



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

***Codex Seraphinianus* (1981), de Luigi Serafini:
Uma Enciclopédia Visual**

Lucas Monteiro Regis Cunha

Brasília, 2023



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

***Codex Seraphinianus* (1981), de Luigi Serafini:
Uma Enciclopédia Visual**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutor em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Discente: Lucas Monteiro Regis Cunha

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo (UnB)

Brasília, 2023

Folha de assinatura

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos cientistas que se dedicam a explicar todas as dimensões do Universo, e a todos os artistas cujas obras mostram que o ato de explicar não é tudo em uma vida.

Agradecimentos

Devo agradecimentos à minha família e meus amigos, que foram prestativos e compreensivos. Ao meu orientador, Biagio D'Angelo, por sempre me ajudar sem perder a paciência. À minha revisora, Caroline Cardoso, pela prestatividade. Por fim, a todos os cientistas que deram fim à pandemia de Covid iniciada em 2020, e ao meu psiquiatra, Dr. Mário, que me auxiliou a lidar com a depressão e a insônia.

Muitíssimo obrigado.

compreensão

(*understanding*), s.f.

Secreção cerebral que permite à pessoa distinguir uma casa de um cavalo ao perceber que sobre a casa há um telhado. Sua natureza e suas leis foram exaustivamente expostas por Locke, que cavalgou em uma casa, e por Kant, que morou em um cavalo.

(Ambrose Bierce, *Dicionário do Diabo*, 1911)

Resumo

O *Codex Seraphinianus* é uma obra paraliterária reconhecida por sua natureza excêntrica, *sui generis*, que encadeia ilustrações e uma escrita ilegível, formando uma estrutura muito semelhante àquela notada em enciclopédias tradicionais. Neste objeto, examinamos a natureza intertextual e intericônica do *Codex Seraphinianus* a fim de embasar sua relevância como entidade fantástica e utópica que contraria visões reducionistas nas artes e que, ao mesmo tempo, dialoga com a filosofia e sobre as noções de conhecimento. O aporte teórico para esta pesquisa se firma em estudos sobre a cultura do saber, o processo lógico por trás da organização do conhecimento, a relação entre a imagem e a ciência como possibilitadora da construção e da transmissão do conhecimento, bem como a maneira que a ficção pode estabelecer seu microcosmo. Nota-se, enfim, que o *Codex Seraphinianus* estabelece sua própria cosmogonia alterando e reconstruindo o arcabouço pictórico de seu leitor, induzindo a interpretação da leitura de um mundo completo ao se apresentar como um objeto simbólico do projeto de emancipação do Iluminismo, mas que se concretiza como ato paródico.

Palavras-Chave: *Codex Seraphinianus*. Enciclopédia. Ilustração. Ciência. Intericonicidade.

Summary

The *Codex Seraphinianus* is a paraliterary work for its eccentric nature that links illustrations and illegible writing forming a structure very similar to that noted in traditional encyclopedias. In this object, we examine the intertextual and intericonical nature of *Codex Seraphinianus* in order to support its source as a fantastic and utopian entity that contradicts reductionist visions in the arts, and that at the same time dialogues with a philosophy and about the notions of knowledge. The theoretical support for this research is based on studies on the culture of the saber, the logical process behind the organization of knowledge, the relationship between image and science as an enabler of the construction and transmission of knowledge, and how fiction can establish its microcosm. Finally, it can be noted that the *Codex Seraphinianus* subjects its own cosmogony, altering and reconstructing the pictorial framework of its reader, and that it induces the interpretation of the reading of a world by presenting itself as a symbolic object of the emancipation of the Enlightenment, but taking the form of a parody.

Keywords: *Codex Seraphinianus*. Encyclopedia. Illustration. Science. Intericonicity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotografia de amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	14
Figura 2: Amostra da <i>Encyclopédie</i> (1751)	15
Figura 3: <i>La Voce Della Luna</i> (1989) de Federico Fellini. Guache sobre papel, 40x30cm, acervo do artista.	17
Figura 4: Ilustração em <i>Storie Naturali</i> , de Jules Renard	18
Figura 5: <i>Perséfone C.</i> (2020), de Luigi Serafini. Instalação de várias mídias.	19
Figura 6: frontispício da primeira edição do <i>Codex Seraphinianus</i>	24
Figura 7: Amostra do livro <i>Tree of Codes</i>	29
Figura 8: Amostra de <i>The Flight Into Egypt: Binding the Book</i>	36
Figura 9: Amostra de <i>The Flight Into Egypt: Binding the Book</i>	37
Figura 10: Amostra do <i>Manuscrito Voynich</i>	38
Figura 11: Amostra do <i>Codex Rohonc</i>	39
Figura 12: Mapa-mundi conhecido como "Mapa Sawley" na <i>Imago Mundi</i> de Honório	52
Figura 13: Ilustração da <i>Arbre de ciência</i> , de Raimundo Lúlio	55
Figura 14: Uma página do <i>História Natural de Plínio, o Velho</i> , 1469, por Johann de Speier.....	56
Figura 15: Capa da <i>Cyclopaedia</i> , de Ephraim Chambers (1728).....	60
Figura 16: "Sistema figurativo do conhecimento humano" da <i>Encyclopédie</i>	61
Figura 17: "Sistema figurativo do conhecimento humano", da <i>Encyclopédie</i>	67
Figura 18: Amostra do livro <i>House of Leaves</i> , de Danielewski (2000)	82
Figura 19: Bispo Do Rosário com o "Manto De Apresentação". Foto de Walter Filho.	85
Figura 20: Manto de apresentação <i>Verso</i> , foto de Rodrigo Lopes	86
Figura 21: Xu Bing, <i>Book from the Sky</i> , 1987-1991. Vista da instalação de livros impressos à mão e pergaminhos de teto e parede impressos em tipografia de madeira, Blanton Museum of Art.	88
Figura 22: Amostra do livro <i>A book from the ground</i> (2013), 50x33 cm, impressão colorida.....	90
Figura 23 : Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i> que remonta a um sumário.	98
Figura 24: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	101
Figura 25: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	104

Figura 26: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	105
Figura 27: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	107
Figura 28: Página 47 de <i>Les Écartis De La Nature</i>	108
Figura 29: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	110
Figura 30: Reprodução do desenho da fórmula atômica de John Dalton.....	111
Figura 31: Adorno pessoal quando recebido no terceiro grau da Sociedade de culto oficial de filiação. Página 70 do <i>Eleventh annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1889-'90</i>	115
Figura 32: Tintas Polvo (2013).....	117
Figura 33 – Polvo Portraits VII (China Series), 2014.....	117
Figura 34 : Amostra do livro <i>Indigenous Races of the Earth</i> (1857), de Nott e Gliddon.....	118
Figura 35: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	122
Figura 36: Amostra da edição de 1863 da obra <i>Dictionnaire Infernal</i> , de Collin de Plancy's, ilustrando a criatura Paimon.....	123
Figura 37: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	127
Figura 38: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	130
Figura 39: Belerofonte e a Quimera na Arte Grega Arcaica.....	132
Figura 40: Placa Corintiana.....	133
Figura 41: Quimera de Arezzo, estátua de bronze etrusca, c. 400 a.C.. Museo Archeologico Nazionale, Florença.....	134
Figura 42: Monte Chimaera, Yanartaş, Turquia.....	135
Figura 43: Detalhe do manuscrito <i>Livro dos Milagres</i> , referente às visões de Ezequiel.....	148
Figura 44: Escultura de um Lamassu de Dur-Sharrukim exibida no Oriental Institute Museum, da Universidade de Chicago.....	149
Figura 45: Detalhe do manuscrito <i>Livro dos Milagres</i> , referente às “bestas” que nasciam em sua contemporaneidade.....	150
Figura 46: Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 16 sup. [Martini-Bassi 273].....	154
Figura 47 - Ilustração para o termo Sereia, do Bestiário de Philippe de Thaon.....	155
Figura 48: Gravura de uma mantícora do livro <i>História das bestas quadrúpedes e serpentes</i> (1656).....	158
Figura 49: Detalhe de <i>De Revolutionibus Orbium Coelestium</i> , libri IV, Nicolau Copérnico, Nuremberg, Iohannes Petreius, 1543.....	163

Figura 50: Publicidade para a exibição no Masonic Hall de criaturas fantásticas ...	169
Figura 51: Sereia FeeJee ilustrada para publicidade veiculada em jornal novaiorquino.....	170
Figura 52: Detalhe da metade inferior da pintura inacabada <i>Les Chimères</i> (1884), de Gustave Moreau.....	171
Figura 53: <i>Life Clings Closest</i> (2019), de Patricia Picciini	173
Figura 54: <i>Gallant</i> (2022), Kate Clark.....	174
Figura 55: <i>Misfit</i> (COW) (1997), de Thomas Grunfeld.....	175
Figura 56: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	180
Figura 57: Agi Haines, <i>Transfigurations</i>	181
Figura 58: Marta de Menezes, <i>Nature?</i>	183
Figura 59: Mark Dion, <i>Cabinets</i>	185
Figura 60: Mark Dion, <i>Library For The Birds Of New York</i> (2016).....	187
Figura 61: <i>Text</i> (1974), de Martha Dermisache.....	190
Figura 62: Federico Federici, <i>calligraph and seismograph</i> , n. 37, 2018	191
Figura 63: <i>The Encyclopedia britannica: a dictionary of arts, sciences, and general literature</i> , 1893	193
Figura 64: Amostra do <i>Codex Seraphinianus</i>	196
Figura 65: The Rosetta Stone, basalt slab from Fort Saint-Julien, Rosetta (Rashīd), Egypt, 196 BCE; in the British Museum, London.....	197

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 EXISTE UMA IDEIA DE ENCICLOPÉDIA ANTES DE DIDEROT?	41
2.1 O ENCICLOPEDISMO PRÉ-ILUMINISMO	42
2.2 O ENCICLOPEDISMO ILUMINISTA	53
2.3 O ENCICLOPEDISMO DEPOIS DA <i>ENCYCLOPÉDIE</i>	72
2.4 ENCICLOPEDISMO POÉTICO.....	78
3 ANATOMIA DO <i>CODEX SERAPHINIANUS</i>.....	96
4 A COSMOGONIA SERAPHINIANA.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REFERÊNCIAS	205

1 INTRODUÇÃO

Catalogar, classificar e ilustrar são verbos que regem a sistemática da racionalidade e que historicamente serviram como princípios basilares para a produção do conhecimento humano. O Iluminismo, ávido por fomentar os estudos e a produção científica, tentou sintetizar ao máximo suas propostas por meio de enciclopédias, que podiam viajar sem grandes obstáculos e transmitir suas palavras para além da Europa. Como na tradição das enciclopédias e códices reconhecidos em todo o mundo, o *Codex Seraphinianus*, de Luigi Serafini (1981), reúne infinitas ilustrações somadas a um desenho em que é possível reconhecer, por meio da gestualidade, dimensões, ritmo e regularidade, a escrita regular – apesar de não conter significado intrínseco –, de modo que o resultado toma a forma de uma fonte de conhecimento do tipo generalista. No entanto, sua completude é incognoscível a todo estado do conhecimento humano, seja ele antigo ou atual. Sua fruição é primordialmente visual, e qualquer conhecimento a ser extraído de suas páginas seria resultado apenas das reflexões que o *Codex* estimula.

O *Codex Seraphinianus* foi publicado originalmente em 1981. Suas edições tinham, em média, trezentas páginas, divididas em onze partes que se aproximam de temas comumente explorados em enciclopédias. Em um apêndice que acompanha as edições mais recentes, o autor comenta brevemente a possível relação que um observador tem com sua obra, que relembra o fenômeno de crianças que tentam encontrar sentido nas imagens e textos de outros compêndios, e que a ideia de agrupar tudo o que já havia criado de imagens avulsas ocorreu exatamente no lampejo que teve ao chamar seu projeto de enciclopédia – por falta de termo mais adequado.

É possível fazer uma comparação do *Codex Seraphinianus* com outras enciclopédias pelo fato de a obra estar padronizada por classificação de conhecimento, que reproduz em sua diagramação os métodos das ciências e pseudociências do mundo real. Mas a comparação não se encerra no aspecto

taxonômico, pois como estabelece Umberto Eco em *Semiótica e Filosofia da Linguagem*:

A enciclopédia é um postulado semiótico. Não no sentido de que não seja uma realidade semiótica: ela é o conjunto registrado de todas as interpretações, concebíveis objetivamente como a biblioteca das bibliotecas, onde uma biblioteca é também um arquivo de toda a informação não verbal de algum modo registrada, das pinturas rupestres às cinematecas. Mas deve permanecer um postulado porque de fato não é descritível na sua totalidade. As razões por que não é descritível são várias: a série das interpretações é indefinida e materialmente inclassificável; a enciclopédia como totalidade das interpretações contempla também interpretações contraditórias; a atividade textual que se elabora com base na enciclopédia, agindo sobre suas contradições e introduzindo nela continuamente novas segmentações do continuum, também com base em experiências progressivas, transforma com o tempo a enciclopédia, de modo que uma sua ideal representação global, se em algum caso fosse possível, seria já infiel no momento em que estivesse terminada; enfim, a enciclopédia como sistema objetivo das suas interpretações é 'possuída' de maneira diferente por seus diferentes usuários (ECO, 1991, p. 113).

Figura 1: Fotografia de amostra do *Codex Seraphinianus*



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Figura 2: Amostra da *Encyclopédie* (1751)



Fonte 1: MIT Libraries Exhibit. Disponível em: https://libraries.mit.edu/app/uploads/sites/2/2010/12/Case5_ImprimeriePrinting.jpg. Acesso em: 20 jun. 2023.

Nesse breve contexto, o objeto contemporâneo formatado é inserido de maneira tradicional e que suscita diálogos caros às artes. Como objeto, evoca ludicidade e estimula a criatividade ao expor semelhanças com a história da humanidade; seu conteúdo conta com desenhos que conseguem, dentro de uma sintaxe particular, ser entendidos como escrita; as ilustrações, por sua vez, exemplificam elementos e suas conexões nesta rede que se crê como sendo o mundo criado por Serafini. As composições visuais e a maneira como as imagens posicionadas nas páginas transformam a obra em um epítome da intertextualidade se compreendida como o aproveitamento de textos pré-existentes. Sua forma de compêndio gera questionamentos sobre seu próprio conteúdo, pois, do mesmo modo que as enciclopédias, que tudo tentavam abarcar, obviamente sem sucesso, há espaço para questionar o que há de incompletude no *Codex Seraphinianus*, como se organiza o conhecimento na humanidade e de que modo uma utopia fantástica e

ilegível poderia funcionar como uma matriz decodificadora das inúmeras pranchas que já ilustraram o mundo natural e seus extra-limites. Por ser tão avesso a classificações taxativas, o *Codex* estabelece um diálogo entre os campos do conhecimento científico e das artes?

Muito se vê na mídia sobre movimentos questionando a ciência e até mesmo alguns fatos consumados, como o retorno da ideia da Terra plana e grupos anti-vacina, bem como sugerindo caminhos alternativos, como maquetes que seriam supostamente fiéis ao formato da Terra ou tratamentos que usam apenas matérias que nunca passaram por algum estudo rigoroso e/ou processamento industrializado. Esses movimentos não são novos, apesar de voltarem aos holofotes, principalmente na internet, mas instigam muitos questionamentos sobre verdade, conhecimento e crença.

Da mesma forma, o *Codex Seraphinianus*, que remonta a uma prática anterior às enciclopédias virtuais, como a *Wikipédia*, é uma obra de arte que trabalha as ideias de conhecimento, fantasia e utopia. O discurso utópico normalmente direciona o leitor a questionar o presente estado de sua realidade e os caminhos que estão sendo trilhados para o futuro. Mas, neste caso, a utopia se manifesta muito mais a partir da ideia de completude que as enciclopédias tentam gerar em torno de si mesmas do que necessariamente a construção de uma visão de mundo fantástico ideal. Afinal, esse códex sobrepõe camadas de ficção ao se apresentar como um estudo do mundo de Serafini.

Luigi Serafini nasceu em 1949, na Itália, e trabalhou como *designer* e arquiteto. Após seu bacharelado em Arquitetura pela *Politecnico di Milano*, pôde trabalhar no brevíssimo Gruppo Memphis de Ettore Sottsass. Também pintou o pôster (Figura 3) e esboçou os primeiros desenhos que serviriam para a montagem do cenário do filme *A Voz Da Lua* (1989), de Federico Fellini, além da figuração e cenário para o balé *The Jazz Calendar*. Dentre as atividades em seu currículo, constam: ilustrador, arquiteto, escultor, ceramista, diretor de operas, *designer* e crítico.

Em 2007, em Milão, uma exposição ontológica intitulada *Luna Pac — Serafini* foi dedicada a ele no *Padiglione d'Arte Contemporanea de Milano* (PAC). Em 2009, foi criada uma reedição “especial” das *Histoires Naturelles*, de Jules Renard (Figura 4), *Le Storie Naturali*, por ocasião dos 60 anos da editora italiana BUR, para homenagear um livro que, publicado em 1959, o acompanhou durante anos. Assim, foi construído

um fantástico herbário feito de plantas imaginárias. Também nesse caso, o livro tem uma estrutura enciclopédica.

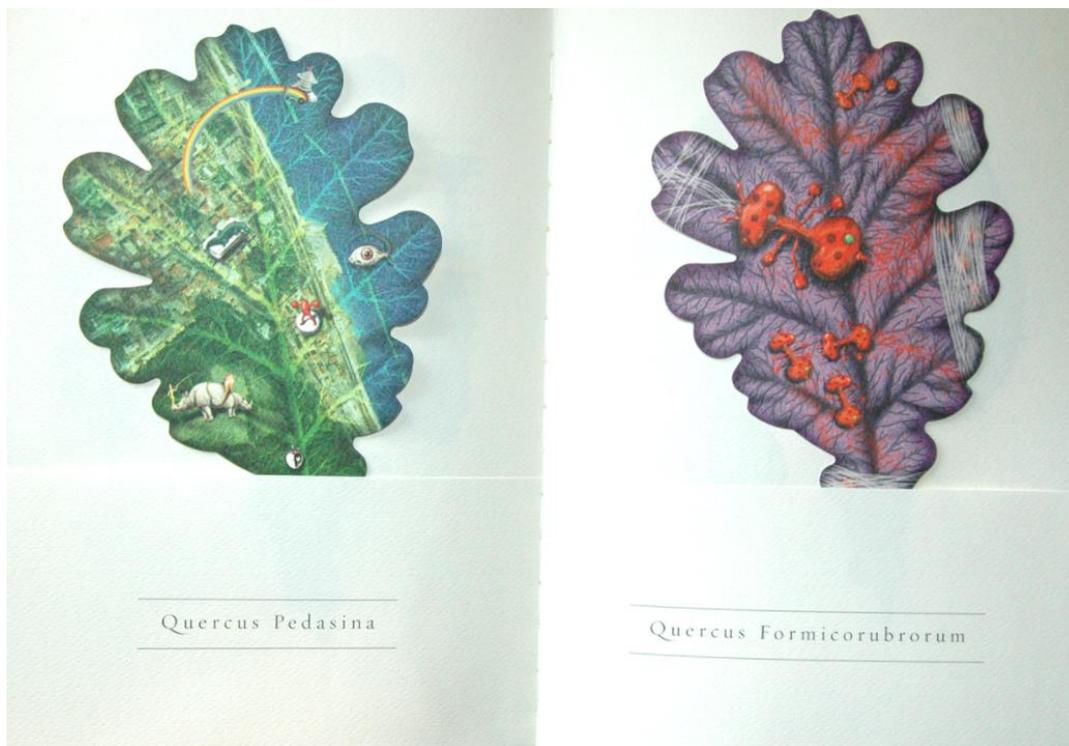
Por ocasião da Expo Milão 2015, Luigi Serafini é convidado a expor uma de suas obras no pavilhão “Eataly” e escolhe *Perséfone C.* (Figura 5), também conhecida como *Mulher Cenoura*, uma instalação em que uma mulher em tamanho natural repousa sobre uma camada de terra. Nua e com o púbis à vista, em vez de pernas, seus membros inferiores se fundem em uma cenoura. Ela parece estar descansando e, com as mãos como um castiçal, segura duas cenouras.

Figura 3: *La Voce Della Luna* (1989) de Federico Fellini. Guache sobre papel, 40x30cm, acervo do artista.



Fonte: Luigi Serafini e *il Codex Seraphinianus*. Con entrevista all'artista, disponível em <https://www.bta.it/img/a2/26/bta02679.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 4: Ilustração em *Storie Naturali*, de Jules Renard



Fonte: *VintageMemorabilia*. Disponível em: <https://www.vintagememorabilia.com/index.cfm/page/luigi-serafini-storie-naturali-signed-limited-edition/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 5: *Perséfone C.* (2020), de Luigi Serafini. Instalação de várias mídias.



Fonte: *E-flux.com*. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/390169/luigi-serafini-than-hussein-clarkreverse-universe/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Em 8 de junho de 2016, o artista é integrado ao “Corpo transcendente de Sátrapas do colégio de Patafísica”. O colégio, fundado em maio de 1948, fundamenta-se na pesquisa e no desenvolvimento de assuntos eruditos e inúteis, e sua estrutura remonta a antigas e tradicionais formas de organização, como a da República de Veneza, mas até mesmo essa estrutura brinca com o absurdo. O equivalente ao fundador é uma figura fictícia nomeada “Doutor Faustroll”, que, sob o título de curador irremovível, caracteriza o núcleo essencial da instituição. Seguido deste, são apresentados os vice-curadores responsáveis por dirigir a unidade institucional; os superintendentes, que tratam de gerenciar os bens “reais e imaginários” do Colégio; os datários, que executam as decisões de caráter organizacional dos superintendentes; e, por fim, os sátrapas, como Luigi Seraphini, que ficam responsáveis pela transmissão de conhecimento e não estão normativamente sujeitos a obrigação alguma.

Apesar de todo esse jogo quase parodiado de instituições reais, o Cólégio de Patafísica carrega em si a intenção de trabalhar e perpetuar o legado de Alfred Jarry, que, em *Gestos e opiniões do Dr. Faustroll, Patafísico*, um de seus livros publicados postumamente em 1911, cunha o termo “patafísica” como a ciência que trata apenas das exceções do mundo. Esse livro se tornou referência para ilustres artistas na França e ao redor do mundo, como Marcel Duchamp, Raymond Queneau, Fernando Arrabal, Harpo Marx, Boris Vian, entre vários outros.

A ideia de patafísica é de reconhecimento relevante na rede de conexões em que se encontra o *Codex Seraphinianus*. O potencial metalinguístico do próprio conceito e das obras advindas deles expressam essa vida autônoma de cada obra, em que se constrói todo um universo que repele hermenêuticas externas, o que favorece a ocorrência da fruição dos objetos patafísicos com muito menos concepções enrijecidas.

A razoabilidade da fantasia do livro, que gera uma apreensão facilitada de um universo possível, emerge das proximidades do fantasioso com o mundo natural. Nessa condição, a intertextualidade conduz a leitura por caminhos que interagem com o conhecimento do indivíduo, sua educação e como ela é concebida.

Para o circuito das artes, a maneira como o gênero literário se entremeia com o discurso estético posiciona a obra em uma contemporaneidade que tem debatido a diluição das fronteiras entre os meios artísticos. A imagem que as ilustrações imprimem na mente sugerem uma conexão entre engrenagens e estimulam a

visualização de um mundo em homeostase. Enquanto o desenho é incerto de configurar escrita, a diagramação e o título ancoram a interpretação geral em um texto explicativo que é repleto de referências internas, compondo as linhas invisíveis que vão resultar, após muito trabalho, em um todo supostamente funcional. Seu visual remonta a bestiários medievais e pinturas fantásticas simultaneamente. Apesar da ausência de conteúdo semântico, sua capacidade de dialogar com elementos do mundo real é indubitável.

No que tange ao debate filosófico, a obra é sensível à representação científica e ao modo que geralmente articula texto e imagem na busca da exemplificação de uma realidade tratada aqui de maneira indefinida por ter de compartilhar, sobre um mesmo assunto, diversos vieses e crenças. Crenças marginais e pseudociência usam os mesmos instrumentos para se tornar a verdade na sociedade – mas não optam pelos fundamentos das leis da natureza, já canonizados por estudiosos que compartilham da mesma crença. No entanto, esse livro-objeto nada apresenta de ciência, apenas aparenta. E a ideia de se parecer, mimetizar, abre margem para uma metanarrativa que cabe tanto para a história da arte quanto para a história da produção de conhecimento científico.

Objetivo principal desta tese de doutorado é, portanto, examinar a natureza intertextual do *Codex Seraphinianus* a fim de embasar sua relevância como entidade fantástica e utópica que contraria visões reducionistas nas artes e que, ao mesmo tempo, dialoga com a filosofia e as noções de conhecimento. O percurso da tese será pautado pelos seguintes momentos de reflexão:

- Relacionar o estado da arte que posiciona o livro-objeto como um item de apreço à arte contemporânea.
- Comparar o *Codex Seraphinianus* com outros códices, enciclopédias e objetos semelhantes, com o propósito de enumerar as técnicas utilizadas em comum com as representações científicas.
- Sublinhar as semelhanças com o mundo natural e com certas referências que contextualizam a dinâmica interna ao livro como utopia.
- Relacionar as imagens híbridas e o desenho-escrita do *Codex Seraphinianus* a uma transversalidade da leitura, ou seja, referenciando, questionando e articulando outros conteúdos evocados na obra.

Por se tratar de uma análise firmada sobre a ideia de intertextualidade, esta pesquisa envolve uma grande quantidade de material visual para comparações e

demarcações históricas. Além do adquirido volume do *Codex Seraphinianus* de 2013, editado e impresso pela editora Rizzoli, do qual foram retiradas as imagens utilizadas nesta tese, se fazem necessárias inúmeras pesquisas em uma grande quantidade de enciclopédias, disponíveis principalmente no site <https://archive.org/>, que traz em seu acervo volumes esparsos de boa parte das obras procuradas.

O interesse pela obra é advindo de diferentes origens. Primeiramente, o *Codex Seraphinianus* é um livro que foi impresso poucas vezes por todo o mundo, tornando suas edições antigas consideravelmente incomuns e, ao menos até a data da defesa deste trabalho, não houve uma publicação oficial da versão virtual da obra. A primeira edição foi publicada por Franco Maria Ricci, Milão, em 1981, em dois volumes de 127 páginas e 108 gravuras coloridas, e contou com uma tiragem de apenas 4.000 unidades. A terceira edição em um volume é publicada nos Estados Unidos pela Abbeville Press, Nova York, 1983, no mesmo ano em que o *Codex* foi publicado pela Prestel na Alemanha, em Múnaco e na Holanda, e pela Meulenhoff-Landshoff, em Amsterdã. Em 1993, Franco Maria Ricci publicou, em francês, a quinta edição do *Codex* em um volume, com prefácio de Italo Calvino, e a sexta em espanhol com prefácio do mesmo escritor. A impressão de 2013, realizada pela editora Rizzoli, conta com um apêndice intitulado *Decodex*, no qual Serafini relata em, aproximadamente, duas páginas, como o *Codex* se originou, e explica o auxílio fantástico e telepático feito por um gato que ele havia salvado das ruas durante a realização das primeiras pranchas. Apesar do título desse apêndice, não há orientação ou matriz nenhuma para uma decodificação; entretanto, ele fornece um encanto escrito que dissipa a névoa ao redor do objeto tido como traduzível.

O segundo ponto de interesse reside na atração pelo pictórico que é estranho e não-científico, pois toda obra desta natureza, que sugere a existência de uma outra metafísica, ou de possibilidades completamente desprendidas das regras do mundo natural, como se faz na criptozoologia e em outros campos fictícios de mentiras muito bem contadas e estruturadas, sempre nos foram muito valiosas. Por fim, buscamos diversificar os estudos concernentes sobre este título, pois muitos deles focam na intenção de desvendar a tradução do título, e, no Brasil, pouquíssimas publicações se dedicam a este objeto tão rico.

O abastado Franco Maria Ricci, primeiro editor do livro, tem uma participação relevante na história do *Codex Seraphinianus* não somente por ter publicado um

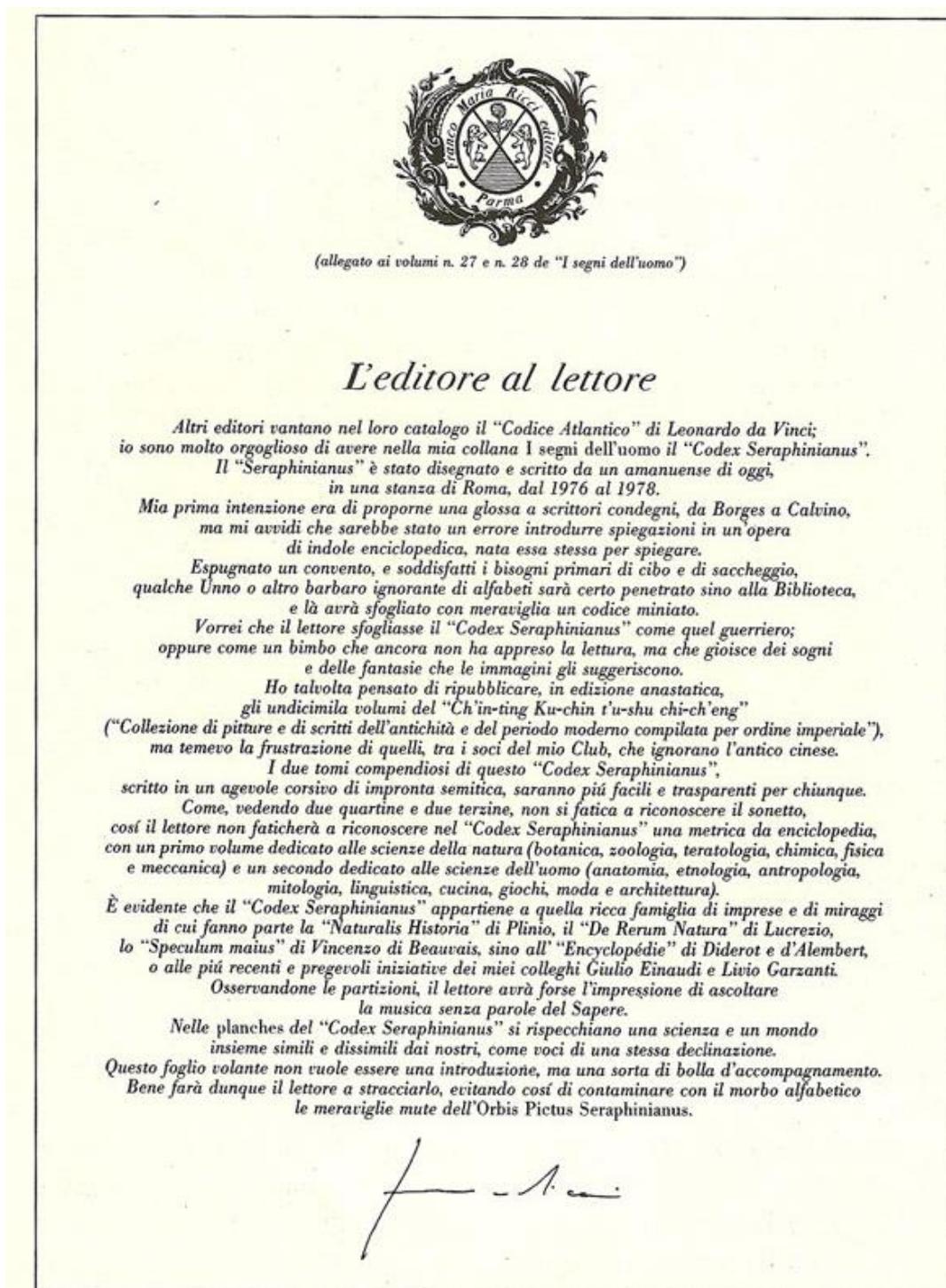
projeto negado diversas vezes no passado, mas também por ser um entusiasta, como consta no frontispício da primeira edição:

Outros editores têm o *Atlantic Codex*, de Leonardo da Vinci em seus catálogos; tenho muito orgulho de ter em minha coleção os signos do homem, o *Codex Seraphinianus*. O Seraphinianus foi desenhado e escrito por um amanuense moderno [escriva], em uma sala em Roma de 1976 a 1978. Minha primeira intenção foi propor uma "glossa" [do grego, língua ou linguagem construída] Para escritores dignos, de Borges a Calvino, mas percebi que seria um erro introduzir explicações em uma obra de natureza enciclopédica, nascida para explicar. Assaltar um mosteiro, satisfazer as necessidades básicas de comida e pilhagem, qualquer Huno ou outro bárbaro ignorante da linguagem poderia certamente penetrar na biblioteca, e lá ele desvendaria um maravilhoso manuscrito iluminado. Quero que o leitor que folheia o *Codex Seraphinianus* seja como este guerreiro, ou uma criança que ainda não aprendeu a ler, mas se alegra com os sonhos ou com as fantasias que as imagens sugerem. Às vezes, pensei em reimprimir, em uma edição fac-símile, os onze mil volumes de *Ch'in-ting Ku-chin, T'u-shu chi-ch'eng'* (Coleção de pinturas e escritos do período antigo e moderno compilado por ordem imperial), mas temia que os membros do meu clube ficassem frustrados por não saberem o chinês antigo. Os dois volumes abrangentes deste *Codex Seraphinianus*, escritos em uma letra cursiva suave de pegada semítica [*un agevole corsivo di impronta semitica*], será mais fácil e transparente para todos. Como, ao ver duas quadras e dois trigêmeos, não é difícil reconhecer o soneto, o leitor não deve ter dificuldade em reconhecer uma métrica enciclopédica no *Codex Seraphinianus*, com um primeiro volume dedicado às ciências naturais (Botânica, Zoologia, Teratologia, Química, Física e Mecânica) e um segundo dedicado às ciências humanas (Anatomia, Etnologia, Antropologia, Mitologia, Linguística, culinária, jogos, moda e Arquitetura). É evidente que o *Codex Seraphinianus* pertence àquela rica família de empresas e miragens [*impresa e di miraggi*] que inclui o *Naturalis História*, de Plínio, o *De Rerum Natura*, de Lucrecio, o *Speculum Maius*, de Vincenzo di Beauvais, até a *Encyclopédie*, de Diderot e d'Alembert, ou os mais recentes e valiosos esforços dos meus colegas Giulio Einaudi e Livio Garzanti. Olhando as páginas, o leitor talvez tenha a sensação de ouvir música sem palavras de conhecimento. As placas no *Codex Seraphinianus* refletem uma ciência e um mundo semelhante e diferente do nosso, como itens de uma declinação em si. Essas páginas não precisam de introdução, mas de uma espécie de bolha que as acompanha. Faria bem ao leitor destruí-lo, evitando, assim, a contaminação com as maravilhas mudas alfabéticas virais [*il morbo alfabetico le meraviglie mute*] do *Orbis Pictus Seraphinianus*.

Em edições posteriores, esse frontispício seria retirado de modo a valorizar a ideia da ausência de palavras. O artigo introdutório constante no *Decodex*, escrito por Alessandro Riva, da primeira edição, que também seria retirado nas impressões seguintes, aponta a vontade expressa de Serafini de tentar realizar uma publicação

que não contivesse nenhuma escrita em qualquer língua exceto a própria do *Codex*, ou seja, não haveria nem ao menos informações bibliográficas na abertura do livro, mas Ricci teve de eliminar essa possibilidade por questões burocráticas, além de abrir espaço para expressar sua paixão por aquele projeto.

Figura 6: frontispício da primeira edição do *Codex Seraphinianus*



Fonte: 5sense. Disponível em: https://www.5cense.com/12/decoding_decodex.htm. Acesso em: 21 jun. 2023.

Nesse texto, contudo, é significativa a complexidade da rede que Ricci estabelece como referência para o *Codex*. O editor abre seu argumento citando o códex de Da Vinci e, logo em seguida, cita Borges e Calvino. Nas buscas mais breves que sejam realizadas em livros, artigos e páginas virtuais de toda natureza, repetidas vezes é possível encontrar com facilidade a vinculação do *Codex Seraphinianus* a Borges, principalmente ao conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, e à obra *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino. Ambas as obras discorrem sobre essas paisagens que tratam de outras realidades, mas que, em algum momento, são atravessadas por nossa realidade, e compartilham de elementos identificáveis apenas até certo ponto para, então, ser inseridas em um outro sistema de mecânicas e valores. Esse frontispício consegue articular temas correlatos, tal qual um algoritmo de busca na internet, e, assim, oferecia em primeira mão uma ótica que inicia as trilhas para um espectador iniciado no *Codex*. São traçados, também, ainda que incipientes, pedaços de uma historiografia da ideia de enciclopedismo ao citar, por exemplo, o *Naturalis Historia* de Plínio.

Aclamado na mídia como misterioso, o *Codex Seraphinianus* desperta o estranhamento a partir de imagens algumas vezes quiméricas de elementos já conhecidos, outras vezes irreconhecíveis de qualquer maneira, tal qual seu desenho-escrita, que Serafini já assumiu ser apenas uma expressão gestual cômoda para seus interesses, e que não acompanha padrões nem estabelece um código. Por vezes, as composições parecem ilustrar os contos mais fantasiosos de Ítalo Calvino ou as paisagens mais improváveis de Haruki Murakami. Diversas tentativas de decodificação já foram realizadas, e mesmo com um *software* de reconhecimento de padrões, as únicas conclusões relacionadas à escrita foram que apenas o próprio artista seria capaz de compreender seu conteúdo, se é que houvesse algo a ser compreendido (STANLEY *et al.*, 2010, p. 59). Sua preocupação recai muito mais sobre a utilização da imagem, transformando esse códex em um livro silencioso, que sugere ao leitor mais opções além da tradicional interpretação de conteúdo, pois o manuseio e a contemplação das imagens passam a compor essa dinâmica (TSVETKOVA, 2016). À necessidade de não precisar de um significado, Michael de Certeau (1996) utiliza o termo *glossolalia*, como uma utopia vinculada à linguagem, bastante conveniente ao desenho-escrita do códex.

Para fins classificatórios, o *Codex* se encaixa nos perímetros da ideia de paraliteratura. Couégnas (1993), em sua *Introdução à Paraliteratura*, focado no rascunho de um modelo para o texto paraliterário, explica brevemente como esse termo induz a uma má compreensão do conceito, uma vez que o prefixo “para-” remete à ideia de aproximação, além de vício ou defeito, mas também porque o termo em sua completude tende a expor uma distinção no campo da literatura entre algo acadêmico, de envergadura cultural e intelectual, e tudo aquilo que está fora desta bolha. Esboça, ainda, em um método que analisa estruturas narrativas de textos concebidos como paraliterários, através de elementos como a narrativa e seu foco, caracterização, repetição e sumarização, que a paraliteratura é um “termo guarda-chuva”, que pode ser equiparado a um gênero de literatura em que se encontrariam as ficções científicas, quadrinhos e tudo aquilo que não se adequa aos parâmetros da ficção literária. Ainda nesse livro, tais parâmetros são recuperados na forma de um trajeto histórico que passa por várias adequações e passa a somar, em seu cerne mais e mais obras ditas literárias. Em torno da discussão da ideia de paraliteratura, há pouca definição, talvez pela constante mutação de o que pode ser considerado literário, e, simultaneamente, há o incentivo à especulação. Rosalind Krauss, por exemplo, alega que:

O espaço paraliterário é o espaço do debate, da citação, do partidarismo, da traição, da reconciliação; mas não é o espaço de unidade, coerência ou resolução que pensamos como constituindo a obra da literatura. Pois Barthes e Derrida têm uma profunda inimizade por essa noção de obra literária. O que resta é drama sem a peça, vozes sem o autor, crítica sem o argumento. Não é de admirar que o estabelecimento crítico deste país - fora da universidade, que é - permaneça não afetado por este trabalho, simplesmente não possa usá-lo. Porque o paraliterário não pode ser um modelo para o desempacotamento sistemático dos significados de uma obra de arte que se pensa ser a tarefa da crítica (KRAUSS, 1980, p. 37-38).

O adjetivo “paraliterário”, usado por Krauss nesse trecho, é a diferença terminológica que permitirá a discussão das outras formas de texto nos meios acadêmicos e de pesquisa, de maneira enriquecida e multidisciplinar, esquivando-se de visões mais engessadas naquele universo do estritamente literário. Ainda nesse campo, Frederic Jameson afirma que:

De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem "degradada" do brega e do kitsch, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus livros de bolso de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas "citados", como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados a sua própria substância (JAMESON, 1996, p. 2).

Na maioria dos estudos citados, assim como na monografia *La Paralittérature*, de Alain Michel Boyer (1992) há uma vinculação à ideia de paraliteratura e à produção para o mercado, assim como a eterna presença de "certa literariedade" em todo objeto paraliterário. Interessa-nos, aqui, essa distinção entre critérios de classificação, em que um deles é elevado e faz jus ao conceito de literatura e a todo o restante que, mesmo rejeitado pelo conceito anterior, se mostra progressivamente presente nos estudos das artes visuais e até da literatura quando não se configura, às vezes, como a própria mídia identificada como obra de arte. Afinal, o *Codex* apresenta uma única vez, além das informações exigidas, como ISBN e afins, palavras escritas com o alfabeto latino, e mesmo sua escrita gestual e irreconhecível possibilita alguma maneira de leitura que vai além da pictórica.

O fato de ter um alcance além da mera textualidade é uma realidade dos livros-objetos, que expandem o fenômeno da leitura com diferentes modos, e essas características os inserem com mais facilidade nos discursos e jogos do circuito das artes plásticas. Não que o texto fosse completamente alheio à história da arte, mas o livro que ultrapassa a noção básica de leitura, articula técnicas que vão além da impressão básica e envolvem muito mais a apreciação do que a leitura, alcançando uma linguagem que, anteriormente, era muito restrita à teoria e à crítica de gêneros mais populares, e, por meio disso, tais artifícios se posicionam neste circuito. D'Angelo (2013) enumera características em uma revisão que realça a intermedialidade do livro-objeto:

[...] o texto, no sentido de "fato literário", representa um produto artístico, estético e cultural, como sublinhado por Gérard Genette (1994) e por Roland Barthes, que denomina o "literário" como um produto "novo" (1990), porque concorrem nele campos simbólicos outros, sem especificidade "literária". A teoria literária, a literatura comparada e a teoria da imagem encarregaram-se de questionar as linguagens, os limites, as fronteiras, as margens, os processos éticos

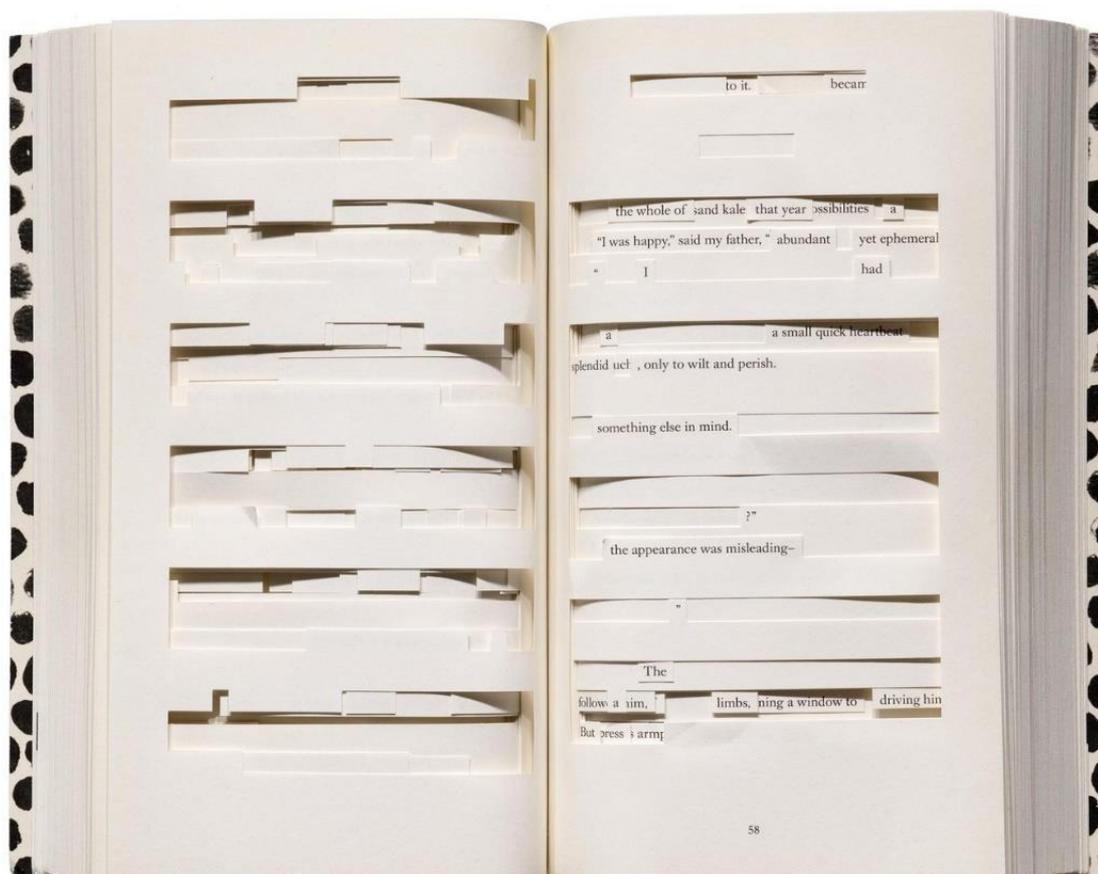
e educacionais da leitura, a favor de uma revitalização do signo textual (D'ANGELO, 2013).

Por livro-objeto, compreende-se a intersecção do livro tradicional com técnicas alternativas que adicionam novas dimensões ou abordagens à unidade. A história do livro passa pelo pergaminho de materiais curtidos e celulose, pelo códex e, por fim, pela obra como é conhecida hoje. O estranhamento em posicionar um livro entre obras de arte, ainda que não seja o mais impactante, ocorre por certa dificuldade de articular uma linguagem já existente para melhor classificar aquele objeto. Por essa necessidade de estreitar objetos para que se encaixem em categorias já existentes é evocado o termo “visão reducionista”. A classificação do livro *Tree Of Codes* (2010), de Jonathan Safran Foer como escultura (Figura 7), pois um livro já existente foi fisicamente manipulado de forma a alterar seu visual e sua narrativa a ponto de ganhar um novo título. Essa prática em outros objetos não é inédita na história da Arte, mas o discurso que isto envolve não só uma recuperação de termos, mas também a questão da intermedialidade, tal como explica Rajewsky (2005):

1. Intermedialidade no sentido mais estrito de transposição midiática (como, por exemplo, adaptações para o cinema, novelizações e assim por diante): aqui a qualidade intermediária tem a ver com a forma como um produto de mídia surge, ou seja, com a transformação de um dado produto midiático (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato para outro meio. Esta categoria é uma concepção “genética” de intermedialidade orientada para a produção; o texto “original”, filme, etc., é a “fonte” do produto de mídia recém-formado, cuja formação é baseada em um processo de transformação intermediária obrigatório e específico da mídia.
2. Intermedialidade no sentido mais estrito de combinação de mídias, que inclui fenômenos como ópera, cinema, teatro, performances, iluminuras, instalações de computador ou arte sonora, quadrinhos, etc., ou, para usar outra terminologia, os chamados multimídia, mídia mista e intermedia.
3. Intermedialidade no sentido estrito de referências intermediárias, por exemplo, referências em um texto literário a um filme por meio, por exemplo, da evocação ou imitação de certas técnicas fílmicas, como tomadas de zoom, fades, dissoluções e montagem de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, “*transposition d'art*”, ekphrasis, referências no filme à pintura, ou na pintura à fotografia, e assim por diante. As referências intermediárias devem, portanto, ser entendidas como estratégias constitutivas de sentido que contribuem para a significação global do produto de mídia: o produto de mídia usa seus próprios meios específicos da mídia, seja

para se referir a um trabalho específico e individual produzido. (RAJEWSKY, 2005, p. 51-52, tradução nossa).¹

Figura 7: Amostra do livro *Tree of Codes*



Fonte: Acervo pessoal.

¹ Do original: 1. Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process.

2. Intermediality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia.

3. Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition d’art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced.

Tão logo um livro passe a ser considerado como um corpo, dentro desse contexto ele também toma a forma de uma ideia – e, de acordo com Amaranth Borsuk (2018), o livro demonstra portar uma autoconsciência e autorreferencialidade, características amplamente presentes na teoria da Arte, assim como na Arte Contemporânea.

A intertextualidade é um termo que carrega em si uma pletora de conceitos, e foi debulhada por Kristeva (1980), Barthes (1981) e Genette (1992), entre vários outros teóricos, mas uma noção predominante entre todos é a percepção de que praticamente todo texto é um tecido de discursos entremeados que têm uma vida própria. Esses discursos se manifestam não apenas nas letras, mas também nas imagens, e como o *Codex Seraphinianus* é um reflexo do mundo real, tratar de recuperar essas referências e suas interações no livro sob a luz da intertextualidade flexibiliza o estudo da natureza dos tipos de arte e os diálogos que estabelecidos entre eles. Mais interessante para esta pesquisa é dar enfoque à interação entre as artes, as ciências e a busca do ser humano por conseguir condensar toda forma de conhecimento em um código legível.

A intertextualidade não se restringe à compreensão de todos os formatos de livros ilustrados aqui explorados como objetos que portam significados e narrativas que se relacionam fortemente com suas espaço-temporalidades. A intericonicidade é um fenômeno a ser observado por comungar dos interesses da intertextualidade, que orienta pesquisas e facilita a leitura fenomenológica das imagens. Jean-Jaques Courtine, linguista a quem atribuem a origem do termo “intericonicidade”, em uma entrevista ao pesquisador brasileiro Nilton Milanez, debate sobre o conceito:

A intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo. [...] Acrescentaria ainda uma dimensão suplementar, indo de um lado mais antropológico para situar o indivíduo, o sujeito, não só como produtor, mas também como intérprete, e de certa maneira como suporte das imagens dessa cultura (COURTINE, 2005).

Se tomarmos as fusões de imagens realizadas no *Codex Seraphinianus* como construção similar a realizada em colagens, torna-se possível mencionar a relação

estabelecida por Márcia Arbex entre esta modalidade de produção artística e a noção de intertextualidade:

Partindo do princípio de que o conceito de leitura, originalmente ligado ao signo verbal, pode ser estendido ao signo plástico pois, segundo a posição de Barthes, Michel Butor, Greimas, entre outros, os signos não-linguísticos necessitam invariavelmente da interveniência verbal, pensamos que, assim como os textos, as colagens apresentam um caráter “intertextual”. Por outro lado, a proximidade que acabamos de apontar entre a intertextualidade e a colagem permite considerar a leitura das colagens pictóricas como a leitura de um texto no qual vários enunciados, tomados a outros textos, se cruzam. Esse cruzamento de “enunciados” encontra-se, pois, nas colagens pictóricas, que constituem-se da interferência de uma multitude de outras imagens, de um mosaico de imagens. Para designar o caráter “intertextual” das colagens, sugerimos então o neologismo “intericonicidade”. (ARBEX, 2000, p. 6)

Consideremos, também, a noção de conhecimento estabelecida por Johannes Hessen (2000) como um fenômeno que ocorre entre um sujeito e um objeto, onde no primeiro acontece uma mudança na cognição originada pela apreensão do segundo. Dois fatos que se destacam são que essa dualidade existe, pois a cisão entre o sujeito e o objeto é eterna, e que esse objeto pode ser tanto de natureza real quanto ideal, respectivamente, que são dados externamente ou inferidos de uma internalidade, e que são apenas pensados. O conhecimento científico busca criar um aparato que fundamenta o funcionamento daquilo que é conhecível; a pseudociência imita a intenção do anterior, mas seu método dificilmente não conta com testabilidade ou refutabilidade – não obstante, ambas buscam compor a crença de um indivíduo. Apesar de tais distinções, a razão de ser do conteúdo do códex permanece desconhecida, fama reconhecida entre objetos de artes, mas o seu corpo sugere que suas páginas fragmentam os elementos daquela fantasia e, por fim, contém a verdade.

A estrutura física do livro de Serafini evoca mistério e inacessibilidade, traços que despertam a curiosidade dos potenciais leitores e de pesquisadores das mais diversas áreas. Em um astuto parágrafo que articula a tradição das enciclopédias de conhecimentos gerais, as ilustrações de Serafini e a suposta epistemologia e organização do conhecimento contido no *Codex*, o poeta Christian Bok resume a obra:

O *Codex* é uma obra de história natural, mais bizarra do que qualquer tratado de Linnaeus ou Alembert, já que o *Codex* funciona como uma

extravagância patafísica, descrevendo um sistema misterioso de conhecimento imaginário (não muito diferente de um gênero de ficção científica, que mostra que a própria ciência é uma ficção). O *Codex* resume a sabedoria secreta de um império mítico: sua alquimia, sua zoologia, sua física, sua poética. O livro retrata um mundo misterioso de loucura onírica: bolas de lã andando sobre duas pernas por jardins ensolarados; guarda-chuvas andando sobre duas pernas por ruas chuvosas. Um pedestre, aparentemente acéfalo, pisa em um tapete de pele de leopardo, apenas para explodir na forma de um jaguar. Um homem, cuja cabeça é um cata-vento, volta o olhar para seguir uma folha que foi soprada pela brisa do outono. Um helicóptero que escreve nos céus pinta as nuvens com um arco-íris cheio de nós. Um galeão de cristal navega com um vento artificial gerado por seu próprio fole. Um leitor de um volume tão luxuoso embarca rapidamente em uma viagem por maravilhas exóticas e maravilhas poéticas (BOK, 2003, p. 9).

Uma verdade inerente ao universo do códex é que, assim como a ficção, ele se compõe e faz sentido para seu leitor. Italo Calvino (2010, p. 149) abre o ensaio em que discorre sobre o *Codex* explicando que, diferentemente do "Gênesis", na *Bíblia*, no *Codex* a imagem precede a linguagem na origem de um mundo. Essa proposição atíca pontualmente o estranhamento que o livro gera sobre o leitor, afinal, todas as coisas são parecidas com as do planeta Terra, mas nunca são idênticas por completo, muito menos em relação à escrita. Aqui, a existência desse duplo deformado estimula uma reflexão sobre a ontologia dos objetos e da realidade que percebemos, nos induzindo a preencher as lacunas que se desvelam sobre o funcionamento desse universo fantástico.

Tentativas de tradução do texto desenhado podem ser encontradas em breves pesquisas na internet, mas apenas o sistema numérico das páginas foi compreendido por Ivan Derzhanski, que, em 2004, criou um *website* em que explica o complexo modo de concepção da numeração das páginas, feito em um sistema de base-21, dado cuja explicação extrapola as intenções desta pesquisa.

Ironicamente reconhecido como um não-manuscrito pela editora que o recebeu, Manguel (1996, p. 94) consegue estabelecer comparações com a Bíblia como objeto em que a leitura de imagens era tão essencial quanto o texto ali contido. Por mais que o código utilizado fosse o alfabeto, a sintaxe exigida para a compreensão dos acontecimentos debruçava-se imensamente sobre a existência das iluminuras. Isso não era válido apenas para os iletrados, mas também para aqueles que eram vinculados à instituição, independentemente da sua competência em leitura de textos.

Há quem veja parte do conteúdo do *Codex* como uma prosa, por exemplo, Jim Dwyer (2010), que enquadra a obra como uma crítica à Era da informação e, simultaneamente, dentro do conceito de “ecoficção”, que é definida em seu livro como:

Histórias ambientadas em paisagens fictícias que capturam a essência dos ecossistemas naturais. [Elas] podem ser construídas em torno das relações humanas com esses ecossistemas ou deixar de fora os humanos. A própria história, entretanto, leva o leitor ao mundo natural e o traz à vida. Idealmente, a paisagem e os ecossistemas — sejam fantasiosos ou reais - devem ser tão “realistas” quanto possível e as restrições do enredo devem estar de acordo com os princípios ecológicos² (DWYER, 2010, p. 3, tradução nossa).

