

A CONFIGURAÇÃO EPISTEMOLÓGICA DO COLECCIONISMO MODERNO (SÉCULOS XV-XVIII)*

Ana Luísa Janeira**

RESUMO

O factor de individualização associado a espaços específicos, onde a Modernidade concentrou a operatividade científica e artística permite uma abordagem do tema por um ângulo paralelo e não menos significativo, entre o século XVI e o século XVIII. Na verdade, os perfis relativos às personalidades eram acompanhados pelos elementos atribuídos a lugares intrínsecos, de tal modo que a presença de *ateliers*¹ e de gabinetes facultam uma outra medida para aferir o modo como o cientista,² o artista³ e o coleccionador⁴ estavam situados socialmente. Diga-se, pois, que a lógica orientadora das regras para a representação das personagens presidida igualmente à definição autónoma dos seus cenários de actuação. Havendo circunstâncias ainda pouco definidas e por isso mesmo intermédias, não surpreende que coubesse ao coleccionador, à colecção de curiosidades e aos Gabinetes de Curiosidade, um lugar de charneira no conjunto: as maravilhas e as intencionalidades projectadas nas paredes e no mobiliário estabeleceram a ponte entre o lugar onde o cientista produzia e o lugar

* Matriz da Conferência Inaugural do Colóquio Internacional O Espírito do Coleccionismo, Porto Alegre, Agosto de 2005.

** Professora Associada com Agregação em Filosofia das Ciências do Departamento de Química e Bioquímica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Co-fundadora, primeira coordenadora e actualmente investigadora do Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa (CICTSUL). E-mail: janeira@fc.ul.pt

¹ Rembrandt Harmenozoon van Rijn (1606-1669), *De schilder in zijn atelier* [O artista no seu atelier]. Bóston, Museum of Fine Arts, 1629; Hubert Robert (1733-1808), *Het atelier van de schilder* [O atelier do artista]. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

² Thomas de Keyser (1596-1667), *Portret van Constantijn Huygens* [Retrato de van Constantijn Huygens]. London, National Gallery; Johannes Vermeer, *De Geograaf* [O geógrafo]. Frankfurt, Frankfurt Städelsches Kunstinstitut, 1669.

³ Incluindo o caso de uma alegoria histórica majestosa, como a de Willem van Haecht (1593-1637) - *Alexander the Great visiting the studio of Apelles*. Den Haag, Mauritshuis.

⁴ Conzaes Coques (1614-1684), *Interieur met Schilderijenverzameling* [Interior com colecção de pintura]. Den Haag, Galerij Willem V.

onde o pintor operava. Razão acrescentada para que os Gabinetes de Curiosidades viessem a originar, sequencialmente, o Gabinete de História Natural e o Museu de História Natural, por um lado. Como os mesmos Gabinetes de Curiosidades viessem a acompanhar a sequência entre o Atelier do Artista ou o Gabinete do Artista, a dar o Gabinete de Arte e o Museu de Arte, por outro lado.

Palavras-chave: colecionismo moderno; museu de História Natural; museu de arte; epistemologia do colecionismo.

THE EPISTEMOLOGICAL CONFIGURATION OF MODERN COLLECTIONISM (15TH-18TH CENTURIES)

The individualization factor associated with specific spaces where Modernity concentrated scientific and artistic operations allows the topic to be approached from a parallel and no less significant angle, between the 15th and 18th century. Actually the profiles of personalities were accompanied by the elements assigned to intrinsic places, so that the presence of *ateliers*⁵ and cabinets allow another measure in order to find out how a scientist,⁶ artist⁷ and collector⁸ were situated socially. It should therefore be said that the guiding logic of rules for the representation of characters likewise ruled the autonomous definition of their action scenarios. Since there are still ill-defined circumstances, which are therefore intermediate, it is hardly surprising that the collector, the collection of curios and the Curio Cabinets had a central place in the whole: the marvels and intentions projected on to the walls and the furniture established the place where the scientist produced and that where the painter operated. This is an additional reason why Curio Cabinets gave rise, in sequence, to the Natural History Cabinet and the Natural History Museum, on the one hand. Just as the same Curio Cabinets, on the other hand, accompanied

