

Animalismo, bestiários, taxidermia e a construção de um vocabulário na arte contemporânea¹

Animalism, bestiaries, taxidermy and the construction of a vocabulary in contemporary art

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

RESUMO

Ao tempo em que evidencia a constância do animal na arte, este artigo busca chamar a atenção para a dificuldade de reconhecimento dessa presença sobretudo pela falta de um termo que prontamente a identifique ao contrário de outros gêneros artísticos consagrados. Citado por vários autores numa intenção totalizante visando às obras dessa natureza, que incluem os bestiários e suas atualizações com o uso de espécimes taxidermizados, o vocábulo animalismo não consegue abranger o conjunto da produção e as renovações do uso poético desses seres. A partir dessa constatação, o texto propõe que a persistência dos artistas, fazendo o corpo dos espécimes frequentar o repertório da arte de maneira irreversível, contribui para moldar um vocabulário plástico-poético na linguagem da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Animal na arte, animalismo, bestiário, taxidermia, arte contemporânea

ABSTRACT

While highlighting the constancy of the animal in art, this article aims to draw attention to the difficulty of recognizing this presence, mainly due to the lack of a term that readily identifies it, unlike other established genres. Cited by several authors in a totalizing intention aiming at works of this nature, which include bestiaries and their updates with the use of taxidermized specimens, the word animalism fails to cover the whole production and the renewal of these beings' poetic use. Based on this observation, the text proposes that the persistence of artists, making the specimens' body frequents the art repertoire in an irreversible way, contributes to forge a plastic-poetic vocabulary in contemporary art.

KEYWORDS

Animal in art, animalism, bestiary, taxidermy, contemporary art

1. Arte animalista

¹ Parte de pesquisa de mestrado sobre o corpo do animal como objeto de arte desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), que originou dissertação, aprovada em outubro de 2020, intitulada "O corpo do animal como objeto na arte contemporânea: deslocamento, apropriação, exposição".

O interesse pelos animais nas mais variadas formas de visualidade nunca cessou e modificou-se ao longo da História, acompanhando, de certo modo, sua evolução no imaginário dos seres humanos. Apesar disso, ao contrário de outras temáticas consagradas, não há um código comum que prontamente identifique trabalhos de arte que retratam ou contêm em sua composição animais de toda espécie, embora a recorrência do tópico tenha sido notada entre todos os povos (inclusive nômades) e perpassado épocas desde as representações figurativas primordiais, registradas na pedra ou em fragmentos de ossos. Especificidades histórico-culturais, além de semânticas, estão associadas a esse processo.

Conteúdos semânticos também ajudam a esclarecer aspectos da relação dos humanos com os animais. Perdura em diversas sociedades a descaracterização de vocábulos que se referem a animais para falar dos humanos, em uma variedade de contextos, e manifestações do campo artístico-cultural apropriam-se de animais em múltiplas direções, incluindo o próprio corpo “físico” e os seus segmentos. Para citar apenas um caso dentro do universo literário, temos as tradicionais fábulas – histórias, geralmente, de teor moralista – nas quais os personagens são especificamente animais com traços antropomórficos. Entre os usos contemporâneos, que incluem produções na linha da Zoopoética (relacionada à escrita a partir da perspectiva dos animais) e muitas outras realizações, o cinema – com o suporte de agências certificadoras – parece ter superado as divergências em torno da exibição de seres de várias espécies.

No caso da arte, a representação de animais tem como advento a pintura, dita, animalista², datada da pré-história e assinalada em inúmeras localidades, cujos referenciais estão consignados na arte rupestre. Se retroagirmos na História, depreendemos como multiplicaram-se motivos relacionados a essas formas – das cavernas da Europa ao Egito; na Grécia; em Roma; no Oriente e nas Américas, assim como nos demais continentes – em exemplares determinantes do surgimento e da

² Banco de dados digital largamente acessado, a Enciclopédia Itaú Cultural dedica verbete à “pintura animalista”, no qual há menções ao “gênero animalista”. Por sua vez, o “Dicionário de Termos Artísticos” descreve como animalista o artista que tem animais como tema predominante, que corresponderia a *animaliers* ou *animal painter* (em inglês); *animalista* (espanhol) e *animalier* (francês). Também cataloga “estilo animalista”, citando trabalhos em metal de tribos nômades da Europa e da Ásia (MARCONDES, 1998, p. 17).

consolidação da iconografia marcada pela presença contundente de animais (vistos ainda em padrões ornamentais), nomeada arte animalista, por numerosos autores.

