera o amontoado” (GIRAUDY; BOUILHET, 1988 apud SCHWANTES, 2002, p.27).

Porém, encontramos em *Memento mori* um gabinete com uma distribuição diferente. Os atlas estão pendurados na parede, todos alinhados em relação ao chão. Sobre a mesa, as caixinhas de música com pássaros (im)possíveis, e só elas. Não há compartimentos secretos, amontoamento de objetos. O gabinete recriado por Walmor Corrêa aproxima-se dos gabinetes mais especializados. As variações nesses espaços ocorreram ao mesmo tempo e estiveram subordinadas ao *surgimento* da história natural e da consolidação da razão científica.

[...] a História era o tecido inextricável e perfeitamente unitário daquilo que se vê das coisas e de todos os signos que foram nelas descobertos ou nelas depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo. A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que crêem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a *Observação*, o *Documento* e a *Fábula* não existia. E não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua, mas por uma razão bem mais precisa e bem mais constringente é que os signos faziam parte das coisas, ao passo que no século XVII eles se tornam modos da representação. (FOUCAULT, 1999, p.175, grifos do autor).

Santos (2000, p.252) discorre sobre esse movimento ligado ao “[...] deslocamento que se operou na forma de se narrar o mundo”:

[...] [a] análise [De Foucault] torna-se singular, pois ao mesmo tempo em que mostra que foi tal cisão que permitiu que a história natural de desenvolvesse como ciência – dando ordem ao mundo e, com isso, permitindo uma série de coisas que, nas narrativas da modernidade, entendemos como conquistas daí decorrentes -, mostra que isso também representou uma “escolha” por um modo de racionalidade que afinou e constringiu o *modo de se ver* o mundo. Esse outro modo de ver, vigente na contemporaneidade, parece excluir, ou não considerar como válidas, outras formas de nomear e entender o mundo que não aquelas que passam pelo enquadramento dos nomes. (Grifos do autor).

Trazendo essas considerações sobre a história natural, fica fácil traçar sua relação com o declínio dos gabinetes de curiosidades. Aos poucos, as maravilhas vão sendo capturadas ou excluídas, por essa ciência. Com isso, aqueles objetos que deixavam um vazio entre sujeito-objeto, encantavam, contavam/incitavam histórias, imaginação, despertavam a admiração pela multiplicidade da natureza e da arte, colocadas no mesmo plano, foram sendo reduzidos à visibilidade da história natural ou, então, sendo excluídos/invalidados por

esse regime de verdade.

Os chifres de unicórnio e os esqueletos de sereia são pouco a pouco banidos das coleções, sendo substituídos por peças representativas de séries, de estruturas ou de funções orgânicas. A nova curiosidade científica não se detém mais naquilo que é único e estranho, mas no que é exemplar (KURY; CAMENIETZKI, 1997, p.58).

As maravilhas eram expostas justamente por suas singularidades, e, por isso, resistiam e embaraçavam as tentativas de hierarquização e catalogação. A maioria das iniciativas que se prestavam a essa tarefa acabavam por ordenar os objetos de acordo com o material que os constituía. Entretanto, esse critério rudimentar de classificação acabava por colaborar mais para a construção de uma espécie de inventário das coleções, do que para estabelecer algum tipo de relação entre as maravilhas (DASTON; PARK, 1998).

Andrade, Speglich e Romaguera (2008, [s/p]) também recorrem a Danton e Park (1998) para concluir que: “os seres monstruosos e maravilhosos “perdem a graça”, menos devido a esse sucesso da racionalidade iluminista, mas, principalmente, porque para os intelectuais as maravilhas haviam se tornado vulgares.”

Essa constatação vai de encontro a outro momento da palestra de Walmor Corrêa³. Nessa ocasião, um espectador lhe perguntou sobre a escolha dos seres (Curupira, Capelobo, Ipupiara, Ondina e Cachorra da Palmeira) para os atlas de anatomia, e sobre a opção de não retratar figuras mais conhecidas, como o Saci Pererê ou a Mula sem cabeça. Corrêa respondeu, dizendo que buscou figuras menos infantilizadas e menos populares.

E, por que temos ali uma sereia, então? Uma figura mundialmente popular. Ora, não é qualquer sereia. Ela tem um nome: Ondina. Ondina é uma *sereia específica*. Ciência das especialidades. Campo especial separado do popular, do comum.