⁵ Rembrandt Harmenozoon van Rijn (1606-1669), *De schilder in zijn atelier* [The artist in his studio]. Boston, Museum of Fine Arts, 1629; Hubert Robert (1733-1808), *Het atelier van de schilder* [The artist's studio]. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

⁶ Thomas de Keyser (1596-1667), *Portret van Constantijn Huygens* [Portrait of van Constantijn Huygens]. London, National Gallery; Johannes Vermeer, *De Geograaf* [The Geographer]. Frankfurt, Frankfurt Städtisches Kunstinstitut, 1669.

⁷ Including the case of a majestic historical allegory, as that of Willem van Haecht (1593-1637) - Alexander the Great visiting the studio of Apelles. Den Haag, Mauritshuis.

⁸ Conzales Coques (1614-1684), *Interieur met Schilderijenverzameling* [Interior with collection of paintings]. Den Haag, Galerij Willem V.

the sequence between the Artist's Studio (Atelier) or the Artist's Cabinet, and ultimately the Art Cabinet and the Art Museum, on the other hand.

Key words: modern collectionism; Natural History Museum; Art Museum; epistemology of collectionism.

A desconstrução do teocentrismo medieval, iniciada no Renascimento, trouxe consigo sinais apostados em definir paulatinamente um humanismo, e sinais de um naturalismo, que só virá a conquistar o paradigma dominante, mais tarde.

Na verdade, a consciência que Deus não poderia mais constituir o único centro explicativo tinha começado a abrir brechas para um homem, sujeito do conhecimento, a assumir novas prerrogativas, e para uma criação, objecto a conhecer, mais identificada consigo mesma.

Naquela época só terá ocorrido o prenúncio inaugural deste percurso, pois foi revestido de vários cambiantes e teve de comportar diferentes momentos, por força da complexidade inerente.

No conjunto, a definição do heliocentrismo correspondeu a um questionamento da posição central do homem num planeta-centro, como o *cogito ergo sum* de René Descartes (1596-1650) terá ajudado a repô-lo, em parte e simbolicamente, num estatuto de privilégio. Assim sendo, terá cabido à Física a teoria contendo uma sensação de desconforto, a que a Filosofia terá respondido, depois, com uma afirmativa securizante, abalada depois por Charles Darwin (1809-1882) e Sigmund Freud (1856-1939).

A configuração que possibilitou os termos e as relações determinou, ainda, a emergência da figura do artista e do cientista. Nasciam com diferenças face ao que virá a seguir, mas já são reconhecíveis por certos traços.

O mecanismo é evidenciado, por exemplo, quando o primeiro passou a assinar a obra e a valorizar o auto-retrato.⁹

Assim sendo, é no quadro da trajectória do individualismo moderno nascente que os dois rostos começaram a adquirir contornos tendendo a uma concretização social: no conjunto da comunidade produtiva, passou a haver lugar para actividades individualizadas, como a do cientista e a do pintor, frequentemente aproximados pelo coleccionador.

⁹ Messter van Frankfurt, Portret van de kunstenaar en zijn vrouw [Retrato do artista e da mulher]. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Shone Kunsten.

Ao tempo, o coleccionador é um agente de cultura personalizado por uma qualidade dominante – a curiosidade – e um património associado a determinados objectos – as curiosidades. Daí que reúna uma variedade de produtos – dos pequenos aos grandes, dos estéticos aos funcionais, dos endémicos aos exóticos – a que podem ser associadas várias grelhas organizativas – das mais concretas às mais abstractas, das mais ingénuas às mais sofisticadas –. Tão sendo assim que nem sempre parece óbvio se haveria qualquer critério, consciente ou inconsciente, a subjazer à composição.