Segundo Horst Waldemar Janson (1992, p. 255), os exemplos mais antigos do “estilo animalista” são bronzes do Luristão, no território iraniano, e adornos de pastores nômades, encontrados na área da atual Rússia. Enquanto Julian Bell (2007, p. 57) alude ao *animal style*, que estaria nas origens da arte cristã. Já Artur Freitas, referindo-se à obra “Ambiente porcoral”, que consistia de um porco vivo exposto no “IV Encontro de Arte Moderna” (1972), em Curitiba, afirma que o artista João Ricardo Moderno (1952-2018) “dialogava com a vertente *animalista* da arte de vanguarda dos anos 1960 e 1970” (2015, p. 262, grifo nosso).

Em obras lexicográficas, “animalismo” aparece significando corrente artística que toma os animais como tema e “animalista” enuncia o artista plástico que se especializou em reproduzir – pintar ou esculpir – animais. Para citar o uso em outro idioma, a versão online do “Diccionario de la lengua española”, da Real Academia Española, registra termos idênticos com acepções semelhantes e acrescenta, como sinônimo, *animalístico*.

Contudo, mesmo que se trate de vocábulo dicionarizado, portanto, fazendo parte do léxico, além de comunicado em diferentes línguas, faz-se indispensável chamar a atenção para as variações no emprego da palavra animalista tencionando designar formas de expressão artística relacionadas a animais. Vê-se, por intermédio das situações listadas, que o termo tem sido adotado para designar artistas que se dedicam à temática e – por extensão – acaba por abranger a experiência artística com essa propriedade.

Não obstante projete uma intenção totalizante – sugerir todas as formas de arte nas quais os animais sejam os principais recursos –, constatamos a necessidade recorrente de os autores pronunciarem-se utilizando locuções: pintura *animalista*, gênero *animalista*, estilo *animalista*, vertente *animalista*. Essa maneira de proceder – com o uso de apêndices – acaba por restringir (e, às vezes, confundir) o alcance pretendido da conotação do vocábulo. Concomitantemente, talvez, estejamos testemunhando tentativas para fixá-lo ou solidificá-lo como aludindo a um gênero artístico de imediata assimilação, como ocorre, por exemplo, com a paisagem – que se estabeleceu como um modo pictórico largamente reconhecido ante a simples menção do nome e ao qual a representação de animais esteve, de início, atrelada.

Mesmo na ausência de conflitos quanto à sua cognoscibilidade, essa peculiaridade em torno da designação do animalismo – representada pelas flutuações sofridas pelo termo animalista – termina por revelar as dificuldades para se firmar como um gênero emancipado a prática artística determinada pelas poéticas que têm o animal em seu centro. Explicita também ser este um campo da arte que não foi completamente mapeado, apesar do relato visual de animais confundir-se com a própria História.

Oriunda das representações figurativas que buscavam reproduzir contornos formais dos animais, a arte animalista³ sofreria profundas mutações a partir do século XVII quando se assistiu à laicização de parte da produção pictural e à transferência dos animais, por vezes, do segundo plano das telas para o lugar principal. Antes dessa época, como aponta Hugo Fortes, “o mundo natural (...) é ainda representado como um cenário para o desenrolar da vida humana, e suas plantas, animais ou minerais são apresentados como símbolos que remetem a conotações religiosas” (2016, p. 23). Essa acepção simbólica atribuída aos animais foi enfatizada ao longo dos períodos históricos, sob a égide do misticismo, da magia e da religião.

2. Fauna incomum: *aggiornamento* dos antigos bestiários

Para tratar de um desses estágios, na Idade Média, observa-se que, além dos animais, criaturas fantásticas faziam parte do imaginário e mantinham funções decorativas e/ou de proteger e expulsar o mal. Naquela época, intensificou-se a confecção dos bestiários (do latim *bestia*, animal) – tomados como um gênero literário que faz da descrição de espécimes (em seus aspectos físicos e comportamentais, sejam estes reais ou “criados”) um caminho para a elaboração de histórias cujo principal objetivo era disseminar princípios moralizantes.