Em um artigo de estudos literários, Swirski (1998, p. 19), com uma dura conclusão, cita o *Codex Seraphinianus* como exemplo de que a literatura sempre se referenciará ou será dependente de estruturas do mundo real. Além disto, Schinner (2007) compara o *Codex Seraphinianus* ao *Manuscrito Voynich*, outro códex incognoscível escrito à mão, com data aproximada de 1500, sem autoria definida, com aproximadamente 250 páginas de uma escrita enigmática e ilustrações de elementos tão obscuros quanto. Nessas aproximações entre o objeto e o mundo natural, alguns estudiosos conseguem perceber no manuscrito *Voynich* padrões que se assemelham a desenhos de estudos astronômicos, conteúdos semelhantes à botânica e a seres não identificados realizando atividades quase semelhantes ao mundo real.

O *Manuscrito Voynich* (Figura 10) é um livro de aproximadamente duzentas e cinquenta páginas, extensivamente ilustrado e redigido em um texto tão incompreensível quanto o do *Codex Seraphinianus*. Nas ilustrações, predominam os vegetais, a Biologia, a Astronomia e, esporadicamente, algumas figuras humanas interagindo com esse suposto meio natural, bastante verde. Sua origem é questionada até esta data, mas sua circulação começa a ser tracejada com a primeira aquisição por volta do ano 1580 por Rudolph II, imperador Romano-Germânico, arquiduque da Áustria e rei de Croácia, Boêmia e Hungria entre 1552 e 1612. Várias tentativas de tradução já foram trabalhadas sobre a obra, de esforços manuais a computacionais,

² Do original: Stories set in fictional landscapes that capture the essence of natural ecosystems.[They] can build around human relationships to these ecosystems or leave out humans altogether. The story itself, however, takes the reader into the natural world and brings it alive. Ideally, the landscape and ecosystems—whether fantasy or real—should be as ‘realistic’ as possible and plot constraints should accord with ecological principles.

mas sem sucesso. Em uma descrição bastante irônica, Barlow (1986) sintetiza o histórico de pesquisas sobre o Voynich:

Os botânicos dizem que a botânica é um disparate
Os astrônomos dizem que a astronomia é um absurdo
Os astrólogos dizem que a astrologia é um absurdo,
os especialistas farmacêuticos dizem que a farmácia é um absurdo,
os criptógrafos dizem que a criptografia é um absurdo
Os historiadores da arte não podem datar os desenhos
Os historiadores do livro não podem datar a escrita
Nenhum outro exemplo do mesmo estilo, pré-definição ou produção é conhecido (BARLOW, 1986, p. 286, tradução nossa).³

Outras duas obras que apresentam traços semelhantes ao *Manuscrito Voynich* são *Codex Rohonc* e o *Livro de Soyga*. O *Codex Rohonc* (Figura 11) é um manuscrito ilustrado de um autor desconhecido, com um texto em língua e sistema de escrita desconhecidos, que surgiu na Hungria no início do século XIX. A origem do livro e o significado do texto e das ilustrações foram investigados por muitos estudiosos e amadores, sem nenhuma conclusão definitiva, embora muitos estudiosos húngaros acreditem que seja uma farsa do século XVIII.

O *Livro de Soyga*, também intitulado *Aldaraia*, é um tratado latino do século XVI associado à temática mágica. Uma cópia da obra pertencia ao estudioso elisabetano John Dee e, após sua morte, o livro foi considerado perdido até 1994, quando dois manuscritos foram localizados na Biblioteca Britânica e na Biblioteca Bodleian sob o título *Aldaraia sive Soyga vocor*, por Dee, e descrita como *Tractatus Astrologico Magicus*, embora ambas as versões sejam apenas ligeiramente diferentes. Em 1998, o matemático e estudioso Jim Reeds desvendou o algoritmo utilizado para codificar as letras latinas, mas, ainda assim, o produto resultante ainda estava além de poderes de tradução e permanece incompreensível até então.

Mostrar como as engrenagens permitem o funcionamento daquele mundo fantástico fica subtendido pela maneira como o livro se mostra. Mas o que exatamente é possível se apreender de um livro não-verbal é o jogo que, intencionalmente ou não,

³ Do original: The botanists say the botany is nonsense
The astronomers say the astronomy is nonsense
The astrologers say the astrology is nonsense,
the pharmaceutical experts say the pharmacy is nonsense,
the cryptographers say the the cryptography is nonsense
The art historians cannot date the drawings
The book historians cannot date the writing
No other example of the same style, presentation, or production is known.

foi proposto por Serafini. A Utopia como cenário aqui irrealizável diz respeito não à fantasia quimérica das ilustrações do livro, mas, sim, à própria forma de enciclopédia fantástica escolhida pelo Autor. Um exemplo semelhante pode ser verificado no texto de Gerard Wajcman, *L'interdit* (1986), que contém apenas notas de rodapé, sem o texto a que as imagens deveriam fazer referência. Da mesma maneira, o *Codex Seraphinianus* aparenta dar corpo à informação, mas sem permitir que o conhecimento seja apreendido. Não se pode compreender a ligação entre os elementos em si e como permitem as referências internas dos dicionários e códices, fazendo com que o leitor possa somente fazer abstrações, tal como as crianças, que fingem compreender um livro e inventam conclusões.

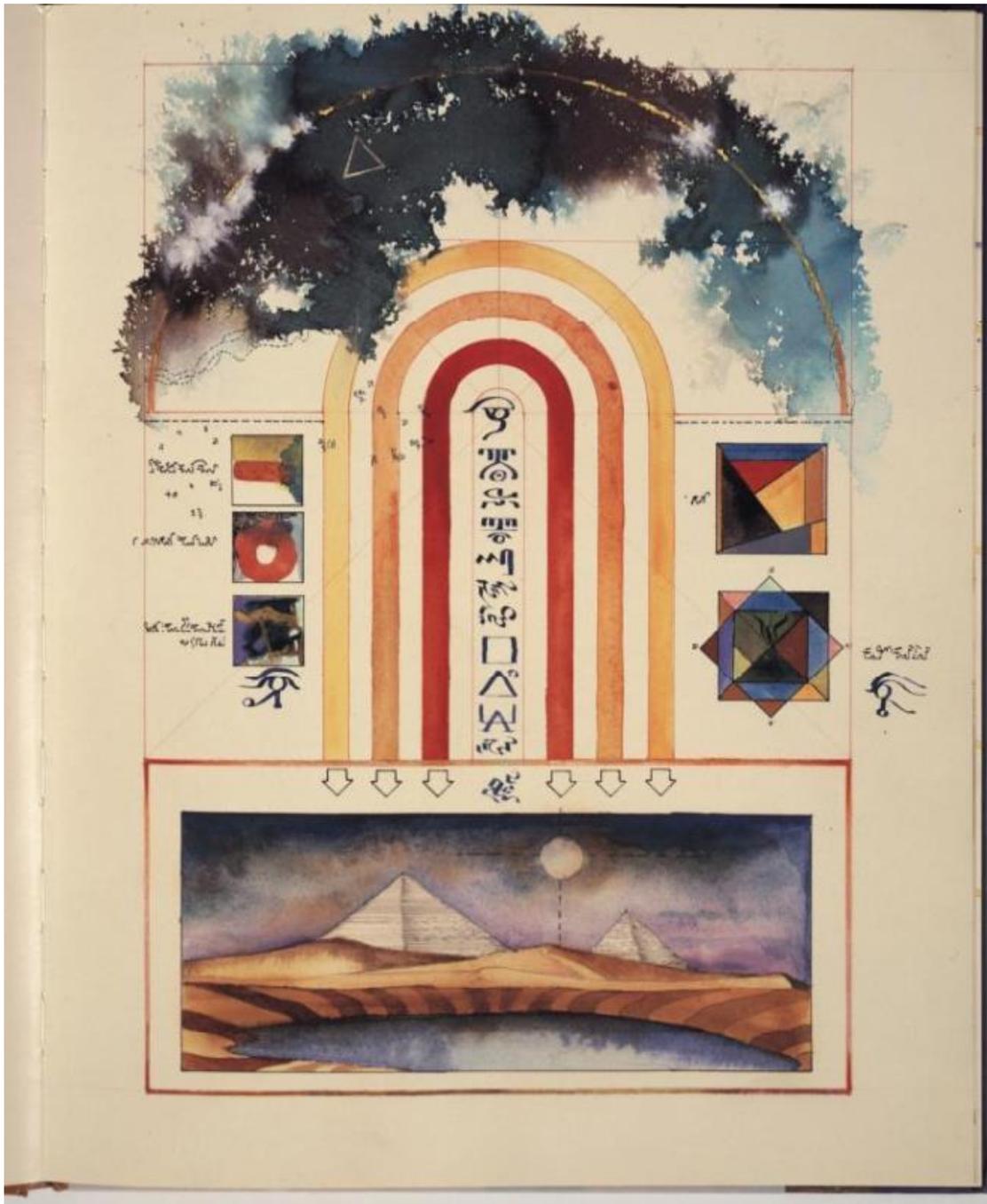
Outro livro que comporta mecânicas similares de comunicação e estrutura do *Codex Seraphinianus* é o *The Flight Into Egypt: Binding the Book*, de Timothy Ely, que reúne imagens enigmáticas, uma geometria de aspecto místico, mapas crípticos e um desenho-escrita aparentemente sem tradução em, aproximadamente, sessenta páginas. A referência para o livro é o momento descrito no Evangelho de Mateus em que José e Maria resolvem fugir para o Egito após descobrirem que o rei Herodes pretendia realizar um infanticídio na tentativa de assassinar Jesus, a fim de impedir que um novo rei, o rei dos judeus – como fora tratado o recém-nascido Jesus pelos reis magos –, tomasse seu lugar. O livro é inteligível em sua totalidade, entretanto, por aproximações, um observador pode inferir intenções cartográficas e deslocamentos ao mesmo tempo em que sua atenção permanece retida no acontecimento de algo grande e poderoso.

Figura 8: Amostra de *The Flight Into Egypt: Binding the Book*



Fonte: University of Wisconsin Library Search. Disponível em: search.library.wisc.edu/digital/AMG4SZ7VORFEXO8M. Acesso em: 10 jun. 2023.

Figura 9: Amostra de *The Flight Into Egypt: Binding the Book*



Fonte: University of Wisconsin Library Search. Disponível em: search.library.wisc.edu/digital/AMG4SZ7VORFEXO8M. Acesso em: 10 jun. 2023.

Figura 10: Amostra do *Manuscrito Voynich*



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voynich_Manuscript_\(101\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voynich_Manuscript_(101).jpg). Acesso em: 22 jun. 2023.

Figura 11: Amostra do *Codex Rohonc*



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Rohonczi_41.jpg. Acesso em: 22 jun. 2023.

O desenvolvimento deste trabalho é organizado em três capítulos. O primeiro é dedicado à ampla ideia de enciclopedismo, inicialmente falando sobre uma revisão dos elementos que foram historicamente aglutinados até se solidificarem sob a alcunha de enciclopédia durante o Iluminismo, período demarcado por estudos historiográficos e no qual a existência da enciclopédia é desenvolvida, adaptada e modificada para que na contemporaneidade se adeque ao mundo virtual como o suporte que substituirá a impressão. Além disso, é discutido o uso do termo como uma ótica a ser aplicada sobre as artes como a concepção de um gênero em que são notáveis as características, por exemplo, excesso, grandeza, organização sistemática do conteúdo ou uma orientação ao ato de inventariar. Neste capítulo, destacam-se os livros *Encyclopaedism, from Antiquity to the Renaissance*, editado por Jasön König e Gref Woolf e que reúne artigos que lidam com os possíveis projetos enciclopédicos que antecederam a grande enciclopédia de Diderot e D'Alembert, e *The European Encyclopedia*, que organiza textos que discorrem sobre a transformação da enciclopédia europeia desde 1650 até o presente, sob a edição de Jeff Loveland.

O segundo capítulo toma forma na descrição do *Codex Seraphinianus* e nas várias conexões que estabelece com a história da Arte e o desenvolvimento das Ciências Naturais. Não obstante, há, também, o desenvolvimento – ainda incipiente – de análises sobre as imagens desenvolvidas por Luigi Serafini em sua obra mais

famosa. As descrições buscam seguir a lógica dos capítulos do *Codex* e suas aproximações com campos de estudo do mundo real, como Biologia, Física, Gastronomia e Arquitetura, e somente o bloco sobre logística é deslocado para o final do capítulo devido à sua transversalidade na obra, permitindo que a análise possa se aproveitar de todos os exemplos realizados anteriormente.

Por fim, o terceiro e mais ambicioso capítulo é nomeado *Cosmogonia Serafiniana*, que visará, sob a ideia mais ampla de compreender como se estrutura o universo do *Codex*, ao seu envolvimento com as noções de conhecimento, ciência e ficção, além de desenvolver hipóteses concernentes à concepção de visão de mundo em um modelo utópico, que emerge não somente na composição de uma enciclopédia que tem como premissa abarcar todo conhecimento, mas também na apresentação de um mundo fictício em que limites não são delineados e a tendência ao infinito se torna inevitável.

2 EXISTE UMA IDEIA DE ENCICLOPÉDIA ANTES DE DIDEROT?

O objeto “enciclopédia” compunha-se como alegoria e como destino do Iluminismo, que, no século XVIII, ampliava as intenções humanistas do Renascimento. Dar a devida atenção ao empirismo e à razão exigia um arauto à altura, e este códex viria a calhar ao se encaixar em uma economia bastante peculiar do período, em que a impressão já se encontrava estabelecida na França, assim como a fama do protestantismo se espalhava muito tempo depois do ato separativo de Lutero de traduzir a Bíblia para o alemão. A partilha do conhecimento se estabelecia como princípio norteador de movimentos que efervesciam neste período da história e, inevitavelmente, a possibilidade de impressão em volume de livros fazia parte desse cenário, ainda que a impressão da enciclopédia não fosse a mais simples dentre as possibilidades do tempo devido ao seu caráter colossal se levada em conta a capacidade produtiva do maquinário nesse século.

Essas enciclopédias remontam a um projeto amplo, que visava dar lugar à ciência em detrimento da fé como guia para a humanidade. Não há, nesta pesquisa, a intenção de traçar uma genealogia da enciclopédia, mas sim de recuperar metodologias e protótipos e concepções deste tipo de organização do conhecimento, pois, apesar de Diderot e D’Alembert construírem o que ficou conhecido como a enciclopédia clássica pela história do Ocidente, várias outras obras lidam com a mesma ideia em formatos diferentes. Aqui, nos interessa a recuperação desses modos para que possamos comparar o visual adotado pelo *Codex Seraphinianus* de maneira mais estruturada.

Outro fator determinante na construção da enciclopédia de conhecimentos gerais é sua segmentação em conhecimentos humanos. Desde os filósofos tomados como adâmicos para a construção do pensamento ocidental, a diferenciação entre *scientia* e *techne* foi uma das primeiras bifurcações do tronco da árvore do conhecimento.

No primeiro, estavam listados todos os elementos da experiência humana que envolviam o empirismo, o teste, o cálculo e a racionalidade, e o segundo termo abarcava tudo aquilo que se desenvolvia pelos conhecimentos social e cultural, ou que pertencesse ao domínio da criação, como as artes em geral.

Assim, com o avanço dos estudos que diferenciavam estes conhecimentos, principalmente a partir do século XVIII, que já notava a propagação de palavras como “psicologia”, “eletricidade”, “física”, entre outras, para além das paredes das universidades, muitas outras ramificações se desenvolveram deste tronco.

Do mesmo modo que as bibliotecas constroem suas organizações, a separação dos conhecimentos científicos com fins epistemológicos pressupõe a definição de vários segmentos da ciência e, por consequência, esses segmentos estariam sempre envoltos em tensões originadas durante a definição de suas ontologias ao listar todos os parâmetros e critérios para que certo campo do conhecimento tomasse forma e adquirisse um nome. Em um estudo sobre os fundamentos teóricos-conceituais da classificação, Dahlberg (1978) levanta o dado de que Aristóteles é reconhecidamente um dos grandes expoentes da classificação dos saberes, assim como um dos primeiros a esboçar uma metodologia para isso. Cunhavam-se, assim, as ciências produtivas, as ciências práticas e as ciências teoréticas. Como explicam Monteiro e Giraldes (2008, p. 1):

Aristóteles foi quem determinou as diretrizes da classificação do conhecimento que vigoraram por mais de dois mil anos, embora o saber e a verdade fossem tratados na Filosofia anteriormente a Aristóteles, no entanto, seria sua a gênese da Filosofia formal, ou seja, a Lógica.

Então, em termos práticos, é possível explorar a ideia de enciclopedismo antes do Iluminismo, caso o estudo seja focado no exercício taxonômico e no desejo de organização e transmissão do conhecimento humano.

2.1 O ENCICLOPEDISMO PRÉ-ILUMINISMO

O predecessor filosófico mais de maior destaque dentre estudos dos impulsos enciclopédicos que antecederam o Iluminismo é Aristóteles (ROSU, 2002). Seu trabalho abrange uma gama extraordinária, tratando da biologia, anatomia, psicologia,

física, meteorologia, zoologia, mas também poética, retórica, lógica, epistemologia, metafísica, ética e pensamento político (CASTON; LABARRIERE, 1997).

Foi atribuído a Aristóteles o primeiro registro sobrevivente de um impulso taxonômico para o dito conhecimento científico. Não que houvesse em seus escritos a reminiscência clara de uma organização sistemática propriamente dita. Seu *Corpus Aristotelicum*, composto de mais de trinta tratados, é um material em que ficam evidentes o teor didático, o desejo pela transmissão do conhecimento e a explicação sobre o mundo de maneira geral. Há, entretanto, na estrutura de seus textos, elementos que estudiosos irão reconhecer como esboços metodológicos, além do desenvolvimento realizado pelo próprio sobre noções que seriam, postumamente, aglutinadas sob o guarda-chuva do termo “lógica”. Acerca dessa aproximação de uma organização, discorre Lennox, principalmente sobre o tratado de Zoologia de Aristóteles:

Eles são, isto é, investigações teóricas gerais do mundo vivo, destinadas a organizar sistematicamente os dados coletados por observação e experimento cuidadoso e controlado (se a dissecação sistemática feita para responder a questões anatômicas e funcionais é uma forma de experimento) explicação causal integrada desses dados. Embora Aristóteles os veja claramente como parte de uma investigação mais ampla da natureza, eles parecem ser (é disso que trata o PA I) uma parte distinta com padrões distintos de investigação (LENNOX, 2006, p. 293, tradução nossa).⁴

Outros estudos destacam a inadequada designação dos trabalhos de Aristóteles a um projeto que buscava uma sistematização do conhecimento, mas que estava orientada à educação de seus seguidores. Pelligrin (2012, p. 239) afirma que o modelo de organização da biblioteca de Alexandria teve enorme influência da filosofia aristotélica, mas a razão para isso era muito mais pedagógica do que teórica, e que, infelizmente, há uma construção demasiadamente romântica sobre a maneira que o conhecimento sobre os textos de Aristóteles fora passado entre as gerações, tornando ainda nebulosa a compreensão deste aspecto concernente à produção de Aristóteles. Apesar dessas complicações relacionadas à compreensão e à

⁴ Do original: They are, that is, general, theoretical investigations of the living world, aimed at systematically organizing data collected by careful and controlled observation and experiment (if systematic dissection done for the sake of answering anatomical and functional questions is a form of experiment) and at integrated causal explanation of these data. Though Aristotle clearly sees them as part of a wider investigation of nature, they appear to be (this is what PA I is all about) a distinctive part with distinctive standards of investigation.

organização de um pensamento científico, a ênfase em uma concepção ampla de filosofia foi característica tanto dos sucessores peripatéticos de Aristóteles quanto do próprio Aristóteles (HADOT, 1997). Os comentários sobre seu trabalho se tornaram um importante campo de atividade acadêmica no início do império (BARNES; GRIFFIN, 1997).

No entanto, ao adotar uma perspectiva revisionista, é contraditório notar que os títulos das obras de Aristóteles não consideram a possibilidade de agrupamentos por campos distintos, nem evidenciam uma organização clara na forma como ele escolheu cunhar os termos ou seguir uma lógica temporal em sua produção, vide, por exemplo, as obras “Física”, “Metafísica”, “Poética”, “Política” e “Retórica”. Por sinal, Pelligrin (2012) ainda resume a suspeita do mundo científico sobre a real autoria dos textos, pois, como afirma o autor, é reconhecível o tipo de escrita aristotélica, mas não necessariamente há provas que todos os escritos realmente tenham sido feitos apenas por eles, mas também contavam com a participação de seus escolásticos. Nas palavras de Jonathan Barnes, “a sistematização não é alcançada nos tratados, mas é um ideal, sempre presente em segundo plano” (BARNES, 2000, p. 62).

A progressão da história da preservação dos conhecimentos de Aristóteles e suas formas de administração ocorreu principalmente por meio do Liceu, a escola de pensamento aristotélica. A erudição durante o período helenístico dependeu grandemente dessa herança aristotélica. No século III, ocorreu uma significativa expansão da atividade de organização do conhecimento em Alexandria, em particular, em parte estimulada pela família real dos Ptolomeus. Nesse contexto, houve uma ampliação das técnicas de sistematização e compilação para novas áreas, com destaque para o trabalho inovador dos críticos literários alexandrinos, cuja influência formativa reverberou na tradição enciclopédica posterior. No entanto, mesmo nesses séculos, é difícil encontrar uma tentativa única de compilar todo o conhecimento humano em uma única obra ou conjunto de obras estreitamente interligadas. Estudiosos como Calímaco e Eratóstenes cobriram uma enorme gama de diferentes tópicos em diferentes obras, mas sem sinais de qualquer tentativa sistemática de conectá-los.

Calímaco nasceu em Cirene, atual região da Líbia, no ano 300 a.C., e foi educado em Atenas. Suas descrições biográficas destacam a criação de aproximadamente oitocentas obras, dentre elas a epopeia sobre Teseu, a Hécale e a Écia, que é uma coleção de lendas gregas em versos elegíacos (ACOSTA-HUGHES;

STEPHENS, 2012, p. 8). Erastótenes foi contemporâneo de Calímaco e também foi prolífico sobre temas como geografia, física, astronomia e matemática, além das produções poéticas, como o poema “Hermes”. Os nomes de ambos sempre surgem em revisões sobre o enciclopedismo antigo devido ao volume de suas produções, e este sempre foi uma característica vinculada ao enciclopedismo de qualquer período (ERSEKINE, 1995, p. 45).

Apenas quando Roma emerge como uma potência no Mediterrâneo oriental é que testemunhamos a consolidação do mundo em um único volume (FOWLER, 1997). Existe uma conexão válida entre a expansão territorial e a expansão do conhecimento, tanto no mundo clássico quanto na história europeia moderna, visto que ambas as atividades são frequentemente características de culturas imperiais (MURPHY, 2004). Além desse fator, a ascensão de Roma como uma potência também motiva o desejo de apropriação do conhecimento grego, porém, nesse processo de assimilação ocorre uma inevitável perspectiva enviesada, uma vez que o conhecimento é filtrado através da ótica romana, que não é nativa da cultura grega. Isso resulta na artificialização e na rigidez do processo de compilação do conhecimento (HOOKER, 1960, p. 143).

No contexto delineado, voltamos nossa atenção para uma análise mais precisa das obras de Celso, Plínio e outras obras de referência. Na era helenística, tanto os monarcas quanto as metrópoles, como Cartago, não somente amalharam livros e bibliotecas, como também fizeram acervo de esculturas e peças de bronze. O imperador Augusto, o último patrono de Horácio, desempenhou posteriormente um papel de suma importância na instauração de grandiosas bibliotecas na cidade de Roma (SANTOS, 2012, p.179).

O desenvolvimento da escrita enciclopédica precisa ser confrontado com essa narrativa. Numerosos povos no antigo mundo mediterrâneo e além vinham empregando a escrita alfabética desde o século IX a.C. Os livros foram uma invenção mais recente, com a prosa aparecendo em período posterior ao do surgimento dos livros de versos. Obras em prosa escritas em papiro apareceram pela primeira vez em grego no final do século V e em latim apenas no início do século II. A primeira evidência confiável de coleções particulares e de alguma forma de comércio de livros na Atenas clássica está contida em comentários casuais de Aristófanes de Bizâncio e Platão. Escritos filosóficos e médicos, histórias e obras de sofistas estavam entre os primeiros produzidos em grande escala. No final do século IV, Aristóteles teria criado uma grande coleção no Liceu (ERICKSON, 1976, p. 233). O catálogo da biblioteca de

Calímaco, em meados do século III a.C., conhecido como *Pinakes*, tinha 120 rolos e já oferecia uma classificação por assunto e gênero, bem como notas biográficas e bibliográficas sobre os autores.

O enciclopedismo é, na maior parte, uma espécie secundária de criação de livros, como crítica e comentário (JACKSON, 1964, p. 400). Em sua maioria, essa atividade depende da existência de livros em suas diversas manifestações, levando em consideração as advertências anteriores sobre suas origens na cultura oral de Homero e nas pesquisas originais de Aristóteles. Por razões práticas, os enciclopedistas necessitam ter acesso a uma ampla gama de obras anteriores para obter material sobre o qual possam impor a ordem escolhida. Ressaltando de forma retórica, as reivindicações de completude, cobertura abrangente e alcance mais amplo são mais persuasivas quando comparadas implicitamente a outros livros que sejam menos abrangentes, parciais e especializados, ou, pelo menos, construídos dessa forma.

As obras que são prontamente categorizadas como enciclopédicas são aquelas que se distinguem por suas reivindicações de autoridade suprema, completude abrangente e uma ordem ampla. Além disso, muitas dessas obras também se destacam pelo seu tamanho e raridade, conferindo a elas uma posição distinta.

O enciclopedismo pode ser compreendido como uma das várias estratégias desenvolvidas em resposta ao aumento do número de textos e às disputas por autoridade que se seguiram. A ascensão de exegetas em Alexandria e em outras regiões ocorreu devido à influência da escola judaica de exegese alegórica e à compreensão da mitologia grega, que se entrelaçaram com a comunidade cristã em Alexandria (TAYLOR, 2014). Entre elas, destaca-se a criação de um discurso que contrastava escrita e oralidade, dando autoridade especial à tradição oral. Essa estratégia visava estabelecer uma base de autoridade e distinção para a oralidade em meio ao crescimento e à proliferação dos textos escritos.

A escrita enciclopédica do Império Romano abordou a fragmentação do conhecimento e a queda da autoridade dos livros ao reunir, em um único texto ou conjunto de textos, materiais que, de outra forma, estariam dispersos em várias obras (ACTON, 2018, p. 68). Muitos dos textos incluídos nesse volume implícita ou explicitamente se opuseram à fragmentação resultante da especialização, reunindo material de diferentes disciplinas emergentes e conhecimentos profissionais de diversas artes. No entanto, é importante reconhecer que existe uma ampla variedade

de abordagens nesse sentido, e seria enganoso subestimar essa diversidade. Em um extremo, encontram-se aqueles textos que afirmam abranger a totalidade de um único assunto, como as obras de Teofrasto (372–287 a.C.) sobre plantas, de Marco Vérrio Flaco (55-20 a.C.) sobre etimologia e de Diodoro (90–30 a.C.) sobre história – todos eles se enquadram nessa categoria. No outro extremo do espectro, há obras que apresentam uma variedade tão grande de conteúdo que sua natureza miscelânea é evidente. Sobre sua qualidade definidora, também só foram possíveis com o crescimento do mundo dos livros. Os textos antigos frequentemente identificados como enciclopédicos estão situados em um ponto intermediário entre os dois extremos – entre guias abrangentes para um único assunto e obras que valorizam a diversidade como uma virtude. No entanto, não há uma maneira fácil de separar essa categoria intermediária. Todos esses textos compartilham as mesmas técnicas básicas de coleta, seleção e compilação, assim como uma retórica de cobertura abrangente. Nas seções a seguir, analisaremos primeiro as obras imperiais romanas que se encontram no meio do espectro, antes de abordarmos os dois extremos representados pelas obras especializadas de um único texto e pelas obras miscelâneas.

O enciclopedismo antigo certamente não era um mero remédio para a abundância, tampouco geralmente representava tal abundância em termos negativos. Os compiladores podem ter afirmado que a massa de livros existentes era incontrolável, mas seu trabalho muitas vezes parece celebrar essa fartura, deleitando-se na massa de obras consultadas, na extensão e na dificuldade de suas pesquisas e, acima de tudo, no rico tesouro de maravilhas e informações que eles reuniram para exibição. Os empreendimentos enciclopédicos eram, portanto, grandes celebrações das riquezas do mundo dos livros, performances virtuosas de ampla erudição e disposição astuta. Em diferentes graus, atendiam ao gosto pelo maravilhoso altamente característico da época.

Contudo, de todos os autores romanos cujas obras no passado foram comumente identificadas como “enciclopédica”, apenas dois sobreviveram o suficiente para que tentássemos uma avaliação detalhada e uma comparação detalhada. Esses autores são Celso e Plínio, o Velho.

As *Artes* de Celso foram compostas durante o reinado de Tibério (14-37). Parece provável que ele estruturou seu trabalho com a cobertura de Varrão de uma gama de campos diferentes em mente. Apenas os oito livros dedicados à medicina

sobreviveram, mas a obra como um todo também incluiu cinco livros sobre agricultura e, aparentemente, grupos de livros sobre guerra, jurisprudência, filosofia e retórica. Diante disso, parece uma mistura peculiar de conhecimento técnico especializado e alta cultura. No entanto, a melhor pista para a unidade da concepção de Celso está no prefácio dos livros de medicina que começa ligando a agricultura, o assunto dos livros anteriores, e a medicina como dois campos de utilidade clara e complementar: “Assim como a agricultura fornece alimentos aos sãos, então o remédio dá saúde aos doentes” (CELSO, *Sobre a Medicina*, prefácio 1). No centro de seu trabalho não está um modelo do Universo, mas uma concepção do conhecimento na prática, dos meios pelos quais os humanos, se devidamente educados, podem intervir de maneira mais eficaz e útil no mundo. Essa visão instrumental do conhecimento é recorrente em escritos compilatórios posteriores, incluindo Plínio – embora, em seu caso, a retórica da utilidade seja mais ambivalente, visto que ele frequentemente parecia ansioso com as consequências da ação humana.

O modelo de compilação enciclopédica fortemente centrado nos livros de Celso também impressiona: ele começa sua seção médica apresentando a divisão planejada do assunto entre os livros: a abertura com um relato do todo também foi uma característica da *História Natural* de Plínio e das *Antiguidades* de Varrão, bem como de numerosas obras históricas. O autor oferece uma visão altamente ordenada do assunto, começando com a história da medicina, que passa rapidamente pelo conhecimento primitivo das ervas e do mito de Esculápio, a Homero, inevitavelmente sua primeira autoridade histórica. A arte da medicina propriamente dita, no entanto, é considerada pelo autor como começando com textos médicos em vez de técnicas médicas: mais uma vez, a forma do conhecimento é conceituada em termos do crescente mundo dos livros e suas divisões. Isso leva imediatamente a uma taxonomia de abordagens, distinguindo a dietética, o uso de drogas e a cirurgia. Cada uma dessas formas de tratamento, conforme afirmado por Celso, reflete a preferência de uma “escola” específica de medicina. Celso não toma partido, mas busca seguir um caminho do meio, utilizando a distinção tripartida principalmente como uma estrutura organizacional para seu material.

A *História Natural* de Plínio, composta no final do século I, tinha muito em comum com as obras de Celso e Varrão. De acordo com Vieira:

No prefácio da *História Natural* há uma dedicatória ao futuro imperador Tito, e ali Plínio se lamenta da aridez da matéria a trabalhar, não lhe permitindo muitas digressões ou episódios maravilhosos, que possam ilustrar sua obra; mas, logo depois ele diz que foi pioneiro neste trabalho, até então menosprezado pelos romanos. O autor defende o gênero enciclopédico, cujo valor didático é útil à comunidade, diferentemente da lírica e de outros gêneros que só proporcionam prazer, referência ao estoicismo e à sua rigidez e austeridade. Para Plínio, o saber advém dos conhecimentos transmitidos, tanto pelos livros antigos, quanto pela cultura popular, passada de geração em geração. Quanto mais pessoas tiverem divulgado determinado fato, tanto mais verídico ele se torna, enfatizando a tradição (mesmo que não comprovada) em detrimento da inovação, expressando uma contradição pliniana, haja vista que ele mesmo se diz inovador no gênero tratado, fazendo as vezes de uma falsa modéstia para despertar a complacência de seu público leitor. (VIEIRA, 2010, p. 61)

A *História natural* é composta de trinta e sete volumes que abrangem uma ampla variedade de temas, incluindo o mundo natural, ética, filosofia, artes e ciências. Plínio organizou os livros em tópicos como zoologia, botânica e seres humanos, abordando também assuntos como a história da cosmologia. A enciclopédia de Plínio foi uma importante referência para os leitores modernos até enfrentar questões relacionadas à sua credibilidade no século XV.

Erastótenes de Cirene foi um influente estudioso da era helenística, nascido por volta de 276 a.C., conhecido por suas contribuições em diversos campos, como literatura, poesia, história, geografia, astronomia e matemática. Foi o terceiro bibliotecário do grande instituto de pesquisa fundado pelo rei Ptolomeu I em Alexandria, no Egito. Nessa posição, era responsável pela curadoria da coleção de obras da biblioteca, que incluía vários trabalhos científicos influentes. A influência de Erastótenes sobre a geografia primitiva foi fundamental, e sua metodologia de dividir a Terra em um sistema de grade e desenvolver uma rede de meridianos e paralelos formou a base para geógrafos posteriores, como na *Geografia* de Ptolomeu (SMITH, 1867, p.44).

Calímaco desempenhou papéis significativos como erudito, bibliotecário e poeta. Se tornou amplamente conhecido por seus trabalhos minuciosos de compilação, dentre os quais destacam-se os Epigramas e o *Pinakes*. Os Epigramas, ou Aitia, consistem em uma compilação de explicações mitológicas que abordam os costumes e as origens dos nomes, esclarecendo detalhes sobre a sociedade e a cultura da antiga Grécia (JUNIOR, 2021, p. 29). *Pinakes*, palavra grega para tábuas ou mesas, referia-se às placas que eram afixadas nas prateleiras e paredes da biblioteca para

fornecer informações sobre os livros (OLESEN-BAGNEUX, 2014, p. 4). O *Pinakes* constituía um extenso catálogo anotado dos acervos da Biblioteca de Alexandria. O sistema de catalogação desenvolvido por Calímaco foi inovador em termos de sua abrangência e complexidade, e serviu como base para a maioria dos catálogos de bibliotecas subsequentes no mundo helenístico (BARNES, 2000, p. 69).

Os estudos alexandrinos também notaram que a importância de Homero iria moldar a maneira que os desenvolveriam. Como explicado por Barker (2013, p. 197, tradução nossa):

[...] à medida que Alexandria se torna o novo centro cultural do Mediterrâneo no século III aC, Homero novamente é o marco cultural. Os primeiros esforços para editar os poemas de Homero fazem parte das reivindicações de Alexandria de ser grega e herdeira (natural) do legado grego. (Daí o rótulo desse período, mundo helenístico – da palavra helenos, ou gregos). . Os poetas de Alexandria retrabalham temas homéricos ao mesmo tempo em que descartam o próprio épico como um gênero viável.⁵

Os poemas homéricos desempenharam um papel fundamental na formação da compreensão dos contextos religiosos, sociais e políticos da Grécia antiga pelos estudiosos helenísticos em Alexandria (BOYD, 2017, p. 36). Notável entre esses estudiosos estava Aristarco de Samotrácia, que ocupou o cargo de bibliotecário-chefe em Alexandria durante o século II a.C. Aristarco dedicou-se à análise minuciosa dos textos homéricos e realizou uma ressíntese desses materiais, o que não apenas revolucionou a interpretação de Homero, mas também estabeleceu as bases para os métodos exegéticos críticos que continuam sendo utilizados até os dias de hoje.

O que segue os *Pinakes* de Calímaco e a consciência que Homero teria no desenvolvimento da organização do conhecimento dos alexandrinos seria a lexicografia. Aristófanes de Bizâncio, o principal nome vinculado a este campo, é reconhecido especialmente em relação à definição de palavras homéricas. Como um proeminente estudioso helenístico, identificou possíveis corrupções por meio do uso de recursos escritos do manuscrito, adotando uma abordagem essencial para a época

⁵ Do original: [...] as Alexandria becomes the new cultural hub of the Mediterranean in the third century bc, Homer again is the cultural marker. The first efforts at editing Homer's poems are part of Alexandria's claims to being Greek and the (natural) inheritor of the Greek legacy. (Hence, the label for this period, the Hellenistic world – from the word Hellenes, or Greeks.) In this scenario, even the work of scholars such as Aristarchus, Zenodotus, and Aristophanes of Byzantium performs the role of asserting cultural legitimacy and power. Alexandria's poets rework Homeric subjects even as they dismiss epic itself as a viable genre.

(PFEIFFER, 1981, p.315). Além disso, a lexicografia de Aristófanes de Bizâncio também teve um valor inestimável para a preservação da literatura perdida. Seu léxico inclui fragmentos raros de obras desaparecidas de poetas como Eupolis, Aristarco de Samotrácia e Seleuco de Alexandria, oferecendo uma compreensão aprimorada de seus respectivos estilos e técnicas. Seu trabalho exemplifica a importância dos léxicos para a preservação do passado linguístico e literário, contribuindo para os campos da lexicografia, da filologia e da crítica filológica.

Outras obras de caráter enciclopédico desempenharam forte influência no que se tornaria a enciclopédia moderna. A obra “Biblioteca” de Fócio, ou *Miriobiblio*, equivalente a “biblioteca de cem livros”, coleciona notas e resumos sobre cerca de 280 obras, que inevitavelmente lançam luz sobre o Império Bizantino. Foi escrita por volta de 855 EC, a que Jakiopulu (1991, p. 118) atribui um intenso retorno dos estudos aos antigos, do qual Fócio era um grande entusiasta.

A *Suma Teológica de Tomás de Aquino* é um marco da teologia e filosofia cristãs que teve um impacto profundo no desenvolvimento das enciclopédias. A *Suma* forneceu uma abordagem abrangente e sistemática da doutrina, ética e teologia cristãs sem paralelo em seu tempo. Tomás de Aquino categorizou e analisou uma ampla gama de tópicos, incluindo a natureza de Deus, o papel da razão e a estrutura do universo. Sua abordagem inovadora para organizar conceitos e argumentos complexos de maneira lógica e estruturada refletiu na organização de enciclopédias (KRAEMER; SANTOS, 2019). A *Suma de Aquino* era uma obra enciclopédica por si só, oferecendo uma compilação abrangente dos ensinamentos da Igreja sobre uma ampla gama de tópicos, como metafísica, política, ética e sacramentos, influenciando a criação de enciclopédias como a *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, obra que buscava sistematizar o conhecimento de forma abrangente e enciclopédica. O livro tornou-se um modelo de organização e síntese do conhecimento que ajudou a moldar as enciclopédias subsequentes da Idade Média e além. As metodologias aquarianas, sobre síntese e silogismo, também se tornaram elementos-chave da escolástica medieval, uma tradição filosófica que se desenvolveu na Europa no século XII.

Imago Mundi, de Honório de Autun, que também se autodenominava “*Honorius Augustodunensis ecclesiae presbyter et scholasticus*” e “*Augustodunensis*”, tem um significado considerável como uma obra enciclopédica que abrange uma riqueza de conhecimento pertencente ao mundo e seus habitantes. Esta compilação abrangente cobre diversos tópicos, desde geografia e astronomia até teologia e história. Como

um produto de seu tempo, *Imago Mundi* encapsula a cosmovisão medieval baseando-se em várias fontes, incluindo a Bíblia, a filosofia grega e romana e os escritos de Isidoro de Sevilha. Seu caráter enciclopédico reflete uma aspiração generalizada de sintetizar e categorizar o conhecimento derivado de uma ampla gama de fontes, tornando-o um recurso inestimável para estudiosos que estudam a história e a cultura medievais.

Figura 12: Mapa-mundi conhecido como "Mapa Sawley" na *Imago Mundi* de Honório



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Honório_de_Autum#/media/Ficheiro:Imago_Mundi_de_Honorius_of_Autum_\(editado_por_Henry_of_Mainz\)_1190.PNG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Honório_de_Autum#/media/Ficheiro:Imago_Mundi_de_Honorius_of_Autum_(editado_por_Henry_of_Mainz)_1190.PNG). Acesso em: 22 jun. 2023.

Por fim, *Speculum Maius*, de Vicente de Beauvais é uma obra que compreende três grandes segmentos: *Speculum Naturale*, *Speculum Doctrinale* e *Speculum Historiale*, o primeiro buscando sumarizar a ciência e a história natural, o segundo dedicando-se aos conhecimentos e doutrinas que regem a vida humana e o terceiro contando a história do mundo até o ano de 1254, além de abarcar uma narrativa sobre o fim do mundo. O trabalho hercúleo de Vicente de Beauvais tem um valor significativo como um compêndio abrangente de informações que abordam a história humana, a mitologia e a literatura antiga (GUZMAN, 1969). Ele serve como um recurso valioso não apenas para investigações históricas, mas também para o estudo da literatura e da filosofia. Em suas páginas, Vincent de Beauvais fornece relatos detalhados de crônicas e biografias de figuras proeminentes desde os tempos judaicos antigos até sua era contemporânea. Isso inclui narrativas factuais e lendárias que descrevem as façanhas heroicas de figuras bíblicas. Além disso, o *Speculum Historiale* incorpora uma parte substancial dedicada à mitologia clássica, servindo como uma rica fonte de inspiração para autores e artistas medievais em suas próprias criações literárias e artísticas. A ambição enciclopédica da obra manifesta-se pela sua grandeza e vastidão, procurando apresentar um compêndio abrangente do conhecimento humano, abrangendo vários domínios como o mundo natural e a busca da salvação espiritual.

2.2 O ENCICLOPÉDISMO ILUMINISTA

A grandeza da enciclopédia de Diderot e D'Alembert merece atenção, uma vez que é o primeiro produto dentro deste gênero que é resultado de um trabalho de coautoria. Até este momento da história do Ocidente, não havia registro de nenhum códex que agrupava conhecimentos fruto de mais de um autor, nem mesmo a *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, impressa pela primeira vez em 1728, vinte e três anos antes da obra de Diderot.

Em *Ensaio Acerca Do Entendimento Humano*, John Locke (1997) teoriza sobre o que, para ele, seria uma primeira divisão inicial dos objetos do conhecimento, que seriam a física, sobre a constituição, as propriedades e as operações das coisas que existem. Em seguida a *pratiké*, sobre a aplicação dos poderes para obtenção de boas

coisas, que abriga em seu guarda-chuva a ideia de ética. Por fim a *semiotiké*, que é parafraseada como “a doutrina das palavras”, na qual estaria contida a lógica.

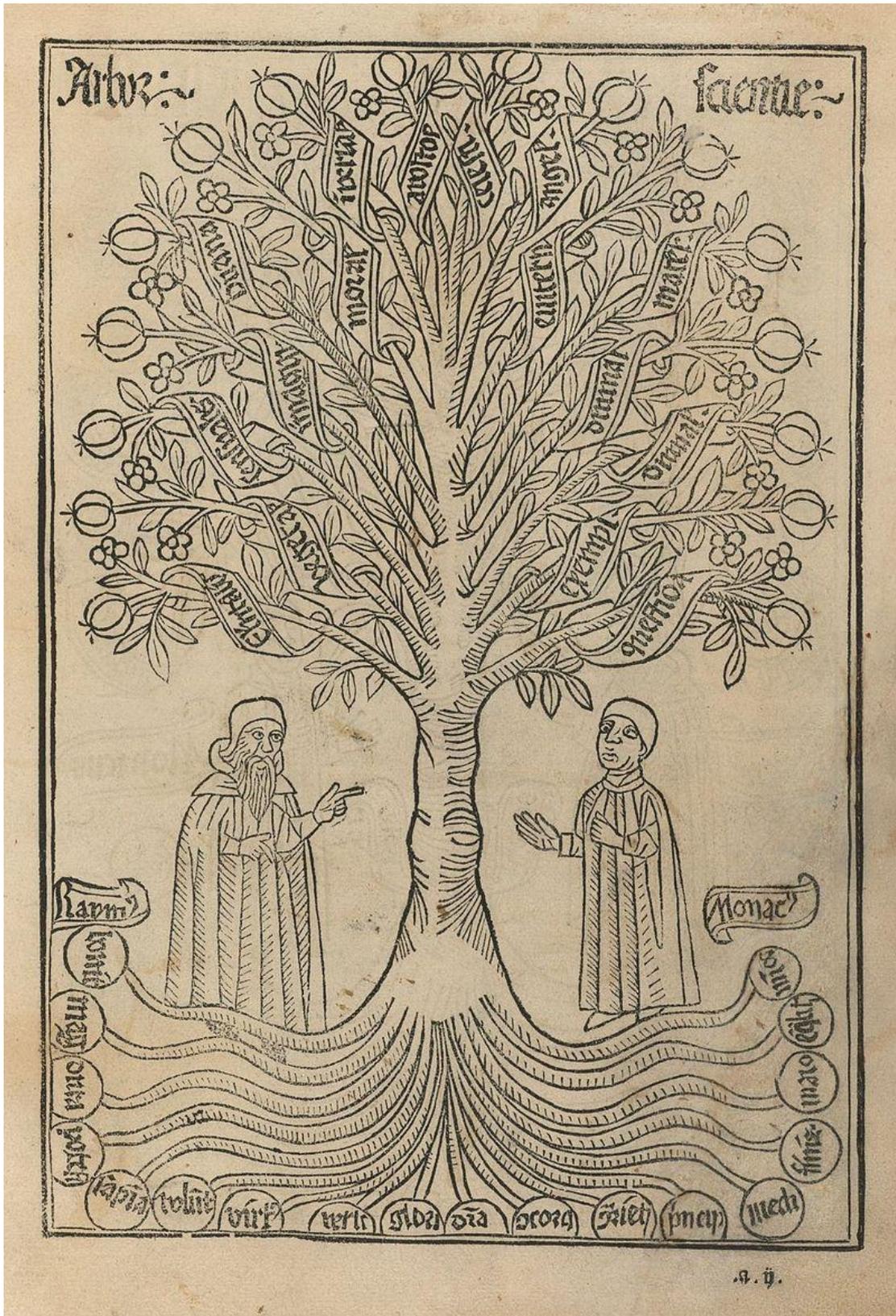
No entanto, de acordo com Yeo (2001), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) argumentou que tais divisões eram arbitrárias. Desse modo, a convicção da unidade não necessariamente requer categorias discretas, portanto, não é surpreendente encontrar uma ênfase na unidade ou na diversidade dos escritores do século XVIII e na obra de historiadores estudando-os.

Já no que diz respeito a referências que inspiraram a formação das enciclopédias tanto no quesito físico quanto em uma metodologia que esquematizasse seu conteúdo, é interessante trazer nomes relevantes para os próprios iluministas. Marco Terêncio Varrão (116 a.C.-27 a.C.), prolífico estudioso, escreveu durante sua vida o *Disciplinarum Libri IX* (em tradução literal, *Nove Livros de Disciplinas*), *Rerum divinarum et humanarum antiquitates* (*As Antiguidades das Coisas Divinas e Humanas*) e seu *Imagines*, que dissertavam sobre as artes liberais, os esforços humanos, os deuses e as biografias dos gregos e romanos. Infelizmente, seus escritos não resistiram integralmente ao tempo.

Plínio, O Velho (24-79) recebe bastante destaque nos estudos concernentes à história das enciclopédias. Seu manuscrito *Naturalis Historiae* (77 - 79) é composto de trinta e sete livros que ficham estudos de aproximadamente dois mil volumes de autorias diferentes. Embora Plínio não tenha feito distinção entre fato, opinião e especulação em seu longo tratado (BRITANNICA, 2019), a ele pode ser creditada a criação da primeira enciclopédia científica. Durante séculos, a História Natural serviu como a principal fonte de informação científica e teoria do mundo ocidental. O Livro I funciona como o sumário de todo o restante da obra, apontando autores e, às vezes, os títulos dos quais Plínio derivou seu material. O Livro II é dedicado à Astronomia; Livros III a VI, à Geografia; de VII a XI, à Zoologia; de XII a XIX, à Botânica; de XX a XXXII, à Medicina; e de XXXIII a XXXVII, a Geologia e Mineralogia.

Raimundo Lúlio (1232-1316), nascido em Maiorca, uma das ilhas Baleares da Espanha, e filho de abastados colonos, foi um estudioso que dedicou muitas de suas produções à organização do conhecimento humano. Nesse contexto, seu maior símbolo é a *Arbre de Sciència* (1296), uma enciclopédia que seguia um fio de pensamento que, para Walker (1996), poderia facilmente ser transferido para outros projetos que tivessem a mesma intenção.

Figura 13: Ilustração da *Arbre de ciència*, de Raimundo Lúlio



Fonte: *Wikipedia*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_Science_\(Ramon_Llull\)#/media/File:Houghton_SC.L9695.482ab_-_Ramon_Llull,_1505.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_Science_(Ramon_Llull)#/media/File:Houghton_SC.L9695.482ab_-_Ramon_Llull,_1505.jpg). Acesso em: 21 jun. 2023.

Figura 14: Uma página do *História Natural de Plínio, o Velho*, 1469, por Johann de Speier.



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plinius,_Naturalis_historia,_incunabile,_1469.jpg. Acesso em: 23 jun. 2023.

Esses grandes nomes se estabelecem como os maiores influenciadores para a *Encyclopedie* do século XVIII. Os enciclopedistas também foram inspirados pelo trabalho quase contemporâneo de Francis Bacon, que escreveu por volta de 1620 a *Instauratio Magna*, para a qual estavam planejadas seis etapas que somariam 130 seções. Dentre as separações, havia as mais comuns, como aquela sobre conhecimentos de ciências naturais e ações do homem sobre a natureza, mas há um diferencial nesta obra de Bacon que se manifesta, discorrendo sobre as ideias das coisas que deveriam ser executadas. A segunda parte do livro conta com a teorização da lógica indutiva e a heurística da indução. A terceira parte da obra conta com debates sobre campos da experiência humana visando a composição de um “alfabeto do universo”. A quinta e sexta partes quando os casos de sucesso da nova metodologia proposta em sua obra, mas também comparando com metodologias já estabelecidas. Por fim, tal qual uma performance, a última parte da sua obra é predominantemente vazia, pois se tornaria o espaço para o futuro, as coisas que ainda seriam inventadas e estudadas. Thomas Hobbes pode ser associado a essas mesmas ideias de Bacon por defender o empirismo como método.

No século XVIII, entretanto, os esforços dedicados à classificação e organização do conhecimento não eram tão proeminentes como se tornariam no século XIX, com Auguste Comte e Herbert Spencer (TROMPF, 2011), que demonstravam um alinhamento com escolástica aristotélica e com seus sistemas metafísicos.

Observando o entusiasmo pela taxonomia na história natural — mais claramente associado ao *Systema Naturae* (1735) e à *Philosophia Botanica* (1751) de Carlos Lineu (1707-1788) —, alguns escritores realmente observaram um impulso de classificar como indicativo do estilo de pensamento que o permeia. Tanto as obras de Lineu sobre história normal quanto enciclopedismo são percebidas como contemporâneas e tarefas que são classificatórias. De fato, existia um esforço autêntico dedicado a resumir o conhecimento em um código textual, acessível e passível de ampla reprodução e adaptação. Um exemplo desta possibilidade foi o *Historie Naturelle*, de George-Louis Leclerc, que foi inicialmente publicado em 1749, mas que gradualmente ganhou adendos realizados por colaboradores e, em 1804, chegou a ter quarenta e quatro volumes, ultrapassando a maioria dos exemplos já citados.

No que tange à organização das ideias em impressões, a grande maioria das obras aqui citadas recorria a arranjos que dependiam unicamente da decisão do

filósofo que escreveu a obra. A não ser por meros protótipos, não há uma sistematização mínima no começo da tradição da escrita de enciclopédias.

A ordem alfabética, aceita como um padrão mínimo em nossos tempos, não era uma prioridade em obras enciclopédicas entre o século V até o século XVI, ou seja, entre o período denominado Idade Média até o fim da chamada Renascença. Como exemplo inicial temos a obra de Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii Et De Septem Artibus Liberalibus Libri Novem*, do século V, que é uma enciclopédia que conta com uma narrativa alegórica complexa, em que o deus Mercúrio se casa com a ninfa Filologia e esse relacionamento, com todos seus desdobramentos convolutos, permite ao narrador realizar uma segmentação do conhecimento humano nas artes liberais de gramática, dialética, retórica, Geometria, Aritimética, Astronomia e música (HICKS, 2012).

O livro *Institutiones*, de Cassiodoro, do século VI, explica o catolicismo através da reprodução de livros de autores canônicos para a Igreja Católica, alternados com comentários do autor. Nessa produção, havia uma preocupação concernente à construção de uma bibliografia, como expõe Crippa (2015), mas nada que ultrapassasse um esboço do que se realiza hoje neste campo.

Cassiodoro, Isidoro e Marciano Capela são exemplos que sintetizam como a miscelânea se tornaria sempre o produto dessa organização que não visa à ordem alfabética como método, mas sim um agrupamento que obedecia a uma ordem dependente apenas do próprio fio de coesão da obra. Os grandes conceitos se tornavam guarda-chuvas para os assuntos que seriam tratados em suas seções, e a busca, por parte do leitor, seria uma caça em cada volume que fosse de seu interesse, tal qual as enciclopédias de símbolos.