Contudo e bem ao sabor de um estádio mental vocacionado para a ordem e para a ordenação, porquanto as semelhanças e as diferenças começavam a impor um rigor distintivo forte, o vocabulário consignou algumas divisórias essenciais: *naturalia, artificialia, mirabilia*.

Sendo assim, as curiosidades eram agrupadas segundo factores ligados a agentes produtivos, como tendiam, também, para uma condição final ligada inequivocamente à perplexidade. Se uma tradição ancestral atribui o despertar filosófico às sequências geradas pelo espanto, é curioso verificar como aqui se indicia, já de uma forma evidente, quanto a Modernidade vai cada vez mais preferir a “maravilha” ao “mistério”.

Em termos gnosiológicos, a descoberta de uma maravilha gera um encadeamento cognitivo voltado à explicabilidade de um fenómeno – quer dizer aquilo que aparece – de que poderá advir, potencialmente, um facto – quer dizer aquilo que é feito – no caso, cientificamente.

Porque os espaços onde desenrolavam os gestos criativos materializavam, certamente, vivências de prazer e de orgulho, a lembrança pessoal e a memória histórica consignou-os, pela descrição literária e pela descrição pictórica ou museográfica. Esta última muito mais recentemente.

Consignou-os, também, como locais expositivos, pois os coleccionadores tinham uma função social marcante, como fomentadores de produtos, e a ela estava associada, frequentemente, a de patrocinadores de produção, nas ciências e nas artes.

É óbvio que estes pressupostos favoreciam gestos de tributo e de homenagem, por isso os cientistas dedicavam obras escritas aos patronos, como os pintores procuravam dar-lhes uma certa imortalidade, dedicando-lhes retratos. Ou ainda, um género por demais interessante: o quadro evocativo dos gabinetes de arte.¹⁰

¹⁰ Willem van Haecht (1628-1685), *De kunstkamer van Cornelis der Geest* [O gabinete de arte de van Cornelis der Geest]. Antwerpen, Rubenshuis.

Como consequência, a pintura assumiu a função de favorecer a iconografia relacionada com *Ateliers* de Arte, com Galerias de Arte e com Gabinetes de Curiosidades, frequentemente enobrecidos pela presença dos respectivos colecionadores,¹¹ através, quer de panorâmicas, quer de recantos.¹²

A forma escolhida pelo século XVII para dar continuidade a estas áreas patrimoniais demonstra como a arte estava atenta à circunstância por onde passavam não só as riquezas e as vaidades de uma era, como as suas preocupações intelectuais e as suas reservas científicas. Uma complementaridade, pois, entre o bom-gosto e o bom-conhecimento, a perpetuar pela imagem.

Atenda-se, agora, às figurações relativas a Gabinetes de Maravilhas-Gabinetes de Curiosidades¹³ e de *Ateliers*-Gabinetes de Arte,¹⁴ bem como a espaços mistos.¹⁵

Ou ainda a representações centradas nos cinco sentidos,¹⁶ procurando se terá havido uma mesma configuração epistemológica a ligar a reserva patrimonial nas artes e nas ciências, às alusões aos cinco sentidos¹⁷ e à identidade das ciências modernas. Apesar do tema vir da longínqua Antiguidade, é um facto que estes tempos o abordaram com uma sagacidade especial, fazendo associar a realidade e alegoria, misto que favorece a inteligibilidade pela atenção e a imaginação.

¹¹ David Teniers II (1610-1690), *L'archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie de peinture italienne*. Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique.

¹² Jan Steen (1626-1679) - *De tekenles* [A lição de Desenho], Malibu, J. Paul Getty Museum.

¹³ Como se pode antever nos poucos vestígios remanescentes do do *Das Kuriositätenkabinett der Stahover Bibliothek*, Strahovsky Kláster, Praha.