Volvendo à origem desses códices, verifica-se que esta não se dá no Medievo, mas em lendas antigas de povos hindus e dos egípcios, compiladas no tratado grego conhecido como “Physiologus” – “espécie de ‘Livro da Natureza’ com entradas sobre pedras e plantas, assim como animais, peixes e insetos” (SHIPPEY,

³ De modo a possibilitar fluidez ao texto, adotaremos, quando necessário, arte animalista para nos referirmos ao conjunto de procedimentos artísticos que retratam e/ou incluem animais.

2019) (tradução nossa⁴). Servindo de fonte para os bestiários, seu conteúdo foi traduzido em outras línguas, com acréscimos, descrevendo e outorgando significados a animais. A versão latina, inclusive, pode ter servido de texto base para estudantes da época.

No “Physiologus”, eram atribuídas funções a determinados animais que, aos serem transpostos para o bestiário medieval, fizeram com que estes se tornassem símbolos de atributos comportamentais que residiriam nos seres humanos. E, entre os inúmeros animais ficcionais “inventados”, mencionamos o *basilisco*, serpente fantástica com poderes mortais apenas pelo olhar, que afora os bestiários europeus, frequentou lendas clássicas, e foi descrito, entre outros autores, por Plínio, o Velho (23 d.C. – 79 d.C.), no monumental compêndio “Historia Naturalis”. As imagens desses animais fantásticos e monstruosos acabaram por se converter nos motivos mais eloquentes dos bestiários europeus – o apelo visual das bestas fez com que se tornassem atrativas e as fizeram servir vastamente como modelos para a figuração.

A Idade Média foi um período notadamente marcado pela ampla representação de animais em variados modos de registro. Sob a forma textual, no gênero pastoral – “uma paisagem ensolarada envolta na névoa da música da flauta e na algaravia dos pássaros”; em provérbios – “os peixes grandes comem os pequenos”, “nenhum cavalo tem ferraduras tão boas que não escorregue uma vez”; além de canções que procuravam reproduzir ora “o canto dos pássaros” ora o “latido dos cachorros pequenos e o ladrar dos dogues”. E em imagens, como nas insígnias de ordens religiosas – caso do porco-espinho; na heráldica, nos brasões de armas e escudos. (HUIZINGA, 2013, p. 212; 381-382; 467; 471).

Em meio a essa diversidade, os bestiários – ilustrados à mão, reconhecidos por abordar não somente espécimes encontrados na natureza, mas, também, seres míticos ou fantásticos – foram um dos mais importantes instrumentos de circulação dessas imagens. Os volumes ainda continham textos, escritos na forma de versos ou em prosa, e os animais – este era o propósito – serviam para fixar ensinamentos cristãos, principalmente, relacionados aos vícios e às virtudes de acordo com os atributos de cada um (malgrado, muitas vezes, as origens fossem pagãs). A relação complementar estabelecida entre a imagem e o texto combinada a uma sociedade

⁴ No original: “(...) a kind of ‘Book of Nature’ that had entries on stones and plants as well as animals, fish and insects”.

que demonstrava preocupações morais contribuiu para assentar de forma duradoura os animais no imaginário medieval a partir do século XII.

Com o passar dos anos e as transformações ocorridas nas relações de humanos e animais, as conotações que eram percebidas pelos coetâneos daqueles breviários foram se alterando e resultaram em uma interpretação mais alargada do vocabulário visual presente naqueles manuscritos. O termo bestiário passou a referir-se a animais na arte e, até mesmo, a ser usado como sinônimo de arte animalista. Mas, as mudanças semânticas ao longo dos séculos não evitaram que os corpos de animais viessem a ser empregados na arte fora daquilo que poderia ser descrito como normatização.