Em 1728, Chambers estabeleceu uma tendência completamente nova em sua *Cyclopaedia*. Determinado a evitar um amontoado de retalhos desconectados, ele inseriu um prefácio na suavidade de informações, linguagem e dicionários genuínos. Ali, entre outras coisas, ele ofereceu um diagrama de informações, o que levou à enumeração de quarenta e sete artes e ciências, cada uma seguida por subtópicos correspondentes aos artigos e “indicando a compra em que eles mais estão”. Dois anos depois, Diderot e D’Alembert retrabalharam as visões gerais de Chambers para a *Encyclopédie*. A introdução de D’Alembert, o *Discours Préliminaire*, narrou tanto o aumento de informações genuínas quanto o método necessário para ter surgido em um mundo mais razoável. O *Discours préliminaire* acabou sendo comumente

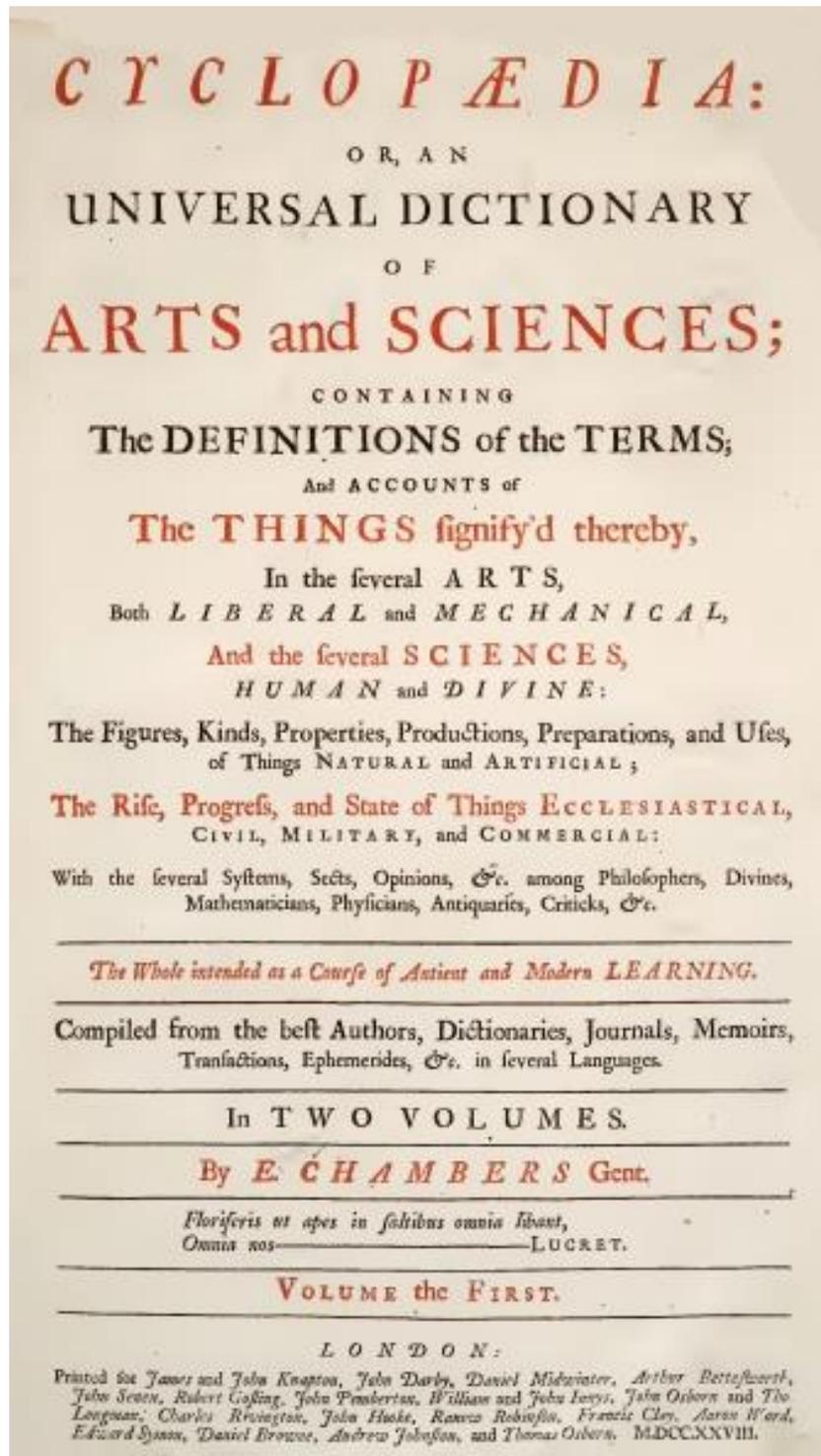
admirado como o prefácio de Chambers. Além disso, como Diderot e D’Alembert consideravam sua obra magna uma soma de enciclopédia e dicionário, deixam o aviso logo no começo:

Falta-nos mostrar como procuramos conciliar, neste Dicionário, a ordem enciclopédica com a ordem alfabética. Utilizamos para isso três meios, o sistema figurado que se encontra no início da obra, a ciência a que cada verbete se refere e a maneira pela qual o verbete é tratado. Indicou-se, via de regra, após a palavra que é assunto do verbete, o nome da ciência de que esse verbete faz parte; e para conhecer o lugar que deve ter o verbete na Enciclopédia, basta verificar, no sistema figurado, que posição essa ciência ocupa. Se acontecer de o nome da ciência ser omitido no verbete, a leitura será suficiente para saber a que ciência ele se refere; e se, por exemplo, tivéssemos esquecido de avisar que a palavra Bomba pertence à arte militar, e o nome de uma cidade ou de um país à Geografia, contamos com a inteligência de nossos leitores para esperar que não se sentissem chocados com essa omissão⁶ (DIDEROT, 2015, p. 133, tradução nossa).

Embora reconhecendo a arbitrariedade de qualquer árvore de informações genuínas, D’Alembert e Diderot criaram uma, talvez compelidos pela própria criação de Chambers. A árvore deles, inspirada por Francis Bacon, organizou o conhecimento em torno do raciocínio humano — especificamente, entre as faculdades da razão, memória e imaginação (Figura 15). Como muitos estudiosos realmente notaram, o arranjo e as divisões dessa árvore do conhecimento provavelmente foram auxiliados pelos artigos da *Encyclopédie*. No entanto, ao lado do *Discours Préliminaire*, continua a ser um dos componentes mais examinados da enciclopédia, frequentemente como resultado da presunção de que, na realidade, foi uma chave fundamental para o trabalho e muito cuidadosamente meditada.

⁶ Do original: “Il nous reste à montrer comment nous avons tâché de concilier dans ce Dictionnaire l’ordre encyclopédique avec l’ordre alphabétique. Nous avons employé pour cela trois moyens, le Système figuré qui est à la tête de l’Ouvrage, la Science à laquelle chaque article se rapporte, & la manière dont l’article est traité. On a placé pour l’ordinaire après le mot qui fait le sujet de l’article, le nom de la Science dont cet article fait partie; il ne faut plus que voir dans le Système figuré quel rang cette Science y occupe, pour connaître la place que l’article doit avoir dans l’Encyclopédie. S’il arrive que le nom de la Science soit omis dans l’article, la lecture suffira pour connaître à quelle Science il se rapporte; & quand nous aurions, par exemple, oublié d’avertir que le mot Bombe appartient à l’art militaire, & le nom d’une ville ou d’un pays à la Géographie, nous comptons assez sur l’intelligence de nos lecteurs, pour espérer qu’ils ne seraient pas choqués d’une pareille omission.”

Figura 15: Capa da *Cyclopaedia*, de Ephraim Chambers (1728)



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chambers_Cyclopaedia_1728.jpg. Acesso em: 23 jun. 2023.

como totalidade de um sistema. E esse sistema, como faz o resumo de um artigo científico, consegue orientar o leitor a respeito dos caminhos ontológicos que as pesquisas e o registro do conhecimento tomaram. O uso do termo conhecimento, em detrimento do termo “ciência”, é feito para evitar complicações na interpretação deste último como permanentemente vinculado ao empirismo. Afinal, enciclopédias também tratavam de assuntos teológicos e metafísicos, por exemplo.

A seguir, na ordem cronológica das enciclopédias mais representativas da história Ocidental, os planejadores da *La Grande Encyclopédie, Inventaire Raisonné Des Sciences, Des Lettres, Et Des Arts* (1885-1902), Henri Lamirault, Ferdinand-Camille Dreyfus e Marcellin Berthelot, aparentam ter um alinhamento com o método do filósofo Auguste Comte. Ele mantém uma relação estreita com o pensamento enciclopédico principalmente por ser um defensor do positivismo e da pressuposta necessidade da educação, que pode ser facilitada pela compilação do conhecimento humano em um meio ordenado, fundando até mesmo uma crítica à dificuldade de se chegar

[...] a uma concepção enciclopédica satisfatória, que consiste no defeito de homogeneidade que sempre existiu, até nestes últimos tempos, entre as diferentes partes do sistema intelectual, umas chegando a ser positivas sucessivamente, enquanto outras permaneceram teológicas ou metafísicas (COMTE, 1978, p. 75).

Essa crítica esclarece a distinção do conhecimento que Comte estabelece, posicionando a ciência em uma escala hierárquica superior aos outros dois tipos. E, apesar da declarada inspiração nos estudos de Comte, as enciclopédias do século XVIII em diante não seguiam necessariamente a classificação desenhada por este filósofo.

Ainda sobre a *Grande Encyclopédie* (1885-1902), durante seu planejamento foi desenhado um círculo de nove partes representando os nove campos de conhecimento. Por fim, a *Propaedia* foi supostamente escrita antes da parte restante da *Nova Enciclopédia Britânica* a fim de facilitar o planejamento, uma vez que esses exemplos mostram que as visões gerais podem oferecer aos leitores uma expressão de uma enciclopédia e o que esperar dela, caso o leitor não escolha de todo o conhecimento, além de auxiliar os editores.

Essas novas divisões progressivamente adentrariam na práxis do planejamento das enciclopédias, alinhando-se, de tal maneira, ao próprio espírito do

tempo. Como esclarece Maria de Lourdes Bacha, o século XIX tornou-se um momento da história em que as ciências e os cientistas se especializaram, as sistematizações do saber desembocavam gradualmente em nichos mais estreitos, e então os cientistas se habilitavam, frente à sociedade, para serem porta-vozes de seus campos de pesquisa, renovando aquela tradição das escritas de enciclopédias anteriores em que apenas um estudioso compilava e discorria sobre todos os assuntos (BACHA, 2014, p.76).

Ainda no século XVII, os verbetes eram quase sempre bastante curtos e as enciclopédias tinham pouca necessidade de subtítulos, resumos marginais ou outras indicações de estrutura, mas à medida que as entradas aumentavam, a necessidade de organização interna se intensificava. A adoção da ordem alfabética, afinal, deveria ocorrer quando os verbetes eram curtos, e esse era o desejo dos editores, fazendo com que adendos fossem facilitados com pequenos ajustes, facilidade essa estendida ao conteúdo em si, mas, à medida que os verbetes se alongavam, a necessidade de negócios internos se intensificava, não só sobre o conteúdo da enciclopédia, mas para o próprio empreendimento, pois a mão de obra especializada era escassa, ainda mais para tantas etapas, e o próprio recrutamento seria a parte mais estafante e onerosa de todo esse processo.

A *Cyclopedia* (1728), de Ephraim Chambers, foi uma das primeiras enciclopédias a apresentar uma rede de referências cruzadas (YEO, 1991, p.33), e Chambers pode ter atraído motivação para suas referências cruzadas através do *Lexicon Technicum*. Uma enciclopédia que certamente imitou o sistema de referências cruzadas da *Cyclopedia* foi a *Encyclopédie*. Suas recomendações cruzadas têm histórico de ser subversivas e sistemáticas, o que deriva de declarações dos editores, bem como uma tendência à escalação direta para trechos do Iluminismo. O fato conhecido é que as fontes cruzadas da *Encyclopédie*, na verdade, não faziam parte de um sistema. Em um exemplo citado por Jeff Loveland (2019, p. 192-193), o naturalista Louis-Jean-Marie Daubenton adotou uma abordagem frequente de referência cruzada ao termo "Plante" em quase a totalidade de seus artigos que tratavam do tema das flores. Em contrapartida, Diderot e Jaucourt demonstraram uma escassa utilização dessa mesma referência em seus respectivos artigos dedicados ao estudo das flores. Especula-se que a ampla prática de cruzamento de fontes dentro da Enciclopédia tenha sido meramente copiada através da *Cyclopedia*, caracterizando, assim, uma notável transposição de conteúdos.

Embora as enciclopédias tenham sido amplamente ilustradas de maneira técnica a partir de meados do século XIX, as imagens desempenham um papel semelhante ao de uma pequena história desses códices. Na diagramação de uma enciclopédia, é possível imaginar como esses elementos poderiam ser marginalizados de várias edições, apontando a frivolidade como argumento. Havia um conflito entre a enciclopédia como meio de comunicação de saberes, e a própria existência das imagens como essenciais, como se houvesse um orgulho prestes a ser ferido por elas. Não só isso, mas a tecnologia disponível por longos séculos se resumia praticamente à xilogravura, e isto teria seus impactos no custo e na qualidade das imagens.

Por soar supérfluo quando ao lado de um conhecimento clássico, realmente é difícil afirmar o que exatamente uma imagem pode nos mostrar. Portanto, dispensá-la se torna a medida mais prática para uma editora. Ainda nesta conjuntura de preconceitos, as revistas ilustradas também estão associadas à infância, e não são bem-vindas em outros contextos. Essas são associações que os fabricantes de enciclopédias ilustradas têm problemas para dissipar e, à medida que as ilustrações se tornaram menores e mais baratas no decorrer do século, as assinaturas dos artistas responsáveis durante o século XIX eram cada vez mais raras e quase desapareceram. Notemos que, até o século XV, a xilogravura era a técnica que permitia a reprodução em volume, entretanto, suas imagens aparentavam certa grosseria e imprecisões diversas. Apenas com a técnica do talho-doce, propagada pelo ocidente no século XVI, que essas questões foram parcialmente solucionadas. Através da utilização de cinzel ou de ácido sobre placas de cobre, as ilustrações saíam bem mais detalhadas e com um maior nível de semelhança entre as reproduções. Mesmo enciclopédias comprometidas com a identificação de seus redatores de artigos normalmente não se dariam ao trabalho de reconhecer seus ilustradores (LOVELAND, 2019).

As preocupações sobre as imagens transmitirem um ar de banalidade possivelmente eram mais severas para as enciclopédias do que para qualquer outra publicação, uma vez que as elas eram vistas como um dos objetos mais sólidos para a busca pelo conhecimento. Além desta, existia também um risco no gerenciamento de certa “economia de imagens”, em que editores deveriam dispor de uma ampla variedade de imagens que pudesse estar presente em suas obras, que se adequassem à diagramação pensada, que atendessem às dimensões exigidas, e que,

pelo menos em períodos em que predominava o uso das placas de cobre, que a mesma imagem pudesse ser utilizada em diferentes verbetes.

Sobre a composição visual das enciclopédias, uma grande quantidade delas apresentava frontispícios, ornamentos tipográficos e “vinhetas” decorativas — enfeites visuais que separam seções do texto. O frontispício da *Encyclopédie* é, provavelmente, um dos mais reproduzidos e apontados em toda a história desta categoria de imagens. A entrega da encomenda desta e de outras imagens que comporiam o livro era acompanhada de um texto que explicava a imagem:

Debaixo de um Templo de Arquitetura Iônica, Santuário da Verdade, vemos a Verdade envolta em um véu, radiante com uma luz que separa as nuvens e as dispersa. À direita da Verdade, Razão e Filosofia, estão engajados, ele um em levantar o véu da Verdade, o outro em puxá-lo. A seus pés, teologia ajoelhada, recebe sua luz do alto. Seguindo a linha das figuras, vemos agrupadas do mesmo lado a Memória e a História Antiga e Moderna; A história está escrevendo os anais, e o Tempo serve de suporte para ela. Agrupados abaixo estão Geometria, Astronomia e Física. As figuras abaixo deste grupo mostram Óptica, Botânica, Química e Agricultura. Na parte inferior estão várias Artes e Profissões que se originam das Ciências. À esquerda da Verdade, vemos a Imaginação, que se prepara para adornar e coroar a Verdade. Sob a imaginação, o artista colocou os diferentes gêneros da poesia: épica, dramática, satírica e pastoral. Em seguida, vêm as outras artes de imitação: música, pintura, escultura e arquitetura (DIDEROT, 1751, tradução nossa).⁷

Georges May (1973) explica que, por trás das primeiras aparências do texto, que declara por meio da alegoria uma relação entre os campos de conhecimento, a composição encomendada para o artista Charles-Nicolas Cochin também se esforçou para expressar a noção de que existe uma interdependência e uma hierarquia entre as várias artes e ciências e de que os dois editores já haviam discutido longamente. No *Prospecto* de 1750, Diderot explicou como, a fim de atingir seu objetivo ambicioso,

⁷ Do original: Sous un Temple d'Architecture Ionique, Sanctuaire de la Vérité, on voit la Vérité enveloppée d'un voile, & rayonnante d'une lumière qui écarte les nuages & les disperse. A droite de la Vérité, la Raison & la Philosophie s'occupent l'une à lever, l'autre à arracher le voile de la Vérité. A ses piés, la Théologie agenouillée reçoit sa lumière d'en-haut. En suivant la chaîne des figures, on trouve du même côté la Mémoire, l'Histoire Ancienne & Moderne; l'Histoire écrit les fastes, & le Temps lui sert d'appui. Au-dessous sont groupées la Géométrie, l'Astronomie & la Physique. Les figures au-dessous de ce groupe, montrent l'Optique, la Botanique, la Chymie & l'Agriculture. En bas sont plusieurs Arts & Professions qui émanent des Sciences. A gauche de la Vérité, on voit l'Imagination, qui se dispose à embellir & couronner la Vérité. Au-dessous de l'Imagination, le Dessinateur a placé les différens genres de Poésie, Épique, Dramatique, Satyrique, Pastorale. Ensuite viennent les autres Arts d'imitation, la Musique, la Peinture, la Sculpture & l'Architecture.”

os autores da *Encyclopédie* tiveram primeiro de “conceber a árvore genealógica de todas as ciências e de todas as artes/uma tarefa muito árdua que puderam não teríamos atuado com sucesso sem o modelo oferecido por aquele ‘gênio extraordinário’ / ‘Francis Bacon’”. É de nossas faculdades que derivamos nosso conhecimento: a história veio até nós da memória; a filosofia da razão; e a poesia da imaginação. Como para a teologia, Diderot, ainda seguindo os passos de Bacon, havia afirmado no Prospecto que também ela se deixaria analisar segundo esta divisão tripartida; mas quando, um ano depois, reimprimiu o Prospecto no primeiro volume da Enciclopédia, ele confessou que teve que abandonar essa ideia “porque parecia ser mais inteligente do que sólido”.

Frontispícios estrelaram muitas enciclopédias ao longo do século XIX e costumavam ser alegóricos. Mesmo o eminentemente prático *Curieuses Natur-Kunst-Gewerck-und Handlungs Lexicon* (1712) incluía um frontispício apresentando Minerva e Mercúrio, esse último simbolizando o comércio e, talvez adicionalmente, o comércio de conhecimento pelo qual os enciclopedistas foram incluídos.

Os ornamentos tipográficos conferem dinamismo à página ou ao verbete, e distinguem com eficiência diferentes pontos de partida. Este elemento, assim como as vinhetas, era regido pela organização prevista para toda a ideia do pensamento enciclopédico. Com o constante crescimento de artigos a que deveriam se dedicar as enciclopédias, os ornamentos tipográficos compunham uma dentre várias soluções que facilitassem, para o olhar, o encontro com o termo requisitado (TSCHICHOLD, 2007). Em comparação com a produção literária de nossos tempos, torna-se claro que os parágrafos alinhados à esquerda, com humildes letras maiúsculas, também são sintomas de uma especialização deste campo da reprodução técnica, dentre vários outros. Aquelas letras com destaques exuberantes, por sua vez, pertenciam a códices de um período de acesso restrito a segmentos mais poderosos e opulentos da sociedade.

Figura 17: “Sistema figurativo do conhecimento humano”, da *Encyclopédie*



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Frontispício_\(livro\)#/media/Ficheiro:Encyclopedie_frontispice_section_256_px.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Frontispício_(livro)#/media/Ficheiro:Encyclopedie_frontispice_section_256_px.jpg). Acesso em: 23 jun. 2023.

A partir do Renascimento, os diagramas se tornaram populares principalmente pelos ensinamentos de Petrus Ramus, que os utilizava a fim de construir esquemas visuais para facilitar as explicações sobre as estruturas de uma arte ou ciência (SELBERG, 2006).

O enciclopedismo do século XVII foi fortemente influenciado pela tradição lexical. Mais ainda, o valor das fotos nas enciclopédias acabou não sendo provado.

As considerações econômicas também poderiam convencer um editor de enciclopédia a dispensar ilustrações. As xilogravuras eram acessíveis, mas passaram a ser vistas como rudes e antiquadas por volta de 1700. Conforme observado anteriormente, era caro obter placas de cobre preparadas. Os desenhos tendiam a ser copiados, sendo, então, salvos em honorários antes que os direitos autorais fossem garantidos para imagens do século XVIII e das centenas de anos do século XIX. Entretanto, fazer uma gravura era exigente por si só: a imagem precisa ser virada da direita para a esquerda para aparecer precisamente sempre que fosse impressa, entre outras coisas. Antes da década de 1760, poucos dicionários ou enciclopédias de fora da Grã-Bretanha eram ilustrados de maneira significativa. Os estados alemães, por sua vez, tinham a classe da Europa que é mais letrada, centro que criava um mercado competitivo de livros – mas que carecia de guias ricos – compradores do tipo que sustentavam as luxuosas enciclopédias da Grã-Bretanha, França, ao lado dos italianos. Fatores que ajudam a manter baixos os gastos com publicações e a limitar o uso de placas de cobre.

A *Encyclopédie* pode ter sido mais bem ilustrada do que quase todas as enciclopédias subsequentes, mas provavelmente não tenha encerrado o desenvolvimento de enciclopédias ilustradas. Talvez um dos desenvolvimentos mais notáveis em 1800 tenha sido a tendência de colocar as imagens corretamente no texto escrito, em vez de em páginas divididas. As xilogravuras permitiram um posicionamento que durou séculos, mas as tecnologias de marca que são novas o resultado mesmo são menos sacrifício da sutileza. Especificamente, os cortes lineares – ou gravuras em madeira – foram produzidos com ferramentas de gravador aplicadas em vistas corretas ao seu grão em madeira serrada, o que é difícil, mas que permitiu que os detalhes fossem reproduzidos exatamente mais do que acabariam sendo de fato em xilogravuras. Ao contrário das placas de cobre, os cortes de linhas foram produzidos em relevo e são impressos com texto.

Assim como a impressão em cores, a fotografia revolucionou a produção comercial. Na década de 1860, os ilustradores estavam imitando o estilo das fotos, como fizeram, por exemplo, na Enciclopédia de Chambers.

A cor e a fotografia são realmente mais aprazíveis aos olhos, porém, dificilmente podem ser adequadamente desfrutadas se o suporte disposto não for adequado. Melhores ilustrações exigiam papel mais espesso e brilhante, em parte para ajudar a impedir que a imagem aparecesse no verso relativo, o que é

fundamental porque o papel brilhante mantinha a tinta em sua área e fazia com que fosse mais vívida. O papel grosso acabava custando caro, e o brilho excessivo podia produzir reflexo e dificultar a leitura de textos muito longos, embora as imagens de qualidade que são mais bem mantidas separadas em enciclopédias — um remédio típico do século XX, cada um pode ser impresso para um tipo de papel inicial, mas esforços foram adicionalmente construídos para criar um compromisso. Na metade que se segue ao século XX, muitas enciclopédias foram impressas, com textos e imagens semelhantes, em apenas um tipo de papel.

O plástico, assim como outros materiais, estava na verdade contido em “coberturas” transparentes, que se tornaram comuns nas enciclopédias na metade do segundo século.

No entanto, várias enciclopédias do século XX ganharam aclamação quando se tratava de suas imagens. A mais importante entre elas foi a *Enciclopedia Italiana* (1929-1939). Ao todo, trinta e cinco volumes foram publicados, com um volume a mais contendo o índice. O conjunto abrangeu sessenta mil artigos e aproximadamente trinta mil imagens. Cada volume tem em torno de mil e quinze páginas, e trinta e sete volumes suplementares foram publicados entre 1938 e 2015. A *Enciclopedia Italiana* tinha imagens de vários tipos, mas sem dúvida havia uma dedicação maior para fotos em preto e branco. Nesse sentido, já teria ficado antiquado em apenas dez anos após ser concluída, pois a cor era a tendência que as enciclopédias aderiram em seu tempo.

Como esta observação indica, as edições das editoras de enciclopédia que estão sendo lançadas são amplas para refazer suas fotos em durações regulares devido às tecnologias mais recentes para capturar o criativo (BENEDETTI, 2005). Em outras palavras, assim como os verbetes nas enciclopédias deveriam ser atualizados à luz dos avanços no conhecimento, as ilustrações precisavam ser atualizadas não somente para acompanhar estes avanços, mas também por razões técnicas. O desgaste nas placas usadas, principalmente as de madeira, também direcionou o foco para a importância de restaurar imagens, especialmente xilogravuras.

A história do enciclopedismo pode ser adequadamente enquadrada em uma narrativa de progresso. As representações visuais desempenham um papel crucial como uma linha do tempo de desenvolvimento que se estendeu até o século XX, embora tenham sido capazes de incorporar fotografias coloridas diretamente nas impressões. No entanto, a era fotográfica não desfrutou de uma supremacia

duradoura. Em meados do século XX, o editor da *Collier's Encyclopedia* anunciou que, apesar da disponibilidade de seguro para fotografias, foram encomendadas pinturas para representar animais, enquanto apenas "desenhos de linhas esquemáticas" eram considerados apropriados. Isso evidencia a clara preferência por representações sistemáticas em detrimento de algumas indústrias específicas (LOVELAND, 2019, p. 218). Da mesma forma, para o *Petit Larousse*, as fotografias foram trocadas por desenhos até o século que vai em meados do século XX, mas quase todas as fotografias acabaram sendo trocadas por desenhos e diagramas, evidentemente para tornar as imagens mais pedagógicas (PRUVOST, 1994).

Na verdade, através da reputação de uma enciclopédia europeia ou por sua produção e publicação, imagens custam aos escritores muito mais do os textos encomendados. E, por vezes, expandir os textos dos verbetes sem necessariamente expandir a quantidade de páginas da enciclopédia seria facilmente justificaria o corte de imagens de uma edição. Loveland (2019, p. 219-220, tradução nossa) também afirma que “Uma atitude mais típica era que as enciclopédias deveriam ser ilustradas, mas apenas para fins de instrução, não de entretenimento. Alguns dos responsáveis ou enciclopédias alfabéticas acreditavam fervorosamente no poder educacional das imagens”⁸.

Contudo, historicamente essa relação da imagem com a enciclopédia atrai a atenção para um fator de questionamento relevante até os tempos atuais: até que ponto a imagem seria capaz de materializar um conceito ou um objeto em si? Sobre este questionamento, é importante trazer de volta Locke, cujo ensaio influenciou diretamente Diderot e D'Alembert no prefácio:

[...] Quando falamos de justiça, ou gratidão, não formamos para nós mesmos nenhuma imagem de algo existente, que devíamos conceber, mas nossos pensamentos terminam nas ideias abstratas dessas virtudes, e não além disso; ao contrário, quando falamos de um cavalo, ou ferro, estas ideias específicas, não as consideramos simplesmente na mente, mas como as próprias coisas, que fornecem os modelos originais dessas ideias. Mas nos modos mistos, ao menos nas partes mais consideráveis deles, que são seres morais, consideramos os modelos originais como existindo na mente, e a eles nos referimos para distingui-los dos seres particulares sob esses nomes. E, assim, penso que são estas essências das espécies dos modos mistos

⁸ Do original: More typical attitude was that encyclopedias should be illustrated, but only for instructional purposes, not entertainment. Some of those responsible for alphabetical encyclopedias were fervent believers in the educational power of images.

denominadas por um nome mais particular, ou seja, noções; assim, por um direito peculiar, dizem respeito ao entendimento (LOCKE, 1999, p. 168, tradução nossa).

Este trecho de uma meditação acerca da formação de conceitos e definições pela mente alicerça a maneira que os enciclopedistas vislumbrariam o esquema entre imagem e texto, e como esta combinação viabilizaria a compreensão dos verbetes.

Dentro de seu prospecto de 1751, além de insistir na necessidade de as fotos cessarem com a imprecisão e a obscuridade, Diderot enfatizou a capacidade das pranchas utilizadas na *Encyclopédie* de despertar a curiosidade. A dicotomia entre imagens de caráter técnico e imagens que atraíssem o olhar dos leitores sempre foi elemento de discussão entre enciclopedistas e críticos.

Ivan Illich, autor de *In The Vineyard Of The Text* (1993), enumera, no capítulo “*Illuminatio versus Illustratio*”, fatores de impacto no leitor relacionados à presença da imagem em um layout. Primeiramente, dentro do contexto da catequização, as imagens adornavam as imagens sagradas e serviam de instrução para os leigos, mas, indo além disso, as imagens serviam como um veículo não verbal com poderes exegéticos e heurísticos, e o leitor, ao apreciar a imagem, compreenderia quais elementos mereciam destaque dentro de uma narrativa, que deveriam ganhar projeção e mais energia em uma leitura para os leigos, entre outras possibilidades. Para a quarta função,

A miniatura, no começo da era medieval, é concebida como um acompanhamento que apoia o som emitido pelas linhas quando o leitor as percorre. [...] As iluminuras medievais convidam o resmungão a calar-se adorando o que palavra nenhuma poderia exprimir. Nem são as imagens como fotografias, destinadas a documentar um fato ou fornecer evidências para o assunto discutido no texto (ILLICH, 1997, p. 109).

Por fim, Illich destaca a função mnemônica, que é posta em prática ao permitir que o leitor tenha experiências diferentes para cada página, como em uma jornada, e desta forma fixe eficazmente aquela leitura. Apesar do contexto segmentado de Illich, indubitavelmente estas funções podem ser estendidas para outras formas de livros ilustrados e, dentre elas, as enciclopédias, que, por muitos séculos, eram um dos poucos meios de concentração eficiente de informações para sociedades.

2.3 O ENCICLOPEDISMO DEPOIS DA *ENCYCLOPÉDIE*

Apesar de grande parte, se não todas as impressões de enciclopédias na atualidade serem descontinuadas, ainda é possível encontrar volumes impressos em editoras e sebos, pelo interesse autêntico de seu conteúdo ou pelo espírito de colecionador. Um dos maiores exemplos é a *Encyclopaedia Britannica*, que iniciou suas atividades em 1964 e anunciou o fim das impressões em 2012. Sua presença nas estantes de uma casa era vista com bons olhos, que associavam as obras a erudição e opulência.

Antecedendo o encerramento das impressões, os CD-ROMs eram um formato de mídia que tornava acessíveis as enciclopédias para os detentores de um computador com CD player. Migrar para o formato digital reduzia significativamente o preço de venda que o mesmo conteúdo teria em formato físico, além da redução do espaço que ocuparia e da facilidade de manuseio. Ainda assim, estava inserida em uma lógica mercadológica que exigia que seus usuários fossem, antecipadamente, detentores de computadores — que historicamente sempre foram bastante custosos — e, por fim, ainda tratavam o conhecimento como mercadoria. Essa medida de mercado, que se estendia a várias outras, era paralela ao crescimento das enciclopédias virtuais e, exponencialmente, da *Wikipedia*.

A *Wikipedia* nasce em 15 de janeiro de 2001 e muda completamente a forma que as enciclopédias formarão seu corpo, agora etéreo e virtual. É gratuita, acessível em inúmeras linguagens e aberta à comunidade virtual que se voluntaria para gerar, avaliar, corrigir e realizar a manutenção dos artigos enciclopédicos. Sua interface é composta, basicamente, de uma página virtual dedicada a um verbete específico, em que são introduzidos o conceito e um estado geral do conteúdo relevante a ele, com espaço disponível para imagens, notas de rodapé e outros adendos periféricos ao texto.

A dimensão do projeto de contínua melhoria da *Wikipedia* é colossal, uma vez que se propõe a abrir sua edição a praticamente todos, na maior quantidade de línguas possíveis, e essa é uma das grandes diferenças quando em comparação ao padrão enciclopédico tradicional. A edição por múltiplas mãos foi gradualmente formando novas regras dentro da administração da *Wikipedia* para que fossem mantidos alguns princípios básicos: o primeiro diz respeito ao reconhecimento do *website* como uma enciclopédia, e agrega características de tais objetos a fim de

disponibilizar informações a todos, afastando-se dos conceitos de dicionário, jornal de notícias ou fonte de documentos, que são concebidos em outros projetos. O segundo ponto diz respeito ao esforço exigido para que a escrita seja realizada com a maior neutralidade possível, orientando que os artigos passem por uma verificação acurada, além confiabilidade nas citações. O terceiro pilar reafirma a gratuidade de seu conteúdo, que é aberto para uso, edição e distribuição. O quarto pilar exige que os editores se tratem com civilidade e respeito, ao considerar que várias pessoas podem atuar simultaneamente sobre um texto para alterá-lo. Por fim, a *Wikipedia* ressalta que realiza a manutenção de seu espaço virtual através de políticas e orientações, e que não contém regras fechadas. Esses pilares sustentam uma ambiência direcionada à inovação, à atualização de seu conteúdo e ao senso de comunidade.

De acordo com Loveland (2019, p. 375-376), apesar da construção dos artigos feita por comunidades, a aparente ineficácia da produção por muitas mãos não se constitui necessariamente como verdade, pois a *Wikipedia* dispõe de meios quase autorregulatórios que buscam preservar a qualidade dos textos exibidos em seu sítio. O uso de notas de rodapé com as citações realizadas, a abundante quantidade de editores que atuam como “olheiros” dos artigos, o confronto de ideias entre editores que estimulam um resultado mais próximo de um ponto de vista neutro e a existência de *bots*, termo que é o diminutivo de *robots* e designa *softwares* atômicos dedicados a estreitas funções repetitivas, como checagem das fontes, identificação de plágio, correções ortográficas, dentre outras ações. O hipertexto, quando visto sob a perspectiva histórica das enciclopédias impressas, inicialmente substituiu o dever das referências cruzadas, mas rapidamente expande suas possibilidades e adiciona novas dimensões ao texto em que estiver aplicado. O autor ainda explica que:

Tanto as referências cruzadas quanto os índices serviram para remediar a insuficiência de uma dada seleção de palavras-chave, mas por meios diferentes. As referências cruzadas direcionavam os leitores para artigos de outros artigos, enquanto os índices o faziam a partir de uma lista expandida de palavras-chave, separadamente em ordem alfabética e normalmente colocadas no final de uma enciclopédia. A indexação se tornou uma profissão no século XX, com procedimentos e padrões aceitos, enquanto a referência cruzada permaneceu uma atividade idiossincrática, vinculada aos métodos de cada enciclopédia. Apesar dessas diferenças, os enciclopedistas passaram a ver as referências cruzadas e a indexação como complementos. A crença comum de que um índice poderia substituir referências cruzadas, ou

referências cruzadas a um índice, defende seu tratamento como relações íntimas (LOVELAND, 2019, p. 191, tradução nossa).⁹

A edição de conteúdo está constantemente sob avaliação, seja pelos leitores casuais que podem reportar qualquer problema no conteúdo, seja pelos voluntários inscritos na página que avaliam internamente a qualidade das edições dos verbetes e podem comunicar diretamente ao editor as correções e sugestões. Não há uma punição para aqueles que cometam vandalismo virtual, danificando um artigo por qualquer motivo subversivo que seja, mas esses erros comumente são comunicados e corrigidos tempestivamente graças à grande frequência de visitação a eles.

Como seus verbetes são compostos primordialmente de referências externas para que tomem uma forma confiável, as páginas contêm notas de rodapé em que constam todas as referências utilizadas pelo autor dentro de um texto. Por vezes, essas notas ainda indicam, através de um clique apenas, a fonte oficial da informação, seja ela um artigo científico, entrevista, livro ou outro formato. Este é, talvez, o maior potencial da *Wikipedia* e de outras enciclopédias virtuais: o hipertexto.

O hipertexto consiste na anexação de um item a outro da internet através de hiperligações e este prefixo, “hiper-”, remete ao grande potencial de conexões que podem se estabelecer com poucos comandos. Seu criador, Theodore Nelson, que criou o termo na década de 1960, o define brevemente em um artigo auto publicado chamado *Literary Machines* como “uma escrita não sequencial”. Quando o hipertexto conecta diferentes conteúdos entre si, e facilita o acesso a todos eles, renovam-se as possibilidades de leitura, interpretação e manipulação da informação. A profundidade que um hipertexto atribui a um artigo é diretamente proporcional à intencionalidade atribuída àquele artigo. Como exemplo, caso no conteúdo do verbete enciclopédico “pintura” estejam contidos hiperligações para os termos “política”, “filosofia” e “expressão”, sem ter hiperligações para “tinta”, “suporte” ou “gesto”, este artigo enriquecerá as possibilidades de exploração de certos campos do conhecimento e estará desequilibrado para outros. A presença do hipertexto deixa mais à mostra, para

⁹ Do original: Both cross- references and indexes served to remedy the insufficiency of a given selection of keywords, but by different means. Cross- references directed readers to articles from within other articles, while indexes did so from an expanded list of keywords, separately alphabetized and normally placed at the end of an encyclopedia. Indexing became a profession in the twentieth century, with accepted procedures and standards, whereas crossreferencing remained an idiosyncratic activity, tied to the methods of each encyclopedia. In spite of these differences, encyclopedists came to see cross-referencing and indexing as complements. The common belief that an index could replace cross-references, or cross- references an index, argues for their treatment as close relations.

uma visão crítica, a maneira que os autores hierarquizam e priorizam conteúdo. A Wikipédia é talvez a criação enciclopédica que mais se aproxima do conceito de Enciclopédia Maximal de Umberto Eco, proposto como solução ideal para as enciclopédias médias que são constantemente confrontadas pela expansão do conhecimento e pela impossibilidade de preencher os vazios de fatos e dados que teriam o potencial de abarcar através da virtualidade (ECO, 2013, p. 95).

Diferenciando a maneira que abordamos os textos impressos, e como os recebemos e processamos, problematiza o linguista Luiz Antônio Marchuschi (1999):

Sabemos que uma das ideias centrais da atual Linguística de Texto é a da não monoliticidade de sentido do texto, já que o texto é uma proposta de sentidos múltiplos e não de sentido único. Também se postula hoje (cf. Beaugrande, 1997), que o texto é plurilinear na sua construção. Veja-se o caso das interpretações anafóricas, da identificação referencial dos dêiticos ou da desambiguação não-imediata, mas ainda contextual. É evidente que isto diz respeito ao micro-nível da textualidade, ao passo que a deslinearização do hipertexto acha-se no âmbito da macro-organização estrutural, mas o problema é categorialmente similar. Por isso, julgo possível dizer que a não-linearidade do hipertexto tem sua contra-parte no texto impresso. São aspectos diversos, mas de funções similares. (MARCHUSCHI, 1999, p. 3)

Koch (2007, p. 25) elenca dez características que emergem de sua revisão teórica sobre o termo, que são: não-linearidade ou não-sequencialidade, não pressupondo a existência de um começo ou fim definidos; volatilidade pela natureza do suporte, que é a internet, suscetível a quedas de servidores, descontinuação de serviços, entre outras catástrofes; espacialidade topográfica, referente à não-hierarquização das escritas e leituras; fragmentariedade, advinda da ausência de um regulador superior; multissemiótica, que mantém abertas todas as possibilidades sócio-culturais e sensoriais; descentração como traço daquilo que não pertence a um espaço definido de tópicos e que pode ser ampliado indefinidamente; interatividade, por viabilizar uma navegação de mundo aberto, de infinitas combinações; intertextualidade, que, como explica o termo dos estudos literários, cada termo consiste em uma construção realizada sobre a trama de vários outros; conectividade, que, no significado mais próprio da palavra, liga os conteúdos independentemente de onde estejam ou de em que tempo foram concebidos, contanto que ainda existam; e virtualidade, que é inerente ao hipertexto, que se encontra em uma rede de potenciais outros textos.

Entre outras mudanças significativas, pode-se citar o anonimato da autoria do verbete para a Wikipedia. Antes, era reservado certo prestígio aos autores, com textos que homologavam o reconhecimento do sábio responsável pela escrita, com louvores para todos os detalhes que pudesse oferecer. Na contemporaneidade virtual, não há exposto nenhum registro sobre quem quer que tenha participado da produção do artigo. Não obstante, o sítio mantém um registro sobre todas inserções e alterações que cada usuário tenha realizado para que possa referenciar essa pessoa em qualquer eventualidade, como processos por difamação constante em páginas e outros problemas desta natureza. De resto, permanecem em destaque nas notas de rodapé repletas de hipertextos os conteúdos citados no artigo, assim como as imagens utilizadas, que exigem dados como local de origem virtual, dimensões, local físico em que consta o objeto retratado, autoria da fotografia ou desenho, se for o caso, materiais utilizados etc.

A atualização constante também é outra divergência expressiva, e que acompanha fidedignamente a maneira com que mudanças ocorrem no planeta. Esses conteúdos virtuais se esquivam de abordagens que podem fragilizar o conteúdo do texto devido a um caráter de incerteza e, em seu lugar, fecundam modos textuais que expressam o presente da maneira que se apresenta, sem grandes ambiguidades, pela certeza de este conteúdo poderá ser alterado quase que instantaneamente frente a alguma mudança relevante.

Então, para que possamos dar seguimento às obras de enciclopedismo poético e ao *Codex Seraphinianus* em si, cabe aqui compilar, de toda esta história, as características que compõem uma enciclopédia que tenham sobrevivido ao tempo, assim como os outros formatos que se aproximam da ideia de enciclopédia, apesar de eventuais enquadramentos em outras taxonomias. Para esta seção, cabe sublinhar a relevante tese de Amir Brito Cadôr como uma referência, pois ela compila em um texto de traços metalinguísticos as características das enciclopédias visuais, e expande as possibilidades do olhar para nossa tese, facilitando que novas referências e exemplos sejam alcançados.

Primeiramente, devemos reconhecer que as enciclopédias podem ser amplas, em um movimento que busca reconhecer e nomear o máximo de coisas do mundo, mas também podem ter um escopo específico, como enciclopédias que acumulam conhecimentos desenvolvidos dentro de uma área de estudos, como medicina, ou que

trate de assuntos que gravitam em torno de uma temática, como uma enciclopédia do cristianismo.

A disposição de seu conteúdo normalmente segue uma sistemática que busca organizar o conhecimento de alguma maneira, ao menos nas enciclopédias impressas. Pode se basear totalmente na ordem alfabética, ou criar seções para cada temática, que, por sua vez, podem adotar outros métodos além da ordem alfabética, como um encadeamento temporal de eventos, ou a simples cadência temática, dificultando a busca de um leitor, mas priorizando uma lógica linear que atenda a algum objetivo do texto.

Dentre as enciclopédias físicas e virtuais, prevalece a utilização da organização por verbetes, que busca desenvolver uma análise explicativa sobre estes. O verbete enciclopédico diverge daquele do dicionário quando o segundo se refere apenas ao léxico, sua constituição, flexões, por vezes pronúncia, e quase sempre a conceituação. A enciclopédia, por outro lado, explica seu verbete de maneira sucinta, mas abordando a maior quantidade de conhecimentos que partem daquele elemento. Olga Pombo (2002, p. 268) levanta a seguinte comparação:

A enciclopédia nunca é um dicionário, mas eles têm um ponto em comum. Ambos são textos descontínuos feitos de segmentos ou entradas independentes, organizados em ordem alfabética ou estruturados em estruturas conceituais, temáticas ou disciplinares mais amplas. Esses campos semânticos nunca apresentam bordas bem definidas. Cada entrada abre (explícita ou implicitamente) para outras entradas que, por sua vez, se abrem para outros de tal forma que cada entrada está virtualmente conectada com todas as outras. Nesse sentido, a enciclopédia não é tanto uma reunião monumental de todo o conhecimento em um lugar fechado, mas a livre circulação da unidade em toda a efetividade densa e sensual de seus volumes e páginas. [...] Não uma totalidade aditiva, mas um horizonte vasto e ondulante, uma rede de elementos multidimensionais que podem ser conectados de acordo com relações múltiplas. Quer dizer, a enciclopédia supõe uma continuidade profunda e flutuante subjacente à sua descontinuidade superficial. Este é o ponto em que a enciclopédia se revela mais claramente como uma configuração forte da unidade da ciência. Na verdade, é a única tentativa de unificação do conhecimento, que é efetivamente realizada, a única realização material da unidade da ciência que se condensa e apresenta aos olhos de todos uma vasta gama de materiais, que nunca poderiam ser confrontados de outra forma.

Com esse discurso, a pesquisadora atrela o termo “enciclopédia” à transmissão de conhecimento, corroborando todo o trajeto histórico deste objeto. Tal transmissão

faz parte da retórica da ciência, transubstanciando-se nesta unidade física de forte caráter simbólico.

2.4 ENCICLOPEDISMO POÉTICO

O ato de inventariar o mundo, entretanto, não encontrava apenas na enciclopédia e nos seus antecessores taxonômicos o único meio para tal, afinal, a retórica do enciclopedismo, que buscava apresentar tudo que era conhecido sobre um determinado assunto, encontrava seu veículo em peças de teatro, poemas e prosas, além de compêndios, e o erigir da Biblioteca de Alexandria se deu, principalmente, sobre o enciclopédico e o épico, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, obras que conseguiam conciliar as ciências e as artes em uma narrativa (RUDY, 2020, p. 3).

De fato, existem estudos sobre várias obras que recorrem a este esforço em direção à construção de um sistema do conhecimento, ou que parodiam essa ideia, mas sem se desvincular da noção enciclopedista. A aproximação de padrões ocorre com o excesso de informações, a separação fragmentada de verbetes, um mundo ampliado por notas de rodapé, uma filosofia interna à narrativa que explora o conhecimento daquele mundo, entre outras características textuais.

Em um texto seminal, Edward Mendelson (1976, p. 1270-1271, tradução nossa) explica que:

A narrativa enciclopédica se identifica não por um único enredo ou estrutura, mas por englobar um amplo conjunto de qualidades. Todos incluem um relato completo de uma tecnologia ou ciência. Uma astronomia medieval completa pode ser construída a partir de Dante, um relato completo da medicina renascentista a partir de *Rabelais*. Dom Quixote é um adepto da ciência das armas. Fausto expõe teorias geológicas opostas e antecipa a biologia evolutiva. *Moby-Dick* é uma enciclopédia de cetologia e há um relato detalhado da embriologia no capítulo “Bois do Sol” de *Ulisses*. Arco-íris da Gravidade é especialista em balística, química e algumas matemáticas muito avançadas. Narrativas enciclopédicas também oferecem um relato de uma arte fora do reino da ficção escrita: os baixos-relevos esculpidos no Purgatório, a marionete de Dom Quixote, a tragédia grega em Fausto, as pinturas de baleias em *Moby-Dick*, os ecos musicais em *Ulisses*

“Sirens”, filme e ópera em *Gravity's Rainbow*.¹⁰

Além dessa caracterização, Mendelson (1976, p. 1269, tradução nossa) realiza uma distinção entre a narrativa épica e a enciclopédica:

A narrativa enciclopédica evolui do épico e frequentemente usa a estrutura épica como seu esqueleto organizador, mas os temas do épico tornaram-se cada vez mais vestigiais da forma enciclopédica. As epopeias tratam da cultura imediata em que foram escritas apenas de forma alusiva ou analógica. A ação épica ocorre em um passado lendário e, embora essa ação possa comentar vigorosamente sobre o presente do escritor — como faz a Eneida — a ação tira poucos de seus eventos da experiência “presente” comum. As narrativas enciclopédicas, ao contrário, são definidas perto do presente imediato, embora não nele. A ação principal da maioria deles ocorre cerca de vinte anos antes da época de sua escrita, permitindo que o livro mantenha uma relação mimética ou satírica com o mundo de seus leitores, ao mesmo tempo que permite que seus personagens façam profecias precisas sobre os eventos que ocorrem. Entre o momento da ação e o momento da escrita.¹¹

Partindo desses dois parágrafos, podemos listar outros exemplos que se enquadram em uma narrativa enciclopédica e poética. *Ulysses*, de James Joyce, é provavelmente um dos romances mais associados a um espírito enciclopédico (SWARTZLANDER, 1988; CLARK, 1992; BURN, 2001; SAINT-AMOUR, 2015; ATTRIDGE, 2004). Radak (2018) resume que:

As listas e catálogos excessivos nos textos enciclopédicos de Joyce contribuem para sua impossibilidade de finalização não apenas no sentido literal de que seu comprimento atrasa o ponto final material da

¹⁰ Do original: Encyclopedic narrative identifies itself not by a single plot or structure, but by encompassing a broad set of qualities. All include a full account of a technology or science. A complete medieval astronomy may be constructed out of Dante, a full account of Renaissance medicine out of Rabelais. Don Quixote is an adept at the science of arms. Faust expounds opposing geological theories, and anticipates evolutionary biology. Moby-Dick is an encyclopedia of cetology, and there is a detailed account of embryology embedded in the "Oxen of the Sun" chapter of Ulysses. Gravity's Rainbow is expert in ballistics, chemistry and some very advanced mathematics. Encyclopedic narratives also offer an account of an art outside the realm of written fiction: the carved bas-reliefs in the Purgatorio, the puppetry of Don Quixote, the Greek tragedy in Faust, the whalepaintings in Moby-Dick, the musical echoes in Ulysses' "Sirens," film and opera in Gravity's Rainbow.

¹¹ Do original: Encyclopedic narrative evolves out of epic and often uses epic structure as its organizing skeleton, but the subjects of epic have become increasingly vestigial to the encyclopedic form. Epics treat of the immediate culture in which they are written only allusively or analogically. Epic action takes place in a legendary past, and although that action may comment forcefully on the writer's present-as does the Aeneid-the action takes few of its events from ordinary "present" experience. Encyclopedic narratives, in contrast, are set near the immediate present, although not in it. The main action of most of them occurs some twenty years before the time of writing, allowing the book to maintain a mimetic or satiric relation to the world of its readers, while at the same time permitting its characters to make accurate prophecies of events that occur between the time of the action and the time of writing.

narrativa; eles também estabelecem uma narrativa alternativa e desacelerada caracterizada por digressão, interrupção e atraso que resiste à teleologia e à narrativa sequencial. (2018, p. 82, tradução nossa)¹²

Esse romance, que é enciclopédico em sua extensão — apesar de circadiano — nos diálogos, no entremeado das vozes de seus personagens, em todos os conteúdos e óticas exploradas, remete a uma configuração que se apresenta inevitavelmente intertextual.

Esta intertextualidade promove, por vezes, a dimensão visual juntamente de sua escrita. O romance de Danielewski, *House of Leaves* (2000), tem como argumento principal a materialidade de uma casa que instiga, através do tempo, todos os moradores que a ocuparam e que notam, em algum momento de suas vidas, que o interior da casa, quando detalhadamente medido, é maior do que a medida do exterior. Esse fato leva vários personagens a realizar investigações em arquivos encontrados na casa ou em pesquisas de pessoas que passaram por lá, ou mesmo terceiros que mantiveram contato com essas pessoas, e notam um leque de informações relacionadas ao estranhamento que ela provoca, além dos casos de fuga, insanidade e obsessões.

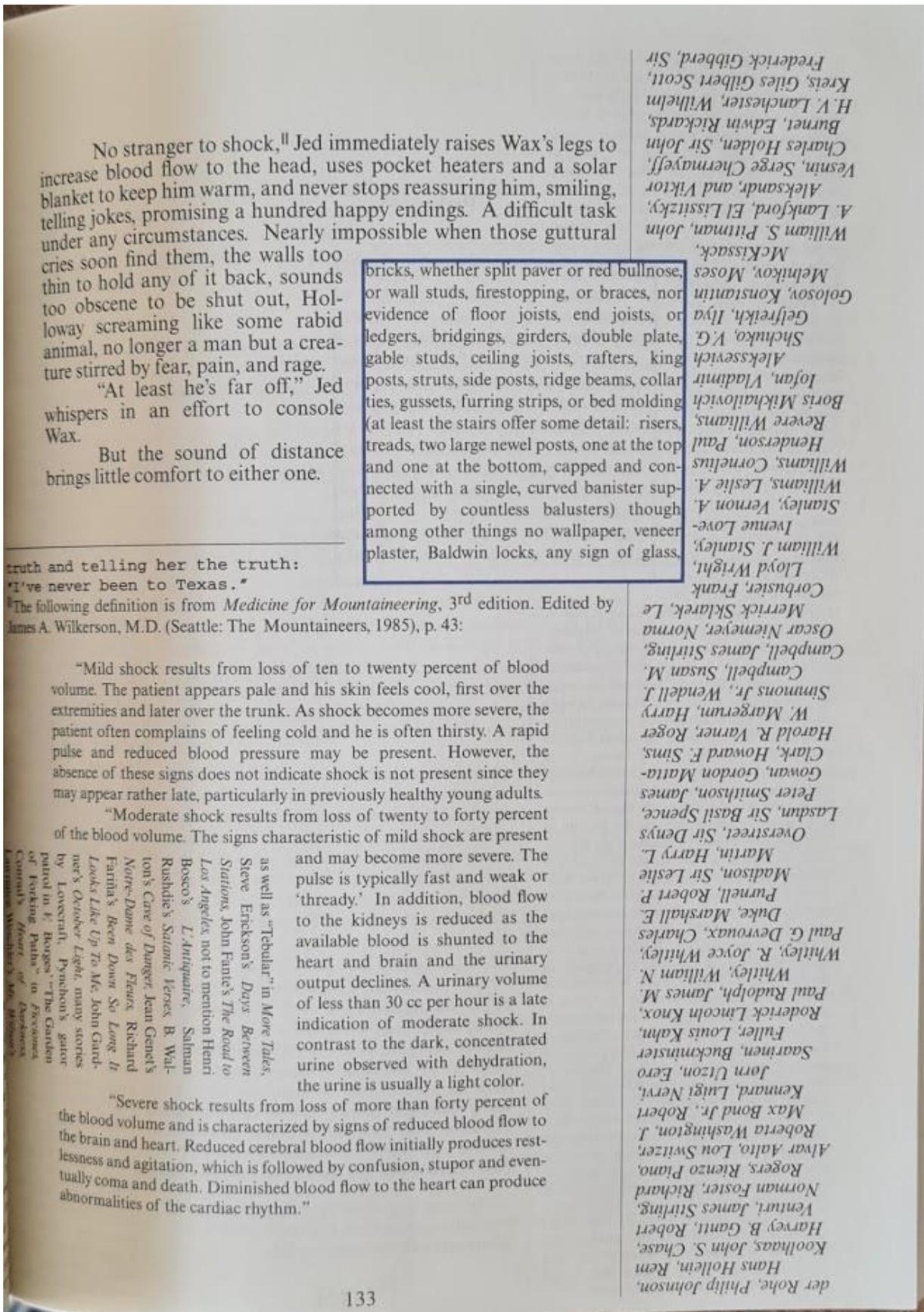
Ao decorrer do livro, todos esses quadros psicológicos se transmutam na maneira que o texto se apresenta e extrapolam as molduras das notas de rodapé, que, mesmo assim, permanecem sendo espaços amplamente aproveitados no livro e que permitem que diversas histórias paralelas se desenvolvam. Textos em espirais ou em formato de partes da casa, como as janelas e o telhado angular, começam a se fundir ao fluxo do texto principal. Esses textos paralelos, por sua vez, apresentam as diversas vozes encontradas durante as investigações dos protagonistas ou documentos que contêm longas listas, descrições complexas de quadros psicológicos danificados de pessoas que uma vez estiveram na casa.

Explora-se com afinco a imagem do labirinto, não só como verbete, mas também pictoricamente, pois o livro só possibilita ao leitor a captura da narrativa completa caso ele se esforce para correr seus olhos em todo o conteúdo disponível nas páginas, que esporadicamente exigirão que o livro seja virado de cabeça para

¹² Do original: The excessive lists and catalogs in Joyce's encyclopedic texts contribute to their unfinalizability not only in the literal sense that their length delays the material ending point of the narrative; they also set up an alternative, decelerated narrative characterized by digression, disruption, and delay that resists teleology and sequential narrative.

baixo, de lado, que seja realizado um espelhamento para o conteúdo escrito de trás para frente, e que várias páginas sejam antecipadas ou revisitadas para que sejam esclarecidos certos fatos. Graulund (2006) associa o caráter convoluto de *House of Leaves* com os diversos dispositivos que a contemporaneidade dispõe aos autores, e diz que isso transforma a obra na própria casa. O texto e o paratexto convivem em simbiose, e ambos assimilam referências diretas e indiretas a várias outras obras da literatura à teoria, tendo como exemplo uma citação direta a Derrida, que também recorre ao léxico arquitetônico para construir uma visualidade sobre a perda de significado e a ideia de desconstrução.

Figura 18: Amostra do livro *House of Leaves*, de Danielewski (2000)



Este espírito enciclopédico também pode tomar a forma de poemas, a exemplo da *Divina Comédia* de Dante, ou do *Paraíso Perdido* de Milton. Ambas as obras conseguem firmar a criação de todo um universo para, então, contar uma história, partindo da grandiloquência do gênero épico. Certos trabalhos de poesia em prosa também podem ser observados sob esta ótica, como demonstra Noriko Takeda (2011) ao apontar que cinquenta poemas de Baudelaire manifestariam a ambição em estabelecer uma enciclopédia no domínio da poesia em um ato de modernização do Iluminismo para ser um avanço cotidiano e uma salvação. Seus poemas com títulos que remetiam a dualidade, como *Le Fou et la Venus* ou *Mademoiselle Bistouri*, ao serem agrupados, listavam um leque de possibilidades temáticas, todas trabalhadas até certa extensão.

A contemporaneidade apresenta poemas que, como um inventário de um tempo, conseguem exprimir sobre a página aquela lógica de uma grande totalidade sintetizada. O poema de Waly Salomão, *Remix do Século XX*, adota essa mecânica, que apresenta dispersamente inúmeras palavras populares em diversos meios durante o século XX, em uma cadência rítmica semelhante de uma máquina de digitar, como foi interpretada pela cantora Adriana Calcanhotto em uma de suas *performances*, em que o som da máquina, ou de um bumbo, acompanhava o recital.