¹⁴ Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - *Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox* [Banquete na casa do Burgomester Rockox]. München, Alte Pinakotheken, 1630-1635. Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - *Schilderijen Kabinet van Sebastiaan Leerse* [Sebastiaan Leerse na sua Galeria]. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - *Art Room* [Gabinete de Arte]. Antwerpen, Rikjksmuseum. Este terá sido o mais célebre pintor de Gabinetes de Arte do seu tempo.

¹⁵ Adrien van Stalbert (1580-1662) – *Las ciencias e las artes*, Madrid, Museo del Prado.

¹⁶ Frans Francken II ou o Jovem (1581-1642) - *Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox* [Banquete na casa do Burgomester Rockox]. München, Alte Pinakotheken, 1630-1635, onde cada pessoa à volta da mesa segura um elemento identificador da particularidade de cada sentido; Jan Miense Molenaer (1610-1668) - *Uit de série: De vijf zintwigen: Het Gezicht* [Da série: os cinco sentidos: A vista]. Den Haag, Mauritshuis.

¹⁷ Postura que ecoou nos saberes-fazeres tradicionais das colchas indo-portuguesas de Castelo Branco, onde aparecem figurados por medalhões grandes: ao centro o apalpar – uma planta; em torno: o ouvir – instrumento musical, o ver – uma luneta, o gostar – um fruto e o cheirar – uma flor. Ou em manifestações requintadas concretizadas por diferentes simbologias nos jardins influenciados por motivos maçónicos.

Paralelamente, é de ressaltar que exemplos há de 1620-1621, onde a vista e o olfacto estão agrupados,¹⁸ como o gosto, ouvido e tacto.¹⁹ Mas é por demais significativo que a pintura mais elaborada,²⁰ pois multiplica-o em cinco quadros, tenha escolhido um Gabinete de Curiosidades para caracterizar a visão. Aspecto que dá sentido para uma incursão epistemológica sobre o modo como este sentido actuou e como foi interpretado: primeiro, num contexto processual diacrónico, depois, numa perspectiva mais sincrónica.

Abandonado o paradigma do ouvir-ler, de cariz francamente medievo, o conhecimento moderno passou por uma postura pré-científica, alicerçada em torno do olhar-ver. Nessa altura, foram as ciências médicas e farmacêuticas que mais contribuíram para o paradigma, enquanto detecção de sintomatologias.

Seguiu-se a tendência orientada para a metodologia tipificada como método experimental, a consagrar o observar-experimentar, necessário às ciências naturais e experimentais.

O papel dos sentidos ficava sujeito a uma dupla estratégia: por um lado, uma postura que visava problematizar o fenómeno natural para construir o facto científico; por outro lado, a criação e a melhoria de instrumentos, a maioria dos quais serviam como prolongamentos dos sentidos.

Sendo assim, este tipo de conhecimento requereu a reserva de objectos operativos destinados a olhar-ver e a observar-experimentar-comparar. Facto notório na Filosofia Natural e na História Natural.

Situação que convém relacionar, ainda, com o modo como foi relevada a temática dos sentidos, durante os séculos XVI a XVIII. Bastará um exemplo para situar alguma ambiguidade, destinada a perdurar como mal-estar latente: o heliocentrismo é um exemplo forte de como a informação sensorial deve ser ultrapassada, mas também é verdade que o telescópio – a corrigir, por seu estatuto de instrumento para uma aferição rigorosa, mas também a facultar uma visão com maior dimensão, na mira do alcance dos sentidos – foi muito importante para o derrube do geocentrismo.

Por outras palavras, apesar de não poder ser iludida, a via sensorial logo gerou um problema para o desenvolvimento científico e uma questão para a

¹⁸ Jan Brueghel, Brueghel de Veludo ou do Paraíso (1568-1625); Peter Paul Rubens - Madrid, Museo do Prado, com a colaboração de Seghers, Francken II, etc..

¹⁹ Jan Brueghel, Brueghel de Veludo ou do Paraíso (1568-1625); Peter Paul Rubens - Madrid, Museo do Prado, com a colaboração de Seghers, Francken II, etc..