Ao contrário, no presente, artistas de várias procedências, de acordo com processos de criação individuais – alinhados aos mecanismos de apropriação das coisas em geral iniciados pelos cubistas, consolidados pelo *ready-made* duchampiano –, mudam a conformação dos animais, para torná-los objetos de arte. Ao criar animais híbridos, concebem um animalário particular, um zoológico fantástico ou uma zoologia mítica – construindo um verdadeiro catálogo de seres imaginários, numa espécie de *aggiornamento* ou “renovação” da noção dos antigos bestiários. A migração dos espaços naturais até sua introdução em locais consentidos pelo sistema da arte evidencia a alteração do estado dos espécimes tomados pelos artistas: animais, vivos ou mortos, ou suas partes, sozinhos e juntamente com outros elementos, integram trabalhos de arte.

Obras com essa singularidade permitem, entre outras possibilidades, tecer considerações sobre o *status* do objeto e suas transformações e, ainda, acompanhar – por meio do *corpus* gerado em torno delas e suas repercussões – os impactos causados, além dos significados e as atualizações do uso poético de animais no conjunto da arte contemporânea. A partir dos anos 1960 – quando assistimos à amplificação de exercícios que buscaram superar o discurso tornado convencional e não mais se encontravam respostas a teses, códigos e processos até então hegemônicos –, identificamos a consolidação de um ambiente que permitirá aos artistas expandirem as experimentações envolvendo o corpo dos animais. Atualmente, a ubiquidade ou (uma certa) onipresença de espécimes de múltiplas origens no circuito artístico-cultural nacional e internacional vem sendo ratificada. Estudiosa da Zooliteratura – um campo posto em relevo pelo interesse crescente na questão –, Maria Esther Maciel atesta:

Não são poucos os escritores/artistas que hoje têm explorado, sob um enfoque liberto das amarras alegóricas, diferentes categorias do mundo zoo. Feras enjauladas nos zoológicos do mundo, animais domésticos e rurais, bichos de estimação, seres vivos classificados pela biologia, cobaias de laboratórios, animais confinados e abatidos em fazendas industriais, espécies em extinção têm ocupado, cada vez mais, um visível espaço em livros, telas de cinema, palcos e salas de exposição. (MACIEL, 2011, p. 8)

Já constatando a abundância de experimentos seguindo essa orientação, quando escrevia no jornal “The New York Times”, a crítica Sarah Boxer noticiava: “Nos dias de hoje, parece que toda exposição de arte contemporânea precisa ter seu animal, vivo ou morto” (2000, p. B-9) (tradução nossa⁵). Na sequência, sucederam-se mostras que abordaram desde as mudanças nas crenças e atitudes humanas em relação a outras espécies⁶ até exposições de caráter mais narrativo sobre o mundo animal visto pelas lentes da arte, ciência, natureza e sociedade⁷.

Em 2017, a exposição coletiva “Bestiário” fazia referência, a partir do título, àqueles códices difundidos a partir do Medievo e procurava investigar as relações entre humanidade e animalidade, além da forma humana e animalesca, na arte brasileira. Proposta curatorial de Raphael Fonseca, montada no Centro Cultural São Paulo, reuniu uma centena de obras figurativas e tridimensionais, em uma pluralidade de meios e suportes, de nomes como Tarsila do Amaral (1886-1973), Marcelo Grassmann (1925-2013), Walmor Corrêa (1960), Tunga (1952-2016), Rodrigo Braga (1976) e Raquel Nava (1981). Alguns trabalhos reconfiguravam corpos dos espécimes (fig. 1) no mesmo rumo de procedimentos adotados por artistas de várias nacionalidades que continuam fazendo uso de uma série animais em seus processos.

⁵ No original: “These days it seems that every contemporary art exhibition must have its animal, dead or alive”.

⁶ Por exemplo, em “*Fierce Friends: Artists and Animals, 1750-1900*”, em 2005, no Van Gogh Museum de Amsterdã e, no ano seguinte, no Carnegie Museum of Art (Pittsburgh - EUA).

⁷ Como na exposição “*Animal*”, do final de 2018 ao início de 2019, na CityU Exhibition Gallery, localizada na Cidade Universitária de Hong Kong.