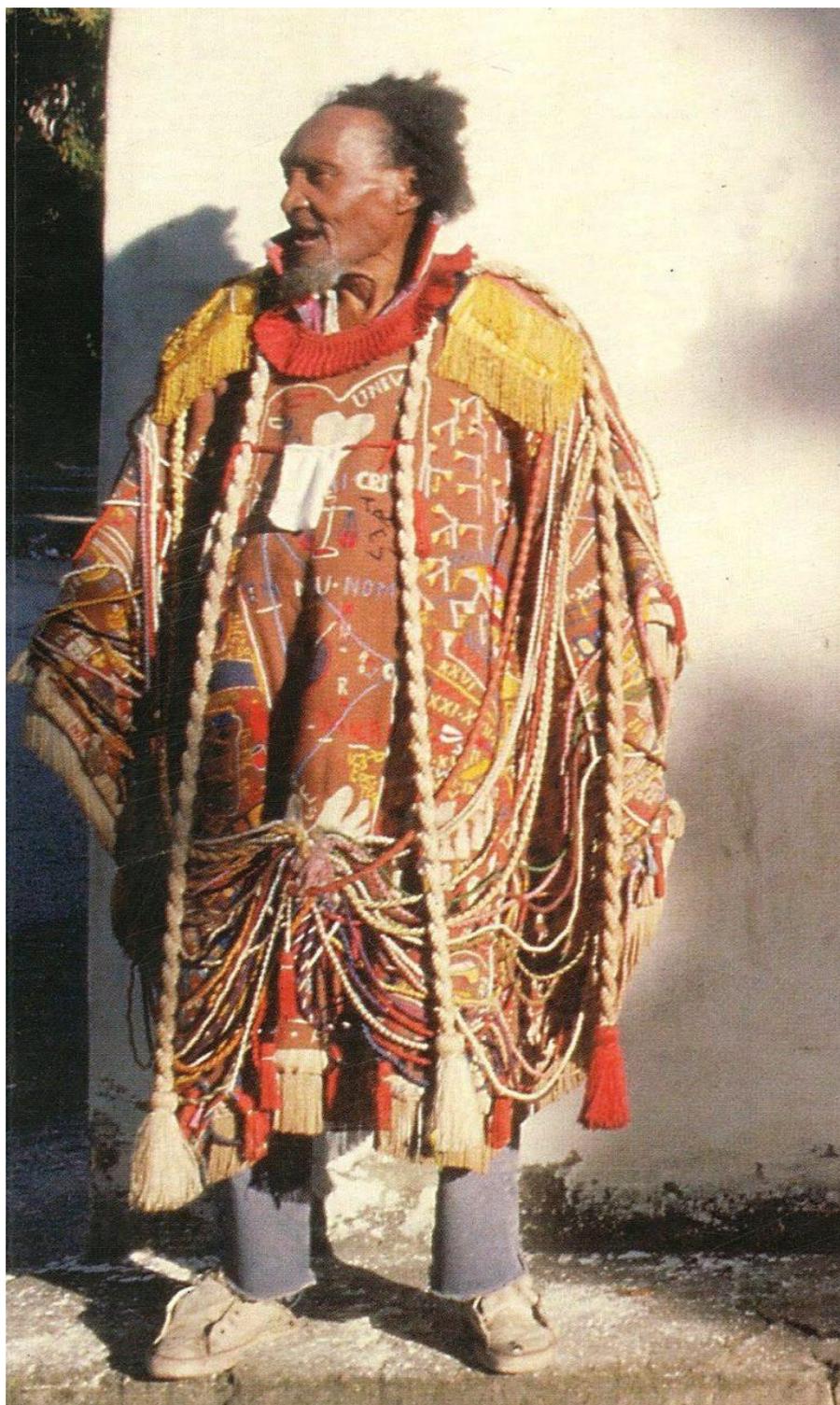
No campo das artes plásticas, a dinâmica que compõe a visualidade do enciclopédico opera predominantemente em outros modos, tendo em vista que o texto deixa de ser elemento essencial, e apesar de não ser completamente dispensado, outras mídias ocupam mais território nas composições artísticas e na curadoria.

A 55ª Bienal de Veneza, de 2013, expôs como tema central “O Palácio Enciclopédico”, determinado por Massimiliano Gioni. Uma obra homônima do tema daquele ano se tornaria um chamariz que permite desenvolvimentos ao redor do assunto: o *Palazzo Enciclopedico* de Marino Auriti, que consistia na instalação de um museu imaginário feito para abrigar todo o conhecimento do mundo, partindo principalmente das invenções humanas por todo seu desenvolvimento. Apesar de ter sido apenas a maquete de uma ideia ambiciosa, a apresentação dessa ideia na Bienal refrata um interesse infinito por praticamente tudo que existe, nomeado ou não, indiferente da forma e da possibilidade de alcance. Iniciar pelo Palazzo é um indicador do que sucederá daquele ponto adiante em toda exibição, que tem na arte uma leitura do mundo através de inúmeras perspectivas e infinitas combinações. Nesse sentido, a interação com obras dessa curadoria se assemelharia mais às enciclopédias

virtuais, que trabalham sem começo ou fim determinado, e seus espectadores se baseiam no olhar e no interesse para desenhar uma trajetória sobre o conteúdo.

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), artista plástico brasileiro que também teve parte na 55ª Bienal de Veneza, e sobre quem circundam muitos questionamentos sobre as fronteiras da insanidade e da produção visual, ficou conhecido por produzir vestes e outros objetos a partir de lixo e sucatas, e tem em “Manto de Apresentação” a sua obra mais famosa.

Figura 19: Bispo Do Rosário com o "Manto De Apresentação". Foto de Walter Filho.



Fonte: Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Figura 20: Manto de apresentação Verso, foto de Rodrigo Lopes



Fonte: Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Construir seu manto a partir de objetos e restos do cotidiano em uma face, e preencher todo o verso com nomes de pessoas são atos enciclopédicos, tanto de uma perspectiva do mundano quanto do afetivo. Maciel detalha as relações que podem ser articuladas quando a obra de Bispo é lida como enciclopédica:

[...] tomar a obra de bispo como enciclopédica é reconhecê-la como uma intrincada rede de saberes sobre as coisas do mundo, na qual a totalidade se evidencia como um conjunto sempre inacabado e fragmentário, apesar das pretensões de completude e exaustividade que norteiam a sua concepção. Nela, o gesto taxonômico está a serviço de uma ordenação que acaba por revelar em seus excessos

uma desordem intrínseca, a qual, por sua vez, não reflete senão a impossibilidade de o mundo ser representado como um sistema suficiente e definitivo. Em outras palavras, o inventário de Bispo, em suas íntimas tensões entre ordem e desordem, evidencia — ainda que involuntariamente — tanto o caráter inesgotável e fragmentário do que busca representar, quanto o caráter arbitrário dos sistemas classificatórios que, em nome da cientificidade, foram e tem sido construídos para categorizar de forma racional a multiplicidade das coisas e conhecimentos do mundo. Pode-se dizer, inclusive, que tal revelação involuntária advém, em certa medida, da própria loucura do artista (MACIEL, 2008, p. 118).

No universo dos grafemas, o artista visual chinês Xu Bing, a quem é atribuída a fama pela tradição de trabalhar com a linguagem em discursos culturais e visuais, traz duas obras que merecem destaque pelo seu caráter denso e pelo desejo pelo inventariar. Cronologicamente a primeira seria *A Book From The Sky*, ou *Tianshu*, termo chinês que já foi traduzido historicamente como “escrita dos anjos”, mas que na contemporaneidade foi transformado em “escrita sem sentido”. A essa tradução está associada a impossibilidade de compreensão da leitura de escritos advindos dos céus, ou mesmo da língua falada pelos seres divinos, que não é restrita ao xintoísmo, mas também é uma crença notada no judaísmo e cristianismo, por exemplo. A obra se materializa em um livro no qual são utilizados aproximadamente 4000 caracteres, entretanto todos eles criação do artista, e não correspondem a nenhum significado. Xu Bing dedicou-se a fazer com que esses caracteres se assemelhassem aos ideogramas utilizados na língua chinesa contemporânea, para que a farsa se tornasse mais efetiva.

Figura 21: Xu Bing, *Book from the Sky*, 1987-1991. Vista da instalação de livros impressos à mão e pergaminhos de teto e parede impressos em tipografia de madeira, Blanton Museum of Art.



Fonte: Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/xu-bing-xu-bing-book-from-the-sky-1987-91>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Seu caráter elusivo e esquivo a interpretações nos remete à mesma prática do desenho-escrita de Serafini, entretanto, essa obra está permeada por uma miríade de questões culturais concernentes à língua chinesa que historicamente passou por transformações em seu uso, principalmente sob o reino de Mao Tse-Tung, em que uma elaborada engenharia da linguística estigmatizava certas palavras, popularizava outras e até mesmo baniu algumas, tudo a favor de uma ideologia ligada à economia, relações internacionais e políticas rígidas (ERBAUGH, 2005).

A obra isenta de palavras, *Book From The Ground, from point to point* (2013), é uma criação do artista visual Xu Bing. Seu criador se inspirou nos manuais de sobrevivência de aviões – que se baseiam no reconhecimento de imagens para transmitir as orientações de segurança que faziam parte de sua pesada rotina de viagens internacionais e, após anos de acervo, deu forma a essa história definida por ele mesmo como uma novela escrita em uma linguagem de ícones. Embora composta apenas de imagens, essa novela trata de uma narrativa de certa complexidade, não limitada às instruções aos quais estão fadados os iconogramas, com um protagonista e seus comportamentos, constantes reflexões, desejos e angústias. Cada capítulo

desse livro é marcado com um relógio, partindo das sete horas de uma manhã até a próxima que, por fim, compreenderá as vinte e quatro horas do dia daquele protagonista. A divisão demarca a manhã ansiosa, um almoço com uma parceira, uma tarde de complicações no trabalho e uma noite ativa e insone. É nesse contínuo de tempo que se reconhecem histórias semelhantes às de novelas e romances reconhecidos, tais como *O Mezanino* (1988) de Nicholas Baker, *Ulysses* (1920), de James Joyce ou *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. Entretanto, a linguagem utilizada por Xu Bing remodela o formato do romance como um artefato visual. Nele, o homem moderno se manifesta juntamente a todas essas atividades que soam comuns a quase todos os leitores que dividem um *status* semelhante ao dele, de um trabalhador que tenta manter algum bem-estar biopsicossocial.

Por compor um livro e compartilhar uma diagramação semelhante à de um romance comum, que não é a mídia mais popular para a confecção de uma obra visual, se dá início à delimitação de um escopo para comparação. Sua estrutura guia a análise para a seleção de livros, romances e novelas, que apresentem a trajetória de um protagonista no decorrer de um dia. A partir deste ponto fica viabilizada comparação com *Ulysses* (1920), de James Joyce.

O pictograma humano de Xu Bing protagoniza essa história do dia comum e atravessa as complexidades do mundo e de uma mente. Além disso, apesar de o próprio artista já reconhecer em uma entrevista as limitações da linguagem utilizada em sua novela, há algo a ser defendido a respeito das maneiras de expressão contemporânea. A gramática desse artista são os ícones, e a sua sintaxe é compreendida por sintetizar nossos modos virtuais de comunicação.

em estudos que trazem termos como translinguagem, metrolinguagem e várias outras terminações que buscam abarcar noções de diversidade e identidade. Contudo, uma barreira é erguida contra o aprofundamento de uma expressão mais complexa das ideias, como reconhece o próprio artista em um ensaio sobre sua obra.

Estamos diante de uma linguagem que se aproxima da utópica universalidade, mas como regem as regras da utopia, a inevitável impossibilidade da sua concretização como língua perfeita se materializa na necessidade desse contato quase geracional com a vida contemporânea, de acesso a certas tecnologias e oportunidades negadas a muitos de nós. Certamente a obra poderia encontrar um lugar no livro *Em busca da língua perfeita*, de Umberto Eco; entretanto, sua quase-perfeição residiria não na universalidade, mas em seu fraco poder de articular ideias complexas e sua emersão como uma exposição da fragilidade incorporada na maneira como nos comunicamos.

O cinema como força pictórica também é lido como enciclopédico, a exemplo da adaptação do livro *Um Homme Qui Dort*, de Bernard Queysanne. Esse filme preto e branco, adaptado de uma obra homônima de Georges Perec (1967), tem em sua premissa um jovem morador de Paris que se torna indiferente à realidade e que gradualmente se envolve em sentimentos de alienação e desespero. Misturando os sons diegéticos, ainda que desprovidos de quaisquer diálogos, e sob uma narrativa não diegética, aqueles dias de vida do protagonista são dissecados e, nesse fato, reside a aproximação da obra com a natureza enciclopédica. Existe uma obsessão em detalhar os objetos as ações que envolvem esse personagem, assim como em classificar alguns destes blocos de itens. Emerge, também, como fato relevante, o detalhar da vida, que acontece onde ele não está, e das coisas que ele não faz. Uma vez que, como filme, opera por meio do áudio, das imagens e do texto narrado, e considerando os conteúdos explorados, dotados dessa vontade descritiva e acumuladora, torna-se possível enxergar quase que três diferentes obras a partir da sua totalidade.

A imagem em si orbita no único personagem constante em todo filme. Inicialmente, é apresentado em seu quarto, bastante pequeno e pouco ocupado com objetos. Cenas dele dormindo, ignorando pessoas à porta de seu quarto, jogando baralho, solitário em sua cama, preparando café ou fumando são intercaladas com momentos estáticos dos objetos contidos em seu quarto, tal como a estante, a janela, um quadro de Magritte e sua bacia com três pares de meias. A edição realizada para

essa parte do filme, que funcionaria como um primeiro arco em que o personagem nota que está se desvinculando do mundo exterior, conta com esta passagem de imagens que são trocadas em poucos segundos, tensionando o filme como quem tem a intenção de construir a inquietude. Em um segundo arco, após o protagonista se dar conta de que já não tem mais vínculos com outras pessoas, muitas passagens mostram as ruas de Paris, seu caminhar errante e alguns poucos hábitos que lhe restam. Mais ao fim, que poderíamos marcar aqui como terceiro arco apenas para facilitar a análise, tem seu início em torno da relação do rapaz com uma máquina de *pinball* e gradualmente reintroduz o movimento da cidade e seus transeuntes como uma rede que depende de relacionamentos para existir.

A narrativa, que é uma transposição quase imediata do livro de Perec, fica responsável pela listagem citada anteriormente ao explicar a vida do estudante. A voz feminina estabelece uma diferença entre o corpo e o que é dito, em uma narrativa em segunda pessoa que, de certa maneira, consegue incorporar o espectador em seu texto. Existe uma perceptível mudança na entonação da voz entre o começo e o fim, partindo de um ritmo monótono para outro, mais agitado, e até mesmo politicamente engajado. Importante esclarecer que não é o corpo do protagonista em si que é detalhado, mas sim a ideia de ser humano que ele está representando. A narrativa mantém esse padrão alheio por todo o filme, e essa medida torna fácil confundir, além do texto em segunda pessoa, o ator do filme com o espectador e com indivíduos de todo o mundo. O ritmo em que muitas frases são enunciadas manifestam a própria diagramação das enciclopédias que organiza, para cada verbete, destacados como título, suas explicações e proximidades com outros assuntos. A pausa que demarca a voz se torna a cisão entre os verbetes, o começo de uma nova explicação.

Por fim, para explicar os três elementos, o áudio diegético do filme, por vezes, é misturado a um áudio não diegético, mixado, que, em dado momento, sobrepõe frases da narradora, produzindo um efeito artificial e industrial, como a sobreposição de vários tempos para uma mesma imagem. A trilha não diegética consiste em curtas melodias, muitas vezes metálicas, tais como trechos de *free jazz*.

Inicialmente, por enciclopédico consideramos, aqui, o caráter acumulativo, epistemológico e tipificador da tradição destes livros. Desde Diderot, a intenção da enciclopédia é descrever o máximo possível do conhecimento humano. Entretanto, para o filme, o “conhecimento humano” como objetivo final acaba sendo substituído

pela vida humana do protagonista e simultaneamente a vida que ocorre fora dos seus domínios, tal como “deveria ser a vida normalmente”.

No princípio de tudo, a narradora descreve o quarto do protagonista tanto em termos concretos como abstratos, mas mais evidente que isso é a insistência daquilo contido fora do quarto. Durante a crescente alienação desse personagem, a narradora investe em explicar aquilo que não é feito: a carta não enviada, a porta não atendida, a interação não realizada. Listar estes elementos constrói, pouco a pouco, o mundo exterior ao quarto, e esse mundo passa a ser pintado em detalhes. No desenrolar do tempo, o espectador vê sendo erguida uma Paris e suas nomeadas ruas, tal como um mapa específico, e não se limita à cartografia, mas se estende ao conteúdo das ruas, e o que se torna mais comum a cada lugar que pode ser explorado. Alguns ambientes sendo mais limpos, com mais circulação; outros com ratos, gatos e monstros.

Tentativas de esgotamento são aplicadas aos sons que ele ouve durante seu dia, a cada comportamento que pode ser realizado dentro e fora do quarto. Mas sua própria composição é listada, assemelhando-se a um livro de anatomia do homem moderno, como mostra a frase “Você tem 25 anos, tem 29 dentes, três camisas e oito meias, 55 francos por mês de vida, alguns livros que não lê mais, alguns discos que não toca mais” (QUEYSANNE, 1976).

Esse processo obsessivo não é interrompido facilmente, uma vez que as descrições mais imediatas da imagem dele e seu quarto transitam gradualmente para suas experiências repetidas, como o café de toda manhã, a amargura que percebe em sua vida, e o desregular de seu sono. Esse homem moderno é reforçado pela imagem do quadro *A Reprodução Proibida*, pendurada sobre a cabeceira da cama e, com isso, uma outra dimensão pode ser reconhecida nesta obra enciclopédica, essa configurando como metalinguística, e trata da trama de textos recuperada pelo texto e pelo filme sobre obras de outros artistas, afinal, o protagonista experimenta a crescente inércia do personagem Bartleby de Melville, se entrega à uma rotina como no filme *La Vie A L'Enver* (JESSUA, 1964) e reflete sobre estranhamentos de Kafka, entre vários outros artistas. Este filme se estabelece como uma meditação da vida, como é dito de uma corrente bastante popular de filmes existencialistas franceses. A solidão e a ansiedade são desdobradas em diversos adjetivos e em várias construções de cenas do cotidiano que, circularmente, acabam recaindo sobre essas ideias.

No passar das imagens, há a diferença de um protagonista restrito em um pequeno espaço e que, através da narrativa, é lembrado de tudo o que existe. A edição do filme expõe essa ideia ao sobrepor, aceleradamente, o passear das pessoas, o trem, o movimento na rua e a cidade vivendo.

A união desses conteúdos de narrativa e imagem, que foram alinhados em uma sincronia não necessariamente fluida, cria, ao final das contas, uma metonímia do homem e do mundo moderno. Uma vez que se expande o conhecimento sobre Paris, sobre as ações que o protagonista pode executar, sobre os objetos, lojas, mas também sobre as intuições, sensações e percepções de um dia, esse filme estabelece comparações imediatas com o indivíduo que, tomado como *standard*, passaria por todas aquelas mesmas coisas naquele mesmo contexto. Reconhecer e tabular esses padrões são atividade taxonômica indispensável às enciclopédias, que tentam um aprofundamento para cada vocábulo, reconhecendo-o como pertencente a um tema, estabelecendo afinidades com outros vocábulos. O estudante que vive em Paris é, também, qualquer outra pessoa vivendo em outra cidade.

Essa generalização também faz parte do ato enciclopédico tanto por uma questão epistemológica, de traçar os limites dos conceitos e as classificações possíveis quanto porque há uma temporalidade a ser afastada o máximo possível do seu conteúdo. Tornar específico e tratar de elementos como nomes próprios acaba datando velozmente o material, e aquela enciclopédia que buscava abarcar o estado atual do conhecimento humano pode prejudicar seu objetivo ao engessar ideias e fatos. Era sabido pelos criadores da enciclopédia que a possibilidade de abarcar completamente todo o saber era utópica por natureza; não obstante, realizaram seu trabalho tendo o máximo como um limite.

A enciclopédia elaborada por Perec e Quesanne inverte princípios da concepção comum desse objeto, pois o ponto de partida é atômico, e dele se expande para a compreensão de todo o resto. A imprensa é substituída por uma mídia dinâmica que incorpora o tempo em seu conteúdo, não disponibiliza um índice que organize seus conceitos e entrega à sensibilidade do espectador o método de organização dos dados. As fotografias e cenas do dia a dia tomaram lugar das pranchas de imagens que Barthes citaria em seus ensaios e, não obstante, o espírito enciclopédico não se perde em meio a estas mudanças. É até mais fácil identificar a noção de criação do mundo com o filme do que com os livros em si, afinal, há uma progressão, um

sequenciamento de ideias e imagens que se substanciam gradualmente em uma visão panorâmica, zenital, da vida humana e seus domínios.

Por sua vez, o fator humano enriquece a poética deste filme enciclopédico, em que a narradora, no começo e no fim, trata a indiferença do protagonista adotando uma postura rígida, afirmando que a “a indiferença não ensina nada”. Tal qual uma crítica, é possível enxergar neste posicionamento uma avaliação sobre a concepção de enciclopédias e outros documentos semelhantes, uma vez que a perturbação que o homem causa com suas interações é exatamente aquilo que altera tudo que o cerca, e que faz despertar novos fenômenos e percepções. Essa enciclopédia poética é a própria perturbação causada nos objetos mais frios e distantes ao ser humano, responsáveis por inventariar sua realidade.

3 ANATOMIA DO *CODEX SERAPHINIANUS*

Primeiramente, devemos voltar nossa atenção para o próprio nome da obra, uma vez que foi realizada a escolha do termo “códex”, ou códice, pelo artista, para estruturar este conteúdo. Esta tecnologia de um volume de folhas dobradas com uma costura ao longo do vinco sucedeu as tábuas e os papiros por facilitar a leitura de um trecho específico apenas folheando as páginas, além de facilitar o arquivamento por ser um corpo que tornaria a estocagem prática, e com um dorso que facilitaria identificações.

À primeira vista, o título e a composição visual do *Codex Seraphinianus* remetem imediatamente às enciclopédias clássicas. Capa, contracapa, prefácio, sumário, diagramação dos textos em duas colunas por páginas, diferença de tamanho na “suposta” fonte utilizada, espaçamento, destaques, diagramas, imagens como fotos, entre vários outros elementos da escrita e do *design*. Entretanto, tudo isso articulado sob a égide da mais plena ficção, em que o termo “plena” rege a favor do total distanciamento da realidade imediata, natural e funcional. Se o *Codex* é como uma enciclopédia, então supostamente tem como objetivo compilar as informações de todo o conhecimento que alcança.

A abertura de todas as edições contém, logo após as capas, uma página contendo três linhas escritas de uma gestualidade bastante arredondada, como a escrita cursiva de letras minúsculas. Com isso, as dedicatórias vêm à mente quase que imediatamente, talvez pelo tamanho, talvez pela doçura transmitida pelo traço. Essa abertura de livro é um bom augúrio das páginas seguintes. Augúrio pelo tom abstruso, e os métodos adivinhatórios sempre dão poder para presságios ambíguos.

Adiante, é possível observar a diagramação tão peculiar dos manuais didáticos e das enciclopédias que, no Brasil década de 1990, eram vendidas de porta a porta em regiões menos abastadas. As possibilidades de paralelismos que podem ser

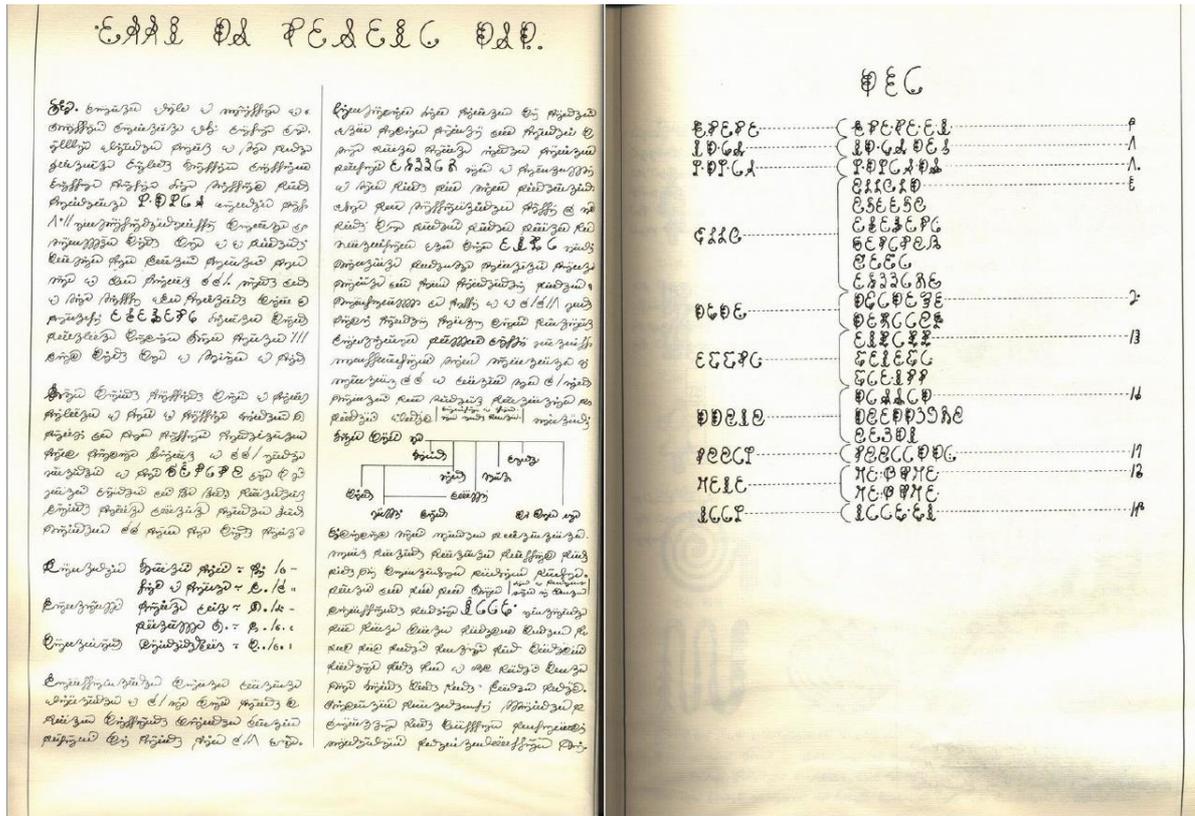
estabelecidos no *Codex* são incalculáveis, mas são dessas notações que partiremos praticamente todas as análises ao decorrer desta pesquisa.

Inicialmente vislumbra-se este texto repartido em duas colunas, com um cabeçalho em que a escrita está formatada em um dimensionamento obviamente maior do que o restante do conteúdo. Algumas escritas se destacam como o efeito de negrito realizaria em qualquer arquivo virtual de texto, e não há, ao menos nesta primeira página completa, algum elemento que poderia com facilidade ser igualado a um sistema de pontuação. Espaços que nos permitem respirar do emaranhado ilegível se alternam entre blocos de escrita e de dois esquemas peculiares: o primeiro cria uma tabela sem grade desenhada que, em um esquema de linhas de escrita agrupadas em 1 x 2 x 2, organiza alguma ideia que traz em si uma sinalização gráfica semelhante a um til sobre um ponto, aparentemente relevante se levada em conta sua repetição, e na última coluna aparecem desenhos básicos, de pontos e linhas curtas; no segundo esquema, as linhas estabelecem relações entre pequenos termos desta escrita, em uma estrutura idêntica a organogramas de genética, estudados principalmente no campo da biologia.

Por fim, a página seguinte exhibe um diagrama idêntico a nossos sumários. O conteúdo escrito à esquerda se vincula em pontilhados que desembocam em um sinal agrupador de mais escritas, outra vez acompanhados por pontilhados que apontam uma numeração.

E qual é o ponto desta explicação detalhada de diagramação? A composição visual da página, mesmo que tenha sido desenhada de ponta a ponta pelo autor, nos remete à noção de organização de ideias sem espaço para grandes dúvidas quanto a isso. Um texto em caixa alta indica o começo simbólico da leitura, expressões em negrito facilitam a atração do olhar, a disposição do texto em colunas sugere a robustez do conteúdo, e que ficará mais representativa com o decorrer das páginas, afirmando essa envergadura intelectual.

Figura 23 : Amostra do Codex Seraphinianus que remonta a um sumário.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

O *Codex Seraphinianus* recorre aos mais diversos métodos de ilustração a fim de solucionar as questões impostas por cada campo de conhecimento fictício que criou em suas trezentas páginas. Em cada desenho, é possível notar que há a intenção de se apresentar como uma ilustração técnica de detalhes, e talvez aqui esteja a vantagem da ilustração sobre a fotografia, principalmente pela quantidade de abstrações que essa viabiliza.

Essa ideia de documento visual varia de acordo com os temas tratados, que não configuram modelos engessados na execução dos desenhos. Por mais que se apresentem as tipificações como desenho esquemático, seccional, *close*, desenho diagramático e outros formatos, a adaptabilidade do traço sempre dará mais abertura ao ilustrador se comparada com a lente do fotógrafo.

À ilustração científica, amplamente utilizada nas enciclopédias, é atribuído o compromisso com a verdade: uma verdade que trabalha para a ciência. A partir da ilustração, um indivíduo poderá abstrair para a realidade e conceber imagens pertencentes a um determinado tempo e lugar.

Fernando Correia (2011) enumera os três deveres das ilustrações que estão a serviço da ciência:

- 1) reunirem, em si mesmas e de forma objetiva, a Informação num contexto gráfico não-dúbio, facilmente perceptiva e assimilável em termos cognitivos (COMPILAR/CONDENSAR/INFORMAR);
- 2) ser capaz de, por si só, veicular aquela observação/ mensagem científica nela contida a outros indivíduos que a desconhecem (TRANSMITIR);
- 3) criar a empatia emotiva necessária para fomentar a apreciação deste registro imagético, facilitar a sua análise, promover a percepção dos seus códigos gráficos e agilizar a sua rápida interpretação (decifração) e conseqüente apreensão do conhecimento nela encapsulado (ESTIMULAR/Motivar). (CORREIA, 2011, p. 235)

Todo esse dinamismo pode ser apontado entre as pranchas do *Codex*, desde o esboço mais simples até a ilustração que se pretende fotografia. Primeiramente, trazemos as ilustrações mais básicas de taxonomia, em que a figura é feita tal qual sua referência na natureza, mantendo proporções que respeitem uma escala real e que respeite as formas do item desenhado. A posição escolhida para a replicação sob a mídia bidimensional sempre será aquela que contenha a maior quantidade de elementos que sejam essenciais para sua classificação, e quase sempre estas imagens não são acompanhadas de um fundo ilustrado, que dificultaria a observação precisa, além de retirar o foco do observador. A apresentação final dessa figura permite ao observador reconhecê-la na natureza caso não o tenha ocorrido ainda. E então, partindo deste primeiro desenho, derivações podem ser realizadas a fim de explicar sua composição interna, como nas ilustrações seccionais de corte axial, ou mesmo para aplicar uma ampliação imaginária, onde será possível discorrer sobre quaisquer dinâmicas em um nível microscópico.

Essas ilustrações taxonômicas podem se dedicar a um conteúdo individual ou pertencer a uma série de outras imagens para que possam ser comparadas paralelamente, outra estratégia bastante comum nos manuais de biologia.

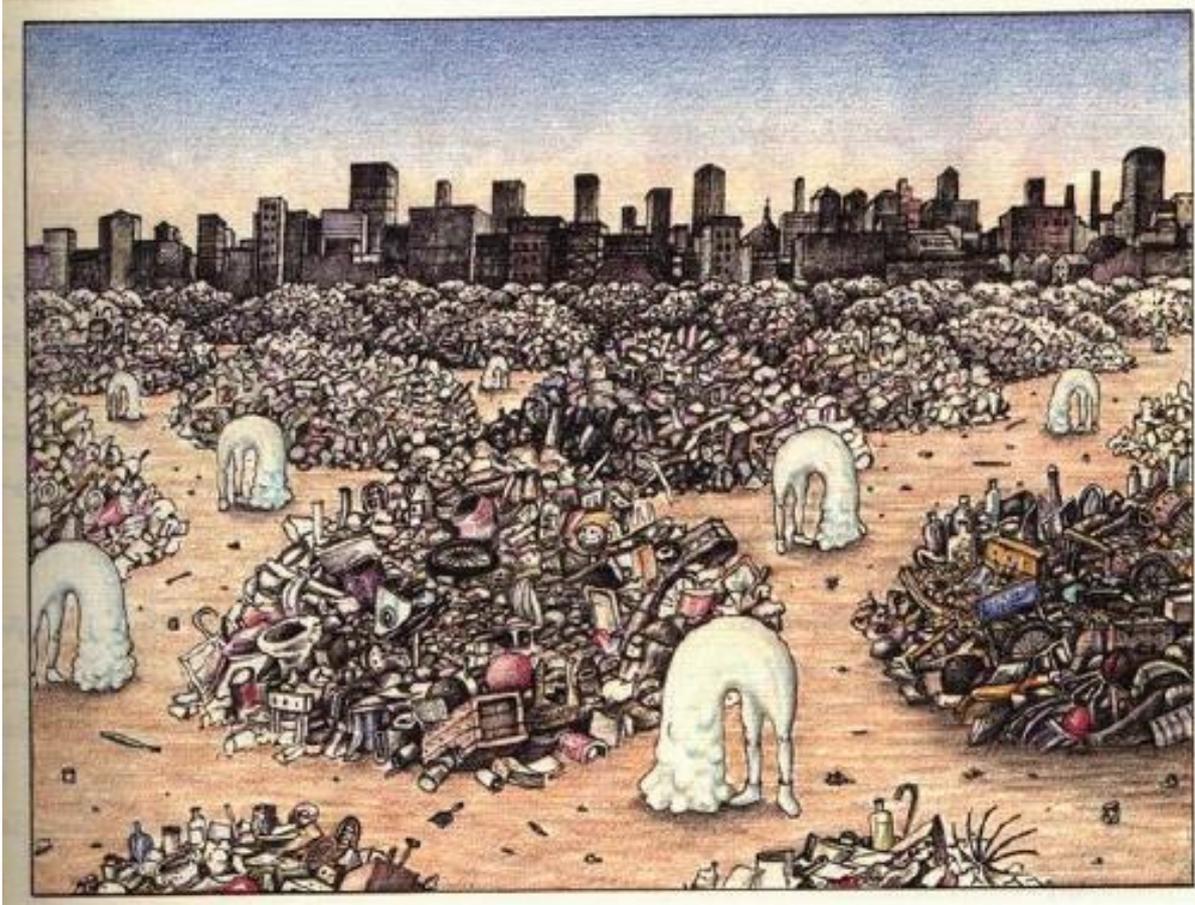
A cor é outro fator importante, uma vez que os esboços em preto e branco, em sua maioria, são utilizados para que seja dada maior atenção à estrutura física de um item, suas dimensões, proporções em comparação a outros objetos, ou que facilite estudos sem o sombreamento da cor. O *Codex* é uma obra colorida, com raras exceções no bloco das tradições e rituais, assim como as cores não parecem ser utilizadas em esquemas pensados para estruturas de dimensões atômicas, ou nos

poucos mapas que surgem em suas páginas e, para esses casos, nos resta a dedução pelo contexto.

Talvez os padrões utilizados mais repetidos no *Codex* consistam em um quadro de imagens que, em sua maioria, compartilham das mesmas dimensões e inventariam uma quantidade de elementos que porventura pertençam à mesma família conceitual, e pequenas variações são notáveis em cada item. Isso confere ao livro o senso de continuidade e lógica necessários para que possa fazer sentido como uma enciclopédia.

Para além da apresentação mais elementar de cada figura, existem também as ilustrações, semelhantes a fotografias, sempre emolduradas por uma linha preta. Dentre suas finalidades didáticas, estão presentes a apresentação de uma paisagem complexa, como seria feito para exemplificar um bioma; apresentar uma sequência de imagens para sugerir movimento por tempo decorrido; momentos providos de certa dramaticidade, como em uma fotografia de momento histórico; paisagens com profundidade que ressaltem a perspectiva e permitam avaliar dimensões dos diferentes elementos ali presentes; destaque de paisagens com construções a fim de enumerar exemplos distintos entre si; e, por fim, apresentar imagens que resumem algum ritual específico, ou que exemplifiquem o cotidiano de um lugar.

Figura 24: Amostra do *Codex Seraphinianus*.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Em alguns casos, as ilustrações são emparelhadas e mostram o movimento de um elemento durante a sequência de painéis, o que configura um esquema comum entre as histórias de quadrinhos. Essa comparação se torna mais destacada quando considerado o traço adotado nos desenhos, de caráter menos realista, e que guarda semelhanças com as ilustrações infantis. Paul Davies até mesmo propõe que uma possibilidade de leitura do *Codex Seraphinianus* possa ser realizada da mesma maneira que uma história em quadrinhos:

Identificamos suas imagens como “pequenos múltiplos”, lendo-as como “painéis”, e mapeamos as imagens umas nas outras, assumindo identidade ao combinar imagens suficientemente semelhantes e inferindo mudança, movimento e intenção de uma forma que pode ser capturada por um conjunto de “máximas de leitores de quadrinhos”. O *Codex* também explora as convenções dos quadrinhos, como linhas de movimento abstratas e ordem de leitura, e sua forma permite a aplicação de tais práticas de leitura: é um livro feito de imagens, em uma estrutura de discurso que diz “leia-me, embora eu não tenha palavras legíveis”, e essas imagens retribuem nossas tentativas de

aplicar os princípios da leitura de quadrinhos. Essas tentativas em um texto tão incomum e desafiador na verdade ajudam a nos expor apenas aqueles princípios dos leitores de quadrinhos — os princípios que também aplicamos em narrativas gráficas canônicas mais reconhecíveis (DAVIES, 2015, p. 10).

Tendo padrões diagramáticos em mente, é possível seguir para o desenvolvimento dos capítulos. As temáticas inevitavelmente são analisadas com muita ambiguidade e sempre por aproximação, tendo em vista o caráter quase desconcertante que evoca a obra, em que, literalmente, nada é o que parece. No frontispício escrito por Franco Maria Ricci, da primeira edição, há uma classificação que orienta essa análise. Ele indica a separação entre as ciências naturais, com botânica, zoologia, teratologia, química, física e mecânica, em seguida um bloco dedicado às ciências humanas, com anatomia, etnologia, antropologia, mitologia, linguística, culinária, jogos, moda e arquitetura.

Neste primeiro bloco do *Codex*, lembramos que abarca temáticas tidas no mundo real como as “exatas”, matematicamente previsíveis, empiricamente comprovadas, de padrões identificáveis e quase sempre infalíveis. Topper (2016, p. 241), em uma introdução sobre a epistemologia da ilustração científica, realiza uma sucinta revisão literária a fim de demonstrar que estudiosos que tratam sobre ilustração e ciências apontam um déficit no desenvolvimento de assuntos correlatos à visualidade, que conseqüentemente isso estaria atrelado à perpetuação do pensamento de que as ilustrações pertenceriam apenas a um campo da decoração, sem potencial científico, pensamento que também estaria associado a uma hierarquização na educação, em que qualquer forma de arte se posicionaria em um posto inferior a todos os outros estudos. Isso poderia ser observado na escassez e na baixa qualidade de ilustrações presentes em escritos até o século XIX.

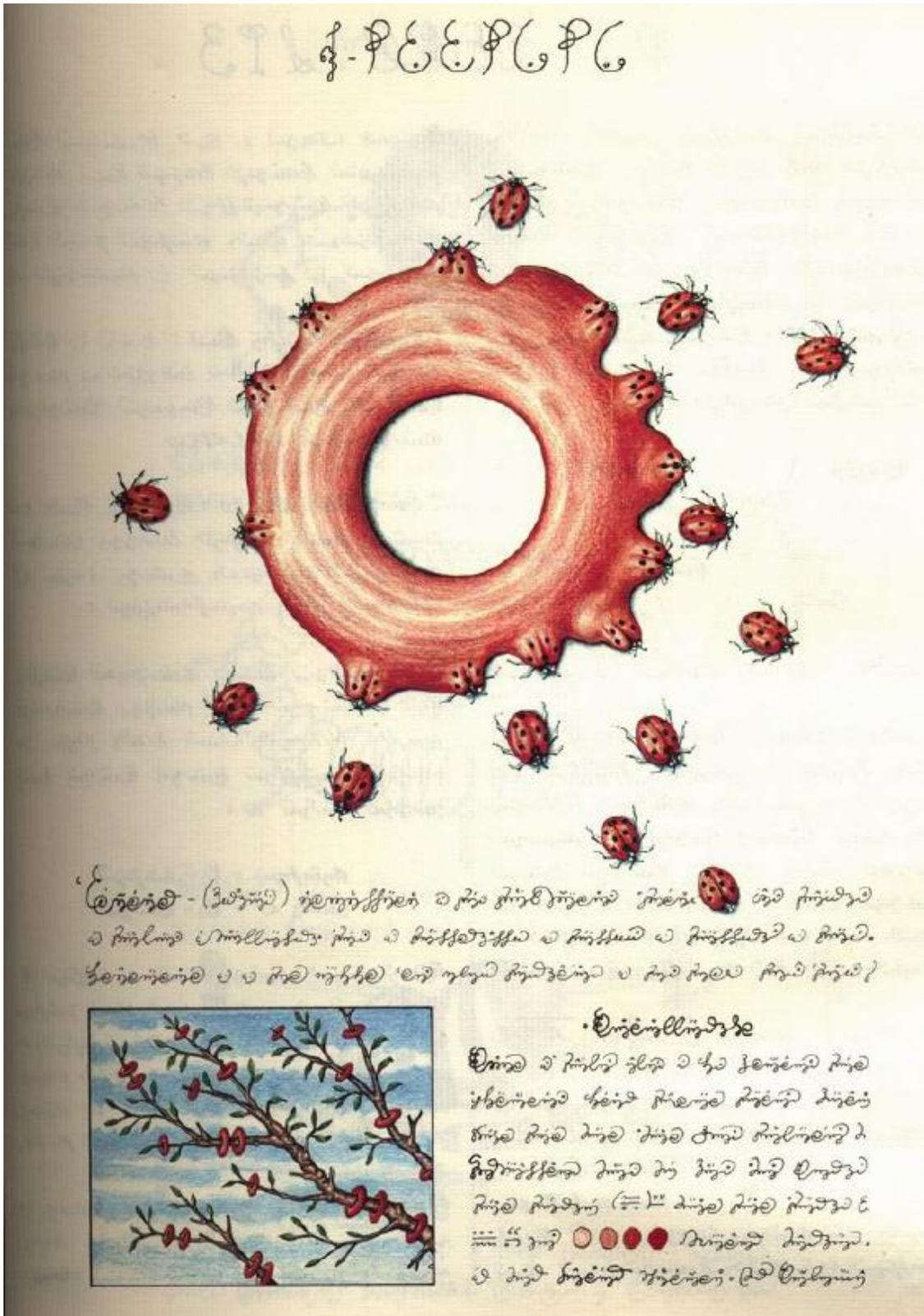
A primeira apresenta o que o leitor rapidamente associaria ao reino vegetal. Nas ilustrações predominam variações da cor verde em desenhos de formatos muito orgânicos, repletos de círculos, curvas e formas repetidas. Há também um aspecto que nos permite associar o primeiro diagrama de figuras ilustradas a algas e corais. Logo em seguida, temos variações de um desenho que permanece inalterado em grande parte da sua composição. Essas mudanças incrementais na figura, uma espécie de galho com uma ramificação iluminada que muda de posição em cada variação do mesmo desenho, condiz com o formato didático que as ciências utilizam

para explicar as formações físicas de diferentes estruturas genéticas para uma dada espécie.

Ainda no aparente mundo vegetal, as páginas posteriores apresentam uma grande variedade de ilustrações, que, assim como um manual de botânica, discrimina as plantas e suas florações por gênero e espécie, apontando em quais regiões são predominantes, e explicando suas relações com o bioma. O diferencial, obviamente, é que estas plantas contêm a peculiaridade de incorporar diversos elementos da nossa realidade. Uma delas apresenta um vegetal capaz de chover sobre sua própria flor, a outra apresenta uma estrutura de teia de aranha como flor. Após essa apresentação de itens individuais, o capítulo muda seu foco para os processos envolvendo estas vegetações, o qual pode ser visto em diagramas sobre fotossíntese, ciclos ecológicos diversos, paisagens que identificam biomas e outros formatos de ilustração científica.

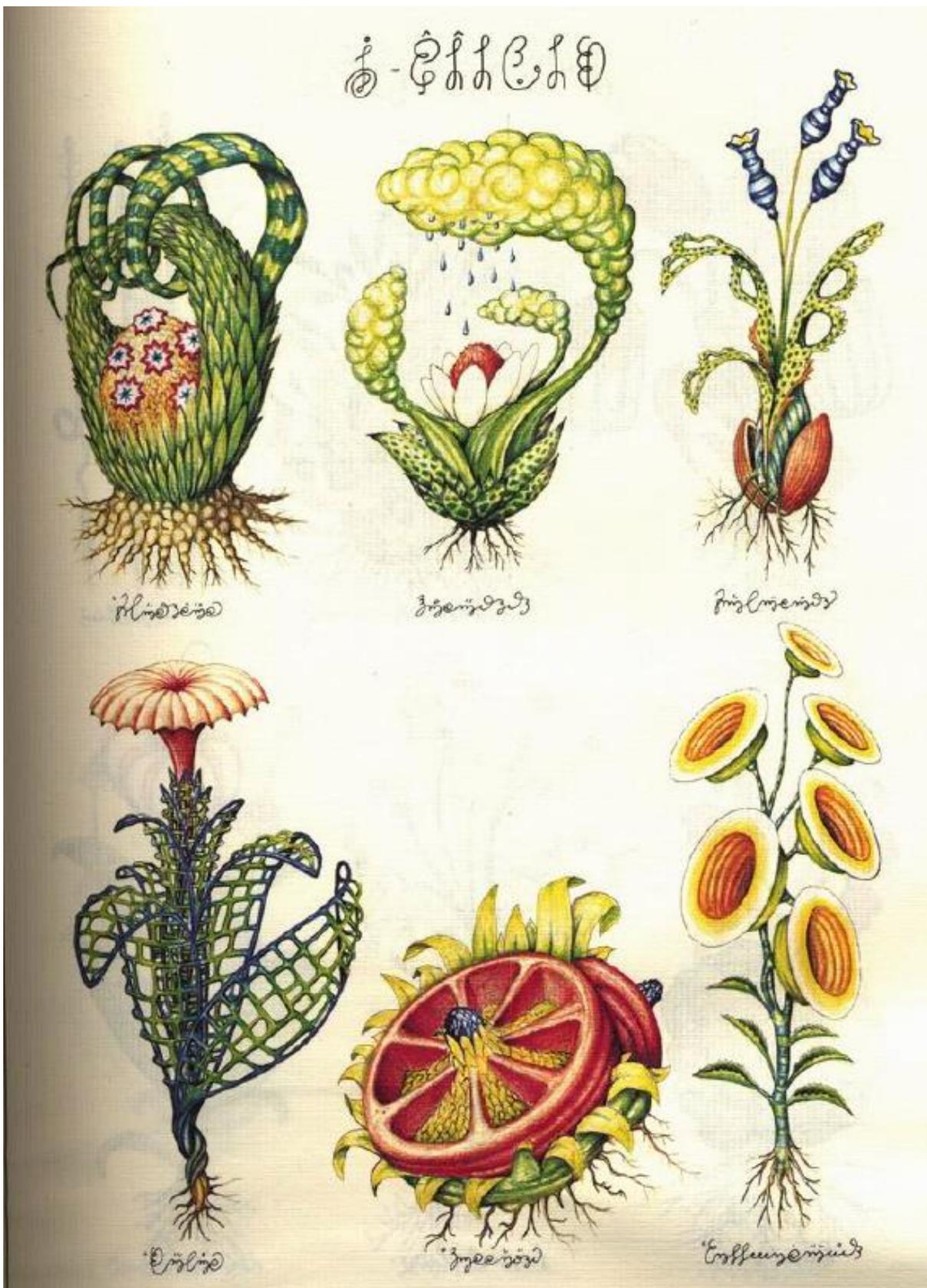
O conteúdo da possível zoologia no *Codex* não é muito diferente. São apresentados diversos seres com suas respectivas legendas e uma possível e breve descrição daquelas criaturas. As figuras quase-animais muitas vezes são acompanhadas de uma diagramação bastante semelhante à utilizada na compreensão de escalas e dimensionamentos e que, às vezes, deixam a entender que dada criatura pode ser dividida em determinadas partes, com determinadas proporções, e que estas distinções são os elementos que virão a determinar a classificação deles dentro de uma taxonomia fictícia.

Figura 25: Amostra do Codex Seraphinianus.



Fonte: SERAFINI, Luigi. Codex Seraphinianus. Editora Rizzoli, 2013.

Figura 26: Amostra do Codex Seraphinianus.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Não limitado apenas ao aspecto das criaturas, o capítulo também amplia suas análises para o campo ambiental, demonstrando a interação das criaturas com seus meios, possíveis fenômenos observáveis entre certas espécies, e até mesmo processos biológicos de alguns deles – explicitados por meio de ilustrações com cortes esquematizados que permitem a demonstração de um diagrama no interior da criatura ou na disposição de quadros em que um tema é desenvolvido temporalmente.

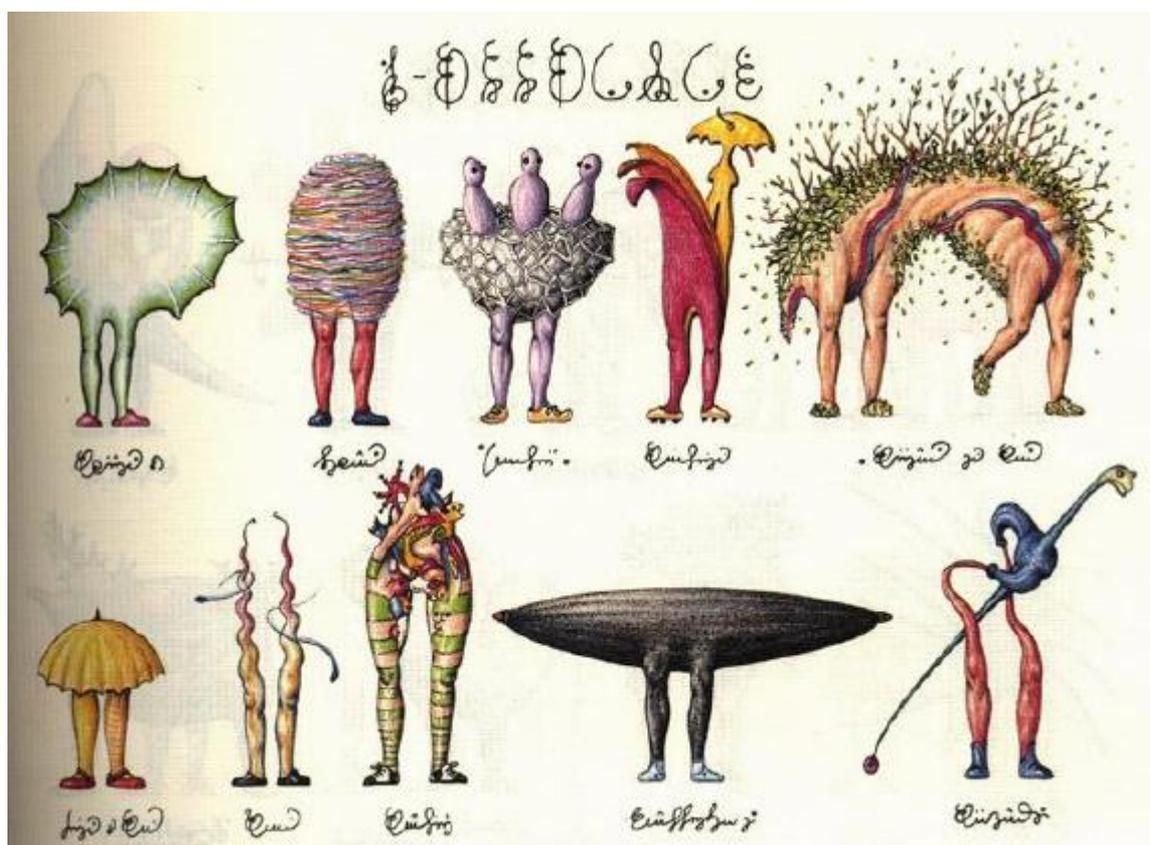
Cabe elucidar a viabilidade do emprego de termos como “desenvolvimento temporal” ou “interação das criaturas com os ambientes”. Muitas das ilustrações em questão ostentam uma complexidade detalhada, conferindo um pano de fundo à composição visual, como a representação de um céu azul ou um corpo de água, enquanto certos enquadramentos evidenciam transformações nesses cenários, tais como elementos em crescimento ao fundo da imagem principal ou a substituição de um solo ressecado por uma construção. Através desses pequenos indícios interconectados, nós inferimos a existência desse mundo, embora careçamos de provas substanciais para refutar determinadas condições ou interações.

Reconhecemos, individualmente, cada elemento apresentado nessas figuras. A obra, então, acrescenta uma camada adicional de estranhamento ao nos apresentar elementos familiares que, de forma organizada, desafiam uma heurística ou uma epistemologia plenamente satisfatória dentro de nosso paradigma tradicional. A diferença entre a patafísica e a metafísica realizada por Deleuze (1997, p. 104) ao recordar o trabalho de Alfred Jarry pode balizar os caminhos também construídos pelo *Codex*, pois este ilustra a condição de virada da patafísica, indo além dos trabalhos da metafísica e expressando o seu não pertencimento aos termos desta.

Durante a pesquisa, notamos que o capítulo seguinte é lido por alguns grupos como um capítulo dedicado a bípedes e por outros, como Franco Maria Rilke, como um capítulo sobre teratologia. De todo modo, essa diferença ocorre por apresentar criaturas que contêm duas pernas, mas sempre com a parte de cima completamente diferente e inusitada. Por vezes, tais criaturas apresentam um novelo com pernas; em outras, um ponto de luz com pernas. A confusão é intensificada quando elas dividem ambientes com figuras humanas em situações antípodas, uma delas com a criatura bípede desfilando sobre um tapete vermelho, reprisando as mesmas cenas de gala que a mídia promove para premiações de cinema e afins; em outra situação, esses bípedes aparecem em uma espécie de aterro sanitário.

A teratologia é um ramo dos estudos de medicina dedicado às formações anômalas identificadas no pré-natal. A terminologia desse campo da medicina abunda com radicais que fazem referência às criaturas fantásticas, como ciclopes, sereias, gárgulas e quimeras. Talvez, neste contexto, a atribuição de teratologia a este capítulo seja mais adequada por referenciar, simultaneamente, a condição de ser vivo e de portador de uma anomalia, em comparação com a classificação de bípedes, que considera aquelas criaturas distintas de humanos e de todos os outros animais do segundo capítulo, mas que não conseguimos compreender quais parâmetros são utilizados para esta classificação além da presença de duas pernas que não estejam em um corpo humano.

Imagem 27: Amostra do *Codex Seraphinianus*.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Figura 28: Página 47 de *Les Écarts De La Nature*



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_écarts_de_la_nature_page47.jpg. Acesso em: 21 jun. 2022.

Essa lacuna sobre a reflexão epistemológica do *Codex* desemboca em um vão nas abstrações realizadas nas classificações do conhecimento humano, e firma mais uma vez a inacessibilidade desta “diegese” do universo serafiniano, cujo acesso só nos é permitido através de um objeto formatado para fornecer uma visão panóptica de toda sua existência. É possível que este capítulo caracterize o mais alienígena de todos.

Para os capítulos que se assemelham à Física e à Química, a visualidade assemelha-se a centena de anos de ilustrações científicas que dependem grandemente da abstração para conseguir alcançar alguma didática.