Daston e Park (1998) comentam sobre os tablóides sensacionalistas que destacam histórias grotescas, assim como determinadas sessões do famoso livro dos records *Guinness Book*, e em alguns casos de ficção científica, nos quais as maravilhas veiculadas se tornam tão populares que chegam a beirar a falta de dignidade, na opinião dessas autoras. Jornalistas “sérios” desprezam os tablóides, tanto quanto “sérios” romancistas marginalizam a ficção científica.

A discussão volta, então, para a classificação, hierarquização, julgamento que se faz a partir de uma *verdade soberana*, capaz de “ordenar o mundo”. A ficção, o popular, a fábula são determinados nesse contexto como opostos aos pressupostos da verdade – enunciada

³ Referimo-nos a mesma palestra citada anteriormente, no evento “Invisibilidades III”.

por especialistas, comprovável por metodologias, experimentos, e expressa por números, dados e nomes próprios.

Apostamos que as maravilhas entraram em declínio pelos dois motivos trazidos para esse texto: por sua popularização e por sua marginalização em relação à ordem (im)(pro)posta (e instituída) pela história natural. Esses pressupostos estão interligados, na medida em que a biologia se institui e estabelece um modo de racionalidade constringente, pautado no pensamento dicotômico: verdade-mentira, ficção-realidade, científico-popular, que leva a exclusão e invalidez do que se opõe/escapa ao seu funcionamento. As maravilhas passaram, então, a ser julgadas. Classificadas como populares ou como mentirosas, em ambos os casos elas foram negativas, excluídas pelo pensamento científico. Entretanto, apesar da ordem científica e da marginalização das maravilhas, elas deixaram de nos maravilhar?

Arriscamos uma resposta: as maravilhas não perderam sua potência de incitar sensações, admiração, perplexidade em quem as vê. Entretanto, antes de nos abirmos para esse caminho fluido, múltiplo e imprevisível, sugestionado pelo encontro com elas, somos atravessados e endurecidos pelo *modo de ver* herdado da história natural e da biologia. Esse modo sistemático, limitado e excludente acaba por impedir o maravilhamento - em uma situação mais otimista supervisiona e dirige as sensações - logo acabamos por retornar ao centro, por julgar/classificar o que vemos.

Mas isso não significa que deixamos de nos maravilhar. A ciência produz suas maravilhas, dentro de sua ordem, e a divulgação científica as expõem.

[...] as ciências, em especial as biotecnologias, insistem em combater a ficção, tratando-a como o erro, a distorção, a fantasia e, simultaneamente, investem em produções que estariam tornando o que antes seria considerado ficção, em possível: vidas modificadas, espécies inventadas em tempos ahistóricos, sentidos ex-tendidos, antecipação de doenças, terapias probabilísticas (ANDRADE; DIAS, 2009b, p.3).

Encantamos-nos, nos assustamos por maravilhas controladas/controláveis em uma linearidade que não comporta dissonâncias. Elas são disseminadas dentro da ordem, para (re)afirmá-las como verdade, realidade. Maravilhas expostas no papel, na televisão, em museus, planetários. Divulgação científica que faz uso delas para despertar/revolver as sensações e para se sustentar (vender) dentro do sistema vigente. A divulgação “oferece”: clones, terapias genéticas, alimentos transgênicos, aquecimento global, entre outras maravilhas e monstruosidades, apresentadas por maneiras discursivas construídas com a

finalidade de nos maravilhar – admiração, euforia, encantamento, pânico, medo. Maravilhas, afirmando e endossando a centralidade da ciência, uma ciência sensacional (!).

Ora, e o que pensamos sobre uma divulgação científica de maravilhas, como o E.T. de Varginha ou chupa-cabra? Divulgação científica? A pergunta se desdobra: o que é *científico*? (Pausa) Realidade-verdade, no discurso hegemônico que vigora. Essas maravilhas podem ser objeto de estudos científicos, mas ainda estão em processo de *legitimização* como reais – verdadeiras e, portanto, ainda ocupam as margens. Seriam pauta para os tablóides sensacionalistas, a ficção científica, ou para outro tipo de divulgação, que não científica. Daston e Park (1998, p. 367) afirmam: “Alguém pode entrar para a carreira científica pelas maravilhas, mas não pode persistir nas maravilhas, ao menos não em público, diante de seus pares”. Isso, porque as maravilhas são julgadas como *inferiores* ao científico.