Figura 1. Raquel Nava, s/título (série Bicho Fera), técnica mista. Vista da exposição Bestiário, Centro Cultural São Paulo, 2017. Foto: Rafael Adorján. Fonte: <http://raquelnava.net/Exposicao-Bestiario>

De maneira análoga à dos ilustradores dos antigos bestiários, é possível enumerarmos incontáveis experiências nas quais o animal vem sendo reconfigurado por artistas contemporâneos que, em seus trabalhos, utilizam uma gama de espécimes inteiros ou seccionados. Alguns especializaram-se nos métodos da taxidermia; outros desenvolvem suas poéticas por meio da apropriação de animais taxidermizados por terceiros. Um dos mais conhecidos é o inglês Damien Hirst (1965), que se tornou famoso internacionalmente pelo trabalho, de 1991, nomeado *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo] – um tubarão-tigre capturado na Austrália com cinco metros de comprimento pesando duas toneladas, mantido em uma caixa de vidro e aço contendo dezenas de litros de solução de formaldeído, preparado e montado na Inglaterra por uma equipe técnica sob a supervisão de Hirst, procedimento que ele iria repetir com frequência utilizando outros espécimes.

Muitos artistas, na atualidade, mobilizam a atenção para uma fauna incomum que não nos é possível localizar em qualquer geografia, capaz de colocar em conflito, entre outras, noções como criação e exploração. Em geral, acabam por “conceber” seres anômalos, que adicionam questões em torno do feio, do grotesco, do estranho e do exótico – conceitos que historicamente aparecem em contraponto à concepção do belo nas mais variadas culturas. Desse modo, transpõem para a arte contemporânea, a nosso ver, idealizações dos bestiários medievais, especialmente,

relacionadas à “invenção” de animais – às quais artistas do século X ao XV dedicaram, além de domínio técnico, principalmente, fantasia imaginativa –, evidenciando que a cadeia de transmissão visual (e textual) daqueles manuscritos mantém-se até os nossos dias.

Uma amostra paradigmática dessa prática é a obra “O Sacrifício – Instalação sobre a Vida e a Morte da Cultura, do Homem, da Natureza”, de Alex Flemming (1954), na 21ª Bienal Internacional de São Paulo (1991). Como em uma procissão, alinhavam-se dez animais empalhados da fauna brasileira – provenientes do Museu de História Natural de São Paulo –, todos pintados em um intenso azul metálico, suspensos por fios que pendiam do teto de uma sala escura, sobre uma espécie de piscina. O cortejo era aberto por um cordeiro (fig. 2), cujo corpo mumificado estava perfurado por escumadeiras de alumínio. A seguir, vinham um urubu sobre um refletor, um tatu apoiado em uma gaiola de metal, um veado de ponta cabeça preso a uma escada doméstica de alumínio, um macaco numa teia de arame, uma cabeça de boi sobre dois escorredores de macarrão, postos um sobre o outro. Havia ainda um rato, um jacaré em um carrinho de feira, uma garça com parafusos de caminhão na cor prata (como a dos demais objetos da instalação) encrustados no dorso da ave, e, dentro de uma maleta metálica, uma raposa.



Figura 2. Alex Flemming. *Cordeiro de Deus*, 1991, tinta acrílica sobre animal empalhado e escumadeiras de alumínio, 112 cm x 136 cm x 102 cm. Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Com o trabalho, o artista retomava uma instalação emblemática, conhecida como “Ex-Touros”, na qual perfilou de cada lado da escada que dá acesso ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1990, 18 cabeças de boi também pintadas de azul metálico, dispostas sobre grandes cestos de plástico que receberam tinta branca, invertidos, sugerindo colunas gregas. Aquela fora a primeira vez⁸ em que dispunha de animais empalhados (ou seus fragmentos) em um dos trabalhos de sua vasta obra repleta de criaturas metamorfoseadas.

3. Taxidermia como estratégia da arte contemporânea

Mesmo que corpos ou fragmentos de animais não constituam unicamente o foco de sua produção, Flemming insere-se em um grupo ampliado de artistas, de todos os continentes, que vêm trabalhando (exclusivamente ou não) com materiais de taxidermia. É o caso do trio Sarina Brewer, Scott Bibus e Robert Marbury, fundador em 2004, na cidade de Minneapolis (EUA), de um movimento que cresceu e se tornou a primeira instituição internacional dedicada à *Taxidermy Art*, nomeado Minnesota Association of Rogue⁹ Taxidermists (MART).