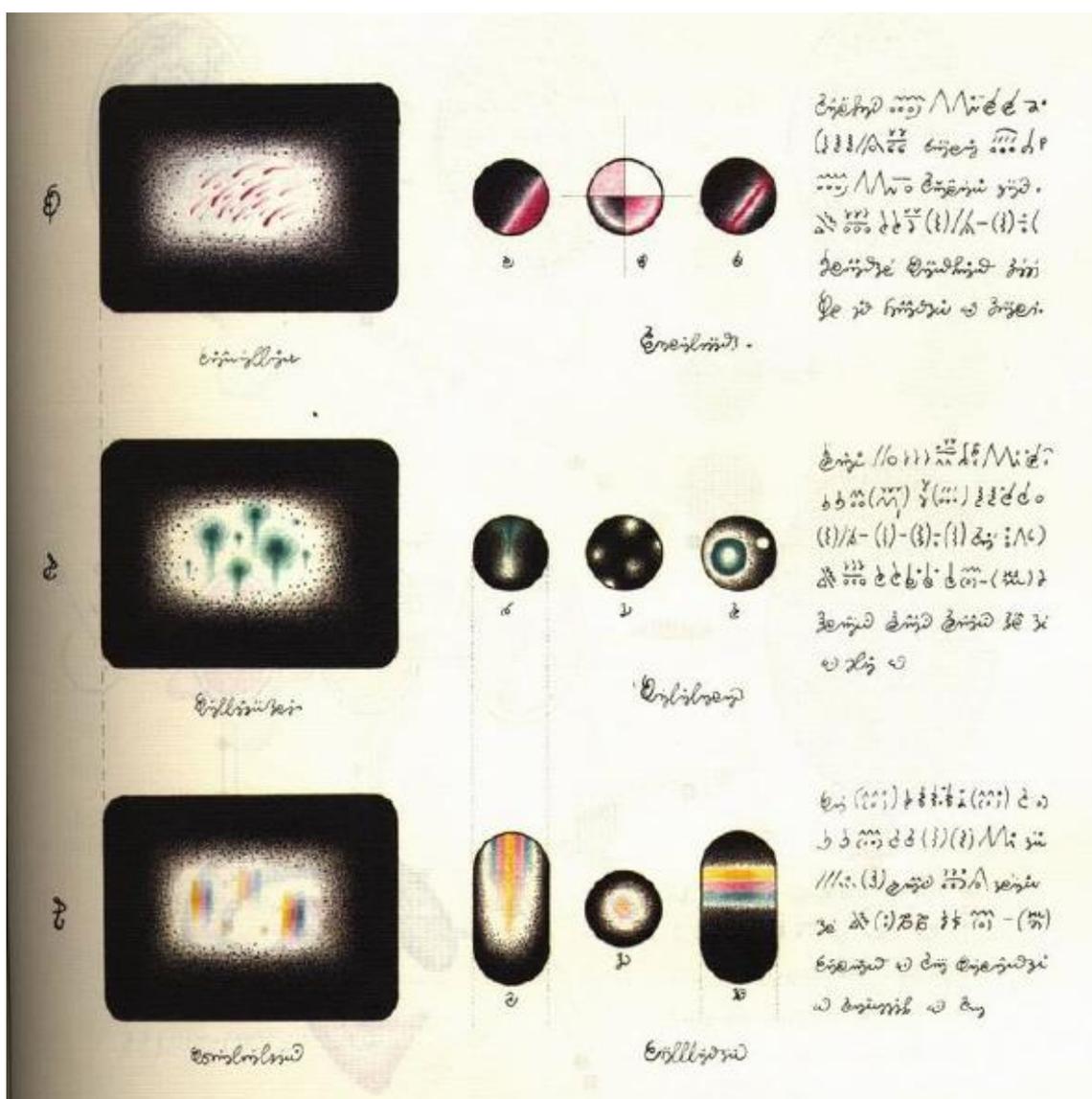
Uma grande referência nesse assunto para a Química seria o modelo átomo de 1808 desenhado por Dalton. Com figuras geométricas elementares, Dalton necessitava demonstrar suas hipóteses sobre os arranjos de partículas, mesmo sem ter dados precisos sobre os elementos, e, por fim, alcançou aquelas figuras geométricas abstratas. A retórica do pensamento científico “priorizou proposições verbais, argumentos, referências, analogias, metáforas e ideias” (MISHRA, 1999, p. 140) em detrimento dos recursos visuais, e isso fica evidente na tentativa de transposição do visual para o didático na educação. A transformação de todos os elementos lexicais em elemento visual não só exige um bom nível de compreensão do que está sendo retratado, como também ficará à mercê das convenções artísticas utilizadas e das tecnologias disponíveis, afinal, a ilustração de um esquema de molécula terá mais nuances caso feita em impressão digital se em comparação com uma gravura em metal.

O conteúdo desses dois capítulos pode ser visto pelos leitores como aqueles que estabelecem as leis naturais do mundo serafiniano, que regem todas as coisas em seu sistema normalmente invisível a olho nu, como a força da gravidade ou a interação atômica. Mais uma vez, o absurdo toma as rédeas do discurso, tanto de maneira a discutir a própria história da ciência como para a construção dos detalhes de um universo fictício. Pela história, é possível apontar nomes como Galileu e Newton, que buscaram demonstrar explicar os resultados de suas pesquisas como algo que não fosse absurdo e que tivesse alguma conexão com a realidade, com seminários, textos, ilustrações e vários outros formatos que viabilizassem a propagação da ideia.

Um indivíduo que depara uma descoberta anunciada à altura de uma força invisível que atrai corpos para o centro da terra, ou que o planeta em que se encontra

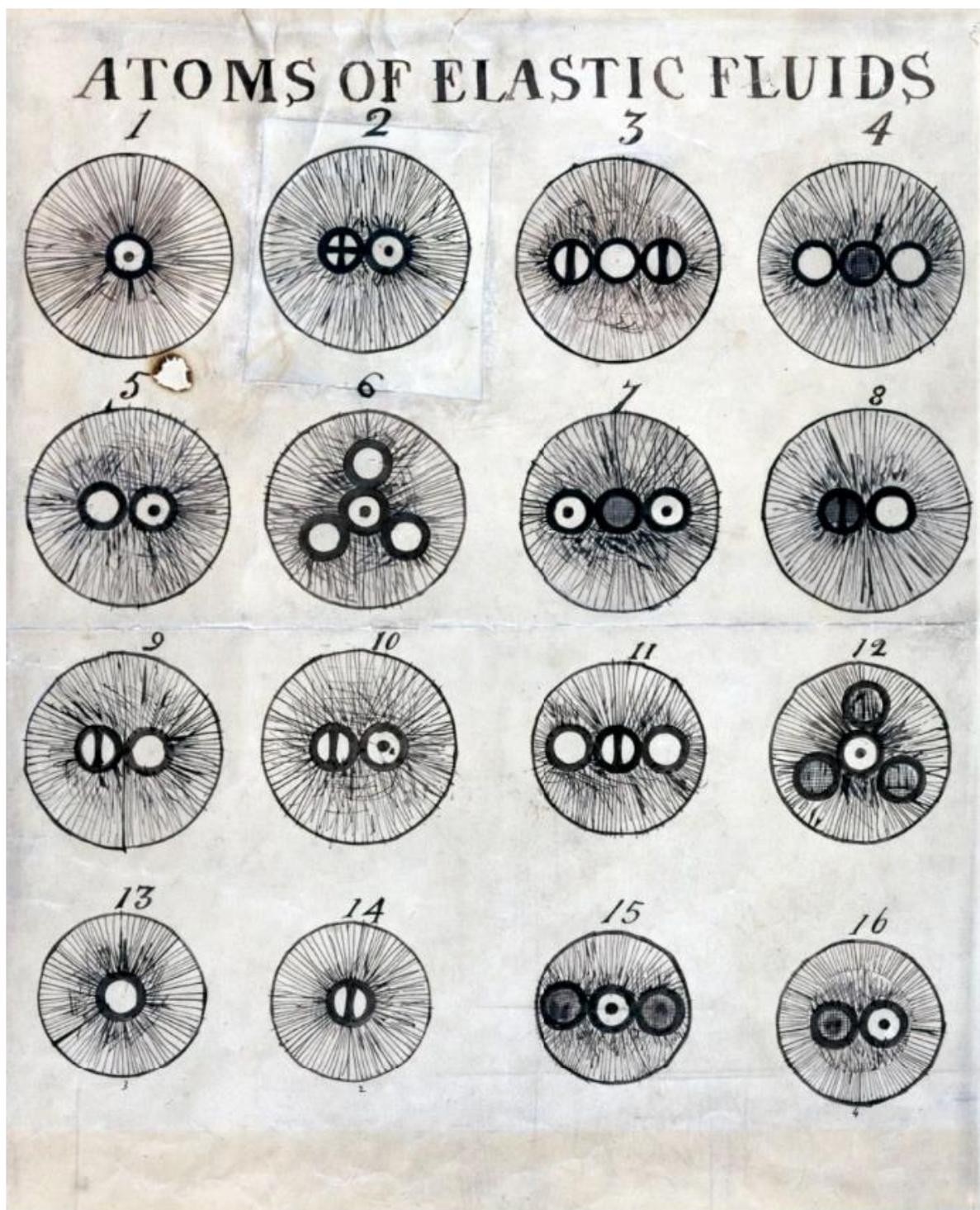
não apenas é elíptico, mas está se movendo ao redor do Sol, dificilmente aceita de bom grado essas informações, e é se utilizando de instrumentos que articulam o diálogo à uma comprovação visual que o trabalho de convencimento e perpetuação da ideia finalmente se estabelece. Muitos destes experimentos operavam de maneira a apelar para o campo sensorial a fim de conseguir convencer, e o texto, oral ou escrito, deveria explicar o ocorrido, tornando a soma destes dois palatável e propagável.

Figura 29: Amostra do *Codex Seraphinianus*.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Figura 30: Reprodução do desenho da fórmula atômica de John Dalton



Fonte: Manchester Literary and Philosophical Society, 1925.

Mas e quando são discutidos assuntos de um nível que os olhos humanos não conseguem apreender em seu cotidiano, que apelo a imagem deve assumir? Neste quesito, o *Codex* também trabalha com soluções semelhantes àquelas das ciências naturais microscópicas e de tamanhos inferiores, tanto que isso é reconhecível não

só nos supostos capítulos de Química e Física, mas também da Botânica e Zoologia da obra.

A abstração recorre a todo recurso geométrico e colorimétrico disponível para conseguir estabelecer relações entre os itens desenhados. Na parte da Química, reinam as presenças de pontos, linhas retas e onduladas, texturas e cores contrastantes em cada representação, e algumas vezes com repetições, como prega a solução estética dos manuais que visa facilitar a diferenciação e apontamento de conceitos essenciais em uma ilustração. Explora-se o recurso de contínuo para apontar mudanças possíveis em um elemento constante, a repetição de elementos idênticos no mesmo espaço que comporão uma estrutura “sólida”, passível de sofrer com fenômenos inerentes àquele meio, e as cores que parecem muito mais próximas de uma normatização para fins taxonômicos do que para uma representação da imagem em si.

Entre as ciências biológicas, principalmente no começo de cada capítulo, é possível reparar que as ilustrações iniciam-se com figuras minúsculas, normalmente preenchidas em uma gradação de cores análogas, que sugerem uma coerência no desenvolvimento de cada assunto, partindo do microscópico para o macroscópico, em uma retórica do crescimento, seja no desenvolvimento do mundo de unicelular para pluricelular, seja no reconhecimento de uma biomassa que ocupa seu espaço partindo de pequenos seres vivos que evoluirão e se tornarão grandes criaturas. No bloco da suposta Física, predominam as formas geométricas tridimensionais e interligadas, com ganchos, linhas e roldanas, mas desta vez gerando efeitos fantásticos, como luzes ou fumaças que não seriam esperadas no mundo natural. Por fim, dentro desse fluxo, podemos identificar na física e química, um caminho que também parte do atômico, que em seguida participará de interações que caracterizam a semelhança dos manuais destas duas ciências, e que por fim tomarão parte nas máquinas impossíveis (a partir da perspectiva humana) de Luigi Serafini.

Às máquinas impossíveis cremos caber mais comparações com o mundo real e suas produções artísticas. As artes visuais esporadicamente apresentam ao mundo propostas como estas, como a obra *Cloaca*, (2015) do belga Wim Delvoye, em que um grande sistema automatizado transforma comida em fezes. Como processos inerentes a organismos vivos, digerir e excretar está diretamente associado à homeostase e à manutenção da vida, mas, para uma máquina que replica essa atividade, não há nenhuma relação de necessidade estabelecida, e sua existência

cação de qualquer importância atribuída à existência humana, joga sob as regras mais seculares da arte contemporânea com as habilidades técnicas desenvolvidas até então pela humanidade, e desenlaça vários compromissos pressupostos entre um indivíduo e sua criação, suscitando debates de natureza ética que devem conseguir articular o fato de uma máquina sem finalidade diretamente útil para a humanidade conseguir reproduzir um comportamento tão humano.

Em 1739, Jacques de Vaucanson expôs uma máquina auto operada em forma de pato que, na visão de um espectador, comeria o que fosse fornecido e, em seguida, o excretaria. Mas isso era apenas um truque de mecânica, pois o autômato continha duas câmaras, uma que conteria o que fosse fornecido, e uma segunda, que era antecipadamente preenchida com pedaços de pão molhado e tingindo com tinta verde, para que o mecanismo completasse o ciclo digestivo. Em 1930, o artista italiano Bruno Munari também desenvolveu uma série de máquinas inúteis, em um contexto que ainda se conectava com reminiscências de um Futurismo, mas dessa vez em um diálogo pessimista, que posicionava as máquinas ao lado dos humanos, como uma demonstração de artisticidade e inutilidade.

As ilustrações das máquinas de Serafini ainda se atrevem a apresentar o interior das máquinas, como se demonstrassem o funcionamento dos sistemas utilizados, mas que apenas perpetuavam a insanidade das composições mecânicas, completamente incompreensíveis. Além desse aspecto concernente ao funcionamento delas, é importante esclarecer que nem todas as suas máquinas são aparentemente de metais e outros minerais, mas figuram entre suas peças vegetais, animais e até mesmo fenômenos óticos, como pedaços de um arco-íris.

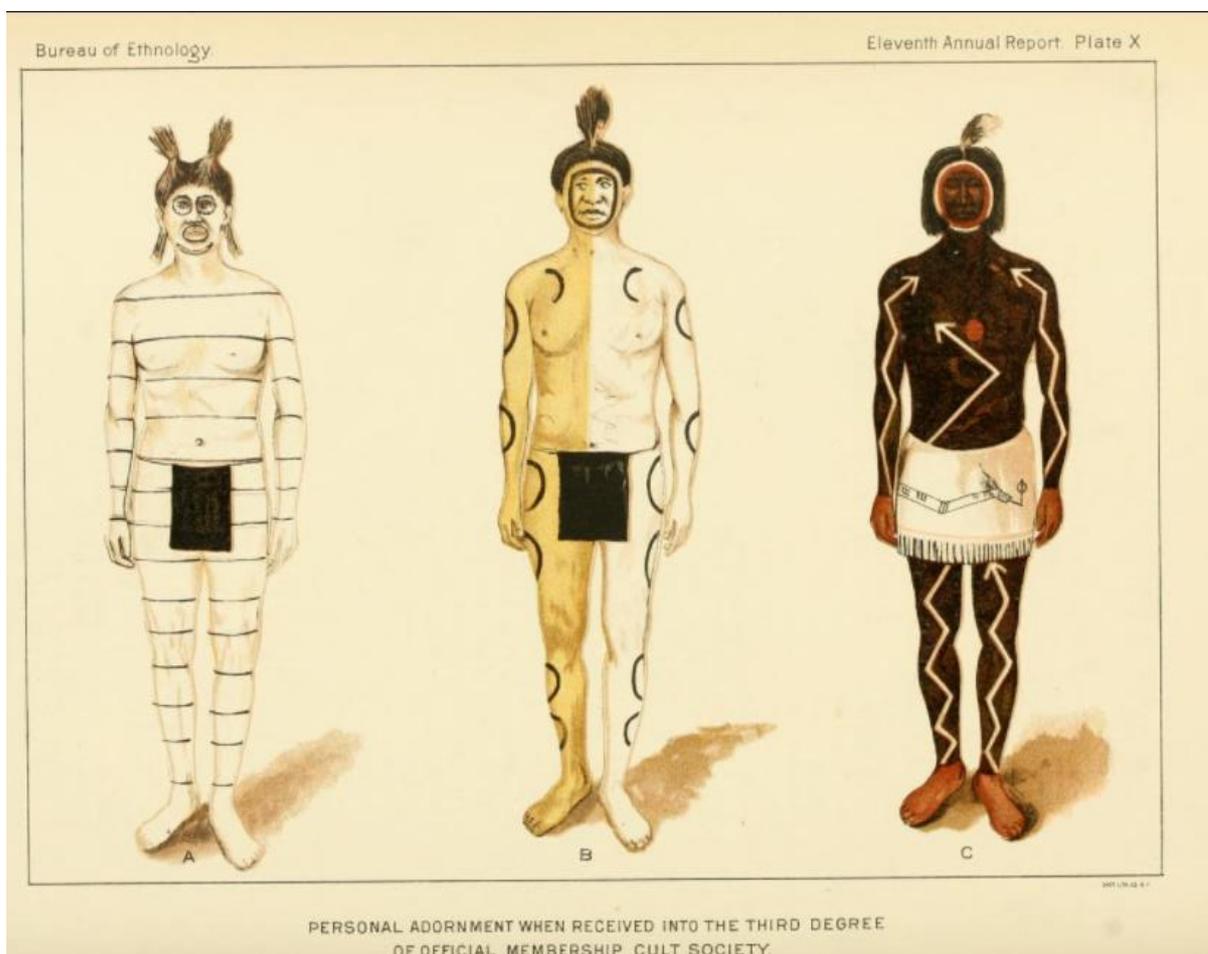
As temáticas posteriores são englobadas na noção de “ciências humanas”, a começar pela anatomia. Os primeiros elementos ilustrados neste segmento são ossos e esqueletos humanos comuns; entretanto, o toque de estranhamento ocorre na organização e composição realizada, pois alguns ossos são apresentados em uma armação semelhante à uma antena caseira de televisão e, em outra situação, um esqueleto completo carrega na mão esquerda um aparente ensopado com um grande pedaço do osso saindo da refeição. Outras partes do corpo humano surgem com suas especificidades realçadas, como braços que terminam em canetas de bico, martelos ou alicates, ou pernas que tiveram os pés substituídos por rodas de bicicleta, além de uma cabeça humana com uma boca conectada a uma de suas máquinas impossíveis. Em uma tabulação em série, alguns pés são desenhados portando alguns acessórios

irreconhecíveis em si, mas também, na mesma página, ilustrações fotográficas demonstram, por meio de impressões de pés calçados em uma superfície maleável, os trajetos possíveis para certos tipos de caminhada. Ou seja, não é um capítulo dedicado apenas a ilustrar o corpo, mas também as atividades e fenômenos possíveis.

As ilustrações da boca e dos dentes os apresentam de maneira completamente diversa, com estes vestindo padrões coloridos e até um chapéu, e à boca, em uma visão frontal, contendo uma noite estrelada em seu interior. As variações de olhos desenhados vão muito além das possibilidades que um corpo humano consegue reproduzir, com direito a quadriculados no lugar da íris, ou de ovos quebrados no lugar da esclera. Por fim, nessa anatomia segmentada, o corpo, em sua totalidade, apresenta uma versão simbiótica com plantas nascendo nas pernas, couro cabeludo e palma das mãos. Logo em seguida, há uma mudança na lógica sequencial das ilustrações e, então, é apresentada uma das mais famosas pranchas da obra, em que uma série de imagens de dois humanos durante o ato sexual gradualmente se metamorfoseiam em um crocodilo — em uma metáfora atípica sobre a relação entre dois seres e a produção de um novo.

A temática deste capítulo subitamente migra de ilustrações anatômicas para outras de figuras humanas com peculiaridades em todo seu corpo, posicionadas ao lado de suas respectivas moradias. Essa maneira de organização das imagens remete a esquemas realizados por estudos etnológicos. A etnologia é um termo originário do século XIX para designar estudos sobre as dinâmicas dos modos de vida dos outros seres humanos e que faz uso de ilustrações e outros registros etnográficos como referência para suas análises. Nesse quesito, existem revisões que apontam inadequações de metodologia para que não se produzam resultados enviesados e, às vezes, racistas. Historicamente, ocorreram muitas adequações nas metodologias da etnografia e etnologia para que se adaptem aos seus tempos, e alguns estudos do passado acabam se tornando inadequados para a ótica contemporânea. Tendo isso em mente, recuperamos uma imagem para que seja exemplificado e comparado com o realizado no *Codex*:

Figura 31: Adorno pessoal quando recebido no terceiro grau da Sociedade de culto oficial de filiação. Página 70 do *Eleventh annual report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1889-'90*



Fonte: Archive.org. Disponível em:

<https://archive.org/details/eleventhannualre1889powe/page/n146/mode/1up>. Acesso em: 24 jun. 2023.

Lê-se, na legenda, “adorno pessoal quando recebido no terceiro grau da Sociedade de culto oficial de filiação”. Esta imagem foi extraída do décimo primeiro reporte anual do bureau de etnologia para a secretaria da instituição Smithsonian, por Powell (1889), sendo logo seguidas de explicações sobre as vestes destes povos, com o uso de algodão preto para as figuras A e B, assim como explicações sobre os diferentes tipos de penteado e costumes associados a isso.

Quando equiparados, esta imagem e o referido trecho do *Codex* realizam o mesmo esquema, em que cada página uma figura humana com adornos e posturas diferentes repete padrões visuais das cabanas desenhadas logo anteriormente. Isso compõe uma série de ilustrações que estimula comparações com desenhos elaborados por povos originários, primeiramente pelo padrão de postura e utilização

de adornos destes humanos, secundamente porque as moradias que acompanham as figuras são muito semelhantes a ocas e outras estruturas que não aparentam ter sido construídas por um maquinário complexo como de edifícios do meio urbano. E a repetição entre os materiais utilizados na construção e nas roupas e adornos dos indivíduos de cada página reforçam a ideia de uma coesão tribal. Por fim, este capítulo transita destes “quase-povos-indígenas” para a imagem de um indivíduo em um terno contemporâneo, mas que apresenta vários rostos que montam um cata-ventos, e na qual os objetos espalhados ao fundo do cenário deixam a entender que esses rostos são intercambiáveis, como um brinquedo colecionável que troca de expressões.

Na sequência, há uma figura humana com uma cabeça invisível — pois os adornos como peruca e monóculo estão posicionados nos locais corretos — com vestes militares da tradição britânica, a túnica vermelha repleta de insígnias, calças pretas, bota de equitação com esporas, uma arma de fogo pendurada nas costas, uma cimitarra na mão direita a cortar um objeto esférico, e a mão esquerda a guiar miniaturas de exércitos e cavalaria. Ao lado, outra imagem de natureza ciborgue, na qual o braço desta figura militar tem implantado em si um sistema para atirar e, após essa “arma” estar carregada, uma insígnia surge no peito deste indivíduo. De todas as pranchas exibidas até esse momento no livro, essa parece ser uma das mais próximas da realidade e que, de alguma forma, soa como uma crítica contundente sobre a figura militar. O quimérico comum nas imagens anteriores deu lugar a praticamente um retrato sem cabeça, com as representações adjacentes feitas em escalas que, nesta composição, estruturam uma hierarquia entre os elementos visuais.

O começo do capítulo, equivalente a antropologia e mitologia, é iniciado com ilustrações com inúmeras tabelas com cabeças, como algum exercício etnográfico que enumera diferença entre diferentes etnias. Esse padrão pode ser notado em antigos livros que arquivavam informações etnográficas e até mesmo panfletos de propagandas de natureza racista.

A série “Polvo” (2013-2014) também tem esse mesmo paralelo com a produção de um conteúdo visual que apresentaria uma aproximação com trinta e três cores declaradas dos brasileiros, de uma base de 136 respostas registradas pelo IBGE em um arquivo de censo. A ideia da série foi derivada em alguns produtos como, por exemplo, uma caixa de madeira em que acondiciona os trinta e três tubos de cores desenvolvidas pela artista para que pudesse se aproximar da cor informada pelos

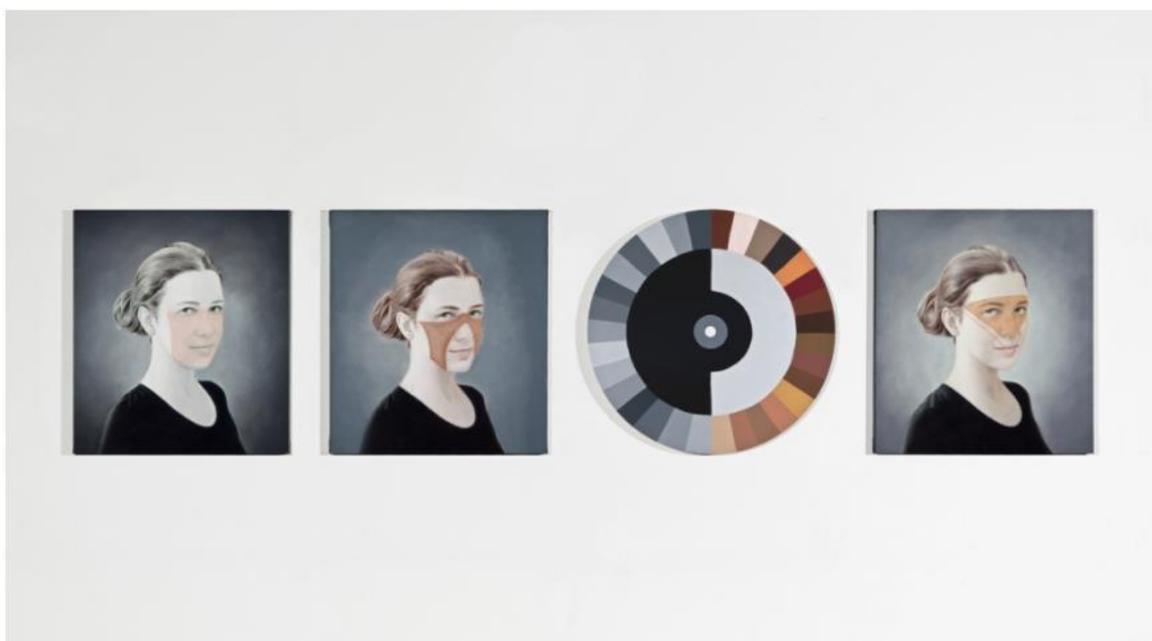
brasileiros, e uma série de retratos dela encomendados para outros artistas, em que são experimentadas todas estas cores resultantes de sua pesquisa.

Figura 32: Tintas Polvo (2013)



Fonte: Vicente de Mello, 2018

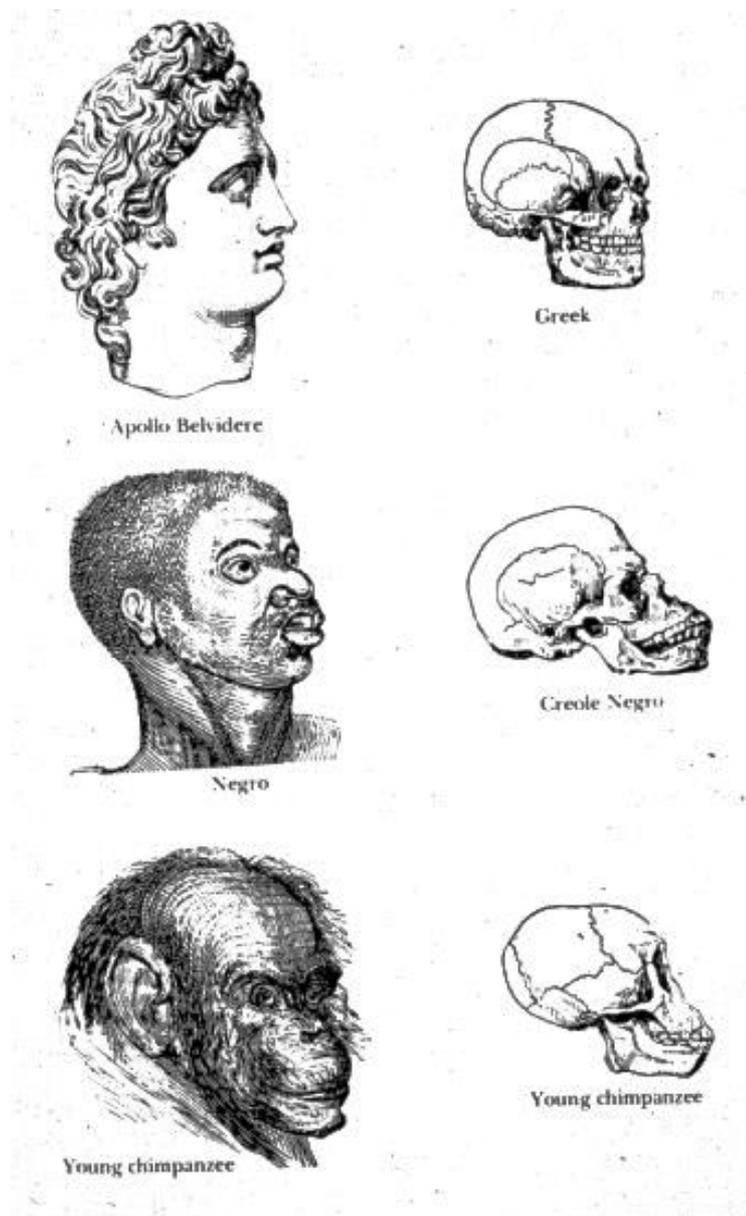
Figura 33 – Polvo Portraits VII (China Series), 2014



Fonte: Jaime Acioli

Mas ilustrações dessa natureza também ficavam responsáveis por evocar a necessidade de alguns ditos cientistas de evocar a imagem da superioridade racial, algo obviamente não contido apenas na história do nazismo alemão, mas que infelizmente perdura até hoje, entretanto, sendo mais combatida por todos os meios. Um exemplo é esta imagem do livro *Indigenous Races of the Earth* (1857), em que os autores afirmavam que “negros” eram um resultado de um cruzamento entre os gregos e chimpanzés.

Figura 34 : Amostra do livro *Indigenous Races of the Earth* (1857), de Nott e Gliddon.



Fonte: *Wikipedia*. Disponível em: https://simple.wikipedia.org/wiki/Scientific_racism#/media/File/Races_and_skulls.png. Acesso em: 22 jun. 2023.

Esses exemplos, juntamente com o *Codex Seraphinianus*, conseguem demonstrar a versatilidade à qual está submetida a ilustração científica aliada a estudos antropológicos. Da ficção à realidade, o estudo sobre etnias pode assumir inúmeras óticas que se apresentarão ao mundo como científicas. Tomar parte no mundo da produção científica não diz respeito apenas à pesquisa e ao desenvolvimento, e principalmente na atual conjuntura de promoção do conhecimento científico e facilidade de acesso à informação, a noção de *performance* da sabedoria científica se torna tão relevante quanto os outros critérios realmente inerentes à produção científica.

Todas essas esquematizações etnográficas do *Codex* são interrompidas para que sejam introduzidos assuntos que, supostamente, exigem uma delimitação geográfica para que se adquira coerência. Mais uma vez, entre as páginas desta obra, surgem estes mapas que, quando lidos sob o viés do conhecimento cartográfico, demonstram uma visão panorâmica de vários países se consideradas as abstrações para facilitar a compreensão visual do mapa: linhas de fronteiras, diferentes cores para cada território e o tradicional azul para o oceano. Há, inclusive, uma versão ampliada de um território em que se tornam visíveis estruturas, tamanho o detalhamento de uma composição urbana, isto dentro de um enquadramento com diagramação em grade e legendas para cada lateral dos quadrados como um mapa de leitura de posicionamento geográfico, como latitude e longitude. E então, a seguir, surgem ilustrações que se apropriam da retórica fotográfica e que repetem diversos elementos comuns na cultura visuais de diversos rituais religiosos.

As ilustrações dessas cenas bastante elaboradas normalmente são compostas por um posicionamento do olhar bastante incomum, principalmente quando as figuras de ilustração científica são vistas de uma perspectiva frontal, e ausentes de um fundo que atribua qualquer contexto ao objeto principal. Como essas ilustrações-foto apresentam supostos rituais, percebe-se um ambiente complexo e com um ponto de perspectiva do ponto de vista técnico da composição visual, e na temática são inúmeros os elementos que remetem a rituais religiosos: vestes exuberantes e elaboradas, túnicas, capas, fumaça, caldeirões, estatuetas, nudez, vendas, padrões geométricos, ações em grupos uniformes, desfiles temáticos, festejos, entre vários outros padrões que, dentro de uma composição específica, evocam a noção de que algo extraordinário está ocorrendo. Esse léxico pode ser observado nos estudos de

Victor Turner em *O Processo Ritual* (1974), principalmente no capítulo dedicado à liminaridade e à *communitas*.

Alguns movimentos obedecem a uma fórmula patética histórica que reconhecemos com certa facilidade. Didi-Huberman define esses gestos patéticos como “gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de lealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22). Nesse ponto, é viável comparar o que retratam as imagens de Serafini com fotografias de rituais de toda parte do mundo. No primeiro ritual, percebe-se a postura de exaltação por parte do mestre do ritual, assim designado pela grandeza das vestimentas e do espaço ocupado na imagem, ou, na página seguinte, uma das integrantes do ritual encontra-se ajoelhada no chão, com as costas arqueadas para trás, boquiaberta, olhos vendados e braços levemente dobrados em movimento, que são representados pela repetição fantasmagórica dos braços nas posições anteriores, e cabeça levemente voltada para cima, o que normalmente é um indicativo para a adoração de uma entidade ou condição superior que não compartilha da mesma condição terrena que o indivíduo.

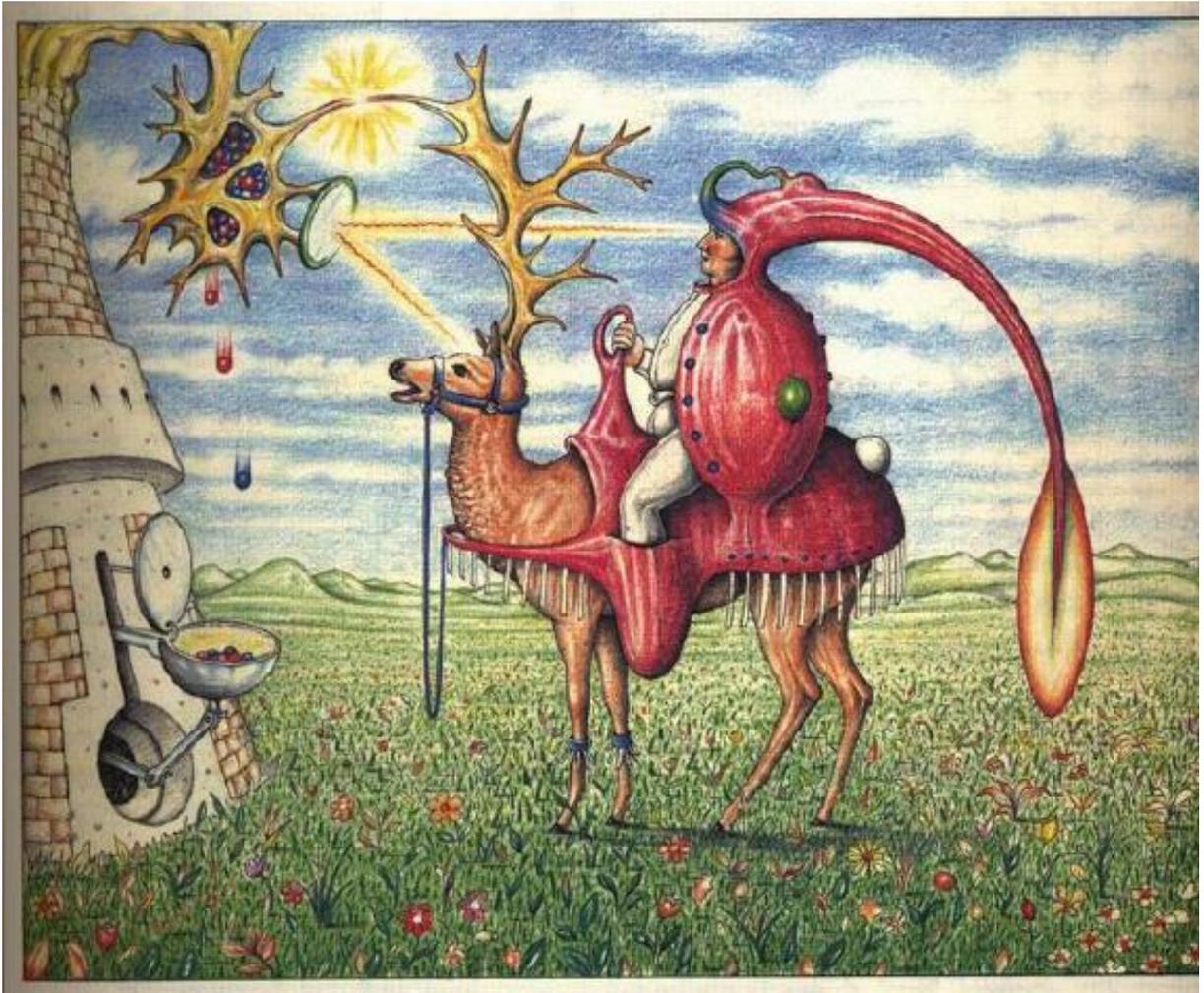
As ilustrações-fotografias que concentram multidões podem ser caracterizadas como reuniões festivas que, como nas atividades do mundo real, aparentam reencenar uma narrativa específica, agregando objetos que são símbolos essenciais àquele momento, e em que o final será equivalente ao clímax. Em uma das ilustrações de uma ampla paisagem tal qual uma pintura de Bosch, nota-se a presença de fogos, multidões, uma espécie de desfile de zepelins e várias construções que se impõem como postos de utilidade relevante — comparável com as pequenas igrejas que pontuam as paisagens em festa de São João do pintor brasileiro Guignard (1896-1962), que teve uma educação formal europeia, mas que, ao retornar a seu país natal, encontrou nas vistas brasileiras inspiração para diversas de suas pinturas de paisagens festivas.

Para completar esse bloco mitológico, descrevemos uma figura que evoca ares mais míticos, principalmente se comparado com as imagens anteriores. Há esta figura humana montada em um animal parecido com um veado, utilizando vestes vermelhas que o fundem ao animal em uma peça solitária, e outro detalhe que une as duas criaturas é um feixe luminoso refletido por um espelho circular, que triangula uma conexão entre as testas de ambos. O espelho está anexado a uma construção com

forma de torre e apresenta um mecanismo que parece se alimentar da interação com a criatura fantástica.

A composição visual dessa imagem é realizada em uma paisagem esvaziada, forçando que a atenção esteja voltada para os dois elementos posicionados em primeiro plano. A construção e as criaturas também recuperam elementos comuns em figurações esotéricas, como a torre das cartas de tarô de Marselha, e a imponência desta montaria relembra algumas ilustrações contidas no *Dicionário Infernal* (1818) de Jacques Auguste de Plancy, um dicionário de demonologia ilustrada, organizado em uma hierarquia, e que contém, dentre vários outros, a entidade “Paimon”, retratada como uma figura mais feminina montando um dromedário, com uma coroa ornando sua cabeça, e músicos acompanhando sua cavalgada. A ideia de montaria é associada a várias entidades ditas demoníacas, como “Balam” ou a prostituta da Babilônia, citada no livro Apocalipse da bíblia do Rei Jaime. Provavelmente uma apropriação da imagem da equitação associada a realeza, estas figuras mitológicas garantem para sua identidade, com a montaria, noções de opulência e de uma saga a ser percorrida.

Figura 35: Amostra do *Codex Seraphinianus*.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Figura 36: Amostra da edição de 1863 da obra *Dictionnaire Infernal*, de Collin de Plancy's, ilustrando a criatura Paimon



Fonte: *Wikipedia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paimon#/media/Ficheiro:Paimon.jpg>. Acesso em: 24 jun. 2023.

Aproximações com os capítulos de Química, Física e Biologia podem ser realizadas com o capítulo de culinária, que é iniciado com a transformação de um elemento avermelhado e amorfo que se transforma em algo similar a uma fatia de mortadela que, por fim, recheará um pão ao fim da página. O trajeto desta carne renova nosso olhar sobre a maneira que uma comida chega aos nossos pratos e abandona a realidade de todo o processamento de alimentos de origem animal desse

grupo. Após isso, este capítulo passa a lidar com um encadeamento realmente escorregadio para a cognição humana, e a única pista prevalecente é ter como foco os alimentos e a maneira que lidam com ele. Surgem *croissants* que se desmancham ao toque, pratos com restos de comida diagramados em uma legenda obviamente incompreensível, mesas planas e inclinadas que aparentam ter diferentes efeitos sobre as comidas que seriam ali repousadas, um churrasco bizarro, a explicação ilustrada sobre o caminho realizado por peixes por encanações que terminam em uma pia, a análise geométrica por várias perspectivas sobre um ovo frito, e uma ciranda mágica ao redor de uma geladeira.

O que segue este conteúdo ensandecido é uma série provavelmente dedicada à moda. Ilustram uma série de aproximadamente dez páginas uma sequência de quadros, alguns blocos contêm objetos aproximados a luvas, balaclavas e uma faixa, outros contendo calçados e vestes (calças, camisas, vestidos ou uma simbiose entre a peça superior e inferior de modo a não compor um macacão). Por fim são apresentados adornos para a região dos olhos, em uma série de ilustrações em preto e branco e esfumaçadas, de aspecto sério e levemente dramático, como fazem as ilustrações científicas, em que o modelo se porta apenas para que seu corpo seja o cabide para o objeto em questão, e não lhe cabe reação de qualquer natureza.

Inúmeras cartas de baralho coloridas, tabuleiros e retratos de indivíduos em atividades lúdicas ocupam as páginas do capítulo seguinte. Para as cartas, reserva-se um tratamento seriado, que repete o esquema dos baralhos franceses de cinquenta e duas cartas, que permitem a identificação numérica pela quantidade de ícones contidos nelas, além de representações separadas para três cartas de cada grupo, idênticas aos reis, rainhas e valetes para seus respectivos naipes. Os jogos de tabuleiro são quadriculados para deslocar piões para o progresso. Nos retratos de jogos em grupo, há uma complexidade inerente à tentativa de explicar a dinâmica de um jogo em apenas uma imagem. Aqui, os indivíduos aparecem portando objetos diversos e incompreensíveis, e todos os trajetos ou deslocamentos necessários são especificados com tracejadas, setas, círculos e todo tipo de recurso gráfico que facilitaria a compreensão apenas pelo olhar. As cores não são apenas mais recursos de distinção de elementos, mas estão nas roupas dos pequenos e nos objetos que eles manuseiam ou brincam ao redor, se aproximando mais eficientemente da função de estímulo visual. Esse capítulo de jogos apresenta ao leitor do Codex um espírito

lúdico, e é mais próximo de um manual do que os anteriores, dedicados à explicação científica.

O último capítulo do *Codex* trata de maneiras de ocupação e de construções erigidas, algo entre a arquitetura e o urbanismo. Retratos demonstram cidades erguidas em formatos impensáveis, sendo a cidade-arco sobre um rio um exemplo representativo destas condições. Casas, prédios e muros dividem espaços inóspitos, e muitas ilustrações apresentam soluções à altura das dificuldades apresentadas, como tubos de elasticidade aparentemente orgânica, estruturas piramidais para ocupar terrenos ilhados, ou um arco-íris como ponte entre duas cidades levantadas sobre nuvens.

Essas ilustrações são capazes de desenvolver uma continuidade visual para narrativas que experimentam com estes espaços impossíveis, como as *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, ou o interior da casa em *House of Leaves*, de 2000. Os retratos explicam também possíveis sistemas de encanação de água para casas, sistemas de irrigação e plantação, além de apresentar todo tipo de ecossistema, dos mais verdejantes e vívidos de fantasias de livros infantis, aos mais pós-apocalípticos e caóticos, com direito grandes pilhas de sucata envoltas por um ar distópico.

A possibilidade de retratar estes ambientes está diretamente associada às possibilidades que as civilizações do universo serafiniano tem para ocupar espaços, e o espaço fictício dispõe de recursos infinitos que podem ser articulados na mesma quantidade de resultados. Entretanto, quando contidas nesta enciclopédia, desenha-se um perímetro que limita até que ponto a ficção pode ir dentro daquele tempo também fictício. Essa “arquitetura e urbanismo” anuncia algumas margens para a ficção serafiniana, uma vez que, se pensarmos no dever da enciclopédia de explicar diversos conteúdo para seu leitor, encontramos nesses relatos o registro de onde o povo imaginário conseguiu alcançar até então.

Apesar de esse ser o último capítulo do *Codex Seraphinianus*, reservamos um outro para escrutinar, devido a seu caráter transversal por toda a obra. A parte dedicada a uma linguística levanta dúvidas de natureza metalinguística, e sobre sua consciente conexão com a realidade dos leitores. A princípio, relembramos o fato de que não há uma decodificação para uma língua da nossa realidade, de acordo com o próprio Luigi Serafini no relato oferecido no apêndice, intitulado *Decodex*, e reforçado pelas inúmeras pesquisas de tentativa de tradução. A obra teve apenas seus números

desvendados por um estudioso, mas esta parte não é relevante se pensarmos na proporção que ocupa em todo o livro.

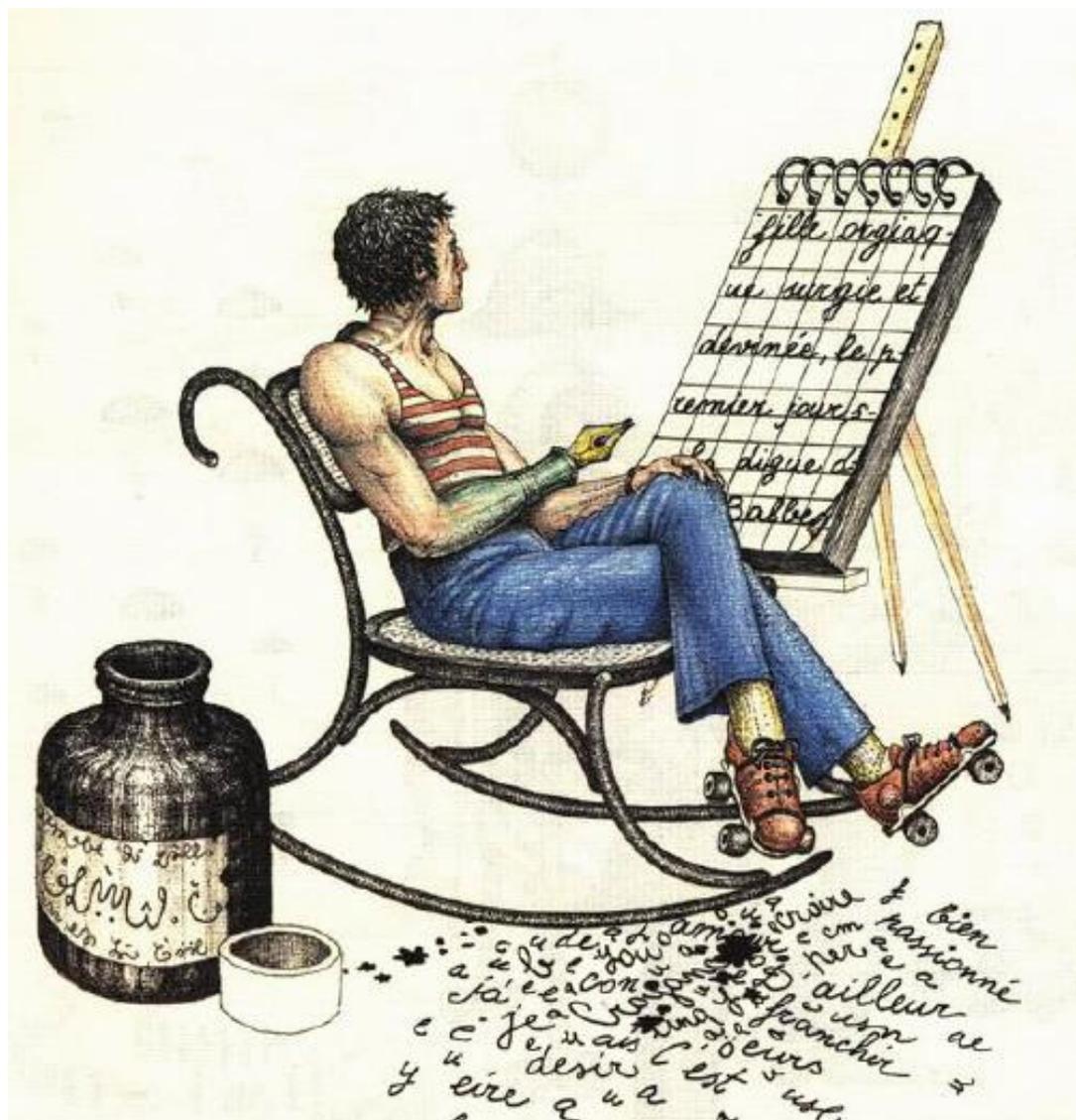
Sempre muito gestual, como uma paródia de uma fonte cursiva, aparece ao logo de todas as páginas, seja em forma de texto corrido, legenda, escala, descrição, e até mesmo em formatos menos típicos, como versos ou modos outrem. Consequentemente, essa letra é sempre desenho e imagem, e seu sentido só pode ser imaginado, uma vez que tomamos parte em uma cultura visual que compreende este traço alongado, com espaços regulares, da esquerda para a direita à maneira ocidental, como uma escrita que estará sempre dotada de significado. Barthes (2000) afirma que a pintura e a escrita não são distantes entre si, pois dividem a mão como mesma origem — e, desse ponto de partida, tornam-se compreensíveis os desenhos-texto de Serafini primeiramente como componentes visuais. Lançando o olhar sobre esses desenhos, buscamos atribuir alguma lógica quase que imediatamente, e todo aquele conteúdo nos instiga não só alguma emoção, mas move engrenagens de nosso conhecimento em busca dos elementos disponíveis para a primeira comparação viável.

Essa criação de Serafini é um esforço gestual propositadamente em direção ao nada. Diferentemente do que Barthes (1990) discute sobre a liberdade de Cy Twombly naquele traço que se distancia da escrita infantil por não se dedicar a uma caligrafia, desonera seu produto de um discurso qualquer, e direciona o olhar e a compreensão para um caminho ainda não explorado, em que atividade do gesto receberá mais atenção que o restante. O desenho-texto do *Codex* ousa ser parecido com um texto semítico, e ocupa espaços antecipadamente determinado pela diagramação enciclopédica da obra.

Entre as páginas sobre linguística, há a imagem de uma pedra lascada no canto superior esquerdo, exibindo um interior aparentemente de carne viva, com a superfície talhada contendo dois sistemas de linguagem diferentes sobre ela, e sua totalidade é semelhante à pedra de Roseta, tomada pelos britânicos da França, que a descobriu em 1799, e a exibindo no Museu Britânico a partir de 1802. Achado arqueológico do Egito, provavelmente erigida no período Ptolemaico (305 a.C.-30 a.C.) e traduzida pelo francês Jean-François Champollion em 1822, que percebeu os hieróglifos como uma escrita fonética. Ela representa a chance da tradução e compreensão apurada de períodos velados pela passagem do tempo. No contexto do *Codex*, a presença dessa pedra não sugere uma tradução do leitor sobre os textos ali presentes, mas

firma a existência de mais de um sistema de linguagem dentro do seu universo, e talvez este fosse o primeiro sinal evidente para repelir os impulsos de tradução das pessoas que tomassem um *Codex Seraphinianus* em mãos.

Figura 37: Amostra do *Codex Seraphinianus*.



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Um segundo destaque é devido a uma página cuja ilustração contém, em uma descrição bastante genérica e sem detalhes, um indivíduo escrevendo em um cavalete. Mas neste cavalete lê-se “*fille orgiaq em surgie et devinée*”, “*le premier jour*” “*you*”, “*bien*” e “*desir*” e, ao chão, encontram-se outras palavras avulsas, em francês e italiano. Tais palavras podem ser encontradas em continuidade no volume “A

Fugitiva” de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, conforme trecho disponível em domínio público:

En somme si ce que disait Andrée était vrai, et je n'en doutai pas d'abord, l'Albertine réelle que je découvrais, après avoir connu tant d'apparences diverses d'Albertine, différait fort peu de la fille orgiaque surgie et devinée, le premier jour, sur la digue de Balbec et qui m'avait successivement offert tant d'aspects, comme modifiée tour à tour la disposition de ses édifices jusqu'à écraser, à effacer le monument capital qu'on voyait seul dans le lointain, une ville dont on approche, mais dont finalement, quand on la connaît bien et qu'on la juge exactement, les proportions vraies étaient celles que la perspective du premier coup d'oeil avait indiquées, le reste, par où on avait passé, n'étant que cette série successive de lignes de défense que tout être élève contre notre vision et qu'il faut franchir l'une après l'autre, au prix de combien de souffrances, avant d'arriver au coeur (PROUST, 1987, p. 2432)¹³.

Referenciar Proust (Figura 37) é como adicionar mais um ponto de conexão na rede entre a ficção serafiniana e o mundo real, mas, dessa vez, em um sentido que se aprofunda à medida que se torna perceptível a interação desta figura humana no papel de um autor descontraído, cuja extensão do braço é uma caneta, encarando o suporte que sustenta um bloco de notas no lugar da tradicional tela branca, e a tinta preta que respinga palavras ao chão. Faz-se presente o artista como uma instituição importante, e esta imagem é capaz de recuperar o discurso do artista ao realizar uma obra que até certa medida não pode ainda ser compreendida, mas que já tem sua grandeza reconhecida na performance capturada neste desenho-fotografia, e toda esta narrativa se intensifica quando reconhecemos o texto de Proust e sua fama para o mundo das artes.

Outras associações possíveis podem ser reconhecidas nas substituições que realiza esta imagem, na troca entre suporte e bloco de notas, imagem e texto — que

¹³ Tradução de Fernando Py: “Em suma, se era verdade o que dizia Andrée, e eu a princípio não duvidei, a Albertine real que eu descobria, depois de ter conhecido tantas aparências diversas de Albertine, era bem pouco diferente da moça licenciosa, surgida e adivinhada, no primeiro dia, no molhe de Balbec, e que me havia oferecido sucessivamente tantos aspectos, como se modifica alternadamente a disposição dos edifícios até esmagar e anular o monumento principal que se via sozinho ao longe, na cidade da qual nos aproximamos, mas cujas verdadeiras proporções, enfim, quando já a conhecemos bem, e a julgamos com exatidão, eram as mesmas que a perspectiva do primeiro golpe de vista nos indicara, pois o resto, por onde havíamos passado, era aquela série sucessiva de linhas de defesa que toda criatura ergue contra nossa visão e que é necessário transpor uma a uma, à custa de tantos sofrimentos, antes de chegarmos ao coração.”