²⁰ Jan Brueghel, Brueghel de Veludo ou do Paraíso (1568-1625); Peter Paul Rubens, - Los Cinco Sentidos. Madrid, Museo do Prado.

inquietação filosófica, ao longo da Modernidade.²¹ Sendo assim, as ciências modernas abrigavam uma contradição de que o racionalismo abusou até à Pós-Modernidade.²²

A panóplia dos assuntos que despertavam a curiosidade sugeria, cada vez mais, quanto os “segredos da natureza” exigiam um estudo munido por uma grande variedade de objectos, a serem colectados nas mais variadas paragens, como pressupunham manutenção, dentro de sistemas de intercâmbios muito extensos, fomentados pelos coleccionadores e activados pelos *marchands*.

A necessidade de guardar espécimes, globos e máquinas rudimentares, para que pudessem ser olhados – repare-se como funciona aqui o sentido da visão – começara por usar requisitos meramente expositivos, mais ou menos imobilizados. Logo, demasiadamente envolvidos pelo clima geral dos salões e demasiadamente associados à qualidade de peças estéticas.

Mas o avanço das ciências foi pedindo uma operacionalidade e uma funcionalidade muito maior, para que os aparelhos fossem manuseados, as experiências cheiradas, os sons ouvidos – repare-se como funcionam aqui os demais sentidos –; e isso impunha meios particulares de proximidade que não pactuavam mais com objectos pendurados na parede e fora de mão, mas tendiam para um deslocamento que os vai colocar numa vitrine acessível, numa mesa de trabalho ou sobre uma bancada.

Como este deslocamento espacial correspondia a um deslocamento epistemológico, porque a configuração epistemológica apresentava mudanças, estavam reunidas as condições para que surgissem os Gabinetes de História Natural, seguidos pelos Museus de História Natural, mais ad equados para as actividades em prol da observação-comparação entre os seres e mais operativos em termos das exigências taxionómicas.

²¹ O que explica o modo como Gaston Bachelard (1884-1962) relacionou o “obstáculo epistemológico” com os sentidos e a capacidade de o ultrapassar com o questionamento dos sentidos.

²² Na Pós-Modernidade perde peso, dado o reconhecimento de uma vertente de conviências entre o que muda e o que permanece, o que desaparece e o que volta, o que é irreversível e o que é recorrente, no processo cognitivo. Pelo que terá de haver uma melhor noção da complexidade, como, acontece nesta síntese, visando mostrar uma complexidade interpretativa: visão – conhecimento: olhar-ver; afins: perspectivar; actividade: artes plásticas; audição – conhecimento: ouvir-ler; actividade: música; olfato – conhecimento: cheirar (instinto de prevenção); actividade: perfumaria; gosto – conhecimento: gosto-gostar; afins: saber-sabor; actividade: culinária, gastronomia, enologia; ter bom ou mau gosto (pessoas e coisas); tacto – conhecimento: manipular; afins: pegar, segurar, avaliar temperatura, peso, volume, aproximar, afastar; actividade: escultura, olaria.

A mesma configuração possibilitou ainda que o Atelier do Artista ou o Gabinete do Artista, que às vezes era acompanhado por um Gabinete de Curiosidades, e os Gabinetes e as Galerias de Arte dessem lugar a Museus de Arte.

É óbvio que estes criadores precisavam de espaços e aproveitavam dependências da própria casa para o efeito. Bem ao sabor dos tempos, o lugar da intimidade doméstica acolhia a actividade laboral quotidiana, com cavaletes, cadinhos e tintas – dos pigmentos aos corantes – muitos quadros e pincéis, frascos, papelada, academias, estátuas e estatuetas, balanças, moldes, ferramentas, gesso e até maquinaria para a gravura.

Quando as telas os reproduziam com uma organização interna e uma estética cuidada, talvez até desmesurada, com marcas de artificialismo inclusive, é porque o ambiente social facultava esse modo de comunicar o ambiente arquitectónico onde o pintor desenrolava a actividade.