Lembramos o depoimento de Corrêa sobre o processo de criação da série *Unheimlich*⁴. Durante o estudo das (im)possíveis características fisiológicas e anatômicas dos seres do folclore, o artista marcava consulta com médicos em busca de ajuda especializada para pensar como seria, por exemplo, o ouvido da sereia para resistir a pressão durante o mergulho. Entretanto, alguns profissionais visitados simplesmente se negavam a auxiliá-lo quando conheciam a causa de sua “curiosidade”, alegando que “não fariam parte daquele devaneio”. Essas pessoas não quiseram ajudar a criar uma biologia fabulosa por estarem “a serviço da ciência”. “Ser membro da elite moderna é se relacionar com as maravilhas com uma indiferença estudada” (DASTON; PARK, 1998, p.368).

Essas excentricidades podem ser julgadas como *inferiores* ao científico pelo modelo de reconhecimento. Mas, podem também ser:

[...] linhas que fogem por todos os lados e que afirmam a invenção de existências singulares para além dos espaços dados ou dos dados sobre o espaço. Existências que se explicam, desdobram por meio de uma ética e uma estética e que, confrontando as condições da experiência possível, afirmam a vida em sua heterogeneidade como condição da experiência real (GODOY, 2009, p.10).

Maravilhas protagonistas de um paradoxo. Amorim (2006), em encontro com uma imagem de laboratório, disse: “O laboratório [...] carrega uma palavra de ordem – Ciência –

⁴ Os seres do folclore mostrados em *Memento mori* surgiram, primeiramente, na série *Unheimlich* (Walmor Corrêa, 2004-2005), palavra tomada de um texto de Sigmund Freud datado de 1919. Ela referencia o que não é doméstico, corriqueiro, o que é estranho e pode causar medo (RAMOS, 2008). Nessa primeira série os desenhos são feitos com tinta acrílica e grafite sobre tela, nas dimensões de 195 x 130 x 04 cm. Todas essas pinturas foram adaptadas para sua apresentação em *Memento mori* (2007), nesse caso foram impressas como um Atlas de Anatomia sobre papel Velvet, 90 x148 cm e emolduradas em madeira.

que pode desterritorializar a criação e voltar à fixidez. A superfície da representação e as identidades que ela evoca têm que, a todo tempo, buscar ser suplantadas.” (AMORIM, 2006, p.189).

A sutileza com *Memento mori* desliza as representações e as identidades da Ciência e também é risco imanente de paradoxo. Pode multiplicar possibilidades no entre arte-ciência, questionar a centralidade das regras normativas, efetuando-se como uma atividade política no encontro entre arte-biologia. E pode, também, levar a uma jogada que reforça sistemas classificatórios, estereotipagens. Pode, ainda, sugerir mais um caminho, e outro, e outros.

Lenoir (1997) lembra que os curadores de museus desejam que uma boa exposição conte uma história e seja esteticamente agradável. Nesse nosso caminhar pelo gabinete, ouvimos Corrêa nos contar, de forma sutil e irônica, a história que foi se tornando natural e o quanto negamos e excluímos outras (im)possibilidades por conta das nossas heranças que nos levam a ver sistematicamente pouca coisa. Esse gabinete nos pergunta: vamos voltar ao centro, pelo excêntrico, ou vamos nos maravilhar/horrorizar para (re)alargar a visibilidade e resgatar outros (sem)sentidos sobre/sob a complexidade do mundo?

Especialistas, das “coisas especiais”, em oposição às maravilhas “populares”, pensamento binário. Ou, Ou, Ou. Em *Memento mori*: e, e, e... O gabinete de Walmor remonta aos ambientes onde arte-natureza eram arte e natureza, mas se faz em uma época marcada por dicotomias: “uma ou outra”. O cuco na parede corre em ritmo acelerado. Vontade de fugir do presente? Quebrar a linearidade cronológica? Retroceder? Estender? A cada “CU-CO! CU-CO!”, o relógio nos lembra que não é só o tempo que subtraímos/nos é subtraído. Exposição de atlas anatômicos de figuras híbridas/monstruosas do imaginário brasileiro converge para um gabinete que vai se especializando. Especialização que passa por exclusão. Saci-Pererê, aqui não. Cachorra da Palmeira despida do popular – vazio – logo saturado de ciência. A “história (que se torna) natural”, expressão de Santos (2000), vai moldando a instalação. Estude esses mitos. Observe-os. Esterilize-os para deixar só o que cabe à estrutura. Comprovou sua existência, tal qual feito com os dinossauros, também nunca vistos? Enquadre. Divulgue. Publique. Preencha os pássaros (im)possíveis. Eles são falsos. Não deixe espaços. Preencha o vazio. Música nessas redomas de vidro! O silêncio pode nos trair.