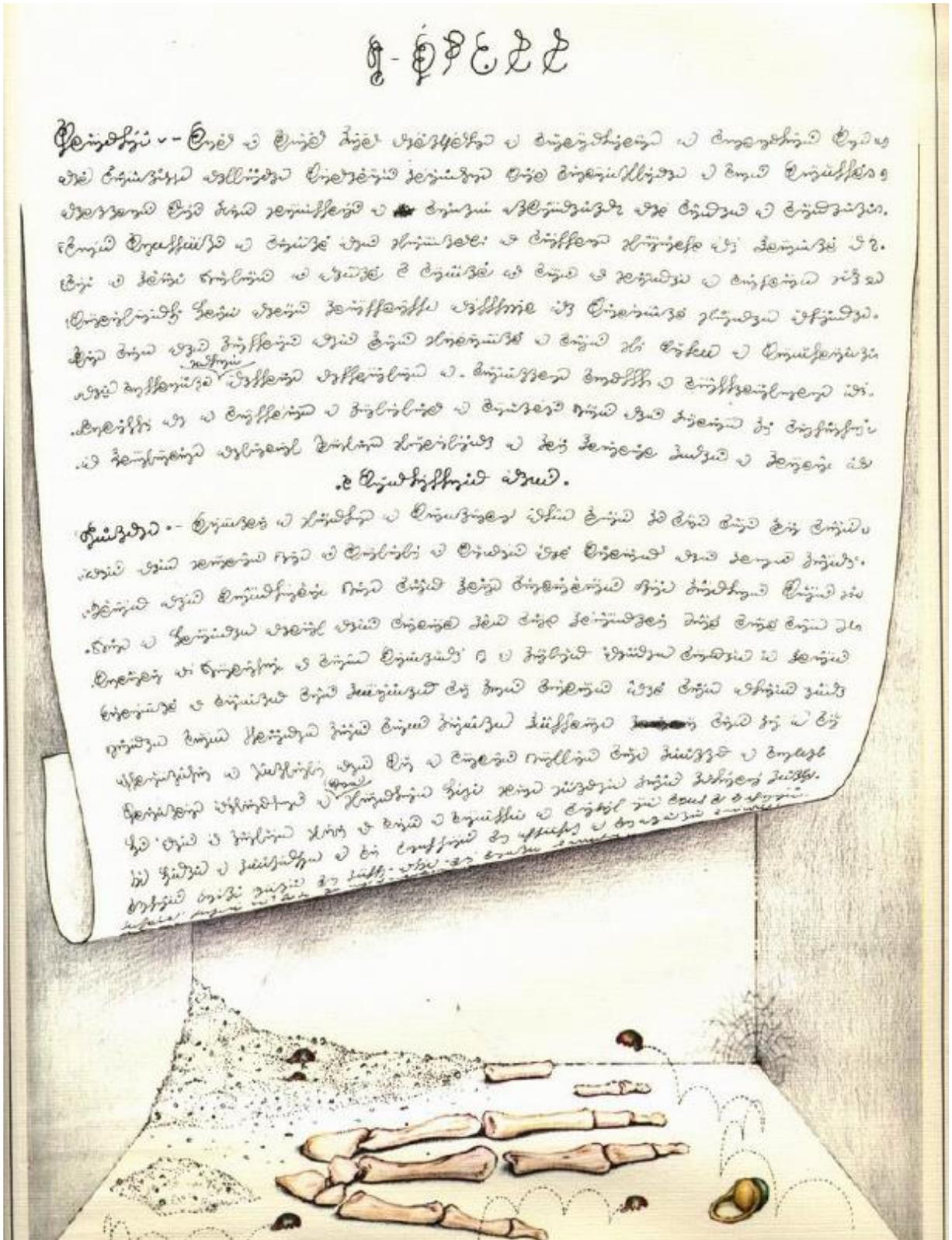
traz a memória o conceito popularizado como tradução intersemiótica de Jakobson¹⁴, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 43). Esta definição abre caminhos para a discussão sobre a fluidez em um contínuo que tem o verbal e o não-verbal como extremos, e a referida imagem do artista-autor de Serafini se encontra flutuando entre estes dois extremos.

A última imagem do *Codex Seraphinianus* apresenta um *trompe’l’oeil* (Figura 38) com uma carta toda escrita em sua língua desconhecida, cuja metade inferior se dobra para trás, como se um vento tivesse empurrado a página, revelando como verdadeiro fundo uma caixa de aspecto envelhecido, com poeira acumulada, teias, os ossos de uma mão, um anel largado, e um pequeno “inseto” saltitando em seu interior, todos artifícios representativos do *memento mori*, que foi ricamente explorado em pinturas de natureza-morta em vários momentos na história da arte, seja em peças originais ou seus retornos como paródias ou revisitações contemporâneas. Em apenas uma página Serafini recupera gestos amplamente realizados e estudados pela história da arte visual e encerra seu livro cobrindo-as com o mistério e a inacessibilidade desenvolvidos ao decorrer de todo conteúdo. Com sua imagética que sempre se posiciona ao limiar da compreensão, o *Codex Seraphinianus* relembra seu leitor que sua totalidade foi reunida em uma obra por alguém que encontra na morte o fim da sua escrita, como afirma também Ítalo Calvino em seu ensaio *A Enciclopédia de um Visionário*:

No final (e esta é a última ilustração do Codex), o destino de toda escrita é desmoronar em pó, e também tudo o que resta da mão que escreve é seu esqueleto. Linhas e palavras se destacam da página, começam a se desintegrar e, das pequenas pilhas de poeira, de repente, os pequenos seres das cores do arco-íris saltam e começam a pular. O princípio vital de todas as metamorfoses e de todos os alfabetos recomeça o seu ciclo (CALVINO; 2013, p. 178).

¹⁴ Importante ressaltar que o objeto de pesquisa aqui discutido perpassa brevemente pelo amplo campo de estudo da semiótica, e não se demora, tendo em vista que o trabalho necessário para adequação a esta linha de estudos mudaria a natureza da pesquisa, e este motivo por si só exige praticamente uma nova produção acadêmica que acomode a ideia.

Figura 38: Amostra do Codex Seraphinianus.



Fonte: SERAFINI, Luigi. Codex Seraphinianus. Editora Rizzoli, 2013.

5 A COSMOGONIA SERAPHINIANA

Se o termo cosmogonia compreende o corpo de doutrinas e princípios formadores de um universo, uma cosmogonia seraphiniana se dedica aos dispositivos e soluções visuais que emergem da maneira que as imagens são compostas no *Codex Seraphinianus*, assim como os contextos e relações que elas evocam.

Compartilhando da mesma indefinição de contexto que as pinturas rupestres encontradas em antigas formações rochosas, ou nas pinturas que acompanhavam hieróglifos tal qual ilustrações de um texto, as imagens do *Codex Seraphinianus* acumulam um montante de dados supostamente organizados sob uma lógica interna, que constantemente mescla em uma mesma criatura, ou coisa, dois ou mais elementos terráqueos e mundanos, aos quais estamos habituados. Este entrelaçamento de imagens traz à memória referências importantes nas artes, como a criatura do doutor Viktor Frankenstein (1816), personagem do célebre romance de Mary Shelley, e, principalmente para esta pesquisa, o mito da Quimera e sua composição visual.

Na *Ilíada* de Homero, a imagem da Quimera é apresentada da seguinte forma:

Logo, porém, que o sentido aventou dos fatais caracteres, primeiramente, a incumbência lhe deu de extinguir a Quimera originária, não de homens mortais, mas de estirpe divina: era, na frente, leão; drago, atrás, e, no meio, quimera, que borbotões horrorosos de fogo lançava das fauces. (NUNES, p. 180)

Na mitologia grega, a Quimera era um monstro cuspidor de fogo com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda réptil, normalmente uma serpente – representação bastante consistente ao longo do tempo em todas as formas de arte na Grécia antiga. Foi descrito como uma criatura temível que aterrorizou o povo da Lícia, região da Ásia Menor. A Quimera acabou sendo derrotada pelo herói Belerofonte, que montou o cavalo alado Pegasus e usou uma lança com a ponta do veneno da Hidra, a mitológica cobra gigante, para matar a besta. Sendo um monstro sempre representado como um

grandioso antagonista, a Quimera era frequentemente usada como símbolo de caos e destruição na cultura grega, representando o poder da natureza e os perigos que os humanos enfrentam no mundo. A história da Quimera também serve como um alerta sobre os perigos da arrogância, já que o orgulho e a ambição de Belerofonte acabaram levando à sua queda.

Conforme Schmitt (1966, p. 341), a assimilação do mito literário pela tradição artística ocorreu bem cedo no desenvolvimento da pintura grega, iniciando-se primeiro na arte coríntia, ainda que peças protocoríntianas revelem imagens que guardarão fortes semelhanças àquelas que serão desenvolvidas entre as quimeras do período Coríntio mais tardio, por exemplo de um vaso grego de Aetos, datado de aproximadamente 680 a.C., em comparação com um prato Coríntio pintado por volta de 590-575 a.C. Também carregam grande fama as esculturas de quimeras de Etrúria, uma região de terras ricas em ferro e cobre.

Figura 39: Belerofonte e a Quimera na Arte Grega Arcaica.



Fonte: *Gutenberg Project*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/61986/61986-h/61986-h.htm>. Acesso em: 22 jun. 2023.

Figura 40: Placa Corintiana



Fonte: *World History Encyclopedia*. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/3358/chimera-corinthian-plate/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 41: Quimera de Arezzo, estátua de bronze etrusca, c. 400 a.C.. Museo Archeologico Nazionale, Florença.



Fonte: *Wikipedia*. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_de_Floren%C3%A7a#/media/Ficheiro:Chimera_d'arezzo,_fi,_04.JPG. Acesso em: 22 jun. 2023.

Ainda sobre uma questão territorial, a região denominada Lícia na mitologia grega corresponde ao espaço que compreende as províncias de Antália e Mugla, ao sul da Turquia. Historicamente é reconhecida por seus nativos lutarem contra os gregos, no século V a.C. no conflito bélico denominado “Guerras Médicas” ou “Guerras Greco-Persas”. O sudoeste da Turquia também abriga um fenômeno geográfico peculiar, *Yanartaş*, que consiste em uma formação rochosa preservada como reserva natural, em que pequenos focos de chamas queimam indefinidamente devido ao escape de metano das rochas mais subterrâneas. Antigamente, esse local era conhecido como “Monte Quimera”.

Figura 42: Monte Chimaera, Yanartaş, Turquia.



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_eternal_fires_of_Chimera_in_Lycia_where_the_myth_of_the_Chimera_takes_place,_Mount_Chimaera,_Yanartaş,_Turkey_%2812834951845%29. Acesso em: 23 jun. 2023.

Esses elementos visuais e as considerações geográficas que localizam a Quimera no território europeu são fatores essenciais para tratar sobre a importância desta criatura no imaginário cultural. Primeiramente, as partes que compõem o monstro têm origem em três animais que apresentam grandes diferenças não somente em sua compleição física, mas também em seus papéis em um ecossistema, na maneira de agir, consumir e, por fim, em seus simbolismos. A implausibilidade é inerente à Quimera, independentemente da variação que está sendo analisada. Em um esforço em direção à racionalização da forma da Quimera, Fulgêncio, gramático latino que escreveu profusamente sobre mitologias e retórica entre os séculos V e VI, apresenta a seguinte explicação:

Da mesma forma, a Quimera é representada com três cabeças, porque há três estágios de amo- - isto é, o início, a continuação e o

fim. Pois quando o amor vem pela primeira vez, ele faz um ataque mortal como um leão, de onde Epicharmus, o escritor de comédias, diz. “A luxúria é um governante mais forte do que a força de um leão”; e Virgílio, nas *Geórgicas*, alude a isso quando diz “Esquecida de seus filhotes, a leoa em nenhum outro momento vagou tão selvagememente pelos campos.” E a cabra que é retratada no centro da Quimera é verdadeiramente a personificação da luxúria, porque um animal dessa espécie é mais propenso à luxúria, como diz Virgílio nas *Éclogas*, *Frescando cabritos*. Da mesma forma, os sátiros são representados com chifres de cabra, porque nunca podem satisfazer sua luxúria. E quando é dito que a Quimera tem o traseiro de serpente”, é explicado desta maneira, que após sua conclusão pode dar o golpe mortal do remorso e o veneno do pecado. Portanto, é nessa ordem de descrição que ele primeiro ataca no amor; segundo, completa-o; e terceiro, tem remorso da ferida mortal (HAYS, 1996, p. 83)¹⁵.

Essa passagem de Fulgêncio relaciona as Quimeras de maneira alegórica ao amor e ao desejo do homem, principalmente ao colocar a criatura como um vicário da figura feminina. A própria origem da palavra, *khimaira*, é o substantivo grego específico para “cabra”.

Em suma, essa representação da Quimera-monstro é um aglutinação de interpretações com um alcance bastante diversificado, em que na mitologia era um ser que, de certo modo, resumia a rivalidade que a Grécia manifestava contra territórios dominados pelos persas, e que adicionalmente incluía em sua ideia elementos significativos da geografia de Lícia, e então a quimera emerge como um inimigo do qual não se sabe muito, de traços bélicos que resumem os riscos daquela região, integrando diferentes conhecimentos.

Apesar da breve vida concedida à exploração da história da Quimera em imagens na Grécia antiga, com seu acentuamento ocorrendo em torno do fim do Período Arcaico, por volta de 480 a.C (Schimitt, 1966, p. 346), a palavra “quimera” demonstrou uma sobrevivência pela história, vinculando-se a novas imagens, que desta vez migrariam da temática mitológica e histórica para a literária e científica.

¹⁵ Na tradução de Hays (1996): “So too the Chimaera is depicted with three heads, because there are three stages of love—that is, the start, the continuation, and the end. For when love first comes, it makes a mortal attack like a lion, whence Epicharmus, the writer of comedies, says: “Lust is a ruler more forceful than the strength of a lion”; and Virgil in the *Georgics* alludes to this when he says: “Forgetful of her whelps, the lioness has at no other time wandered more savagely in the fields.” And the she-goat which is depicted in the center of the Chimaera is truly the embodiment of lust, because an animal of this species is most disposed to lust, as Virgil says in the *Eclogues*: “Frisking young goats.” So too the Satyrs are depicted with goats’ horns, because they can never satisfy their lust. And when the Chimaera is called “behind a serpent,” it is explained in this fashion, that after its completion it may give the death-blow of remorse and the poison of sin. So it is in this order of description that it first attacks in love; second, completes it; and third, has remorse from the death wound.”

Sobre o uso do termo “quimera” na literatura, além da referência direta à criatura mitológica, está amparada, antes, na absurda ideia da estrutura do monstro. Frequentemente surge em poemas e prosas como uma ideia inalcançável, muitas vezes complexamente elaborada, tal como na primeira estrofe do poema “Versos Íntimos” (1912) de Augusto dos Anjos:

“Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão — esta pantera —
Foi tua companheira inseparável!” (Anjos, 2001)

Ou no seguinte trecho do romance *O Corcunda de Notre Dame* (1832), de Victor Hugo:

Dessa forma, a abadia românica, a igreja filosofal, a arte gótica, a arte saxã, o pesado pilar redondo que lembra Gregório VII, o simbolismo hermético pelo qual Nicolas Flamel preludiava Lutero, a unidade papal, o cisma, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Jacques-de-la-Boucherie, tudo se funde em combinação, amalgamado em Notre Dame. Essa igreja central e geradora é, entre as velhas igrejas de Paris, uma espécie de quimera: tem a cabeça de uma, os membros de outra, o traseiro de uma terceira — e algo de todas (HUGO, 2013, p. 143).

Nos estudos em genética, quimeras são organismos que contêm células de mais de um indivíduo. Eles podem ser criados em um ambiente de laboratório por meio de um processo chamado transferência nuclear de células somáticas ou pela fusão de embriões em estágio inicial. Na ciência, as quimeras são usadas em várias áreas de pesquisa, incluindo biologia do desenvolvimento, pesquisa com células-tronco e modelagem de doenças. Eles também podem ser usados para estudar os efeitos de certas drogas ou toxinas em tipos específicos de células. Além disso, as quimeras podem ser usadas para gerar animais geneticamente modificados para fins agrícolas ou biomédicos.

A história da genética é constantemente associada ao monge austríaco Mendel, que realizava seus estudos no final do século XIX, e ainda hoje são reproduzidos com fins didáticos pelo currículo escolar brasileiro sob as aulas de biologia. E, sem tardar, em meados do século XX, este campo viria a trazer a alcunha da quimera sempre relacionada à ideia de hibridismo e mosaicismos, como é possível

constatar em pesquisas com o termo, que trará resultados de publicações realizadas por volta de 1950, por exemplo.

Como estes termos estão sendo trazidos de áreas distintas à história da arte de maneira geral, cabe uma diferenciação breve da terminologia, uma vez que seu aprofundamento direcionaria esta pesquisa para outros fins que não o embasamento de um artifício aplicado nas artes visuais. Nas ciências biológicas, a palavra “hibridismo” relaciona-se efetivamente ao cruzamento de seres de espécies ou categorias taxonômicas diferentes, com o objetivo de formar um novo ser. Enquanto isto, o quimerismo e o mosaicismo são fenômenos que se manifestam durante a criação de um ser que virá a ter células geneticamente diferentes em seu corpo, sendo o primeiro resultado da fusão de células de indivíduos diferentes, e o segundo o resultado de mutações gênicas derivadas das células originais do próprio ser. Interessante apontar que estes dois últimos termos recorrem à ideias apreciadas no mundo das artes, a criatura e a técnica.

Até esse ponto, de um rápido estudo da utilização da palavra “quimera” por diferentes meios, devemos lançar luz ao constante paralelismo com a junção de diferentes indivíduos, e uma carga cultural vinculada a ela, variando conforme sua contemporaneidade. E nesta simultaneidade de dinamicidade à imagem referida e sua sobrevivência no tempo é que reside o valor desta palavra para melhor explicar a construção das figuras constantes no *Codex Seraphinianus*.

O hibridismo na construção de imagens definitivamente não se origina ou se limita às criaturas fictícias da mitologia grega. Rapidamente é possível trazer à mente imagens dos antropomórficos deuses egípcios e mesopotâmicos, criaturas do folclore brasileiro ou japonês, entre várias outras possibilidades. Mas, ao recorrer ao adjetivo “quimérico”, nos afastamos da intenção de conceituar abordando uma origem primeira, e lançamos mão de sua multidimensionalidade, que traz facetas culturais, históricas e visuais, e permite acessar vários campos com seu uso. Através da história a imagem de criaturas quiméricas é recorrente nos mais variados formatos, e o *Codex Seraphinianus* realiza essa assimilação com excelência.

Sob a luz da estrutura quimérica, talvez os elementos de mais apelo aos espectadores e mais fáceis para trazer da memória semelhanças com ideias do mundo real são as criaturas que têm algo do corpo humano em sua composição. O *Codex* dispõe de seres humanos completos em atividades desconhecidas, criaturas humanoides com vários outros elementos formando um todo quase que encaixado,

também coisas com partes humanas que não são preponderantes, mas que definitivamente fazem parte da estrutura. Tais misturas estão espalhadas por todo o livro, seja interagindo com algum objeto ou cenário, seja de maneira individual sendo o próprio e único alvo do leitor, que, tendo consciência de que o Codex rememora a experiência das enciclopédias de amplo escopo, poderia atribuir a aquelas figuras importância significativa para a totalidade da experiência. Esses humanos e quase-humanos aparecem manipulando os supostos vegetais, usando aparentes cobras como cadarços, andando em pares tal qual bichos de estimação e seus donos, sendo modelos vivos em retratos documentais, ou mesmo manipulando as máquinas impossíveis. Ou seja, as Quimeras, aqui, têm atribuições diferentes daquelas todas que são levantadas pela história da arte, religião, cultura e outros campos do saber, e isto afeta a maneira que o *Codex Seraphinianus* se relaciona com o público que o acessa, e com os meios em que se faz presente. Sendo assim, torna-se válido um levantamento de estruturas quiméricas nas linguagens artísticas para que seja feita uma comparação que relacione essas formas e esquemas visuais aos contextos e interesses que os rodeiam.

Imagens de culto de deuses híbridos permeiam iconologias antigas por todo o mundo, e eram especialmente notáveis nas antigas civilizações egípcias, gregas, romanas, mesopotâmicas, hindus, maias, astecas e incas. A exemplo disso, o Panteão egípcio conta com figuras divinas antropomórficas como Hórus, com a cabeça de falcão e Anúbis com a cabeça de Chacal. Entretanto não se pode generalizar a iconografia do panteão egípcio como aquela que contém apenas deuses híbridos. Em uma prolongada análise dessa condição no livro *Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many* (1982), de Erik Hornung, célebre egiptólogo suíço, primeiramente separa o período em que as representações dos deuses eram feitas em figuras de composição mista, fato mais comum na segunda dinastia do antigo Egito, cerca de 2926 a.C. a 2687 a.C., sendo, antes disso, animais inteiros mais comuns ao que seria equivalente aos deuses e, posterior a esse período, a imagem humana era a mais frequente a carregar objetos simbólicos de cada Deus. Em seguida, para exemplificar a existência contemporânea de diferentes representações da mesma divindade, o autor cita a divindade Hathor e quatro maneiras de apresentação: uma humana com uma peruca e chifres de vaca que sustentam um sol no meio, uma vaca da qual um rei bebe leite diretamente do úbere, uma cabeça de

vaca com feições humanas e, por fim, um corpo feminino com a cabeça de vaca (HORNUNG, 1982, p. 110). Após essas descrições, o egiptólogo defende:

Portanto, não devemos supor que os egípcios imaginavam Hathor como uma mulher com a cabeça de uma vaca. É mais plausível ver a vaca como uma possível manifestação de Hathor, e a cabeça de vaca e os chifres de vaca como atributos que aludem a uma manifestação da deusa ou a uma parte de sua natureza. Em Hathor há a ternura maternal da vaca, mas, entre muitas outras características, também a selvageria da leoa e a imprevisibilidade da cobra (HORNUNG, 1982, p. 113-114, tradução nossa)¹⁶.

Nesse contexto religioso, a iconografia carregava a intenção de retratar traços da complexidade e dos valores atribuídos às divindades. Quando a esquematização da imagem desses deuses é pensada sob esta perspectiva, torna-se facilitada a compreensão, por exemplo, da imagem do Deus Hórus, que em muitas representações ostenta a cabeça de uma ave, e que está associado aos céus, à lua e o sol.

Entre mais exemplos de ícones religiosos quiméricos gregos é possível enumerar entidades como Pã, Deus dos bosques repetidamente representado com pernas de bode, ou Achelos, que, por vezes, ilustra afrescos e vasos como um boi com rosto humano, ou tendo seus membros inferiores substituídos por uma cauda de peixe, tal qual sereias e tritões. As narrativas mitológicas da Grécia antiga apresentavam mais transformações completas de divindades em animais, tal qual as formas de pássaro, cisne e touro para se aproximar das mitológicas Hera, Leda e Europa, respectivamente, que Zeus assume, em contraponto a formatos corporais constituídos como uma montagem — e, por esse motivo, preferimos aqui o adjetivo “quimérico” ao “teriomórfico”, que sugere transformações mais amplas do corpo das divindades. O panteão da Grécia antiga conta com uma menor quantidade de deuses de corpos quiméricos, sem imagens consistentes nas representações divinas (ASTON, 2014, p. 368).

¹⁶ Do original: “We should not, therefore, assume that the Egyptians imagined Hathor as a woman with a cow’s head. It is more plausible to see the cow as one possible manifestation of Hathor, and the cow’s head and cow’s horns as attributes that allude to a manifestation of the goddess or a part of her nature. In Hathor there is the maternal tenderness of the cow, but, among many other characteristics, also the wildness of the lioness and the unpredictability of the snake. Any iconography can be no more than an attempt to indicate something of her complex nature. I shall review some examples which show still more clearly that pictures of gods should not be understood as illustrations or descriptions of appearances, but rather as allusions to essential parts of the nature and function of deities.”

A imagem da divindade hindu com torso humano e cabeça de elefante, Ganesha — nome dentre os vários pelo qual é reconhecida —, desfruta de grande popularidade por vários países asiáticos como Nepal, Tibete, Mianmar, Tailândia, Malásia, Indonésia, Vietnã, China, Japão e principalmente na Índia (SMITH; NARASIMHACHARY, 1991, p. 3). Diferentes *puranas*, antigos textos literários predominantemente hindus que abarcam vasta gama de temas e comumente louvam os seus deuses, apresentam uma fábula por trás da origem de sua cabeça encaixada, que se resumiria a uma troca apressada pois a cabeça original, do corpo humanoide, havia se perdido após uma decapitação, mas muitas das interpretações sobre as diferenças em seu corpo não recaem sobre esta fábula, mas, sim, sobre o contraste que seu novo corpo tem em comparação com o ambiente em que se encontra ou mesmo com o seu permanente companheiro de jornadas, tradicionalmente chamado pela religião de *vahana*, que, neste caso, é um rato, consistentemente adicionado às representações artísticas dedicadas a Ganesha (DUTTA, 2016, p. 73).

As manifestações visuais que partem dos exemplos até então enumerados são dedicadas, contemporaneamente ao período de suas produções, principalmente a objetos de culto, como estátuas e acessórios, mas também estão presentes nas arquiteturas, ornamentos, e esporadicamente com grandes templos ou paisagens dedicados à suas imagens. As composições quiméricas de grande parte das divindades aqui citadas podem ser lidas como uma tradução imagética dos valores aos quais recorrem suas respectivas mitologias, normalmente politeístas. Mas, em busca da construção de um continuum em que possamos classificar as imagens quiméricas da obra, não é possível depender apenas das divindades, pois em suas próprias mitologias, mas não apenas, existiam distinções de alguma natureza, fosse hierárquica, moral ou cultural.

No gnosticismo, movimento filosófico-religioso que aglomera diversas ideias de diferentes crenças e doutrinas, que não tem sua origem traçada com especificidade, mas diferentes materiais oriundos de pesquisas históricas e arqueológicas permitem uma aproximação em torno do final do século I (KING, 2003). Sua natureza sincrética e fortemente hermética é perceptível em sua iconografia, e um exemplo que facilmente emerge desta ideia é a imagem de “Abraxas” ou “Abraxax”. Restringimos aqui à noção de imagem, pois “Abraxas” é um signo compreendido como uma palavra dotada de forte carga mística, e os textos que o interpretam adotam uma lente

esotérica, que envolve numerologia e acrônimos. A imagem atribuída para o termo, por outro lado, cria a representação para uma divindade com a seguinte estrutura:

O deus Abrasax, com cabeça de galo e corpo humano com cabeça e pernas de pássaro, formado por duas serpentes. Ele carrega um escudo no braço esquerdo e brande uma maça com a mão direita. No campo estão cinco estrelas representando os Cinco Planetas, e abaixo dele está o raio. A figura acima é encontrada cortada no anverso de um disco de cobre encontrado na França¹⁷ (BUDGE, 1930, p. 208, tradução nossa).

Eventualmente, a entidade também é ilustrada com serpentes substituindo os membros inferiores. Em todo caso, “Abraxas” impõe uma imagem digna de quimera, e apesar de sua designação inicialmente divina, e por se localizar, originalmente, no seio do cristianismo, não tardaria para que fosse avaliado como heresia pelas células católicas anti-sincréticas, representadas aqui, principalmente, por Tertuliano, nascido em Cártaga em aproximadamente 160 EC, e o primeiro a escrever uma obra cristã em latim.

Conforme a pesquisa publicada *What is Gnosticism*, de Karen L. King, historiadora da religião dedicada a pesquisas no campo do cristianismo primitivo, ficam claros os artifícios manipulados em busca de parâmetros que afastassem o cristianismo de outras formas de pensamento:

O alvo principal do discurso antissincretista dos polemistas era a filosofia pagã. Nessa retórica, o sincretismo era interpretado tanto como a causa da heresia quanto como uma característica que a definia. Exemplos abundam na obra de Irineu, Hipólito e outros, mas a declaração clássica é encontrada em Tertuliano, que argumentou que certas heresias foram instigadas pelo Diabo através da influência da filosofia grega na fé cristã pura. Era o Diabo, “é a filosofia que fornece as heresias com seus equipamentos. Hereges e filósofos propõem os mesmos temas e são apanhados nas mesmas discussões. Da filosofia vêm essas fábulas e genealogias sem fim e questionamentos infrutíferos, essas ‘palavras que rastejam como um câncer’ (KING, 2003, p. 34-38, tradução nossa).¹⁸

¹⁷ Do original: “The god Abrasax, with the head of a cock, and a human body with a bird’s head and legs, formed by two serpents. He bears a shield on his left arm and brandishes a mace with his right hand. In the field are five stars representing the Five Planets, and below him is the thunderbolt. The above figure is found cut on the obverse of a copper disk found in France.”

¹⁸ Do original: “The main target of the polemicists’ antisyncretistic discourse was pagan philosophy.⁴⁶ In this rhetoric, syncretism was construed both as the cause of heresy and as a feature that defined it. Examples abound in the work of Irenaeus, Hippolytus, and others, but the classic statement is found

Juntamente do afastamento do cristianismo de outras filosofias e religiões, reiterava-se o rebaixamento dos elementos constituintes destes, em detrimento de uma verdade que estabeleceria o núcleo duro do cristianismo, e sua origem, enraizada em valores como pureza, unidade e verdade, como é descrito pela historiadora:

Contra as “doutrinas humanas e demoníacas” de seus oponentes, Tertuliano sustentou a regra de fé fundada na ordem apostólica como base para a verdade. Como o conteúdo da regra de fé, argumentou ele, remonta aos apóstolos, a verdade tem uma base histórica e precede cronologicamente a falsidade. “Coisas de todo tipo devem ser classificadas de acordo com sua origem”, argumentou ele, pois “a verdade vem primeiro e a falsificação depois. Nosso ensinamento não é posterior; é mais cedo do que todos eles. Nisto reside a evidência de sua verdade, que em todos os lugares têm o primeiro lugar”¹⁹ (KING, 2003, p. 34-38, tradução nossa).

Partindo desses fatos históricos, torna-se esclarecida a interpretação dúbia de Abraxas como uma divindade e um demônio. A mudança de paradigma estimulada pelo avanço do cristianismo por territórios e sua resistência através do tempo altera a maneira que imagens como Abraxas são lidas popularmente. E esta mudança não se aplica apenas a este caso, mas sempre foi realizada através dos tempos por diferentes superestruturas (Estado, leis, religião, cultura). Por fim, neste caso, a divindade passou a ser vista como criatura, e as criaturas podem ser outra parte no grande espectro que pode englobar imagens estruturas quiméricas, possivelmente a mais popular e prolífica, uma vez que não se restringe a panteões sagrados, mas pode ter sua origem nas mais diferenciadas produções intelectuais.

Mantendo sob a ótica do quimerismo como elemento indispensável na formação da imagem, e da maneira como o fenômeno é abordado através dos tempos, estreita-se, então, o escopo para as criaturas híbridas que não são objetos de culto.

inTertullian, who argued that certain heresies were instigated by the Devil through the influence of Greek philosophy on pure Christian faith. He argued that although ultimately the source of all heresy was the Devil, “it is philosophy that supplies the heresies with their equipment. Heretics and philosophers propound the same themes and are caught up in the same discussions. From philosophy come those fables and endless genealogies and fruitless questionings, those ‘words that creep like a cancer.’”

¹⁹ Do original: “Against the “human and demonic doctrines” of his opponents, Tertullian held up the rule of faith founded in the apostolic order as the basis for truth. Because the content of the rule of faith, he argued, goes back to the apostles, truth has a historical basis and chronologically precedes falsehood. “Things of every kind must be classed according to their origin,” he argued, for “truth comes first and falsification afterward. Our teaching is not later; it is earlier than them all. In this lies the evidence of its truth, which everywhere has the first place.”

Inevitavelmente, expressões visuais destas criaturas estão fortemente vinculadas à registros religiosos e mitológicos. Se retomadas as místicas do antigo Egito, Assíria, Mesopotâmia, Babilônia, uma vultuosa quantidade de criaturas poderá ser enumerada de suas narrativas, e algumas delas podem até conter correspondências a outros seres fantásticos de outras regiões.

Kullulu, por exemplo, é um homem-peixe retratado em poucos achados arqueológicos da Mesopotâmia, e sua origem é vinculada as criações de um dos deuses primordiais da cosmogonia mesopotâmica, Tiamat, que reinava sobre o mar. A imagem de Kullulu é idêntica à de sereias da mitologia grega, e ambos exercem papéis menores nos contos em que estão presentes, e, mais consistentemente que isso, dão forma a características da natureza, como os riscos associados ao mar e seu temperamento.

Os deuses Ganga e Varuna do hinduísmo, que representam grandes rios do território indiano, são ilustrados em *puranas* montados sobre uma criatura lendária denominada Makara, que é uma colagem de peixe, elefante e crocodilo. Seu nome tem origem no radical hindi para “crocodilo” (*magar*), e em sânscrito uma aglutinação dos termos “monstro” e “aquático”. No folclore ele presta suporte aos deuses como veículo e guardião, e diferentemente de monstros, a intenção de sua presença não é antagonizar, mas sim complementar — a ver que as qualidades animais que suas diferentes partes evocam atribuem ao todo um bom deslocamento aquático, concomitantemente à força e resistência. Sobre a criação de obras inspiradas em Makara, Robert Beer (2003) enumera:

Como um símbolo do elemento água, a cabeça de um makara geralmente adorna as projeções dos cantos dos telhados dos templos como uma gárgula de água da chuva. A cabeça de Makara também pode aparecer na fonte de uma nascente como um broto d'água esculpido em pedra. Pictórica e arquitetonicamente, um par simétrico de makaras é retratado ao lado de dois nagas, juntamente com um garuda coroadado ou um rosto kirthimukha, sobre os arcos superiores de portas de madeira esculpidas, ou o torana que se eleva atrás do trono de iluminação de um Buda ou imagem de divindade. As formas esculpidas do torana são extremamente comuns na arte newar e na arquitetura do Nepal. (BEER, 2003, p. 77-78, tradução nossa)²⁰

²⁰ Do original: “As a symbol of the water element the head of a makara often adorns the corner projections of temple roofs as a rainwater gargoyle. The Makara head may also appear at the source of a spring as a carved stone watersprout. Pictorially and architecturally a symmetrical pair of makaras are

No Japão, a criatura Nue, uma Quimera com corpo de cão-guaxinim, pernas de tigre, cabeça de macaco e rabo de serpente, entre outras variações. Sua aparição mais famosa da cultura popular japonesa está no épico *Heike Monogatari*, escrito aproximadamente entre 1190 e 1221 e produto da transcrição de tradições orais sem autoria especificada, que desenvolve a história de luta entre os clãs Taira e Minamoto pelo controle do Japão. Nele, o imperador Konoe, em 1153, começou a ter pesadelos e a adoecer, e a fonte de sua doença era uma nuvem escura que aparecia no telhado do palácio todas as noites. Para solucionar o caso, o imperador convocou o samurai Yorimasu Minamoto, que ficou de guarda no telhado e, quando a nuvem apareceu, atirou uma flecha nela. Desse lugar caiu um Nue morto, o qual o samurai submergiu no mar do Japão. Nas superstições, o Nue representa má sorte, pestilência e, por ter a capacidade mística de agir como um espírito, imaterialmente, detém a habilidade de prejudicar seus inimigos ao possuí-los, fato que dialoga com a cosmovisão budista e xintoísta, por exemplo, que compartilham do princípio de que todas as coisas que existem contêm uma alma. O seu corpo quimérico o associa mais a capacidades fantásticas, impossíveis, do que os males que é capaz de causar — como um envenenamento, e sua imagem é bastante veiculada em ilustrações e pinturas do período Edo (1615-1868).

A iconografia cristã, que tem seu referencial de representação as descrições bíblicas em certa extensão, apresenta criaturas quiméricas. Na Bíblia do Rei Jaime (King James), mais especificamente o livro de Jó, entre os capítulos 40 e 41, são descritos beemote, uma criatura de porte gigante, cujos traços físicos se misturam entre os de touros e hipopótamos, e sua força e fome são adjetivadas com excessos e grandeza correspondente ao seu suposto tamanho, e leviatã, uma serpente do mar gigantesca e com força incomensurável.

Apesar da descrição física desta última criatura não ser detalhada nesta versão da bíblia, várias obras de arte irão revisitar este texto para trabalhar sobre sua imagem, e o mesmo poderá ser encontrado em diferentes movimentos esotéricos que buscam dar nova forma à Leviatã, como mídias contemporâneas que exploram o

depicted alongside two nagas, together with a crowning garuda or kirithimukha face, upon the upper arches of carved wooden doorways, or the torana that rises behind the enlightenment throne of a buddha or deity image. Sculpted forms of the torana are extremely common in the newar art and architecture of Nepal.”

conceito de Leviatã como demônio em narrativas que focam, predominantemente, no gênero de terror, utilizando contextos atribuídos ao catolicismo, como casos de possessões e exorcismos de demônios. William Blake (1757-1827), por exemplo, em seu livro *Ilustrações para o Livro de Jó*, desenvolveu uma gravura que dá uma imagem a Deus, e tenta representar o que seriam Beemote e Leviatã. O crítico literário Harold Bloom, ao analisar a poética de Willian Blake, o contexto em que se encontrava e a vida que levava, argumenta que o artista renovava a leitura desta e de outras passagens da bíblia ao fazer emergir uma retórica muito mais vinculada ao iluminismo, imersa em racionalidade e contraposição de opostos.

No livro bíblico de Ezequiel, cada querubim apresentado em sua visão profética contém quatro faces no mesmo corpo, sendo elas de um homem, de um boi, de uma águia e de um leão (Figura 43), capazes de olhar simultaneamente para todos os pontos cardeais, em um sinal de expansão de seus poderes e influência pelo olhar. O capítulo um do livro, em que Ezequiel tem suas visões, repete constantemente o termo “semelhança” e variações na tentativa de explicar as imagens fantásticas que vivenciou, sem se retirar de um território alusivo, a exemplo dos versículos 5, 10 e treze:

5. E do meio dela saía a *semelhança* de quatro seres viventes; e esta era a sua aparência: tinham a *semelhança* de homens. [...] 10. E a *semelhança* dos seus rostos *era como* o rosto de homem; e à direita todos os quatro tinham rosto de leão, e à esquerda todos os quatro tinham rosto de boi; e também rosto de águia, todos os quatro. [...] 13 E quanto à *semelhança* dos seres viventes, o seu aspecto *era como* de brasas de fogo ardentes, *como* uma aparência de lâmpadas; o fogo corria por entre os seres viventes, e o fogo resplandecia, e do fogo saíam relâmpagos (Ez 1, 5:13).

Na mesma condição se encontra um leitor do *Codex Seraphinianus*, que está fadado a compreender suas imagens sempre a partir de uma linguagem à margem da certeza.

Outras narrativas e objetos gliptológicos guardam descrições de querubins ou seres muito semelhantes na visualidade e na finalidade protetiva, como os Lamassu (Figura 44), presentes na cultura da Babilônia, Assíria e Pérsia, que têm esculturas erigidas e pinturas realizadas para homenageá-los. De maneira geral, essas criaturas mantêm relação também nos atributos simbólicos, cruzando em suas composições animais que são amplamente referenciados em crenças religiosas com propriedades

divinas e quase onipotentes, fertilidade, proteção e racionalidade, e com asas, que expandem suas mobilidades para espaços praticamente extraterrenos, e com velocidade. Sob a ótica religiosa estes seres quiméricos, apesar de suas facetas variavelmente monstruosas, poderiam operar sob diferentes morais, e demonstram neste contexto que a imagem híbrida não se enviesa apenas para um domínio. Outras criaturas híbridas aparecem no livro bíblico de Daniel, um leão alado que se levantava como um bípede e um leopardo alado de quatro cabeças, que ainda na própria bíblia são relacionados a territórios poderosos e seus representantes ameaçadores, e aos quais se reserva uma interpretação muito mais ominosa e pessimista.

Fora do conteúdo estritamente bíblico, mas ainda bastante dependente dele, o *Livro dos Milagres*, manuscrito do século XVI descoberto em território alemão, intercala imagens associadas diretamente a narrativas bíblicas com acontecimentos do mundo natural, ideia que sugere causalidade entre fenômenos aparentemente desvinculados por qualquer motivo. Dividido em três partes e sem nenhum conteúdo textual de abertura, o livro começa com imagens retratando eventos interpretáveis como milagres divinos, tal qual as visões de Daniel, o fim de Sodoma e Gomorra e o Dilúvio; sua segunda parte tenta retratar eventos anteriores e da própria idade média; e a terceira parte é dedicada às visões de João anunciando o retorno de Cristo e o último julgamento. São comuns no Livro dos Milagres aparições e manifestações de cores improváveis nos céus, fenômenos naturais catastróficos de toda espécie e seres anômalos, de animais a humanos — que são posicionados em um encadeamento que indica a classificação de aberração como a ideal para aqueles tipos.

A propósito das listagens de aberrações, o bestiário medieval é uma modalidade de livro que enfeixa animais reais e imaginários, seja em prosa, seja em poesia, e que eventualmente continham ilustrações. Esse formato se popularizou na Europa durante a Idade Média, mais especificamente no início do século XII, devido sua capacidade de reprodução e transmissão dos dogmas cristãos. Acredita-se que a tradição dos bestiários tenha começado na Grécia Antiga, mas foram os escritores e monges medievais que popularizaram essa tradição.

Figura 43: Detalhe do manuscrito *Livro dos Milagres*, referente às visões de Ezequiel.



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/File:Augsburger_Wunderzeichenbuch_-_Folio_15%3F„Vision_des_Hesekiel“.jpg. Acesso em: 23 jun. 2023.

Figura 44: Escultura de um Lamassu de Dur-Sharrukim exibida no Oriental Institute Museum, da Universidade de Chicago.



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LammasuChicago.jpg>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Figura 45: Detalhe do manuscrito *Livro dos Milagres*, referente às “bestas” que nasciam em sua contemporaneidade.



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Augsburger_Wunderzeichenbuch#/media/File:Book-of-Miracles-folio93.jpg. Acesso em: 23 jun. 2023.

Como descreve Angélica Varandas:

O Bestiário remete para o modo de significação característico da Idade Média: nele os animais deixam de ser apenas animais para se assumirem como *exempla*, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e fonte de ensinamentos religiosos e morais. Por este motivo, embora muitos críticos tenham defendido o carácter científico do Bestiário, a descrição dos animais nele apresentada não pretende ser factual. Na verdade, ele afasta-se, em larga medida, dos Tratados de História Natural e até dos seus congéneres mais próximos: os herbários e os lapidários, estes últimos fornecendo, respectivamente, uma descrição detalhada de plantas e pedras, não com propósitos didácticos e moralistas, mas com o objectivo de veicular a sua utilidade prática para

fins medicinais. O que nele se procura transmitir, pelo contrário, é uma verdade espiritual de ordem cristã, preocupação para a qual terá contribuído o facto de ter sido produzido nos mosteiros e destinado a um público religioso — noviços e conversos (sendo os últimos pessoas que se haviam convertido à vida monástica numa fase mais tardia das suas vidas e que, por isso, não podiam celebrar o ritual religioso)- para o qual funcionava como manual de estudo (VARANDAS, 2006, p. 1).

A referência mais importante para os bestiários é o *Fisiólogo*, também chamado de *Naturalista*. O manuscrito compila lendas e relatos de várias origens, dentre elas egípcia, judaicas, indianas e gregas. Estudos ainda debatem sua origem, mas até então predomina marcação ao fim do século II (SCOTT, 1998, p. 430). E, desta possível origem, o *Fisiólogo* progressivamente seria traduzido e adaptado para o latim, e em seguida para outras línguas conforme seu trajeto tornara intercontinental. Essa proliferação do livro se adaptava às culturas que alcançava, e diferentes formatos foram catalogados pela história, e, de acordo com Ventura (2006), as versões mais antigas em latim são as mais próximas do original grego, sendo a versão contida no manuscrito Bern, Lat. 233, f. 1-13, séculos VIII-IX, possivelmente a mais responsável pelas versões latinas na França e Inglaterra, juntamente com o *Fisiólogo* de Teobaldo, a mais disseminada da versão latina. Ao longo do século XII as transformações sofridas pelo *Fisiólogo* darão forma aos mais estilizados Bestiários (séculos XII a XIV). Dentre as diferenças entre o *Fisiólogo* e os bestiários, evidenciam-se a diferença de origem, em que o primeiro está mais conectado à Alexandria por volta do século II, enquanto o segundo associa-se ao oeste europeu por volta do século XII, e que os bestiários enriqueciam seus textos com mais criaturas fantásticas e ilustrações, casos anedóticos e conteúdos de outros livros para apelar a um público maior e não restritivamente cristão (VENTURA, 2006; CAVELL, 2020).

As estruturas de ambos os manuscritos, entretanto, permaneciam semelhantes, e consistiam em breves capítulos sobre animais, plantas e minerais, em que é visível um ímpeto enciclopédico, mas ainda dispendo de um tratamento moralizante. Como a reprodução de bestiários era parte da atividade da vida monástica medieval, além de útil para as atividades pastorais, a retórica que embebia os manuscritos atendia as intenções religiosas, mostrando que Deus se revelava não apenas pelas Escrituras, mas também por seus trabalhos na natureza — e todas as criaturas e não criaturas listadas nos bestiários estavam compreendidas em uma hierarquia teocêntrica, em que os humanos apareciam no topo da lista, como os

devidos dominadores do mundo natural (DYKEMA, 2011, p. 104). A exceção à dominação da igreja sobre a reprodução destes manuscritos é o *Le Bestiaire D'amour*, uma composição em prosa por Richard de Fournival do século XIII, em que os animais não representavam princípios espirituais, mas sim o amor de maneira profana.

Comparemos, então, textos e imagens referentes à “sereia”, uma criatura amplamente representada com um corpo quimérico. Primeiramente, apresenta-se o capítulo d’*O Fisiólogo*:

Anteriormente, Isaías, o Profeta, apontou que as sereias, centauros e ouriços viriam para a Babilônia e dançariam [cf. É. 1-3: 21 e 34: 14]. O Fisiólogo tratou da natureza de cada um, dizendo das sereias que são animais mortais que vivem no mar que gritam com vozes estranhas, pois a metade delas até o umbigo carrega a figura de um homem, enquanto a outra metade é aquela de um pássaro. [Elas cantam uma canção muito agradável de modo que através da doçura da voz eles encantam a audição dos homens que navegam longe e os atraem para si. Pela grande doçura de seu canto prolongado, encantam os ouvidos e os sentidos dos marinheiros e os fazem dormir. Quando eles veem os homens embalados pelo sono mais pesado, eles os atacam e os despedaçam. Assim, eles enganam os homens não familiarizados com a persuasão de suas vozes e os matam. Assim também se enganam os homens que se deleitam com os encantos do mundo, nos jogos e nos prazeres do teatro. Dissipados por tragédias e várias melodias e embalados para dormir, esses homens se tornam presas de seus inimigos. Da mesma forma, os asnos-centauros têm do peito para cima a figura de um homem e a de um asno de lá para baixo, “assim, o homem de coração enganoso é confundido em todos os seus caminhos” [Jas. 1: 8]. Tais são os impulsos das almas dos comerciantes perversos; eles até pecam secretamente enquanto estão reunidos na igreja. Como disse o Apóstolo, “Sustentando a aparência de piedade, negam-lhe a virtude” [II Tim. 3: 5]. E na igreja suas almas são como ovelhas, mas quando são liberados da congregação, tornam-se como o rebanho. “Eles são como bestas brutais” [Sl. 49: 20]. Tais bestas, sereias ou asnos-centauros, representam as figuras dos demônios (CURLEY, 2009, tradução nossa)²¹.

²¹ Do original: “Formerly, Isaiah the Prophet pointed out that the sirens and ass-centaurs and hedgehogs will come into Babylon and dance [cf. Is. 1-3: 21 and 34: 14]. Physiologus treated the nature of each one, saying of the sirens that they are deadly animals living in the sea which cry out with odd voices, for the half of them down to the navel bears the figure of a man, while the other half is that of a bird.[They sing a most pleasing song so that through the sweetness of the voice they charm the hearing of men sailing far away and draw them to themselves. By the great sweetness of their extended song they charm the ears and senses of the sailors and put them to sleep. When they see the men lulled by most heavy sleep, they attack them and tear them to pieces. Thus, they deceive men unacquainted with the persuasion of their voices and kill them. Just so are those men deceived who delight in the charms of the world, in games and the pleasures of the theater. Dissipated by tragedies and various melodies and lulled to sleep, these men become the prey of their enemies. Likewise, the ass-centaurs from their breasts up bear the figure of a man and that of an ass from there down. “Thus the man of deceitful heart

A seguir, um trecho do Bestiário de Phillipe de Thaon:

A sereia vive no mar, canta na aproximação da tempestade,
e chora com bom tempo; tal é a sua natureza;
e tem a forma de uma mulher até a cintura,
e os pés de um falcão, e a cauda de um peixe
Quando vai se divertir, então canta alto e claro
se então o timoneiro que navega no mar o ouve,
ele esquece seu navio e imediatamente adormece;
lembre-se que isso tem um significado.
As sereias são riquezas do mundo;
o mar mostra este mundo, o navio as pessoas que estão nele;
e a alma é o timoneiro, e o navio o corpo que deve nadar;
saiba que muitas vezes os ricos que estão no mundo fazem
a alma peca no corpo, aquele navio e timoneiro
a alma impede de dormir e, além disso, de perecer.
As riquezas do mundo efetuam grandes maravilhas,
falam, voam, pegam pelos pés e se afogam;
para isso pintamos as sereias com pés de falcão;
o rico fala, a fama dele voa,
e distrai o pobre, e se afoga quando o fascina.
A sereia é de tal natureza que canta na tempestade;
o mesmo acontece com as riquezas do mundo, quando o rico faz isso,
isto é, cantar na tempestade quando o rico é seu senhor,
aquele homem por ele se aflige e se mata com tortura.
A sereia sempre chora e reclama no tempo bom;
quando um homem dá riquezas, e as menospreza por causa de Deus,
então é bom tempo e as riquezas choram.
Saiba que esse é o significado das riquezas nesta vida (WRIGHT,
1841, p. 34, tradução nossa)²².

is confused in all his ways" [Jas. 1: 8]. Such are the impulses of the souls of wicked merchants; they even sin secretly while gathered together in church. As the Apostle said, "Holding the form of piety, they deny its virtue" [II Tim. 3: 5]. And in church their souls are like sheep, yet when they are released from the congregation they become like the herd. "They are like brutish beasts" [Ps. 49: 20]. Such beasts, sirens or ass-centaurs, represent the figures of devils."

²² Do original: "Siren lives in the sea, it sings at the approach of a storm,/ and weeps in fine weather; such is its nature;/ and it has the make of a woman down to the waist,/ and the feet of a falcon, and the tail of a fish/ When it will divert itself, then it sings loud and clear/ if then the steersman who navigates the sea hears it,/ he forgets his ship, and immediately falls asleep;/ remember that this has a meaning./ The sirens are riches of the world;/ the sea shows this world, the ship the people who are in it;/ and the soul is the steersman, and the ship the body which ought to swim;/ know that many times the rich who are in the world make/ the soul sin in the body, that ship and steersman/ the soul hinders from sleeping, and furthermore from perishing./ Riches of the world effect great wonders,/ they talk, and fly, take by the feet, and drown;/ for this we paint the sirens with falconís feet;/ the rich man talks, the fame of him flies,/ and distrains the poor, and drowns when he fascinates him./ The siren is of such a nature, that he sings in the storm;/ so do riches in the world, when the rich man does this,/ that is to sing in the tempest when the rich man is his master,/ that man for him pains himself and kills himself with torture./ The siren in fair weather weeps and complains always;/ when a man gives riches, and sets them at small account for Godís sake,/ then it is fair weather, and the riches weep./ Know that is the signification of riches in this life."

Textualmente nota-se a diferença entre o tom adotado pelas duas partes, em que a primeira se escora nas referências bíblicas desde o primeiro momento, em uma literal exegese, e rapidamente relaciona a imagem da sereia, juntamente de outras criaturas, a algum arquétipo moralizante e negativo. A estrofe retirada do bestiário de Phillipe de Thaon, por outro lado, adota a estrutura dos versos rimados, o que confere a ela musicalidade e uma abordagem mais interessante para o entretenimento. Além disso, constrói de maneira mais rica a imagem a ser transmitida, somando dinamismo em uma narrativa, sem perder a intenção da lição.

Figura 46: Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 16 sup. [Martini-Bassi 273]



Fonte: Disponível em: <https://journals.openedition.org/rursuspicae/734>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Figura 47: Ilustração para o termo Sereia, do Bestiário de Philippe de Thaon



Fonte: Disponível em <https://hu.wikibooks.org/wiki/Fájl:Seraine.jpg>. Acesso em: 24 jun. 2023.

O *Codex Seraphinianus*, mesmo não contendo um texto, até certo ponto reproduz mecânicas entre as imagens e o desenho-texto que são comparáveis às encontradas nos bestiários medievais e no Fisiólogo, principalmente nas imagens em que há a composição com mais de um elemento, em um cenário complexo, em contraponto a imagens elementares que remetem mais a uma ilustração científica que visa dissecar o objeto em questão.

Páginas do *Codex*, assim como muitos manuscritos medievais, adotam em seu desenho-texto elementos semelhantes às letras capitulares que abrem segmentos de textos dos manuscritos medievais. Esse padrão, contudo, acaba se tornando uma tradição estilizada em vários livros que sobreviriam estes manuscritos, até mesmo as enciclopédias renascentistas. Não apenas, mas as ilustrações acompanham o texto em uma fluidez que os conectam de maneira indispensável até certo ponto da história,

ainda que as iluminuras venham emolduradas em uma grade bem definida que delimitam uma paisagem para a imagem e as distinguem de eventuais adornos nas margens dos fólhos.

Sobre a progressão da desconexão entre imagem e texto que se nota no desenvolvimento dos manuscritos medievais ilustrados, que se desenrolou em paralelo às graduais mudanças que os suportes para as iluminuras adquiriam, sintetiza a historiadora Raquel de Fátima Parmegiani:

O processo de dissociar o discurso escrito do visual foi paulatino e irreversível. A princípio se utilizou a metade inferior da página para as iluminuras, logo depois elas ocupavam uma página inteira. Nesse processo de separação da imagem em relação ao texto escrito, foi se gestando um discurso paralelo ao textual e assumindo uma função própria, a de produzir um discurso visual. Em definitivo, a imagem adquiriu um poder comunicativo próprio (PARMEGIANI, 2011).

As iluminuras em si guardam mais semelhanças com as ilustrações do *Codex* que apresentam paisagens. Quando não estão sustentando imagens individuais em fundos dourados cercados por uma moldura elaborada, as imagens de bestiários com contexto, como das várias formas que as sereias se apresentam aos navegadores, a noção de perspectiva é alcançada com a distribuição das imagens em um ambiente normalmente bastante limitado, em que parte da imagem inferior normalmente se dedica ao espaço em que estão se deslocando as criaturas representadas, seja mar ou terra, e o fundo da imagem é construído com a inserção de imagens em proporções menores — pequenos animais, vegetais ou humanos que demarcariam um segundo plano mas sem a consistência de uma perspectiva geométrica como aquela cultivada por muitos artistas renascentistas. O *Codex Seraphinianus* contém diversas imagens em uma moldura linear ou sem moldura, em que a perspectiva de profundidade não é tão detalhada quanto os elementos do primeiro plano da imagem, que por vezes se perdem em um vazio incolor. Os elementos focais, por sua vez, ostentam imagens tão coloridas quanto aquelas medievais, em uma paleta de cores diversa e de aplicação tão irreal quanto as criações híbridas de Serafini. A carga literária das imagens de ambas as criações é enorme, e essa característica é um forte indicador da alteração da importância dada às imagens nos primeiros séculos de um cristianismo já solidificado, criadas e reproduzidas tendo em mente o dogma religioso e sua pregação, como faz o Fisiólogo, seguido dos bestiários que exercitavam um

desprendimento do dogma religioso e direcionavam as imagens ao círculo comercial e lúdico, ligeiramente mais autônomos, e que seria seguido da tendência humanista a partir do século XIV, ao qual podemos vincular a enciclopédia de Diderot e D'Alambert, e as referências que inevitavelmente são realizadas sobre o *Codex Seraphinianus*.

Um dos legados mais importantes dos bestiários é sua influência no desenvolvimento da história natural e da zoologia. Embora as representações de animais nestes manuscritos fossem muitas vezes fantasiosas e estilizadas, ainda eram produtos de observações do mundo natural. O bestiário ajudou a popularizar o estudo dos animais e seu comportamento, e muitos dos animais descritos em bestiários foram posteriormente estudados por naturalistas e zoólogos.

Em sua *História Natural*, Plínio fazia referência a criaturas mágicas como catóblepas, basiliscos e mantícoras, cujos corpos e habilidades eram verdadeiros quebra-cabeças de várias outras criaturas reais ou eventos naturais para os quais não tinham explicações. De toda maneira, esses textos eventualmente serviriam de modelo para os bestiários medievais, que em seguida serviriam de molde para as compilações enciclopédicas que surgiram durante o Renascimento (SOSA, 2008, p. 487).

De toda maneira, o esforço em direção a uma produção intelectual no período do Renascimento ainda não estava plenamente desvinculado da imagem do que hoje compreendemos como fantástico. Ao folhear *A História Das Bestas Quadrúpedes E Serpentes* (1658), um leitor perceberá que o espectro contido dentre as pouco mais de mil páginas da obra inclui animais reais e fictícios, e não se detém apenas nas representações visuais, mas também embarca as histórias fantásticas que envolviam todos os animais.