As reconstituições museológicas recentes permitem abordá-los por um lado mais realista, ou seja, como lugares de trabalho.²³

Estes lugares teriam afinidades com os labores oficinais, mas também com os salões. Acolheriam, pois, preocupações e gestos caracteristicamente híbridos, porque tinham uma postura e continuavam a manter contacto entre as artes e os ofícios.

Como sentiam, pensavam e pintavam, segundo as exigências de certas tradições estéticas, com mestres reconhecidos historicamente; como sentiam, pensavam e pintavam, de acordo com a especificidade de certas técnicas, cada uma com grandezas e limitações; os artistas estavam rodeados de recintos com natureza diversificada e onde, numa qualquer brecha, podia aparecer um Gabinete de Curiosidades.

Esta sala ou recanto servia um objectivo muito preciso, pois permitia, ao artista-coleccionador e aos seus colaboradores e aprendizes, um contacto mais próximo com formas especiais do mundo mineralógico, volumes surpreendentes de animais empalhados, folhas exóticas dentro de herbários; ainda, moedas cunhadas com grande presteza, crânios humanos, códices, etc. Em qualquer dos casos e sempre, motivo de inspiração para o alcance da beleza natural, por via de lembranças da realidade próxima ou de aberturas sobre terras distantes.

Igualmente sensível ao conhecimento-espectáculo pelo qual o Gabinete de Curiosidades lhe permitia alimentar a fruição estética no quotidiano, pois

²³ Kunst Caemer [O gabinete de arte]. Amsterdam, Museum het Rembrandthuis; Kunstkamer [O gabinete de arte]. Antwerpen, Rubenshuis.

estava paredes-meias com outras dependências do palácio real ou da moradia burguesa, o comprador-colecionador não escondia o bem-estar que lhe dava circular por dentro da sua Galeria de Arte.

Ponto alto de domínios, que por vezes comportavam territórios imensos, seria com recolhimento que abeirava e desfrutava dessa intimidade, misto de saber e de prazer, onde confluíam recorrências da genealogia passada, momentos de uma efemeridade vivencial e certezas de notoriedade futura, como o sentia o Imperador do Sacro Império, Rei da Boémia e da Hungria, Rudolfo II (1556-1612).

Tudo isso acontecendo no interior e a partir de telas e de estátuas, abrigadas por arquitectónicas que garantiam um clima alimentado pela confluência feliz de todas as Belas-Artes, entendidas como artes maiores.

Para que esta realidade fosse possível, como estrutura de uma certa filosofia de vida e de gosto, ou como concretização materializada em sítios construídos com identidade e valor civilizacional, o sistema de produção e de aquisição passava, obviamente, por gestos em torno da riqueza acumulada e da riqueza investida.

Como a política liberal não podia permitir que só o rei, familiares e convidados gozasse de tanta riqueza, pois o povo merecia outro tanto, paulatinamente ou intempestivamente, como durante a Revolução Francesa, a intimidade senhorial foi substituída por mecanismos criando legados institucionais, ao serviço do ensino público, com ou sem abertura a um público-alvo maior.

A extensão social foi rodeada por muitas mudanças, incluindo o nome: quando passaram a consignar o longínquo étimo helenista igualado a matriz de inspiração, “lugar das musas”, os Museus acolheram mudanças, num longo processo de atitudes, gestos e objectivos.

Atitudes, gestos e objectivos que foram possibilitados por uma configuração epistemológica sujeita a continuidades, mudanças, devires, derivas e até descontinuidades.

No fim desta reflexão crítica, onde a Filosofia interveio para inteligir um processo por demais apaixonante, permitam uma chamada de atenção para relevar como este longo caminho foi percorrido a mando das exigências de um conhecimento quantitativamente maior e carecendo, por isso, de especialização.