Referências:

AMORIM, A. C. R. Nos limiares de pensar o mundo como representação. **Pro-posições**, Campinas, v.17, n.1 (49), jan-abr, 2006. Disponível em: <
http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/49_dossie_amorimac.pdf>
Acesso em: 05 mai. 2010.

ANDRADE, E. C. P.; DIAS, S. O. E-vento (in)ventando uma e-ducação. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17, 2009, Campinas. **Anais...** Campinas: Associação de Leitura do Brasil, 2009, p. do 17^o COLE – Congresso de Leitura do Brasil, Campinas, 2009. Disponível em: <
http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_3_165.pdf> Acesso em: 27 ago. 2010.

ANDRADE, E. C. P.; SPEGLICH, E.; ROMAGUERA, A. Dispersões, distenções e(m) emoções: arte, ciência, ser-á? **ComCiência** – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, Campinas, n. 100, julho, 2008. Disponível em: <
<http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=37&id=437>> Acesso em: 7 mar. 2010.

CATTANI, I. B. **Wunderkammern e Arte Contemporânea**. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <
<http://www.walmorcorrea.com.br/php/textos.php?id=9&pag=0&lang=pt>>. Acesso em: 2 mar. 2010.

CORRÊA, W. **O artista – currículo**. Disponível em: <
<http://www.walmorcorrea.com.br/php/artista.php?lang=pt>>. Acesso em: 2 mar. 2010.

DASTON, L.; PARK, K. **Wonders and the order of nature (1150-1750)**. New York: Zone Books, 1998.

FISCHER, R. M. B. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, M. V. C.; BUJES, M. I. E. (Org.) **Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 117-140.

FLAXMAN, G. Gilles Deleuze, filósofo do futuro. **ETD Educação Temática Digital**, Campinas, v.9, n.esp., p.1-14, 2008.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, M. The masked philosopher. In RABINOW, P. (Ed.) **Michel Foucault: Ethics, subjectivity and truth, the essential works of Michel Foucault Vol 1**. New York: The New Press, 1997.

GODOY, A. Educação, Meio Ambiente e Subjetividade na Sociedade de Controle: Por uma Ética dos Afectos. **Interacções**, n.11, p.8-28, 2009.

GONÇALVES, M.L.C.M.R. Perambulações entre arte e ciência através de *Memento mori* de Walmor Corrêa. **Alegrar**, Curitiba, n. 08, p. 1-11, dez., 2011. Disponível em: http://www.alegrar.com.br/revista08/pdf/perambula_goncalves_alegrar8.pdf Acesso em: jan 2012.

HALL, S. (org.). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Dehli, 1997.

KURY, L. B., CAMENIETZKI, Z. Ordem e Natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.29, p.56-85, 1997.

LENOIR, T. A ciência produzindo a natureza: o museu de história naturalizada. **Episteme**, Porto Alegre, v.2, n.4, p.55-72, 1997.

PIVA, A. A invenção das ciências modernas. **Revista da SBHC**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.163-165, jul/dez, 2004.

RAMOS, P. **Walmor Corrêa: o estranho assimilado**. In: Canal Contemporâneo – Blog do Canal, 2008. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001608.html> Acesso em 02 de março de 2010.

SANTOS, L. H. A Biologia tem uma história que não é natural. In: COSTA, M. V. **Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000, p. 229-256.

SCHWANTES, L. **Educação e Lazer: a produtividade do Museu de Ciência e Tecnologia da PUCRS**. 2002. 162 p. Dissertação (Mestrado em Educação, Programa de Pós Graduação em Educação – Estudos Culturais em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

VEIGA-NETO, A. Ciência e pós-modernidade. **Episteme**. Porto Alegre, v.3, n.5, p.143-156, 1998.

WHITAKER, K. The culture of curiosity. In JARDINE, N.; SECORD, F. A.; SPARY, E. C. (Org) **Cultures of Natural History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 75-90.

Enviado em Dezembro / 2011

Aprovado em Março / 2012