Figura 48: Gravura de uma mantícora do livro *História das bestas quadrúpedes e serpentes* (1656)



Fonte: *Archive.org*. Disponível em:
https://ia600303.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/20/items/historyoffourfoo00tops/historyoffourfoo00tops_jp2.zip&file=historyoffourfoo00tops_jp2/historyoffourfoo00tops_0360.jp2&id=historyoffourfoo00tops&sca. Acesso em: 23 jun. 2023.

A revisão realizada por Sachiko Kasukawa sobre o papel das imagens no desenvolvimento da história natural no Renascimento (2011) levanta dois pontos pertinentes para a construção de um mapa mental em que é possível relacionar referências a partir do século XIV e, conseqüentemente, para o *Codex Seraphinianus*. Primeiramente, sobre o classicismo que formaria as diretrizes do que se tornaria a história natural um campo de estudo:

A erudição no Renascimento foi caracterizada pelas atividades dos humanistas — estudiosos livrescos de formação clássica que se preocupavam em determinar os significados e nuances dos textos gregos e romanos antigos sobre oratória, história e filosofia, usando filologia e outras formas de investigação. A reverência por um passado antigo pode não parecer tão promissora ao investigar a natureza, mas a propensão desses humanistas para descrever eventos e detalhes particulares e seu entusiasmo por modelos clássicos de investigação foram fundamentos importantes para o estudo da história natural (KASUKAWA, 2011, p. 190).

Em seguida, sobre um comportamento da época que seria conveniente para a virada científica perceptível a partir do século XVI, a autora reúne artigos que demonstram o desenvolvimento de uma cultura material distinta, onde os abastados acumulavam todo tipo de objetos e imagens, e passavam a ver com outros olhos relíquias trazidas de outros territórios.

As navegações de conquista territorial entre os séculos XV ao XVII, principalmente do Novo Mundo, favoreceram o colecionismo desse período, que acumulariam objetos em direção à construção de um conhecimento do outro, embebida de um exotismo que alimentaria e seria alimentado pelos Gabinetes de Curiosidades, também chamados *Wunderkammern*, que desempenharam um papel fundamental na promoção da ciência ao fornecer um ambiente para a coleta e estudo de espécimes da história natural (PEREIRA, 2006).

Esses gabinetes abrigavam uma ampla variedade de objetos, incluindo espécimes, animais e vegetais, endêmicos de outras regiões, instrumentos ópticos, peles de animais, animais em âmbar, conchas, corais, medalhas, trabalhos manuais de indígenas das Américas, parafernália mecânica, pinturas, minerais brutos ou lapidados, mapas, representações de animais míticos, animais empalhados e esqueletos. Daston e Park (1998), em uma extensa análise do cenário em que se inseriam os gabinetes de curiosidades, explicam que estes mais diversos objetos eram expostos um ao lado do outro, adotando uma organização em que a diferença

entre eles fosse acentuada, em detrimento de uma ordem taxonômica, e desta maneira:

A descrição caridosa para essa diversidade combinada é enciclopedismo; a descrição cruel seria miscelânea. Mas nenhum dos dois se encaixa na variedade peculiar aos gabinetes de curiosidades. O "enciclopedismo" presta homenagem à amplitude das coleções, que abarcavam tantos e tão contrastantes objetos; [...] Rotular os Wunderkammern de "enciclopédicos" porque eles incluíam tantos tipos diferentes de coisas organizadas contra o grão de classificações familiares é confundir variedade com universalidade (DASTON, PARK, 1998, p. 272, tradução nossa)²³.

Desta leitura apreende-se que os gabinetes serviam como exposições de amostras úteis às pesquisas dos humanistas e naturalistas, além de sintetizarem o espírito do colecionador comum na época. A exemplo disso há a transformação do gabinete de curiosidades do estudioso Cassiano dal Pozzo em um livro que foi intitulado *Museu de Papel*. Cassiano dal Pozzo (1588-1657) nasceu em Turim, no norte da Itália, em uma família de nobres. Em 1623, tornou-se secretário do cardeal Francesco Barberini, que era um dos principais mecenas da época e estava envolvido na construção da Basílica de São Pedro em Roma.

Dado seu interesse em campos científicos e artísticos, manteve uma extensa correspondência com cientistas e artistas de sua época e coletou uma vasta quantidade de materiais, incluindo manuscritos, desenhos, gravuras e objetos científicos, que viriam a ser compilados no dito *Museu de Papel*. A execução deste feito não seria possível sem a técnica profissional de vários artistas que viviam próximos a Cassiano Dal Pozzo, e apesar da maioria deles não estarem listados como autores das imagens reunidas, é possível identificar alguns como Vincenzo Leonardi e Nicolas Poussin. De acordo com Sheila Reinart (1961, p. 35), suas coleções seguiram sendo revisitadas, fosse pelo gabinete ou pelo *Museu de Papel*, principalmente arqueólogos em busca de sarcófagos esculpidos em alto relevo e

²³ Do original: The charitable description of this concerted diversity is encyclopedism; the uncharitable description is miscellany. But neither quite fits the variety peculiar to the cabinets of curiosities. "Encyclopedism" pays tribute to the ampleness of the collections, which embraced so many and such wildly contrasting objects; [...] To label the Wunderkammern "encyclopedic" because they included so many different kinds of things arranged against the grain of familiar classifications is to mistake variety for universality.

historiadores da arte que estudavam Poussin e ilustrações de antiguidades, como Montfaucon e Winckelmann.

Já sobre desdobramentos que o *Museu de Papel* favoreceria, é notável a classificação de seus conteúdos principalmente entre antiguidades e arquitetura, história natural e impressões diversas, tais como mapas e estudos topográficos, ressaltando as preocupações deste tempo diante dos materiais disponíveis.

Apesar de a enciclopédia visual de del Pozzo ainda não ter utilizado a imprensa, esta já estava disponível desde o século XV, outro relevante catalizador da transformação instaurada entre o período medieval e renascentista. A invenção de Gutemberg permitiu que manuscritos antes retidos em mosteiros e coleções privadas de figuras abastadas agora poderiam ser acessados, ainda que não livremente, mas com maior facilidade, além de viabilizar a reprodução em maiores volumes.

A adoção de sistemas mais abstratos de representação visual viu a criação do que Brian Ogilvie (2019, p.8) descreveu como um novo tipo de “realismo científico”. representações tecnicamente precisas de plantas, animais e do corpo humano, as convenções introduzidas no novo modo de “realismo científico” foram projetadas com um propósito mais específico em mente: permitir a comparação sistemática de conjuntos de objetos. As ilustrações simplificaram ou “reduziram” os espécimes às suas características principais, omitindo detalhes e peculiaridades que não seriam úteis em sua classificação. Esse desenvolvimento revelou como as imagens estavam se tornando parte integrante da pesquisa e que novas premissas filosóficas foram adotadas para a prática da representação visual.

O principal entre eles era a noção de que a gravação precisa não precisava capturar tudo o que era visível ao olho técnico, mas exigia “estudo seletivo” ou uma interpretação das características primárias de um espécime. O conflito entre a produção de uma representação fisicamente realista de um objeto que fosse abrangente em sua atenção a todos os detalhes tecnológicos, aquele que destacasse características-chave em detrimento de outros, foi resolvido apoiando a tecnologia do “realismo científico” como uma representação precisa. A imagem era agora considerada “precisa” porque comunicava a essência de um espécime como um tipo geral, e a ilustração científica precisa dependia do que era considerado digno de observação (MOSER 2014, p. 62).

No entanto, as imagens botânicas foram desenhadas de tal forma que realmente se assemelhavam a folhas de herbário: um discurso descontextualizado em

um fundo neutro. Lineu havia recomendado no *Philos Echnolotanica* que o espécime de cada espécie deveria ser montado em uma única folha de herbário. As imagens também foram usadas como evidência observacional. Isso foi particularmente relevante em contribuições para periódicos acadêmicos que relataram a descoberta de um novo espécime ou variante incomum. Nesses casos, o texto seria acompanhado de uma imagem que confirmasse a precisão da descrição (NICKELSEN, 2018, 227).

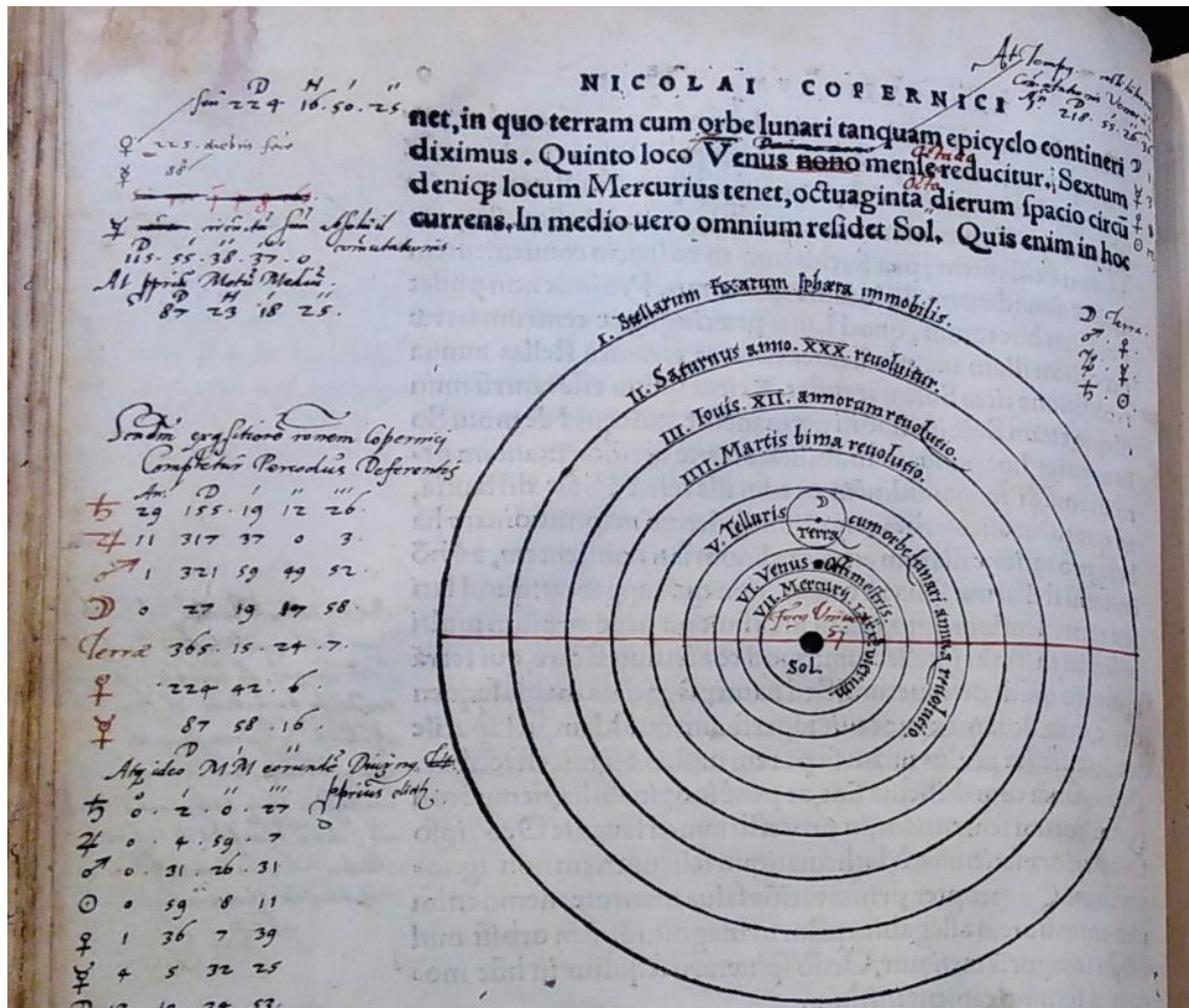
O *Dioscórides de Viena* (século VI), do estudioso grego Pedanius Dioscorides, e o *Hortus Sanitatis* (1491), do alemão Jakob Meydenbach, são exemplos de compilação enciclopédica sobre conhecimento botânico que pode ser colocado em paralelo com as ilustrações dos possíveis vegetais do *Codex Seraphinianus*.

Após o século XIV, o campo de estudo de física também contou com o desenvolvimento de suas representações visuais que acompanhariam o estabelecimento de novos paradigmas científicos, como nas áreas de astronomia, mecânica e metalurgia.

Nicolau Copérnico (1473-1543), Leonardo Da Vinci (1452-1519), Galileu Galilei (1564-1642) e Isaac Newton (1643-1727) são referências dessa revolução científica pelo território europeu, e todos eles contavam com produções intelectuais ricamente ilustradas.

O sistema heliocêntrico proposto por Copérnico era graficamente composto de anéis concêntricos desenhados ao redor do Sol, apresentando uma distribuição dos planetas em relação a suas distâncias do Sol, a fim de ilustrar suas conclusões de que “o planeta Terra estaria mais próximo ao sol se comparada sua distância da distância das estrelas”. A abstração adotada se tornaria paradoxal para a astronomia, ao adotar uma significativa redução de símbolos utilizados para tamanha escala do assunto. Mesmo a diagramação à esquerda de seu livro *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) apresentava uma diagramação herdada dos métodos alquímicos, mas que agora caminhariam em direção ao procedimento científico.

Figura 49: Detalhe de *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, libri IV, Nicolau Copérnico, Nuremberg, Iohannes Petreius, 1543.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Copernic,_Nicolai_Copernici_Torinensis_De_revoluti_onibus_orbium_coelestium,_libri_IV,_Nuremberg,_Iohannes_Petreius,_1543_\(double_page,_annotati_ons_et_corrections\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Copernic,_Nicolai_Copernici_Torinensis_De_revoluti_onibus_orbium_coelestium,_libri_IV,_Nuremberg,_Iohannes_Petreius,_1543_(double_page,_annotati_ons_et_corrections).jpg). Acesso em: 23 jun. 2023.

Dentre seus inúmeros trabalhos visuais, Da Vinci serve a este estudo com os esquemas de suas invenções mecânicas. Os desenhos mostram o objeto completo, assim como uma divisão dos módulos que irão compor a invenção, em diferentes dimensões e perspectivas, sempre favorecendo o detalhamento das imagens.

As contribuições de Galileu Galilei se estendem a uma variedade de áreas, mas uma das imagens que mais se evidencia em comparação as outras de seus estudos é um desenho da superfície da lua, possibilitada pelo uso de seu próprio telescópio. A ilustração, referência para o desenvolvimento da astronomia, demonstrava a irregularidade da superfície lunar, evidenciando as diferenças de relevo, entre crateras e picos, além de um sombreamento decorrente da fase em que estava sendo

observada – e que, paralelamente, reforçava a teoria heliocêntrica e a movimentação dos corpos celestes.

Isaac Newton, por sua vez, agrupa profusos estudos sobre a luz, suas cores, reflexos e inflexões no livro *Ótica*, publicado em 1704. Dentre os vários exercícios ilustrados em sua obra, consta a utilização de prismas que refratariam um raio de luz, com inúmeros apontamentos de vetores e referências matemáticas que embasariam seus experimentos.

Todos esses estudiosos trazem à mesa, com suas obras, ilustrações de seus experimentos que redefinem o regime visual que acompanharia a transição de um conhecimento alquímico e mais próximo de um idealismo para o perfil empírico que ganhava corpo com o fim da era medieval. Vários princípios trazidos por eles podem não ter sido ideias originais, tal como as regras da perspectiva, a projeção de sombras ou algumas noções em mecânicas, mas suas obras dedicavam-se a compilar os resultados de seus experimentos em grande detalhamento, buscando sempre distanciamento de um idealismo que porventura fizesse que seus conteúdos vagassem em eventuais temáticas místicas ou demasiadamente idealistas.

O campo da medicina seria beneficiado, a partir do século XVI, com avanços nas pesquisas em anatomia, que apesar de ser explorada em tempos remotos com Erasístrato de Chio (310 a.C.-250 a.C.) e Herófilo de Calcedônia (335 a.C.-280 a.C.), por exemplo, não manteve através da história registros detalhados de suas descobertas, principalmente pela falta de meios que permitissem este detalhamento e reprodução técnica em qualquer formato.

Para mais, a prática da autópsia e dissecação fora malvista em diversas regiões durante a era medieval, por motivos religiosos e de crenças populares (DI IEVA *et al.*, 2007, p. 1). Apesar da dificuldade de rastrear com precisão as primeiras imagens que possam ser definidas como ilustrações para o estudo de anatomia, é possível apontar o manuscrito *Anothomia Philippi Septimi*, de 1345, como um dos mais antigos trabalhos na área. Seu responsável, Guido de Vigevano, é reconhecido como um médico italiano que se praticou dissecações diversas e as registrou para a posteridade. O manuscrito original teria vinte e quatro ilustrações anatômicas, mas apenas seis foram preservadas, e retratam rudimentarmente esquemas neuroanatômicos de humanos, somados a uma composição visual que não se limita ao cadáver, mas também demonstra, entre outros, o ato de escalpelar a cabeça do cadáver e um corte axial do corpo, ressaltando coluna vertebral e cérebro.

Aproximadamente em 1491 o *Fasciculus Medicinae*, acompanhando a mudança de tradição do fim da era medieval, trazia em si dez imagens realizadas por meio de xilogravura, fato que permitia a consistência das ilustrações através das impressões. No entanto, as pranchas deste manuscrito se detinham a decorar o conteúdo, trazendo composições que não retratavam nenhum detalhamento anatômico. Por fim, o médico belga André Vesalius (1514-1564) compila os estudos resultantes de suas inúmeras dissecações no *De Humanis Corporis Fabrica Libri Septem*, composto de sete volumes que se dedicariam rigorosamente a detalhar os sistemas esqueléticos, musculares, nervosos, além de dar atenção especial a coração, pulmão e cérebro. A obra tem todas suas imagens gravadas por xilogravuras, mas que desta vez deixa o efeito decorativo para se integrar ao estudo em si — e, por isso, elas impressionam pelo nível de detalhamento quando comparadas a pranchas de ilustrações de tempos anteriores.

Uma outra porção da história do qual é possível relacionar o modo que se realiza a construção das imagens no *Codex Seraphinianus* é na taxidermia, mais especificamente em uma taxidermia anômala e criativa. Em uma pesquisa sobre a história da taxidermia, Amandine Péquignot sublinha a imprecisão histórica com que se pode definir suas origens, mas revisa estudos que apontam a mumificação e embalsamamento como primeira possibilidade de taxidermia, enquanto um segundo grupo de estudiosos do século XX relacionam suas origens às primeiras coleções europeias de história natural do século XVI e as citações de espécimes reconstruídos na literatura especializada do período (PÉQUIGNOT, 2006, p. 245).

Para o campo científico, a atividade se detém a realizar a reconstrução de espécimes, priorizando a semelhança do produto com o estado em que se encontrava o espécime enquanto vivo e saudável, maximizando o reaproveitamento dos recursos originais dentro do possível, para que o resultado tenha qualidade para estudos e exposições. No entanto esta arte também apresenta em sua história um desvio, quando taxidermistas tentam criar espécimes valendo-se de partes de diferentes organismos — fato que é similar ao *modus operandi* que a adota a arte contemporânea que aborda estas práticas.

Possivelmente o primeiro registro de algo semelhante a uma criação artificial de criatura com diferentes partes seria de Glycon, um suposto deus serpente que seria adorado na Roma antiga, e que teria sua primeira descrição em manuscritos de Luciano de Samósata (c. 125-181), como uma grande serpente com cabeça que

guarda feições humanas e um longo cabelo claro. Mas também avisa que este deus seria apenas uma marionete, uma farsa criada por Alexandre de Abonótico, um místico que teria criado a imagem de Glycon e estimulado seu culto — que notadamente se assemelha a vários outros cultos de outras regiões, em que a imagem da serpente ou dragão, que se confundiam em algumas ocasiões, seria vinculada à proteção contra pragas, ou à fertilidade (OGDEN, 2013).

O livro anedótico de Flégon de Trales, *O Livro Das Maravilhas*, reúne vários relatos sobre criaturas e eventos fantásticos envolvendo fontes como Plínio, o Velho, e Hesíodo, e descreve a história da exposição de um centauro:

Um centauro foi encontrado em Saune, uma cidade da Arábia, em uma montanha muito alta que fervilha com uma droga mortal. A droga leva o mesmo nome da cidade e entre as substâncias letais é extremamente rápida e eficaz. O centauro foi capturado vivo pelo rei, que o enviou ao Egito junto com outros presentes para o imperador. Seu sustento era a carne. Mas não tolerou a mudança de ar e morreu, de modo que o prefeito do Egito o embalsamou e o enviou a Roma. No início, foi exibido no palácio. Seu rosto era mais feroz do que um rosto humano, seus braços e dedos eram peludos e suas costelas estavam conectadas com as patas dianteiras e o estômago. Ele tinha os cascos firmes de um cavalo e sua crina era fulva, embora, como resultado do embalsamamento, sua crina e sua pele estivessem ficando escuras. Em tamanho, não correspondia às representações usuais, embora também não fosse pequeno. Também foi dito que havia outros centauros na cidade de Saune mencionada acima. No que diz respeito ao enviado a Roma, qualquer um que seja cético pode examiná-lo por si mesmo, pois, como eu disse acima, foi embalsamado e guardado no depósito do imperador (HANSEN, 1996, §34-35, tradução nossa).²⁴

O centauro montado, preservado em mel, é um experimento que intercala o imagético mitológico e científico, dando forma às histórias orais e borram os limites da impossibilidade, como será frequentemente repetido na taxidermia do século XIX e

²⁴ Do original: "A hippocentaur was found in Saune, a city in Arabia, on a very high mountain that teems with a deadly drug. The drug bears the same name as the city and among fatal substances it is extremely quick and effective. The hippocentaur was captured alive by the king, who sent it to Egypt together with other gifts for the emperor. Its sustenance was meat. But it did not tolerate the change of air, and died, so that the prefect of Egypt embalmed it and sent it to Rome. At first it was exhibited in the palace. Its face was fiercer than a human face, its arms and fingers were hairy and its ribs were connected with its front legs and its stomach. It had the firm hooves of a horse and its mane was tawny, although as a result of the embalming its mane along with its skin was becoming dark. In size it did not match the usual representations, though it was not small either. There were also said to have been other hippocentaurs in the city of Saune mentioned above. So far as concerns the one sent to Rome, anyone who is sceptical can examine it for himself, since as I said above it has been embalmed and is kept in the emperor's storehouse."

posteriormente. Um parágrafo do livro *The First Fossil Hunters*, da historiadora de ciência antiga Adrienne Mayor, resume a sensação que estes limites borrados da realidade poderiam suscitar:

A intuição de Diodoro de que as fraudes podem ter significados potencialmente sérios é confirmada pelas obras do artista Beauvais Lyons, que é, como William Willers, um praticante da subcultura artístico-literária da arqueologia simulada. O movimento dá um toque pós-moderno autoconsciente aos “gabinetes de curiosidades” do início da Europa moderna. Mas podemos detectar algumas afinidades com o antigo fascínio greco-romano por relíquias e maravilhas, tanto naturais quanto artificiais. Os truques instigantes oferecem “uma lição atemporal”, observa Lyons. “Existe algo benéfico em ser enganado.” Esse tipo de decepção irônica, principalmente se em algum momento se revela como ficção, tem uma finalidade didática. Na visão de Lyons, o “olhar duplo” evocado por invenções como o esqueleto do centauro de Willers aumenta nossa “sensibilidade ao mundo”, um sentimento que Diodoro teria apreciado (MAYOR, 2011, p. 268-269, tradução nossa)²⁵.

Situações semelhantes foram registradas por exemplo, nas exposições ocorridas nos Estados Unidos, respectivamente em Nova Iorque em 1842 e na Carolina do Sul em 184. Nesses lugares ficariam a amostra uma criatura empalhada que na realidade era a junção da cabeça de um macaco no corpo de um peixe, denominada por seu proprietário, Phineas Taylor Barnum, como “FeeJee Mermaid”, que estaria ao lado de um surpreendente ornitorrinco. Barnum forjou uma história em que esta criatura foi adquirida de pescadores japoneses, e de que esta criação seria exibida ao lado de outros fenômenos surpreendentes a natureza e que eram de interesse de cientistas e naturalistas. O site *The Lost Museum* — pertencente ao *American Social History Project/Center for Media and Learning* — comparou as diferentes publicidades realizadas para o evento no jornal do norte e do sul, e explica que o conflito entre os jornais citados se deu a partir das imagens que foram utilizadas, pois a primeira foi realizada por um ilustrador novaiorquino que pode realizar um desenho preciso da

²⁵ Do original: “Diodorus’s intuition that hoaxes can have potentially serious meanings is affirmed by the works of artist Beauvais Lyons, who is, like William Willers, a practitioner of the artistic-literary subculture of mock archaeology. The movement puts a self-conscious postmodern spin on the “cabinets of curiosities” of early modern Europe. But we can detect some affinities with the ancient Greco-Roman fascination with relics and marvels, both natural and man-made, too. Thought-provoking trickery offers “a timeless lesson,” observes Lyons. “There is something beneficial to being duped.” This kind of ironic deception, especially if at some point it reveals itself as fiction, has a didactic purpose. In Lyons’s view, the “double-take” evoked by fabrications like Willers’s Centaur skeleton heightens our “sensitivity to the world,” a sentiment that Diodorus would have appreciated.”

sereia, enquanto que o jornal mais distante teve que se basear em gravuras pré-existentes para anunciar o evento que estaria indo para sua cidade e, por fim, relata o seguinte sobre a situação que este período presenciou:

Os nortistas, atraídos pelas dúvidas cuidadosamente plantadas por Barnum sobre sua autenticidade, reuniram-se para ver a sereia FeJee. No Sul, no entanto, a questão da decepção da exposição gerou polêmica. Esta crítica da exposição foi escrita por um editor do Charleston Courier, que estava inclinado a acreditar que era real e cedeu à experiência de outros. Um jornal rival, o Charleston Mercury, publicou uma crítica que chegou à conclusão - que a sereia era uma fraude perpetrada por "nossos vizinhos ianques". Seguiram-se trocas acaloradas de cartas e artigos, e defender ou desafiar a veracidade da sereia tornou-se equivalente a desafiar a honra daqueles que discordavam. Esse debate sobre honra era muito mais importante para os habitantes de Charleston do que a questão da autenticidade da sereia FeJee (LOST MUSEUM, [s.d.], tradução nossa).²⁶

²⁶ Do original: "Northerners, drawn by Barnum's carefully-planted doubts about its authenticity, flocked to see the FeJee Mermaid. In the South, however, the issue of the exhibit's deception aroused controversy. This exhibit review was written by an editor of the Charleston Courier, who was inclined to believe it was real and deferred to the expertise of others. A rival newspaper, the Charleston Mercury, published a review that reached the opposite conclusion -- that the mermaid was a fraud perpetrated by "our Yankee neighbors." Heated exchanges of letters and articles ensued, and defending or challenging the mermaid's veracity became equated with challenging the honor of those who disagreed. This debate about honor was far more important to Charlestonians than the question of the FeJee Mermaid's authenticity."

Figura 50: Publicidade para a exibição no Masonic Hall de criaturas fantásticas

MERMAID EXHIBITION !!!



THIS grand, interesting and very cheap Exhibition, at Masonic Hall, embracing the most wonderful curiosity in the world, the MERMAID, and the ORNITHORHYNCHUS, OURANG OUTANG, &c., with FANCY GLASS BLOWING, by a most excellent Artist; together with a unique and astonishing entertainment on the stage, at 7½ o'clock P. M., consisting of Signor Veronia's inimitable MECHANICAL FIGURES, representing human life; and VENTRILOQUISM AND MAGIC by Mr. Wyman, who has scarce an equal in the world in his line. Will continue at the above place until Tuesday evening only. Doors open from 9 o'clock A. M. till 9 P. M.

Admission to the whole, only 50 cents; children under 12 half price.

2

Ja 23

Fonte: *Hoaxes.com*. Disponível em: http://hoaxes.org/archive/permalink/the_feejee_mermaid. Acesso em: 23 jun. 2023.

Figura 51: Sereia FeeJee ilustrada para publicidade veiculada em jornal novaiorquino



Fonte: *Lost Museum*. Disponível em: <https://lostmuseum.cuny.edu/archive/fejee-mermaid-new-york-sunday-herald-and>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Essa fase da taxidermia abriga vários outros representantes, tais como o “*Jackalope*”, um coelho com chifres de antílopes, que também fazem parte do folclore nórdico, ou a “truta peluda”, um peixe peludo que faz parte do folclore escocês e tem suas histórias narradas desde o século XVII. Contudo, a taxidermia de ficções acompanha, simultaneamente, mudanças que são perceptíveis na história da arte moderna e contemporânea, e que estão intrinsecamente ligadas a novos paradigmas científicos e culturais que se instauram principalmente no século XX adiante.

É possível notar a permanência da imagem quimérica em diferentes mídias artísticas amplamente estudadas pela história da arte. No século XVI, Hieronymus Bosch serve-se de híbridos para popular sua pintura que retrataria o inferno, repleto de figuras que estimulam sentimentos de repulsa e horror; a gravura do arquiteto e ilustrador Louis Jean Desprez, em que uma quimera quadrúpede, dotada de asas, três cabeças e um imenso rabo de escorpião, rica em detalhes de relevo e sombreamento que evocam um aspecto sombrio que é somado à própria violência da

imagem, em que a criatura devora um humano, em uma obra que se distancia da reprodução costumeira da quimera grega; Gustave Moreau pratica o mesmo ato em sua pintura inacabada *Les Chimères* (1884), repleto de criaturas híbridas e figuras femininas (Figura 52), aos quais historicamente estão simbolicamente associadas à imagem da quimera grega; ou as inúmeras imagens de Minotauro que produziu Pablo Picasso, fossem em fotografia ou pintura.

Figura 52: Detalhe da metade inferior da pintura inacabada *Les Chimères* (1884), de Gustave Moreau



Fonte: Disponível em: <https://arthistoryproject.com/artists/gustave-moreau/the-chimaeras/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

A arte contemporânea, em toda sua multimídia, segue utilizando a imagem híbrida como elemento importante de suas composições, com uma mudança nas temáticas a que se associa, levando em consideração o próprio espírito de seu tempo. Enfim, este é um ponto temporal cujos temas são mais facilmente associáveis à maneira que são construídas as imagens quiméricas do *Codex Seraphinianus*, sobretudo quanto aos temas abordados pelo campo da bioética.

A bioética é um campo multidisciplinar da ciência que, de acordo com Joaquim Clotet (2009),

ocupa-se, principalmente, dos problemas éticos referentes ao início e fim da vida humana, dos novos métodos de fecundação, da seleção de sexo, da engenharia genética, da maternidade substitutiva, das

pesquisas em seres humanos, do transplante de órgãos, dos pacientes terminais, das formas de eutanásia, entre outros temas atuais. (CLOTET, 2009, p. 22)

Mas a bioética não se detém apenas na figura do ser humano, mas dos organismos em geral, dedicando seus esforços pela manutenção da vida na Terra com qualidade, ao serem considerados todos eles desenvolvimentos científicos, tecnológicos e culturais que inevitavelmente agem sobre um equilíbrio entre tudo que é vivo. Evidentemente se sobressaem nesse campo os avanços nas áreas de genética, ecologia e biotecnologia — que são facilmente perceptíveis em capítulos dedicados do *Codex Seraphinianus*, que até mesmo antecipa em seu lançamento imagens que, apesar de já existirem naquele período, se tornariam corriqueiras trinta anos depois, como os supostos vegetais mesclados, ou os animais cruzados com materiais comuns a objetos vulgares. Patricia Piccini, Thomas Grunfeld e Kate Clark contém entre suas obras exemplares e mesmo séries de obras que manifestam essas ideias.

Figura 53: *Life Clings Closest* (2019), de Patricia Picciini



Fonte: *Site Cairns Art Gallery*. Disponível em: <https://www.cairnsartgallery.com.au/whats-on/exhibitions/life-clings-closest>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 54: *Gallant* (2022), Kate Clark



Fonte: Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/kate-clark-gallant-3>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Figura 55: *Misfit (COW)* (1997), de Thomas Grunfeld



Fonte: askART. Disponível em:
https://www.askart.com/Auction_Records/Thomas_Grunfeld/11036631/Thomas_Grunfeld.aspx?lot=394347#preview-3. Acesso em: 23 jun. 2023.

Uma imagem que circulou predominantemente via e-mail em 1996 e destacou o tema da bioética entre aqueles que não o estudavam foi o “Rato de Vacanti”, o rato de laboratório, que pertencia a uma espécie utilizada por pesquisadores por ser praticamente desprovida de sistema imunológico, teve inserido sob sua pele células de cartilagem de origem bovina em um molde biodegradável com formato de orelha, que por sua vez não foram rejeitadas pelo organismo do animal, e cresceram adequadamente, tomando a forma de orelha humana. Em meio a muita desinformação e choque dos leitores da notícia, o Rato de Vacanti projetou na mídia as possibilidades que a ciência contemporânea alcançara e a ideologia que permeava seus experimentos — ainda que não fosse este caso algo completamente chocante e inovador para quem já é inserido no campo. No ano seguinte, a ovelha clonada Dolly seria a novidade a percorrer o mundo, e que não trazia em si necessariamente uma

imagem chocante aos espectadores, mas que guardaria o fator de encanto e estranhamento exatamente no contrário, pois seria o primeiro mamífero a ser clonado a partir de uma célula adulta, e apresentaria um código genético extremamente semelhante ao da célula originária.

A essa dinâmica do desenvolvimento de novas tecnologias paralelas as suas influências políticas, sociais e culturais, podemos comparar obras de arte contemporânea, incluindo o *Codex Seraphinianus*, que utilizam a imagem da ciência como guia e que ilustram, de certo modo, a história.

Dentro deste contexto, também, se torna mais claro a localização da imagem híbrida, constituída de diferentes corpos e quase sempre atrelada à ciência e muitas vezes a um suposto progresso, como uma imagem do presente e do futuro, de maneira esperançosa e ominosa, ao apresentar a seus espectadores possibilidades que variam de uma esperança viável, a um objeto que manifeste angústia e que se antagoniza à vida de maneira geral.

Ao materializar o enciclopedismo em tempos contemporâneos adotando um conteúdo fictício e um formato menos popular para esta categoria de publicações em uma era digital, o *Codex Seraphinianus* joga com a história da arte ao trazer intrincadas referências históricas — ainda que não propositalmente — e dialoga de modo descomplicado com o presente e o futuro com sua interface que até certo ponto replica a estética científica e, por meio de seus visuais quiméricos, arrola possibilidades do presente e para o futuro. Ao se pensar temas contemporâneos que orbitam o *Codex Seraphinianus* pela semelhança que sua iconicidade evidencia, é possível fazer referência ao trans-humanismo, que tem em si o ser humano como núcleo, e a bioarte, que expande este escopo para todo eventual objeto de estudo da biologia.

O trans-humanismo é um conceito filosófico que, de acordo com Souza *et. al.* (2020):

é visto como uma busca constante pelo rearranjo biológico da espécie humana insatisfeita diante de suas próprias limitações. Outra caracterização foi proposta por Max More (1990), em meados do século XX, que reforçou o conceito de Trans-humanismo como um processo humano de autotransformação por meio do uso de

tecnologias inteligentes. (SOUZA *et. al.*, 2020, p. 18-19, tradução nossa)²⁷

A cunhagem do termo, com significado sendo atribuído, teria sido iniciada por Julian Huxley em 1957 em um ensaio intitulado *New Bottles for New Wines* mas que, em sua última e permanente reimpressão, se manteve como “Trans-humanismo”. Apesar de seu texto não criar uma definição para o termo e sustentar parte do seu problemático discurso eugenista — bastante popular na primeira metade do século XX —, estudiosos que viriam a seguir se apropriariam da ideia, direcionando-a a se tornar a possibilidade de aperfeiçoar todas as vidas, refutando a ideia eugenista e segregadora da criação uma raça superior. O filósofo Nick Bostrom, uma das principais referências contemporâneas no assunto, assinala que tecnologias atuais merecem a atenção como potenciais instrumentos no aperfeiçoamento do ser humano, mas que o futuro também reserva mais possibilidades, como na nanotecnologia molecular. Em sua concepção, as opções de aperfeiçoamento incluem:

[...] extensão radical da extensão da saúde humana, erradicação da doença, eliminação do sofrimento desnecessário e aumento das capacidades intelectuais, físicas e emocionais humanas. Outros temas trans-humanistas incluem a colonização do espaço e a possibilidade de criar máquinas superinteligentes, juntamente com outros desenvolvimentos potenciais que podem alterar profundamente a condição humana. (BOSTROM, 2005, p. 3, tradução nossa)²⁸

Os ideais trans-humanistas podem ser reconhecidos como não necessariamente novos na história das ideias, como nos esforços alquímicos em lapidar habilidades e possibilidades humanas, como argumenta Kurmo Kansa (2021) ao recuperar o projeto de imortalidade do alquimista Roger Bacon, brevemente explorado em seu manuscrito *Liber Sex Scientiarum*. Mas estas tentativas alquímicas

²⁷ Do original: Transhumanism, in this perspective, is seen as a constant search for biological rearrangement of human species dissatisfied in the face of its own limitations. Another characterization was proposed by Max More (1990), in the middle of the 20th century, who reinforced the concept of Transhumanism as a human process of selftransformation by using intelligent technologies.

²⁸ Do original: [...] radical extension of human health-span, eradication of disease, elimination of unnecessary suffering, and augmentation of human intellectual, physical, and emotional capacities. Other transhumanist themes include space colonization and the possibility of creating superintelligent machines, along with other potential developments that could profoundly alter the human condition.

não se restringem à figura humana se lembradas também as tentativas de domínio da natureza por meios não convencionais, contando com transformações e invocações.

A fim de estabelecer um novo marco, um grupo de ativistas trans-humanistas, incluindo Nick Bostrom, publicou a “Declaração Transhumanista” que brevemente trata de definir um contorno mínimo para concepção atualizada de trans-humanismo:

1. A humanidade será profundamente afetada pela ciência e tecnologia no futuro. Vislumbramos a possibilidade de ampliar o potencial humano superando o envelhecimento, as deficiências cognitivas, o sofrimento involuntário e nosso confinamento ao planeta Terra.
2. Acreditamos que o potencial da humanidade ainda não foi realizado. Existem cenários possíveis que levam a condições humanas aprimoradas maravilhosas e extremamente valiosas.
3. Reconhecemos que a humanidade enfrenta sérios riscos, especialmente pelo mau uso das novas tecnologias. Existem possíveis cenários realistas que levam à perda da maior parte, ou mesmo de tudo, do que consideramos valioso. Alguns desses cenários são drásticos, outros são sutis. Embora todo progresso seja mudança, nem toda mudança é progresso.
4. Esforços de pesquisa precisam ser investidos na compreensão dessas perspectivas. Precisamos deliberar cuidadosamente sobre a melhor forma de reduzir os riscos e acelerar as aplicações benéficas. Também precisamos de fóruns onde as pessoas possam discutir construtivamente o que deve ser feito, e uma ordem social onde decisões responsáveis possam ser implementadas.
5. A redução dos riscos existenciais e o desenvolvimento de meios para a preservação da vida e da saúde, o alívio do sofrimento grave e a melhoria da visão e sabedoria humanas devem ser perseguidos como prioridades urgentes e fortemente financiados.
6. A formulação de políticas deve ser guiada por uma visão moral responsável e inclusiva, levando a sério oportunidades e riscos, respeitando a autonomia e os direitos individuais e mostrando solidariedade e preocupação com os interesses e a dignidade de todas as pessoas ao redor do globo. Devemos também considerar nossas responsabilidades morais para com as gerações que existirão no futuro.
7. Defendemos o bem-estar de todos os seres sencientes, incluindo humanos, animais não humanos e quaisquer futuros intelectos artificiais, formas de vida modificadas ou outras inteligências às quais o avanço tecnológico e científico possa dar origem.
8. Somos a favor de permitir aos indivíduos ampla escolha pessoal sobre como eles facilitam suas vidas. Isso inclui o uso de técnicas que podem ser desenvolvidas para auxiliar a memória, a concentração e a energia mental; terapias de prolongamento da vida; tecnologias de escolha reprodutiva; procedimentos de criônica; e muitas outras

modificações humanas possíveis e tecnologias de aprimoramento.²⁹
(BOSTROM *et al.*, 2009, p. 1, tradução nossa)

Nestes oito tópicos, a declaração faz o reconhecimento dos impactos atuais e futuros da tecnologia constantemente atualizada à disposição dos humanos, sublinha a constante de que seus corpos estão defasados se pensados dentro de uma perspectiva evolutiva, descentra o foco de seres humanos para seres sencientes, e estabelece, por fim, a necessidade de as pesquisas focarem esforços na segurança, bem-estar, tempo de vida, memória, resistência e outras capacidades. Contudo a lista articula também os gargalos e espaços de abuso que tecnologias abrem sob o disfarce de aperfeiçoamentos. De todo modo, essa perspectiva filosófica viabiliza uma nova gramática que interliga novos artifícios tecnológicos da atualidade e do futuro, não só materiais mais também abstratos, e tanto para visões otimistas e catastróficas, o que por sua vez amplia as possibilidades de especulação da imagem dos objetos de experimento, campo próspero para as artes visuais, que atuaria na sintetização de uma gramática e sintaxe pictórica.

No repertório imagético que emerge da alquimia e do trans-humanismo, o *Codex Seraphinianus* reproduz bastantes semelhanças, prolificamente em imagens

²⁹ 1. Humanity stands to be profoundly affected by science and technology in the future. We envision the possibility of broadening human potential by overcoming aging, cognitive shortcomings, involuntary suffering, and our confinement to planet Earth.

2. We believe that humanity's potential is still mostly unrealized. There are possible scenarios that lead to wonderful and exceedingly worthwhile enhanced human conditions.

3. We recognize that humanity faces serious risks, especially from the misuse of new technologies. There are possible realistic scenarios that lead to the loss of most, or even all, of what we hold valuable. Some of these scenarios are drastic, others are subtle. Although all progress is change, not all change is progress.

4. Research effort needs to be invested into understanding these prospects. We need to carefully deliberate how best to reduce risks and expedite beneficial applications. We also need forums where people can constructively discuss what should be done, and a social order where responsible decisions can be implemented.

5. Reduction of existential risks, and development of means for the preservation of life and health, the alleviation of grave suffering, and the improvement of human foresight and wisdom should be pursued as urgent priorities, and heavily funded.

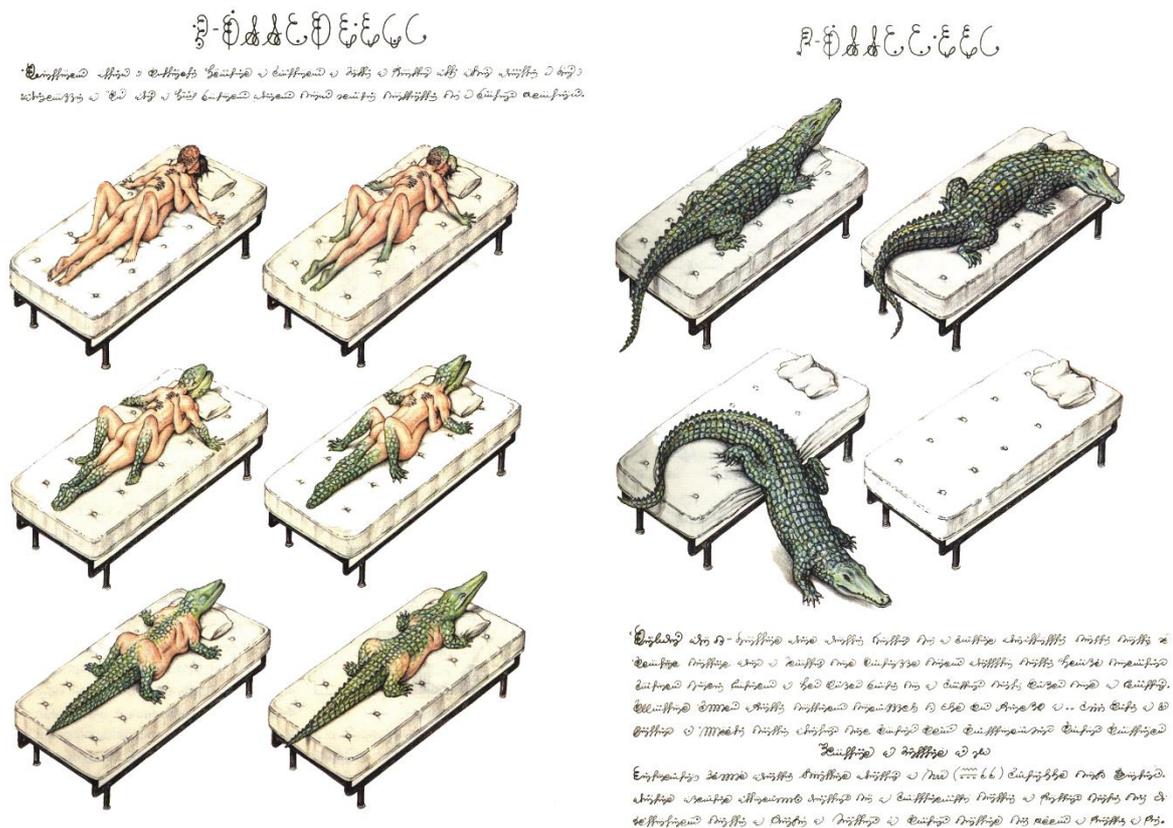
6. Policy making ought to be guided by responsible and inclusive moral vision, taking seriously both opportunities and risks, respecting autonomy and individual rights, and showing solidarity with and concern for the interests and dignity of all people around the globe. We must also consider our moral responsibilities towards generations that will exist in the future.

7. We advocate the well-being of all sentience, including humans, non-human animals, and any future artificial intellects, modified life forms, or other intelligences to which technological and scientific advance may give rise.

8. We favour allowing individuals wide personal choice over how they enable their lives. This includes use of techniques that may be developed to assist memory, concentration, and mental energy; life extension therapies; reproductive choice technologies; cryonics procedures; and many other possible human modification and enhancement technologies.

que exploram transições temporais de um mesmo objeto ou contexto, ou nas imagens compostas que são explicadas em cortes praticamente científicos, ou nas transformações que objetos podem experimentar, tal qual a imagem do casal de prováveis humanos que se copulam e se transformam em um jacaré.

Figura 56: Amostra do Codex Seraphinianus



Fonte: SERAFINI, Luigi. Codex Seraphinianus. Editora Rizzoli, 2013.

Dentro da arte contemporânea, a ideia trans-humanista ganha espaço e repercute frequentemente em esculturas. Agi Haines, artista que se declara uma “designer especulativa” em seu próprio *site*, apresenta com a exposição “*Transfigurations*” uma quantidade de bebês que teriam sido submetidos a adaptações sob demanda, apelidados como “*design babies*”, em um ambiente que simula a esterilidade das maternidades e dos laboratórios farmacológicos. A exibição conta com textos para cada alteração, utilizando uma linguagem especializada da anatomia e mantendo a acurácia científica, fatores que desmancham ainda mais a linha que distinguiria a realidade da ficção. E dentro desta narrativa que projeta o

futuro, as alterações variam entre a expansão da área de contato interno nas bochechas para otimizar a absorção de cafeína caso o bebê entre em uma carreira de forte estresse, ou uma epidermeplastia no escalpo, que criaria mais um sistema de resfriamento para o corpo, preparando-o para trabalhar suportando melhor o aquecimento global.

Figura 57: Agi Haines, *Transfigurations*



Fonte: *Site oficial de Agi Haines*. Disponível em: <https://www.agihaines.com/transfigurations>. Acesso em: 23 jun. 2023.

As sugestões de que essas obras especulativas realizam acabam por reunir diferentes campos de estudo, como futurologia, ecologia, política, antropologia, ciências biológicas, e se tornam verdadeiros exemplos a serem seguidos ou rejeitados, neste caso com uma medicina à serviço de uma retórica capitalista que prioriza a produtividade ao próprio bem-estar humano, e no caso do *Codex Seraphinianus* que expande um portfólio imaginário de experimentações possíveis com tudo aquilo que existe.

Uma modalidade de arte contemporânea do qual se aproxima o *Codex Seraphinianus* e se relaciona com o trans-humanismo é a Bioarte, que tem como núcleo de sua definição a manipulação da matéria orgânica, e que normalmente transforma laboratórios de pesquisa em ateliês. Por matéria orgânica, estão compreendidas todas dimensões e formatos, de DNA a tecidos orgânicos completos,

e as obras reconhecidas sob essa rubrica são diversas entre si e trabalham com distintos campos do conhecimento, mas mais evidentemente a biotecnologia, a biologia molecular e a genética.

Três nomes que se destacam do circuito de bioartistas com obras que incorporam práticas que exemplificam o estado da arte atual das pesquisas laboratoriais e práticas biotecnológicas são Eduardo Kac, Marta de Menezes e George Gessert.

Eduardo Kac tem, em seu portfólio, duas obras que desafiam a tradição de manipulação dos materiais destinados à obra artística: em *Genesis*, ele criou um gene sintético que adaptava um trecho da bíblia, "Dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se arrastam sobre a "terra" (Gênesis 1, 28), primeiramente para código Morse, e em seguida para o código genético. O gene sintético foi introduzido em bactérias colocadas em placas Petri que em seguida eram dispostas em uma caixa de luz ultravioleta que poderia ser controlada virtualmente por participantes pela internet. A emissão da luz alteraria o código genético, que posteriormente seria recolhido das caixas, teria seu código retraduzido para a linguagem original, e este novo texto foi exposto no site de Eduardo Kac; a segunda obra envolvia engenharia genética para criar uma coelha com proteína fluorescente verde em seu corpo (GFP), o que a fazia brilhar verde quando exposta à luz azul.

Marta de Menezes apresenta na obra *Nature?* borboletas submetidas a intervenções práticas durante o desenvolvimento do casulo a fim de alterar os padrões que surgiriam em suas asas, sem modificações genéticas. Deste modo, as novas manifestações nas asas das borboletas fugiriam do esquema herdado de seus históricos, mas não alterariam as proles seguintes, em virtude de a intervenção não ser genética.

Figura 58: Marta de Menezes, *Nature?*



Fonte: Disponível no artigo *La piel a partir da experimentação da bioarte*.

Por fim, George Gessert tem realizado e documentado uma gama de hibridizações de flores ornamentais, principalmente flores de íris, em um exercício que confronta cultura, poder e natureza. Em um ensaio, Gessert tenta explicar parte do seu interesse por essas modificações:

Hoje a genética serve em grande parte à mercantilização da vida, mas a arte apresenta outras possibilidades. O cultivo de plantas poderia criar um mundo muito mais selvagem e livre do que o nosso. Como o melhoramento vegetal é uma caçada à vida que ainda não existe,

sugere a possibilidade de ecossistemas modificados, ou mesmo novos. Além dos agroecossistemas familiares, pode haver misturas com a selvageria, onde as distinções entre domesticados e não domesticados se confundem ou desaparecem³⁰ (GESSERT, 2009, p. 196, tradução nossa).

O interesse de Gessert perpassa o próprio interesse e influência humana na estética da natureza. A maneira como opta por colher as flores ornamentais híbridas que atendam suas demandas estéticas e descarta aquelas que não o atendem demonstram uma manipulação ativa na evolução de um grupo de espécies, e então valores estéticos passam a permear uma dimensão que antes era invadida majoritariamente por incidentes e descuidos humanos — onde catástrofes ecológicas de naturezas distintas, como acidentes nucleares ou contaminações por metais, podem alterar propriedades físicas e habilidades de certos seres vivos. Sob este escopo, as criaturas contidas no *Codex Seraphinianus* podem ser observadas sob novas óticas: produtos de acidentes, de uma evolução distante, ou mesmo de uma intencionalidade grandiosa e complexa.

Todos os exemplos contemporâneos aqui listados se erguem como faces de um mesmo poliedro que seria a sistematização do conhecimento científico. Os trabalhos que abordam trans-humanismo, bioética, bioarte, biotecnologia, e qualquer outra vertente científica aqui trata a ciência como um ponto focal, e a organização enciclopédica se posiciona como uma força que agrupa estes tópicos, organizando-os em uma instituição que, ao menos de acordo com os iluministas, deve atuar como um dos bastiões do desenvolvimento humano.

Entretanto, essas instituições sempre são passíveis de críticas e, por mais que moldem a maneira de pensar de uma maioria, carregam estigmas e vieses comumente ocultados em prol de uma narrativa mais apropriada para seus criadores. Mark Dion, artista conceitual americano que trabalha recorrentemente com instalações, lança luz sobre essa perspectiva marginalizada ao lidar com a ciência, arqueologia, expedições científicas, história, ecologia e colecionismo. Na obra *Cabinet of extinction* (2022), uma estante exhibe doze diferentes objetos de maneira

³⁰ Do original: “Today genetics largely serves the commodification of life, but art presents other possibilities. Plant breeding could create a world far wilder and freer than our own. Since plantbreeding is a hunt for life that does not yet exist, it suggests the possibility of modifiedecosystems, or even new ones. Beyond familiar agro-ecosystems may be blends with wildness where distinctions between domesticated and undomesticated blur or disappear.”

compartimentada para diferentes criaturas que já foram extintas, de espécies de peixes a dinossauros. A interface adotada assemelha-se a de antigos gabinetes de curiosidades que agrupavam itens completamente diversos lado a lado, remontando a períodos de uma tentativa de cientificismo, e que apesar de fazer explícita referência à extinção de espécie, não é específica quanto às criaturas exibidas, em uma clara limitação do esclarecimento.

Figura 59: Mark Dion, *Cabinets*



Fonte: Disponível em: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/34-mark-dion/works/11231-mark-dion-cabinet-of-extinction-2022/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Outra obra de sua autoria que associa a ciência, seu esforço de organização e a maneira que se estabelece como instituição é *The Library For The Birds Of New York*, que dispõe dentro de uma gaiola de aproximadamente três metros de altura por seis de largura, que contém em seu centro uma árvore do qual se estendem galhos robustos que sustentam pilhas de livros — todos sobre ornitologia — assim como os que estão espalhados ao redor da árvore. Nesta gaiola também estão espalhados instrumentos comuns aos aparatos de um naturalista praticante de saídas de campo,

assim como alguns poucos pássaros vivos e recursos para suas sobrevivências. Para um espectador, visualizar esse domo atípico é como visualizar uma síntese dos métodos e recursos que cientistas e naturalistas dispõem, tanto para organização do conhecimento de maneira geral, quanto da importância do conhecimento para o dado objeto.

Os livros sobre ornitologia contidos na obra são edições de períodos completamente diferentes, mas todos eles relevantes para a história e desenvolvimento de conteúdo deste campo de estudo. A árvore é um ícone histórico das ramificações do conhecimento, ao mesmo tempo que mantém sua potência como elemento natural e deslocado de seu contexto comum — e neste sentido, o domo age como contendor de conhecimentos e da própria natureza em si, deslocada para o bem dos objetivos artísticos e institucionais. A ornitologia está compartimentada com seu próprio objeto de estudo, especializada e fragmentada, como se encontram todas as áreas de estudo. Esta obra equivale a um termo pesquisado em uma enciclopédia, a e simbolicamente cumpriria sua função final de explorar ao máximo um conteúdo dentro do possível, abordando o estado da arte historicamente.

Figura 60: Mark Dion, *Library For The Birds Of New York* (2016)



Fonte: Design Boom, Disponível em: <https://www.designboom.com/art/mark-dion-library-for-the-birds-of-new-york-tanya-bonakdar-gallery-03-29-2016/>. Acesso em: 22 jun. 2023.

Nesse sentido, algo se perde entre obras elencadas jun. que contém a veia enciclopédica se comparadas com o enciclopédico do *Codex Seraphinianus*. Estão presentes nessas obras, na medida em que possam ser comparadas com as enciclopédias clássicas, o grande volume de conteúdo, as classificações e a ampla exploração dos temas. Contudo, as imprecisões hermenêuticas que circundam cada página do *Codex* deixam todas as comparações, ao fim, abertas, e o desenho-escrita é o gesto que firma esta lógica, posto que, caso fosse retirado do *Codex*, a identidade de páginas de enciclopédica estaria perdida, e o livro se tornaria um catálogo.