Permitam, também, uma chamada de atenção para deixar transparecer uma sensação de perda, ao sugerir como o mundo que viu nascer a divisão das maravilhas e das curiosidades, entre as ciências, por um lado, e entre as artes, por outro lado, fez uma escolha de onde saiu empobrecido, em si mesmo e no legado pelo qual transmitiu a sua posteridade cultural.

BIBLIOGRAFIA

- JANEIRA, A. L. A ciência nas academias portuguesas (século XVIII). Brasília, *Revista da Sociedade Brasileira de História das Ciências*, n.5, p.15-21, 1991.
- JANEIRA, A. L. A memória entre a Europa e os Novos Mundos. In: JANEIRA, A. L. *Estudos de homenagem a Luís António Oliveira Ramos*. Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 77-582.
- JANEIRA, A. L. A memória na comunidade científica actual. Cuiabá, *Territórios e Fronteiras*, 2004.
- JANEIRA, A. L. As exposições universais do século XIX: pavilhões efêmeros, progresso sem fim. In: MOURÃO, J. A.; MATOS, A. M. C.; GUEDES, M.E. *O Mundo Ibero-americano nas Grandes Exposições*. Lisboa : Vega, 1998. p. 11-30.
- JANEIRA, A. L. *Colecções, Museus, Públicos e Literacia*. 2003. http://www.triplov.com/ana_luisa/coleccoes.html
- JANEIRA, A. L. Discursos dos saberes e das ciências na perspectiva de Michel Foucault. Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia*, v.39, n.1-2, p.92-109, 1983.
- JANEIRA, A. L. *Fazer-ver para fazer-saber. Os Museus das Ciências*. Lisboa : Edições Salamandra, 1995.
- JANEIRA, A. L. El escenario da natureza en los Museos de Historia Natural. In: JANEIRA, A. L. *Las Ciencias Químicas y Biológicas en la Formación de un Mundo Nuevo*. México D.F. : Universidad Autonoma Metropolitana, 1995. p 139-147.
- JANEIRA, A. L. *Gabinetes, Boticas e Bibliotecas*, 2003. http://www.triplov.com/ana_luisa/cabinet.html
- JANEIRA, A. L. Humanismo. Logocentrismo. Etnocentrismo. Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia*, v.38, n.4, p. 221-240, 1982. (Actas do 1º Congresso Luso-Brasileiro de Filosofia).
- JANEIRA, A. L. *Jardins do saber e do prazer. Jardins botânicos*. Lisboa : Edições Salamandra, 1991.
- JANEIRA, A. L. Modalizações do saber no século XVIII. Distribuições epistémicas nos espaços académicos portugueses antes da fundação da Academia Real das Ciências de Lisboa (1779). In: JANEIRA, A. L. *Anastácio da Cunha (1744-1787): o matemático e o poeta*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- JANEIRA, A. L. Museus, memória e visibilidade dos saberes. *Medicamenta, História e Sociedade*. Lisboa, *nova série*, n.9, p. 1-3, 1996.
- JANEIRA, A. L. Natureza, Jardins Botânicos e Utopia. Madrid, *Asclepio*, v.49, n.1, p.145-159, 1997.
- JANEIRA, A. L. O Conceito de CulturaNatura. Lisboa, *Atalaia-Intermundos*, n.6-7, p.47-69, 2002.
- JANEIRA, A. L. *O lugar da memória na comunidade científica e museológica actual*, 2002. http://www.triplov.com/ana_luisa/memoria.html
- JANEIRA, A. L. O Mundo nas Exposições Universais do Século XIX. Aveiro, *Boletim HFCT – História e Filosofia da Ciência e da Técnica*, n.3, p.29-32, 2001.
- JANEIRA, A. L. Os limites de um sistema epistémico dominado pelo mesmo. In: JANEIRA, A. L. et al. *O Congresso da História da Actividade Científica Portuguesa*. Lisboa, *CTS - Revista de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, n.11, p. 16-19, Lisboa.

- JANEIRA, A. L. *Para uma arqueologia epistemológica das Expos de Sevilha e de Lisboa*. Lisboa : (no prelo).
- JANEIRA, A. L. Primórdios do colecionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. *Memorandum: memória e história em psicologia*, n.8, 2004. <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum>
- JANEIRA, A. L. Viagem filosófica pelo espaço-tempo dos Jardins Botânicos. In: ALFONSO-GOLDFARB A. M.; MAIA, C. A. (orgs.). *História da ciência: o mapa do conhecimento*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1995. pp. 543-550.
- JANEIRA, A. L. (org.). *Gabinete de Curiosidades*. Lisboa : Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa (CICTSUL), 1999.
- JANEIRA, A. L. *et al.* A exploração dos recursos naturais brasileiros: intervenções educativas no âmbito do Serviço Educativo do Projecto CulturaNatura. In: CORREIA, M. F. *et al.* (coord.). *Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários. Congresso Luso-Brasileiro, Actas*, v.2. Lisboa : Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2000. pp. 460-490.
- JANEIRA, A. L. *et al.* A exploração mineira de ouro na Exposição CulturaNatura. In: Seminário de Arqueologia e Museologia Mineiras (Outubro de 1998), *Actas*. Lisboa : Instituto Geológico e Mineiro, 1999.
- JANEIRA, A. L., CARDOSO, Dias. Filosofia das Ciências. Faces e interfaces de uma disciplina. Braga, *Revista Portuguesa de Filosofia*, v.41, n.1-2, p.281-303, 1985.
- JANEIRA, A. L.; BORRALHO, L.; FORTES, M. *Inovação-Tradição-Globalização - As ciências modernas à descoberta do mundo: Mapeando a natureza brasileira nas rotas dos mares do sul*, 2003. <http://www.triplov.com/citsul/ana-mario/html>
- JANEIRA, A. L.; LEITE, J. C.; AMARAL, M. V. *Ana Luísa Janeira entrevistada por José Carlos Leie e Maurília Valdez L. do Amaral (Cuiabá, 14.8.2003)* <http://www.triplov.com/ana-luisa/cuiaba.htm>
- JANEIRA, A. L.; MASSUL, E. A imagem da Ciência nos jardins botânicos portugueses do século XVIII (Ajuda, Coimbra) In: JANEIRA, A. L. (org.). *Inovação-Tradição-Globalização nos Jardins Botânicos do Paço de Nossa Senhora da Ajuda e da Universidade de Coimbra*. Lisboa : IPPAR, 2001, p. 44-54.
- JANEIRA, A. L.; MOURÃO, J. A.; GUEDES, M. E. *A Paixão do Colecionador: Espaços de Colecção*. Lisboa : Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 1997.
- JANEIRA, A. L.; NASCIMENTO, A. A coleção Naturalia de Frei Manuel do Cenáculo. Lisboa, *Atalaia-Intermundos*, n.11-12, p.49-54, 2003.
- JANEIRA, A. L.; NASCIMENTO, A. *As Curiosidades de Frei Manuel do Cenáculo*. 2004. Lisboa : (no prelo).
- JANEIRA, A. L.; NASCIMENTO, A. O Gabinete de Curiosidades Frei Manuel de Cenáculo: uma museografia para o público entre o real e o imaginário. Lisboa, *Atalaia-Intermundos*, n.11-12, p.125-136, 2003.
- NASCIMENTO, A.; JANEIRA, A. L. The Cenaculo's Naturalia – Source For The History Of Science In Portugal During The 18th Century. In: International Congress of History of Science, XXI, *Book of Abstracts - 2. Scientific Sections*. México, DC : 2001. p. 182-183.

VALENTE, M.; JANEIRA, A. L. Cor: Da Natureza para as Ciências, Artes e Ofícios. In: VALENTE, M.; JANEIRA, A. L. *Pigmentos e Corantes Naturais: entre as Artes e as Ciências*. Évora : Universidade de Évora, 2005.