Apesar de Luigi Serafini já ter afirmado a falta de significado intrínseco de sua escrita, e deste argumento ser reforçado por várias pesquisas computacionais e tentativas de tradução por diferentes estudiosos e entusiastas, o desenho-escrita do *Codex Seraphinianus* torna distinta sua experiência daquelas que possibilitariam os livros convencionais e os catálogos.

Primeiramente, é viável considerar a possibilidade de o fenômeno do desenho-escrita do *Codex* funcionar como arte assêmica, desprovida de significado, uma vez que a experiência desse gesto comparável à escrita inevitavelmente o aproxima de algum significado, ainda que não imediatamente cognoscível.

É cabível, como referencial comparativo, a listagem de características formais apresentada por Fischer ao lidar com a escrita completa e sua história:

A escrita completa deve ter como objetivo a comunicação; a escrita completa deve consistir de marcações gráficas artificiais feitas numa superfície durável ou eletrônica; e a escrita completa deve usar marcas que se relacionem convencionalmente para articular a fala (o arranjo sistemático de sons vocais significativos) ou uma programação eletrônica, de uma maneira que a comunicação seja alcançada (FISCHER, 2000, p. 14).

A escrita assêmica reconfigura a noção de escrita, que deixa de documentar a vida para se tornar um elemento gestual e sensual. Subverter o cerne da comunicação, agora dedicada a planos mais abstratos que a mera troca de informações e a obrigatoriedade de entender e ser entendida, torna a escrita assêmica um princípio para possibilidades, uma tentativa de escapatória do espaço hermético da linguagem, pois, como explica Barthes, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2004, p. 7).

Tão permeada de incertezas e ambiguidades que o *Codex Seraphinianus*, a escrita assêmica não comunica plenamente, é esvaziada de significado intrínseco, porém se torna um invólucro para que o leitor deposite todos seus significados, além de evadir as convenções da escrita de acordo com Fischer. E, de volta a Barthes, no ensaio em que amplamente analisa características das obras de Cy Twombly, o conceito de *ductus* — o decurso e sentido que direciona um traço — é evocado para se referir à dinâmica instaurada por Twombly na maneira conduz os traços em suas obras, permitindo que o desenho que se assemelha à escrita se desvincule das regras impostas para esta última categoria, mas que sejam mantidas as outras dinâmicas, “seus jogos, suas fantasias, suas indagações, suas preguiças” (BARTHES, 2004, p. 149).

Entretanto, a mecânica do *Codex Seraphinianus* que altera as experiências do olhar que repousa sobre o livro em comparação com obras que produziram Cy Twombly, Mirta Dermisache ou Federico Federici. A diagramação adotada no *Codex* guarda inúmeras semelhanças com aquela adotada em enciclopédias desde a francesa *Encyclopédie*, de 1772, que apresentou poucas alterações com o passar do tempo: a folha dividida em duas para ampliar a relação entre conteúdo e página, termos que se destacam com a edição em caixa alta para que se diferenciem do parágrafo que os seguirão, parágrafos suficientemente amplos para conceituarem e apresentarem uma ideia geral do termo e imagens que são acompanhadas de uma legenda simples que identifica o elemento da imagem, ou uma legenda explicativa que extrapola a identificação básica, muitas vezes em função de explicar minúcias da imagem, algo bastante comum em ilustrações de termos da biologia, com imagens que detalham elementos morfológicos na imagem.

Figura 61: *Text* (1974), de Martha Dermisache



Fonte: Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2018/01/dem2011textoff.jpg>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Figura 62: Federico Federici, *calligraph and seismograph*, n. 37, 2018



Fonte: Disponível em: https://mir-s3-cdn-cf.be/ech/chnolroject_modules/max_1200/d1aefa522a581.5a92b69633af8.jpg. Acesso em: 23 jun. 2023.

O suposto texto do *Codex Seraphinianus* apresenta a regularidade de escritos e espaços que vemos com frequência na maioria das linguagens escritas pelo mundo,

entretanto não há repetição entre cada inscrição que poderia corresponder a um morfema. Apesar de Luigi Serafini já ter anunciado que seu desenho-escrita não tem significado, seu uso pelo *Codex* instiga não só pela composição daqueles que poderiam ser os parágrafos, mas também ao adornar as figuras em praticamente todas as páginas. Na parte inferior da maioria das imagens há ao menos um pequeno desenho-escrita, como as legendas de identificação de enciclopédias, em outros casos, ao redor de diagramas também aparecem desenhos-escritas organizados em grades lineares ou em progressos visuais lógicos que tornam evidente que regras de estrutura foram ali estabelecidas para o funcionamento de toda a obra. Todavia, os estímulos visuais confusos e o quase texto sem significado somam-se em uma incongruência com as mecânicas de seriedade e formalidade da composição visual adotadas por Serafini.

A presença de todas as imagens quiméricas que atravessam o livro, que dificultam que cada objeto seja nomeado e qualificado, ou o texto que se impõe ao observador como ilegível, estão dispostos em uma rede que sugere organização, classificação e sistematização, em um universo com alguém ou algo que tomou nota de seus fatos e transformações em níveis provavelmente microscópicos e macroscópicos, do que seriam diferentes campos de compreensão e dimensões pertinentes a estes campos, e compilou seus dados em um volume. O *Codex Seraphinianus* utiliza como molde não só a enciclopédia de maneira geral, mas também simula suas intenções grandiosas de estabelecer um conteúdo de referência que unifica o conhecimento em um espaço, a ânsia enciclopédica de abarcar o todo, mas realiza tudo isto como uma chacota, afinal, suas regras internas de organização e composição de uma interface existem para não dar conta de imagens desobedientes, desprovidas de um encadeamento lógico reconhecível, onde poucos elementos podem despertar lampejos de associação com a realidade — outro elemento sempre questionado por toda obra.

HYDROZOA

Zool., vols. xv., xix., and *Jenaische Zeitsch.*, vol. viii., 1874).

Relationship of the Ctenophora to the Hydrozoa.—The remarkable medusa-form recently described by Haeckel (*Sitzungsber. Jenaische Gesellsch.*, 1878) as *Ctenaria ctenophora*, and classed by him amongst the *Anthomedusa*, seems to furnish a very direct transition from the structure of a medusa to that of such a ctenophor as *Cydroppe* (*Pleuro-*

disc narrowed so as to give the organism a spherical form. The approximated margins bound an orifice leading to the sub-umbrella space. This orifice corresponds to the so-called mouth of a *Cydroppe*. Further, *Ctenaria* has two, and only two, long-fringed tentacles, like those of *Cydroppe*, and each springing from a pocket as in that genus, and on the surface of its spheroidal umbrella eight rows of differentiated ectodermal cells, which though not ciliated

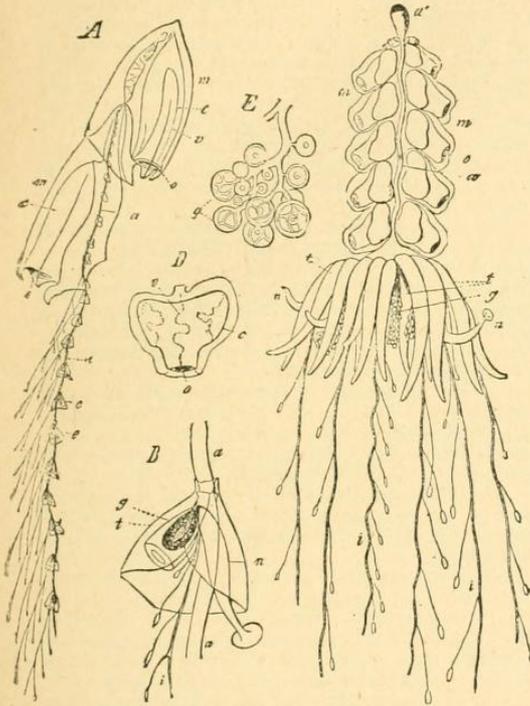


FIG. 57.—Floating colonies of *Siphonophora*. A, *Diphyes campanulata*. B, A group of appendages from the stem of the same *Diphyes*. C, *Physophora hydrostatica*. D, Separate nectocalyx of the same. E, Cluster of female sporosacs (aborted medusae) of *Agalma sareit*. a, stem or axis of the colony; m, nectocalyx; c, sub-umbrellar cavity of nectocalyx; e, radiating canals of the umbrella of the nectocalyx; o, orifice formed by the margin of the umbrella; t, hydrophyllia in *B. dactylozooids* in C; n, stomach; i, tentacles; g, sporosacs. (From Gegenbaur.)

brachia). The woodcut and appended explanation (fig. 58) copied from Haeckel's memoir will render the relations of the two forms clear. *Ctenaria* has the margin of its

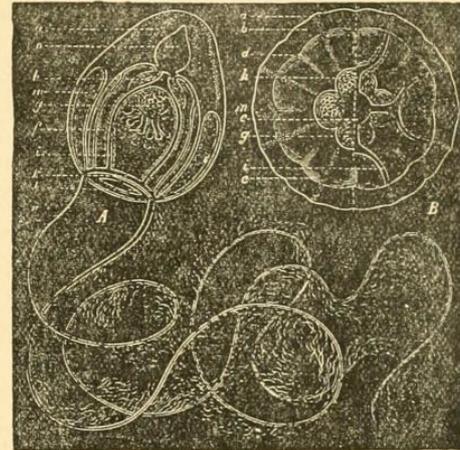


FIG. 58.—*Ctenaria ctenophora* (Haeckel), one of the *Anthomedusa*, connecting that group with the *Ctenophora*. A, lateral view of the entire medusa; B, two horizontal views, that to the left representing the surface of the aboral hemisphere, that to the right a section passing nearly equatorially. a, the eight (ciliated?) rows of thread-cells, adradial in position and corresponding to the eight ctenophoral zones of *Pleurobrachia*; b, jelly of the umbrella; c, circular muscle of the sub-umbrella; d, longitudinal muscles of the sub-umbrella; e, stomatal dilatation of the enteric cavity; f, the sixteen oral tentacles; g, the four periradial generative glands in the stomach wall (manubrium); h, the four periradial primary radiating canals; i, the eight adradial bifurcations of the preceding; k, ring canal in the margin of the umbrella; l, velum; m, the two lateral tentacle pouches; n, the two lateral unilaterally fringed tentacles; o, the apical cavity (fundibulum) above the stomach. The canal system, with its four primary and eight secondary rami agrees in *Ctenaria* and *Pleurobrachia*. The mouth of the latter is homologous with the margin of the umbrella of the former. The mouth of *Ctenaria* is homologous with the junction of the so-called funnel of *Pleurobrachia* with its so-called digestive cavity. This last is the homologue of the sub-umbrellar cavity of *Ctenaria*. The apical opening or openings of the funnel of *Ctenophora* is paralleled by the stalk canal of medusa, whilst the agreement between the tentacles and their pouches in *Ctenaria* and *Pleurobrachia* is complete.

correspond closely in position with the eight ctenophoral ambulacra of *Cydroppe*. The disposition of the enteric canal-system of *Ctenaria* is, as shown in the cut, also transitional in the direction of *Cydroppe*. Apart from the existence of *Ctenaria*, the homologies suggested by Haeckel between *Hydromedusae* and *Ctenophora* are such as to commend themselves very strongly to acceptance. (E. R. L.)

HYDRUNTUM. See OTRANTO.

HYÈRES, a town of France, in the department of Var and arrondissement of Toulon, about 3 miles from the coast of the Mediterranean. It is connected by a branch line with the railway from Toulon to Cannes, and by diligences with the neighbouring towns. The town proper is situated on the south-eastern side of a steep hill (650 feet high) which forms one of the last buttresses of the Maurettes, a group of picturesque hills covered with olive, pine, and cork trees, and underwood of myrtles and other shrubs. In front, towards the south and south-east, a fertile plain, once famous for its orange groves, and now mainly occupied by vineyards and farms, stretches to the sea, while towards the south-west, across a narrow valley, rises a cluster of low but well-clad hills. The older part of the town, still on its eastern and northern sides sur-

rounded by its ancient and dilapidated wall, is a labyrinth of steep dirty streets; but the new quarters which have grown up at the foot of the hill have handsome boulevards and villas, many of them with beautiful gardens full of semi-tropical plants. Of best note among the objects of interest at Hyères are the house (Rue Rabaton, No. 7) where Massillon was born, the cathedral or church of St Louis, a low building of the 12th century (restored in 1840), which belonged to the Cordeliers; and the ancient castle, crowning the highest part of the hill. The Place des Palmiers takes its name from the seven palm trees planted there in 1834. On the plain between the town and the sea are large nurseries, an excellent jardin d'acclimatation, and the famed kitchen gardens which supply Paris with early fruits and vegetables and with roses in winter. There are extensive salt-beds on the peninsula of

Fonte: *Archive.org*. Disponível em:

https://ia600205.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/6/items/encyclopediabrit12bayn/encyclopediabrit12bayn_jp2.zip&file=encyclopediabrit12bayn_jp2/encyclopediabrit12bayn_0587.jp2&id=encyclopediabrit12bayn&scal. Acesso em: 23 jun. 2023.

Por um lado, o *Codex Seraphinianus* performa uma estética científica, onde o método está transubstanciado na diagramação geométrica, que respeita margens, colunas, espaços de respiro, diagramas, esquemas de cores, posicionamento de caixas altas, repetição de esquemas para ilustrações que se encontram sob o mesmo tema e até mesmo nas exceções, em que imagens ocupam maior parte da página, por exemplo, há um padrão que é atendido até em suas intermitências. Por outro, o modo que os traços coloridos criam tantas situações inusitadas repetidamente persuadem a percepção, normalmente tão centrada em racionalizações, a vagar por um campo de ludicidade, em que a visualidade remonta a desenhos pueris, de aparente ingenuidade. Neste espaço de características tão ambíguas, os textos e legendas comuns nas enciclopédias tradicionais caberiam como o ancoramento ideal para a realidade, entretanto, mais uma vez, o desenho-escrita permite que a obra se esquivar de definições tão rígidas.

No segmento do *Codex Seraphinianus* que parece dedicado à escrita, há uma ilustração que se destaca das demais dentro de um circuito metalinguístico, de uma figura humana apontando para uma rocha erguida, larga e despedaçada na parte superior, fato que permite a análise de seu interior, tomado de um conteúdo vermelho remete a uma textura viscosa e orgânica, como se o interior de algo vivo estivesse sendo exibido. Seu exterior apresenta uma superfície plana e com talhos que organizam duas colunas de aspectos distintos, do lado esquerdo exibindo uma sequência de pequenos ícones alinhados tal qual um texto, que são muito semelhantes aos hieróglifos egípcios, e do lado direito estão linhas do desenho-escrita que está presente por todo o restante do *Codex*. A imagem da superfície da rocha é quase uma reprodução da pedra de Roseta, em que as diferenças consistem apenas nas línguas representadas nas diferentes rochas, e na maneira que os textos da rocha fictícia replicam a escolha editorial das enciclopédias e do próprio *Codex Seraphinianus*.

Brevemente, a pedra de Roseta é um fragmento de granodiorito que foi erigida por volta de 196 a.C. no Egito, e que contém inscrições de um decreto que estabelece culto ao faraó Ptolomeu V. Para fins de publicidade, esse decreto é escrito em três línguas diferentes, sendo o topo na forma de hieróglifos do tipo egípcio antigo, o meio com demótico, do egípcio tardio, e na base em grego antigo. Estudiosos como Jean-François Champollion puderam executar sua tradução de maneira a esclarecer a

paisagem linguística contemporânea à origem da pedra de Roseta, e de estabelecer uma matriz de tradução que finalmente viabilizaria a compreensão dos hieróglifos egípcios e suas eventuais transformações.

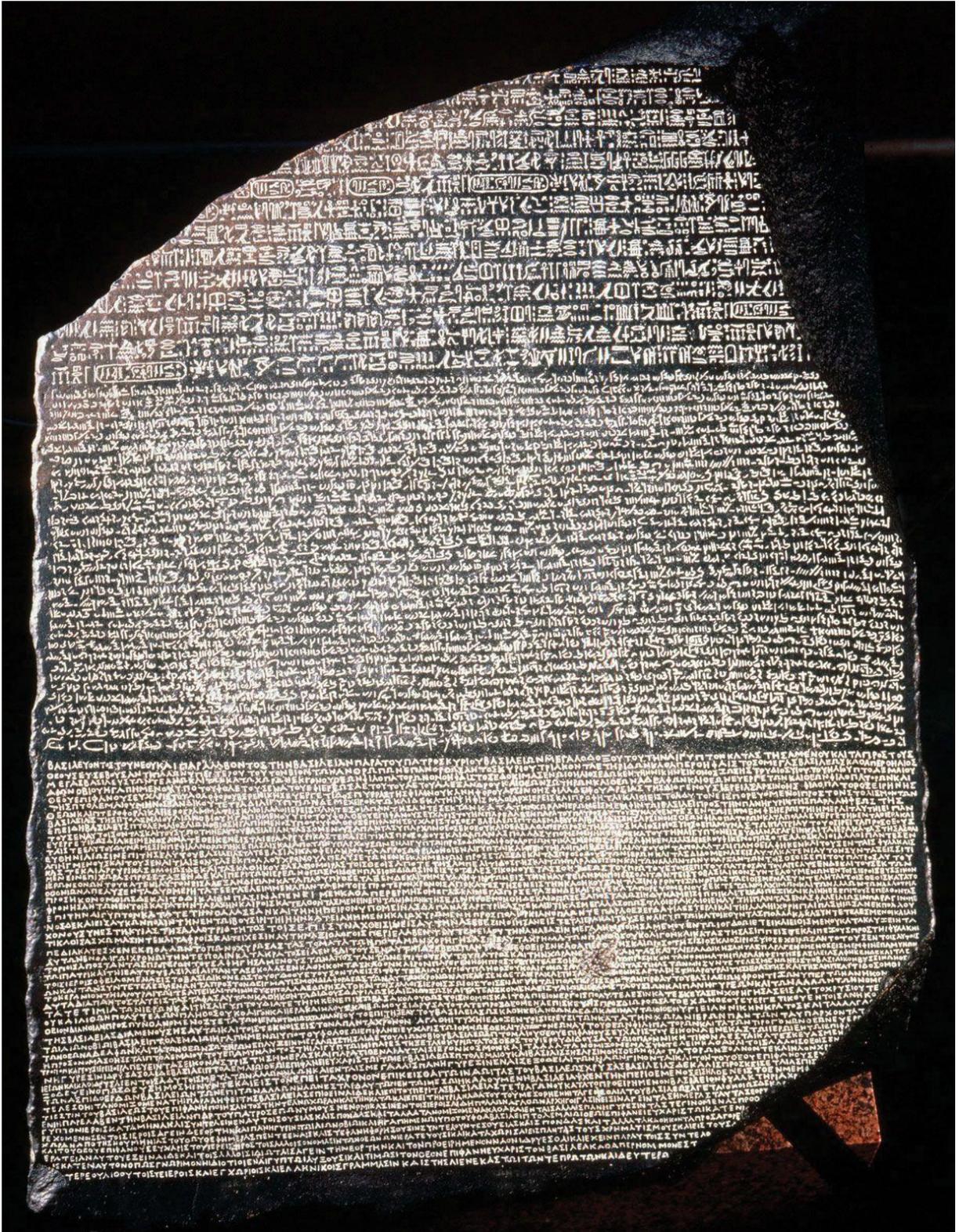
Rememorar a pedra de Roseta no *Codex Seraphinianus* funciona como uma prestação de tributo à mudança de paradigmas que sua existência permitiu a diferentes campos de estudo, mas também como a sinalização de que há, na obra de Serafini, um jogo de linguagens dinâmico e vivo, como sugere o interior da rocha. E apesar da articulação engenhosa de diferentes ciências, se retomada a perspectiva iluminista que dá origem à enciclopédia como esta ideia do conhecimento total, imediatamente somos lembrados que este esforço é utópico, seja pelas barreiras impostas pela própria linguagem que é permanentemente insuficiente para dar conta de todos os fenômenos que apreendemos, assim como, mesmo por meio da ficção, não alcançamos minimamente um horizonte de todas as permutações possíveis que as imagens permitem. Ademais, a frustração de constatar a inexistência de métodos para lidar com a totalidade do universo dá lugar a um exercício de fruição daquilo que já compreendemos parte da existência, desarmados de uma visão que anseia fragmentar, catalogar e sistematizar, como as traduções malsucedidas da obra. Não há o que traduzir.

Figura 64: Amostra do Codex Seraphinianus



Fonte: SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Editora Rizzoli, 2013.

Figura 65: Pedra de Roseta (196 a.C.) em exibição no *British Museum*, Londres.



Fonte: Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Rosetta-Stone>. Acesso em: 21 jun. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Codex Seraphinianus*, preservando sua natureza misteriosa e densamente codificada, consegue ainda assim dar continuidade a uma história das imagens e da maneira que a informação é documentada e transmitida, sem se alhear da capacidade de questionamento daquilo a que ela mesma faz referência. Publicado pela primeira vez em 1981, o *Codex* mantém consigo um legado de estímulo a liberdade da linguagem como pretendia a corrente literária OuLiPo, mas não se limita a isto, ao colocar em sua constituição a tradição da produção do conhecimento nos moldes enciclopédicos.

Com sua visualidade paradoxalmente reconhecível, mas atípica, o livro transforma, tal qual transmutações alquímicas, o padrão diagramático que normalmente assumem várias formas de conhecimento em uma prancha ilegível de imagens impossíveis. Com este aspecto, o livro se insere em uma rede de livros de períodos temporais completamente divergentes, mas que coincidem na inacessibilidade, que atende a diferentes funcionalidades individualmente. Neste sentido, o *Codex* também pode ser considerado uma linha do tempo condensada, que distribuiu por suas páginas maneiras de escrever e expor que vão além da enciclopédica clássica do Iluminismo, mas reproduz composições visuais que são anteriores a este período, e simultaneamente traz em si visualidades características das enciclopédias pós-Iluminismo.

Quando seu repertório imagético é colocado sob uma perspectiva histórica, com a finalidade de identificar quais ícones foram referenciados na obra, se torna clara a complexidade que o envolve, pois suas referências retomam a estruturas da antiguidade, de escritas altamente codificadas e imagens de difícil compreensão mesmo quando há um contexto envolvido. Na mesma infinita amostra de referências se misturam os conteúdos fictícios, os místicos que prestavam alguma função para qualquer que fosse a sociedade a que pertencesse, e os signos que apresentavam correspondência entre significante e significado na realidade. Se analisado em termos minuciosos, o *Codex* toma a aparência de colagens que não atendem a nenhuma função, que não representam especificamente nada, e que estabelecem relações inusitadas entre significados e significantes, mas, sob uma visão macro, as relações

intertextuais e intericônicas que estabelece é vasta, e o desconforto que seu estranhamento gera se torna mais justificado. Embora o significado do conteúdo da obra siga como objeto de especulação e interpretação, seu apelo se mantém pela capacidade de transgredir convenções e de certa maneira reformular a aplicação de métodos científicos no campo poético.

Se a enciclopédia é a referência basilar para a obra, foi importante descrever o trajeto que a ideia enciclopédica trilhou tendo como ponto de chegada o *Codex*. E a partida não pode ser a *Encyclopédie* compilada por Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert no século XVIII, pois várias obras textuais e literárias já possuíam características que as classificavam como antecessoras das enciclopédias modernas. Os esforços intelectuais na catalogação e sistematização do conhecimento humano são notáveis com Aristóteles, Plínio, o velho, Tomás de Aquino, Fócio e Vincent de Beauvais, por exemplo. Mas o *ethos* que predominava sobre suas obras era permeado por elementos religiosos, esotéricos e metafísicos, quando não integravam o núcleo temáticos de suas obras.

Com as mudanças de paradigmas instauradas pelo Renascimento e suas ramificações ideológicas, a enciclopédia não só toma forma, mas toma frente como um dos guias de uma revolução no modo de desenvolver a mentalidade do seu tempo, desprendendo-se dos grilhões religiosos do período medieval e aproveitando os progressos tecnológicos que favoreceriam a dispersão das enciclopédias, que podiam finalmente serem produzidas em volume, deslocadas com facilidade, e reproduzidas com precisão e consistência. As cartilhas de alfabetização entrariam nesta leva de itens reproduzíveis com facilidade, fato que viabilizou que mais civis pudessem aprender a ler e escrever, mas que ainda não alcançaria grandes públicos.

Uma das características distintivas dos livros-objetos é sua natureza escultórica e tátil. Ao incorporar diferentes materiais, como papel, tecido, metal, madeira e elementos tridimensionais, essas obras convidam o espectador a envolver-se fisicamente com a arte. A textura, a forma e a estrutura do livro-objeto tornam-se elementos estéticos em si, desafiando a noção de que um livro deve ser apenas um veículo para o texto. Este formato é o mesmo que favorece o porte e distribuição do *Codex Seraphinianus*, mesmo que seu tempo seja outro completamente diferente, ao portar a qualificação de obra de arte, torna-se um objeto fora da curva normal que engloba objetos como pinturas, esculturas ou instalações. Suas propriedades físicas garantem à obra a possibilidade de circulação — que, pelos meios legais, seria

restringida apenas pela quantidade de unidades produzidas, mas que também fragilizam as proteções que oferecem os direitos autorais.

As transformações que assumem a forma contemporânea da enciclopédia acompanham a força que a especialização e a fragmentação das informações assumiram, e encontrou espaço nas plataformas virtuais que, apesar de enriquecerem sua morfologia com termos *hiperlinkados* em um encadeamento infinito, abertura de espaços para colaboração, as enciclopédias online esbarram se inserem em redes com outras informações de procedências e validades duvidosas. Não há a garantia da legitimação pelos nomes que participaram da confecção dos textos, ainda que haja, nos sites dedicados a isso, normas impregnadas na própria estrutura da página, que exigem do formulador do texto para um termo enciclopédico que todas as afirmações que irão caracterizar o objeto estejam vinculadas a uma referência. Essa mesma dimensão que rege a política do conhecimento também está ausente na enciclopédica ficcional de Luigi Serafini, anomia esta que instaura um dos princípios da desorganização cognitiva que o *Codex* promove. Este processo realiza o caminho contrário ao notado na formação das enciclopédias através do tempo. O modo como os exemplos enumerados e seus responsáveis compilam as informações do mundo vão, progressivamente, sendo manipulados por mais indivíduos a cada produção, seus conteúdos são divididos em tomos cada vez mais exclusivos, beneficiando o aprofundamento de cada item estudado. No *Codex*, a informação, a procedência, a autoria e a validade são desnaturadas em detrimento de uma proposta que, à primeira vista, não parece original, apesar de ser.

No segundo capítulo, que se detém a detalhar os aspectos visuais do *Codex Seraphinuanus*, e localizá-los no tempo em busca de estabelecer uma rede, um mapa mental que disponibilize léxico e repertório imagético suficiente para que sejam tratados os conceitos de conhecimento, enciclopedismo, intertextualidade e intericonicidade, a base para que seja desenvolvida uma psicologia geral da obra no terceiro capítulo, qualificado como “cosmogonia”.

Em uma primeira instância apreende-se desta revisão que a estrutura híbrida atravessa toda o livro, do nível formal, composto pelas imagens, ao nível textual, no sentido de produção de ideia. Contando com ínfimas exceções, as ilustrações do livro sempre se apresentam como montagens de dois ou mais objetos vulgares, do cotidiano, mas que não manifestam um significado na relação que estabelecem se pensados como os objetos que conhecemos, mas que ganham algum poder quando

compreendidos dentro da lógica interna do *Codex*. Esses amálgamas colocam em discussão não apenas o estatuto dos objetos em si, mas a transdisciplinaridade que os envolve. A compreensão da maneira que os objetos são postos e reconhecidos pela percepção humana é comutada em um *remix*, que renova os fenômenos e como serão notados, que força novas interpretações e põe em xeque a rigidez que constituem esquemas taxonômicos.

O uso das imagens híbridas no *Codex* pode ser colocado em paralelo com as maneiras que o uso do termo e da imagem da Quimera — tida como o ápice da hibridização dentro dessa lógica — se alteraram com a passagem do tempo, alterando drasticamente seus vínculos culturais. Suas representações visuais sob a alcunha de “quimera” surgem inicialmente como criaturas monstruosas, alegorias para antagonistas de seus anunciadores, sintetizada, por exemplo, na batalha de Belerofonte contra a Quimera, representando uma rivalidade entre Grécia e Pérsia. Em seguida as construções de criaturas à sua imagem são notáveis nos bestiários medievais, na zoologia ainda pouco aperfeiçoada que beirava uma criptozoologia, e mesmo na taxidermia sem fins educativos, a ideia da quimera é deslocada de um campo de maniqueísmos para um cruzamento de imagens que é voltado mais para uma reflexão da sua própria construção, e onde a figura humana passa a ativamente manufaturar com intencionalidade suas imagens.

Essas novas quimeras são os mantícoras, o rinoceronte de Dürer, as sereias Feejee. Com o movimento romântico no século XVIII, a quimera adquiriu uma conotação mais misteriosa e simbólica. Ela começou a ser representada como uma figura que expressava conflitos internos, dualidades ou a fusão de diferentes elementos, que muitas vezes exploravam o lado obscuro e ambíguo da natureza humana. Em um terceiro estágio, contemporâneo, a quimera migra completamente para um campo da tecnologia científica, em que a engenharia genética e obras escultóricas de novas quimeras extremamente realistas se tornam peças em um mesmo jogo. Tendo como exemplos a criação do clone da ovelha Dolly até a manipulação de matéria orgânica com objetivos poéticos, o duo visual e textual da nova quimera simboliza inovação e a imagem do futuro. Quando o regime visual quimérico é reconhecido no *Codex Seraphinianus*, algumas estratégias comuns ao circuito da arte contemporânea são mais facilmente reconhecíveis, como a representação de desenvolvimentos tecnológicos dentro do contexto poético; estímulo ao enfraquecimento do delineamento de diferentes fenômenos, tornando indecifráveis

onde um campo do conhecimento acaba e outro começa; o exercício do choque da rotina, de diferentes éticas e pudores; e praticar uma mistura intensa de diferentes recursos, que se manifesta materialmente nas distintas mídias que a obra aproveita, mas também os recursos abstratos, pois o *Codex Seraphinianus* articula em suas hibridizações uma miríade de esquemas visuais de diferentes temporalidades, dos manuscritos medievais aos resultados fotográficos. Em suma, o *Codex Seraphinianus* comporta a domesticação da Quimera em sua totalidade de livro-objeto, ideia que poderia ser desenvolvida em outra tese.

Os livros-objetos, classificação esta que inclui o *Codex*, são reverenciados nas artes visuais por sua capacidade de narrar de maneira não linear, e o intrincamento de suas páginas facilitam que diferentes culturas e conhecimentos sejam entremeadas. Essas obras, em grande parte, tornam o leitor um agente mais poderoso que a linearidade de suas páginas. Essa fusão sinestésica e multidimensional proporciona uma experiência estética singular, desafiando a dicotomia convencional entre as artes visuais e literárias, e permitindo que o público vivencie a interconexão tangível entre palavras e imagens.

Contudo, no *Codex*, as palavras devem ser pensadas apenas como a aparência de texto e de comunicação. Sua escrita assêmica, equivalente a uma glossolalia em forma de texto transcrito, é posta em uma diagramação idêntica de enciclopédias modernas, intervindo diretamente nas interpretações disponíveis. Primeiramente, a escrita assêmica é definida em comparação com a escrita completa, mas o que o *Codex Seraphinianus* realiza, se pensado a partir de sua lógica interna, é que seu desenho-escrita não seria apenas um exercício do gesto e a libertação dos compromissos convencionados aos morfemas de toda linguagem, mas sim a linguagem do universo que representa, aproximando a obra das histórias em quadrinhos ou outras mídias ricas em narrativas que eventualmente apresentam interações alienígenas à Terra.

Em sequência, outro aspecto que o desenho-escrita promove, reforçando o que seu formato de livro-objeto já favorece, é uma transversalidade da leitura. Por não deter o conteúdo a um começo e um fim, a fruição da obra ganha uma temporalidade própria e fluida, pois seu conteúdo é de alguma maneira interligado por regras instauradas por seu próprio regime visual, e tornam qualquer interação descompromissada, principalmente se compararmos a dinâmica que livros-objeto a de esculturas e pinturas, que apesar de dotados de um arcabouço intelectual,

paratextualidades e intertextualidades, suas apresentações são quase sempre singulares, indivisas, estáticas.

A característica de transparecer como um texto ilegível torna a obra um campo fértil tanto para o leitor que queira se deleitar apenas em sua visualidade extravagante, quanto ao leitor que busque as referências históricas das artes e da ciência ali articuladas. Por fim, a escrita assêmica exerce no *Codex* uma força que impele cognições à desordem, e a memória de suas referências sobre ciência são expostas com um tom paródico, que não está necessariamente envelopado como algo risível, mas que critica o decoro e a dureza tão familiares à estética das ciências.

A alusão é o mecanismo retórico que, unido à visualidade quimérica, eleva sua compilação de imagens a um permanente estado de estranhamento. Como as descrições do livro bíblico de Ezequiel, e em contraponto ao um dos objetivos centrais dos métodos científicos, o *Codex Seraphinianus* não permite comprometimento com certezas, e se alimenta destas ambiguidades. Aludindo constantemente a ilustrações científicas, métodos científicos, experimentos, documentações, taxonomias, culturas e costumes, a obra se dedica a formação de uma outra ótica para a visão científicista.

Embora a enciclopédia, como obra de referência que busca abarcar uma vasta gama de conhecimentos, tenha sido um empreendimento notável, o ideal de aglutinar todo o conhecimento disponível ao humano é inatingível por várias razões epistemológicas e práticas. O conhecimento total seria uma acumulação de conhecimentos especializados e detalhados em cada área, o que seria impraticável para um único projeto enciclopédico. O conhecimento é concebido como algo fragmentado, e esta característica se fortalece exponencialmente com o tempo.

Obras ficcionais, principalmente as que incorporam dimensões do cientificismo, conseguem em suas digressões expor as fissuras de utopias de maneira geral. Utopias emolduram o ideal e a perfeição em uma estrutura que é estática, retirada da rede de elementos ao qual todo elemento do universo está submetido. Considerando as utopias como o lugar da especulação, que guiam desenvolvimentos em todo e qualquer campo da vida tendo melhorias como finalidade, em si elas são apenas os princípios de ciclos que inevitavelmente estão fadados a criar problemas. O *Codex*, no caso, expõe a fissura do conhecimento total fazendo que seu leitor desestruture suas noções pré-estabelecidas de taxonomia, sistematização e reconhecimento, que desembocam em um questionamento que atinge o núcleo da representação do conhecimento. A própria noção de ontologia, como linhagem conceitual de tudo aquilo

que existe, se torna fragilizada neste jogo de embaralhamento do *Codex*, pois o aprofundamento da reflexão sobre as abstrações que venham a definir conceitos fundamentais na concepção das coisas são enfraquecidas, com suas origens e finalidades sendo borradas. E, com uso da subversão e contradição, a obra instaura um palco que se torna o espaço ideal para o desenrolar da paródia, mostrando que a *performance* também é uma força prática da ciência, que para que seja reconhecida como tal, requer um processo político-social que a valide. Não que os produtos advindos da prática científica deixem de funcionar por falta desta validação, mas outros produtos da sociedade podem se passar por ciência, sustentando supostas verdades que validam suas existências no seio da história, vide as práticas de eugenia, ciências racistas e propagação de *fake news*.

Nesse sentido, o *Codex Seraphinianus* toma parte na crítica contra uma visão representacional do mundo, e desarma a língua de ser um código infalível. E, ao inseri-la nesse espaço de incertezas hermenêuticas, a obra reagrupa para o foco a dinâmica entre imagem e texto, e evidencia o valor de um pensamento que leve menos em conta fronteiras, e adote transversalidades fluidas como um argumento tão válido quanto aquele advindo do rigor empírico das ciências.

REFERÊNCIAS

ACOSTA-HUGHES, Benjamin; STEPHENS, Susan A. **Callimachus in context: from Plato to the Augustan poets**. Cambridge University Press, 2012.

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London, Routledge, 2011.

ANJOS, Augusto dos. Versos íntimos. **Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

ARBEX, Márcia. **Intertextualidade e intericonicidade**. I Colóquio de Semiótica da UFMG, v. 1, 2000.

ASTON, Emma. Part-animal gods. In CAMPBELL, Gordon Lindsay (Ed.). **The Oxford handbook of animals in classical thought and life**. Oxford University Press, p. 366-83, 2014.

ATTRIDGE, Derek (Ed.). **James Joyce's Ulysses: a casebook**. Oxford University Press, USA, 2004.

BACHA, Maria de Lourdes. Comte e Peirce, sobre a classificação das ciências: o status da matemática. **História da Ciência e Ensino: construindo interfaces**, v. 9, p. 75-91, 2014.

BAGNALL, Roger S. Alexandria: library of dreams. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v. 146, n. 4, p. 348-362, 2002.

BARLOW, Michael. The Voynich Manuscript-by Voynich?. **Cryptologia**, v. 10, n. 4, p. 210-216, 1986.

BARNES, Jonathan. **Aristotle: A very short introduction**. Oxford Paperbacks, 2000.

BARNES, Jonathan; GRIFFIN, Miriam T. *Philosophia togata* (Seminar), 1997.

BARNES, Robert et al. Cloistered Bookworms in the Chicken-Coup of the Muses: The Ancient Library of Alexandria. In: **The library of Alexandria: Centre of learning in the ancient world**. IB Tauris & Co Ltd, 2000.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. 2 theory of the text. **Untying the text: A post-structuralist reader**, p. 31, 1981.

BENEDETTI, Amedeo. L'Enciclopedia italiana Treccani e la sua biblioteca. **Biblioteche oggi**, v. 23, n. 8, p. 39, 2005.

BOK, Christian. In: ONDAATJE, Michael et al. **Lost classics**. Bloomsbury Publishing UK, 2003.

BORSUK, Amaranth. **The Book**. Cambridge: MIT Press, 2018.

BOSTROM, Nick et al. Transhumanist declaration. **Recuperado el**, v. 1, 2009. Disponível em: <https://www.humanityplus.org/the-transhumanist-declaration>. Acesso em: 3 jun. 2023.

BOSTROM, Nick. Transhumanist values. **Journal of philosophical research**, v. 30, n. Supplement, p. 3-14, 2005.

BOYD, Barbara Weiden. **Ovid's Homer: Authority, Repetition, Reception**. Oxford University Press, 2017.

BOYER, A. M. **A paraliteratura** (La paralittérature). Porto: RÉES-Editora, 1991.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Natural History". **Encyclopedia Britannica**, 24 Jan. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Natural-History-encyclopedic-scientific-by-Pliny-the-Elder>.

BUDGE, Ernest Alfred Wallis. **Amulets and Superstitions: The Original Texts with Translations and Descriptions of a Long Series of Egyptian, Sumerian, Assyrian, Hebrew, Christian, Gnostic, and Muslim Amulets and Talismans and Magical Figures, with Chapters on the Evil Eye, the Origin of the Amulet, the Pentagon, the Swastika, the Cross (pagan and Christian), the Properties of Stones, Rings, Divination, Numbers, the Kabbâlâh, Ancient Astrology, Etc.** New York: Courier Corporation, 1978.

BURN, Stephen. **William Gaddis and the Encyclopedic Novel**. Tese de Doutorado. Durham University, 2005.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 11-16

CASTON, Victor; LABARRIÈRE, J.-L. Pourquoi Aristote A Besoin De L'imagination. **Les Etudes Philosophiques**, p. 3-39, 1997.

CAVELL, Megan. Spiders behaving badly in the Middle English Physiologus, the Bestiaire attributed to Pierre de Beauvais and Odo of Cheriton's fables. **Neophilologus**, v. 104, n. 4, p. 567-583, 2020.

CELSUS, Aulus Cornelius. **De medicina**. G. Masson, 1876.

CERTEAU, Michel. Vocal utopias: glossolalias. **Representations**, California: University of California. v.56, p. 29-47, 1996.

CLARK, Hilary A. Encyclopedic discourse. **SubStance**, v. 21, n. 1, p. 95-110, 1992.

- CLOTET, Joaquim. Por que bioética?. **Revista bioética**, v. 1, n. 1, 2009.
- COMTE, Auguste. **Curso de filosofia positiva 1798-1857**. Trad. de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CORREIA, F. Ilustração Científica – desenhar o saber e o saber do desenho. **Biologia & Sociedade**, Lisboa. nº 8: Abril, 2009.
- COUÉGNAS, Daniel. **Introduction à la paralittérature**. Seuil (réédition numérique FeniXX), 1993.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Intericonicidade**. Entrevista com Jean-Jacques Courtine. Entrevistador: Nilton Nilanez. Grudiocorpo. Out., 2005. Disponível em: <http://grudiocorpo.blogspot.com/2009/06/intericonicidade-entrevista-com-jean.html> Acesso em: maio de 2021.
- CRIPPA, Giulia. Cassiodoro e as Institutiones Divinarum Litterarum como fonte histórica para a discussão sobre práticas bibliográficas e organização do conhecimento. **Informação & informação**, v. 20, n. 2, p. 86-117, 2015.
- D'ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 33-44, 2013.
- DAHLBERG, Ingetraut. Fundamentos teórico-conceituais da classificação. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**, v. 6, n. 1, p. 9-21, 1978.
- DAVIES, Paul Fisher. On the comics-nature of the Codex Seraphinianus. **Studies in Comics**, v. 6, n. 1, p. 121-132, 2015.
- DI IEVA, Antonio et al. The neuroanatomical plates of Guido da Vigevano. **Neurosurgical Focus**, v. 23, n. 1, p. 1-4, 2007.
- DIDEROT, Denis. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. Volume 1: Discurso preliminar e outros textos 1.ed. Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013.
- DUTTA, Sumana. **A Monograph on the Elephant-Headed God Ganesha: The Mythological Concept and Distinct Iconography**. In: Asian Elephants in Culture & Nature, Centre for Asian Studies, University of Kelaniya, Sri Lanka. 2016.
- DWYER, Jim. **Where the wild books are: A field guide to ecofiction**. University of Nevada Press, 2010.
- DYKEMA, Bobbi. Preaching the Book of Creation: Memory and Moralization in Medieval Bestiaries. **Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture**, v. 3, n. 2, p. 96-121, 2011.

- ECO, Umberto. **Da Árvore Ao Labirinto**. Editora Record, São Paulo, 2021.
- ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Trad. Maria Rosaria Fabris e José Luiz Fiori. Ática. São Paulo, 1991.
- ERICKSON, Keith V. The lost rhetorics of Aristotle. **Communications Monographs**, v. 43, n. 3, p. 229-237, 1976.
- ERSKINE, Andrew. Culture and power in ptolemaic Egypt: The Museum and Library of Alexandria. **Greece & Rome**, v. 42, n. 1, p. 38-48, 1995.
- FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita**. Editora da UNESP, 2000, pp. 13-14
- FOWLER, Robert L. Encyclopaedias: definitions and theoretical problems. In: **Pre-modern encyclopaedic texts**. Brill, 1997. p. 1-99.
- GENETTE, Gérard. **The Architext: an introduction**, Jane E. Lewin (trad.), University of California Press, Berkeley CA e Oxford, 1992
- GESSERT, George. **Why I breed plants. Signs of Life: Bio Art and Beyond**/ed. by E. Kac. Cambridge-L.: The MIT Press, p. 185-197, 2009.
- GOLDHILL, Simon et al. **Who needs Greek?: contests in the cultural history of Hellenism**. Cambridge University Press, 2002.
- GRAULUND, Rune. Text and paratext in Mark Z.'Dan'elewski's House of Leaves. **Word & image**, v. 22, n. 4, p. 379-389, 2006.
- GUZMAN, Gregory G. The Cambron Manuscript of the Speculum Historiale. **Manuscripta**, v. 13, n. 2, p. 95-104, 1969.
- HADOT, Ilsetraut; TREVES, Janine Alexandra; GAGE, Jennifer Curtiss. Greek philosophy and encyclopedic knowledge. **Diogenes**, v. 45, n. 178, p. 33-47, 1997.
- HASSIG, Debra. Beauty in the Beasts: A Study of Medieval Aesthetics. **RES: Anthropology and Aesthetics**, v. 19, n. 1, p. 137-161, 1990.
- HAYS, Bradford Gregory. **Fulgentius the mythographer**. Cornell University, 1996.
- HESSEN, Johannes; CORREIA, António. **Teoria do conhecimento**. São Paulo, SP. Martins fontes, 2000.
- HICKS, Andrew. Martianus Capella and the liberal arts. In: **The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature**. Oxford: Oxford University Press, p. 307-334, 2012.
- HOOKER, Edna M. Changing Fashions in Ancient Drama—II. **Greece & Rome**, v. 7, n. 2, p. 143-154, 1960.
- HORNUNG, Erik. **Conceptions Of God In Ancient Egypt: The one and the many**. J. Baines (Trans.). 1982.

HUGO, Victor. O corcunda de Notre Dame: edição comentada e ilustrada. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

HUSSERL, Edmund; A Ideia da Fenomenologia. Lisboa. Edições 70, 2017,

JACKSON, SIDNEY L. What a History of the Encyclopaedia could Show. **Library Review**, v. 19, n. 6, p. 398-401, 1964.

JACOB, Christian. Bibliotheca Alexandrina: towards the encyclopedism of the 21st century. **Diogenes**, n. 178, p. 83-86, 1997.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e comunicação**, v. 22, 1969.

JALKIOPULU, Maria N. El Catálogo de la Biblioteca de Focio. **Byzantion Nea Hellás**, n. 11-12, p. 117-162, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 1996.

JONES, Nathaniel B. Exemplarity and Encyclopedism at the Tomb of Eurysaces. **Classical Antiquity**, California, v.37, n.1, p.63–107, april 2018.

JUNIOR, Fernando Rodrigues. Calímaco e a discussão sobre a poesia trágica. **Humanitas**, n. 78, p. 9-32, 2021.

KING, Karen L. **What is Gnosticism?**. Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Reino Unido, 2003.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Hipertexto e construção do sentido. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 51, n. 1, 2007.

KONSA, Kurmo et al. Technology Creating a New Human: The Alchemical Roots of Transhumanist Ideas. **Folklore**: Electronic Journal of Folklore, n. 81, p. 15-32, 2021.

KRAEMER, Celso; SANTOS, Dominique. History and philosophy of education in the middle ages: a consideration on the concept of prudence according to Thomas Aquinas' Summa Theologica. **Acta Educ.**, Maringá, v. 41, jan. 2019. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-52012019000100121&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 14 ago. 2023. Epub 01-Out-2019. <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v41i1.47777>.

KRAUSS, Rosalind. Poststructuralism and the "Paraliterary". **October**, v. 13, p. 36-40, 1980.

KRISTEVA, Julia. **Desire in Language**: a semiotic approach to literature and art, Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (tradução), Columbia University Press, New York.

LENNOX, James G. Aristotle's biology and Aristotle's philosophy. **A Companion To Ancient Philosophy**, v. 25, p. 292, 2006.

LOCKE, John. **Ensaio Acerca do Entendimento Humano**. Trad. ALEX, Anoar. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

LOVELAND, J. (2019). Illustrations in Encyclopedias. In: **The European Encyclopedia: From 1650 to the Twenty-First Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

LOVELAND, Jeff. **The European encyclopedia: From 1650 to the twenty-first century**. Cambridge University Press, 2019.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo Do Rosário. **Outra travessia**, n. 7, p. 117-124, 2008.

MANGUEL A. **A History of Reading**. 1 ed. New York; 1996.

MARCUSCHI, Luíz Antônio. Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto. **Línguas e instrumentos lingüísticos**, v. 3, p. 21-46, 1999.

MARISCAL, Karla Xiomara Luna. Proceso de formación del bestiario medieval. **Medievalia**, n. 34, p. 9-20, 2002.

MAY, Georges. Observations on an Allegory: The Frontispiece of the "Encyclopédie". **Diderot Studies**, v. 16, p. 159-174, 1973.

MENDELSON, Edward. Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon. **MLN**, v. 91, n. 6, p. 1267-1275, 1976.

MISHRA, Punyashloke B. The role of abstraction in scientific illustration: Implications for pedagogy. **Journal of visual literacy**, v. 19, n. 2, p. 139-158, 1999.

MONTEIRO, Silvana Drumond; GIRALDES, Maria Júlia Carneiro. Aspectos lógico-filosóficos da organização do conhecimento na esfera da ciência da informação. **Informação & Sociedade**, v. 18, n. 3, 2008.

MOSER, Stephanie. Making expert knowledge through the image: connections between antiquarian and early modern scientific illustration. **Isis**, v. 105, n. 1, p. 58-99, 2014.

MURPHY, Trevor Morgan. **Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia**. Courier Corporation, 2004.

NICKELSEN, KÄRIN. Image and nature. **Worlds of Natural History**, p. 221, 2018.

NUNES, Carlos Alberto et al. **Ilíada**. Nova Fronteira, 2015.

OGDEN, Daniel. Drakon: **Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds**. Oxford University Press, 2013.

OGILVIE, Brian W. **The science of describing: Natural history in Renaissance Europe**. University of Chicago Press, 2019.

OLESEN-BAGNEUX, Ole. The memory library: How the library in Hellenistic Alexandria worked. **KO Knowledge Organization**, v. 41, n. 1, p. 3-13, 2014.

PARMEGIANI, Raquel de Fátima. **O lugar das iluminuras medievais nas bibliotecas de obras raras**. *Com Ciência*, n. 127, p. 0-0, 2011.

PELLEGRIN, Pierre. **The aristotelian way**. A companion to ancient philosophy. Oxford: Blackwell, p. 235-44, 2006.

PÉQUIGNOT, Amandine. **The history of taxidermy**: clues for preservation. *Collections*, v. 2, n. 3, p. 245-255, 2006.

PEREIRA, Rosa Maria A. Gabinetes de Curiosidades e os primórdios da Ilustração Científica. *ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE—*, II, Campinas, p. 407-413, 2006.

PFEIFFER, Rudolf. **Historia de la filología clásica** [Trad. de J. Vicuña & MR Lafuente de l'original anglès, Oxford 1968-1976], 2 vols. 1981.

Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore. Traduzido por Michael J. Curley. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

POMBO, Olga. Leibniz and the encyclopaedic project. In: **Actas do Congresso Internacional Ciência, Tecnologia Y Bien Comun: La actualidad de Leibniz**. 2002. p. 267-278.

PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**. 1987.

PRUVOST, Jean. L'illustration dictionnaire et les technolèctes dans les dictionnaires sémasiologiques. **Meta**, v. 39, n. 4, p. 741-756, 1994.

RADAK, Tamara. "Poised on the Threshold": The Unfinalizability of Joycean Encyclopedism. **James Joyce Quarterly**, v. 55, n. 1/2, p. 79-94, 2017.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. **Intermédialités**, n. 6, p. 43-64, 2005.

RICOEUR, Paul. **A ideologia e a utopia**. Autêntica, 2017

RINEHART, Sheila. Cassiano Dal Pozzo (1588-1657). **Italian Studies**, v. 16, n. 1, p. 35-59, 1961.

RUDY, Seth. **Bridge Essay**: Encyclopedism: Fire, Faith, and Future Learning. A Companion to World Literature, p. 1-6, 2020.

ROSU, Haret C. **Aristotle**: the first encyclopedist. arXiv preprint physics, 2002.

SAINT-AMOUR, Paul K. **Tense future: Modernism, total war, encyclopedic form.** Oxford University Press, 2015.

SANTOS, Josiel Machado. O processo evolutivo das bibliotecas da Antiguidade ao Renascimento. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 8, n. 2, p. 175-189, 2012.

SCHINNER, Andreas. The Voynich manuscript: Evidence of the hoax hypothesis. **Cryptologia**, v. 31, n. 2, p. 95-107, 2007.

SCHMITT, M. L. (1966). Bellerophon and the Chimaera in Archaic Greek Art. **American Journal of Archaeology**, 70(4), 341. doi:10.2307/502324

SCHMITZ-EMANS, Monika. **Books as material, virtual, and metaphorical entities.** Book-Material-Text, p. 11-27, 2016.

SELLBERG, Erland, RAMUS, Petrus. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/>

SERAFINI, Luigi. **Codex Seraphinianus.** New York: Rizzoli, 2006.

SMITH, Harry Daniel; NARASIMHACHARY, Mudumby. **Handbook of Hindu gods, goddesses and saints.** Sundeep Prakashan, 1991.

SMITH, William. **Dictionary of Greek and Roman biography and mythology.** CC Little and J. Brown, 1867.

SOSA, Rosario. **Historia Natural, taxonomías y monstruosidades.** Selección De Trabajos De Las Xviii Jornadas Volumen 14 (2008), Área Logico-Epistemológica De La Escuela De Filosofía, Centro De Investigaciones De La Facultad De Filosofía Y Humanidades Universidad Nacional De Córdoba, p.487-493. 2008.

SOUZA, Renata Silva et al. The Transhumanist conception of body: a critical analysis from a complex systems perspective. **Nat. hum.**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 17-33, jun. 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302020000100002&lng=pt&Nrm=iso. Acesso em: 1 jun. 2023.

STANLEY, Jeffrey et al. **To Read Images Not Words: Computer-Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus.** 2010.

SWARTZLANDER, Susan. The Tests of Reality: The Use of History in Ulyss's a'd Gravity's Rainbow. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 29, n. 2, p. 133-143, 1988.

SWIRSKI, Peter. Literature and literary knowledge. **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, v. 31, n. 2, p. 6-23, 1998.

TAKEDA, Noriko. Poetic as Encyclopedic: The Prose Poetry in Reunifying Enlightenment. **文明科学研究**, v. 6, p. 21-36, 2011.

TAYLOR, Joan, et al. Alexandria. **Oxford bibliographies**, 2014. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195393361/obo-9780195393361-0188.xml>. Acesso em: 18 jun. 2022.

TEIXEIRA, Samuel. The Art of Demediation: Conceptual Materialities of the Book (-) work. **MATLIT: Materialidades da Literatura**, v. 1, n. 1, p. 204-207, 2013.

THE LOST MUSEUM ARCHIVE. The Exhibition at the Masonic Hall, Charleston Courier, January 21, 1843. Disponível em: <https://lostmuseum.cuny.edu/archive/the-exhibition-at-the-masonic-hall-charleston>. Acesso em: 21 jan. 1843.

TOPPER, Daviem. **Towards an Epistemology of Scientific Illustration**. Canada: University of Toronto Press, 2016.

TROMPF, Gary W. **The classification of the sciences and the quest for interdisciplinarity**: a brief history of ideas from ancient philosophy to contemporary environmental science. *Environmental Conservation*, v. 38, n. 2, p. 113-126, 2011.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Atelie Editorial, 2007.

TSVETKOVA, M. Anti-Reading Or Transliteracy: The Case Of “Silent” Books, Books For Watching And Picture-Books. In: **Humanities in the 21st century: scientific problems and searching for effective humanist technologies**. San Francisco: B&M Publishing, 2016.

VARANDAS, Angélica. A idade Média e o bestiário. **Medievalista** (Online), n. 2, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/931>, acesso em 24 de junho 2023

VIEIRA, Ana Thereza Basilio. O conceito de natureza em Plínio O Velho. **Anais de Filosofia Clássica**, v. 4, n. 8, p. 65-74, 2010.

WALKER, Thomas D. Medieval Faceted Knowledge Classification. Ramon Llull's Trees of Science. **KO Knowledge Organization**, v. 23, n. 4, p. 199-205, 1996.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Wikipedia:Five pillars. **Wikipedia**, [s.d.]. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five_pillars>. Acesso em: 16 Jun. 2021.

YEO, Richard. Reading encyclopedias: Science and the organization of knowledge in British dictionaries of arts and sciences, 1730-1850. **Isis**, v. 82, n. 1, p. 24-49, 1991.

YEO, Richard. **Encyclopaedic visions**: Scientific dictionaries and enlightenment culture. Cambridge University Press, 2001.

ZANDBERGEN, R. **The Voynich manuscript**. 2003. Disponível em: <http://voynich.nu/solvers.html>. Acesso em: 7 mar. 2021.