Além de estadunidenses, em várias cidades, há artistas realizando experiências nessa linha em muitos países, como Austrália, Alemanha, Canadá, Nova Zelândia, Países Baixos e no Reino Unido. Neste último, reside Tessa Farmer (1978) que trabalha em Londres e cuja pesquisa está fundada na literatura e em lendas de sua Inglaterra natal, embora subvertendo a noção vitoriana de que fadas são seres do bem. As criaturas em miniatura (que se assemelham a humanoides) – as quais ela denomina *fairies (fadas)* e que não encontram correspondência na natureza – são

⁸ A partir de então, Alex Flemming iria dedicar-se mais intensamente aos animais empalhados. Como na mostra individual *Objekte* (1992), na Galerie Tammen & Busch, em Berlim.

⁹ O termo em inglês designa pessoa desonesta e sem princípios, que age fora do esperado e de forma perigosa. E, ainda, animal de temperamento feroz que vive apartado de seu grupo. Entre outras acepções depreciativas, também está relacionado ao catálogo fotográfico de criminosos mantido pela polícia (*rogues' gallery*).

confeccionadas a partir de insetos ressecados (e suas asas), como abelhas, formigas, vespas, e fazendo uso de materiais orgânicos com atenção especial às raízes.

Em suas obras, Farmer utiliza ainda casulos, borboletas, minhocas, conchas, pequenos crustáceos, bem como animais taxidermizados de maior porte, incluindo pássaros, porco espinho e raposa (fig. 3), em meio aos quais, as suas fadas são apresentadas como predadores, de maneira que pareçam estar em confronto permanente entre elas e com as demais espécies do reino animal o qual inventivamente habitam (MARBURY, 2014, p. 118).



Figura 3. Tessa Farmer. *Little Savages*, técnica mista, trabalho realizado durante residência no Museu de História Natural, 2007, Londres.

Fonte: <http://www.tessafarmer.com/little-savages/qh9ppzu02sbtk7nlj4wk07sdp1b3d>

Com a aplicação de métodos conexos ao desenvolvimento da taxidermia, as estratégias do movimento estão atreladas a experimentos compatíveis com operações artísticas relacionadas ao que se convencionou delimitar – levando em conta as correntes de pensamento que guiaram a produção das últimas décadas – naquilo que ficou conhecido como arte contemporânea, cujas práticas levaram ao paroxismo a apropriação das coisas em geral. Esses artistas lançam mão de artefatos industriais – metais, papel, plástico, cerâmica, vidro etc. – e refugos retirados da natureza, os quais combinam a elementos da taxidermia clássica e com eles criam

desde pequenas obras a instalações em grande escala, firmando, com estas composições, novos processos de artesanaria.

No Brasil, o trabalho de Raquel Nava, citada anteriormente, tem se distinguido pelo uso de animais (inteiros ou em partes) mesclados a inúmeros aparatos para tratar da relação do homem com as coisas inanimadas. Com apoio do Hospital Veterinário da Universidade de Brasília, a artista vem realizando exposições marcadas pela assiduidade do corpo animal, com os quais constrói objetos insólitos a partir do encontro com um grande número de utensílios – pincel de barbear, lustres, espanadores, tapetes, canos de PVC, recipientes plásticos e de metal – e também trabalhos de maior porte cujo papel principal é exercido por espécimes taxidermizados.

A taxidermia – do grego *taxís* (ordem, arranjo) e *dermys* (pele) –, que consiste em dar forma à pele de animais sem vida para preservar suas características exteriores, tem origens no Antigo Egito, onde animais de estimação – gatos, pássaros, crocodilos e até gazelas – foram mumificados. No século XVI, recursos foram desenvolvidos para recuperar, manter e melhor conservar os animais empalhados graças ao interesse crescente pelo mundo natural e o desejo de dispor esses exemplares – em meio a uma multiplicidade de itens raros, curiosos ou estranhos – nos *Wunderkammern*, que estão na gênese dos museus de história natural, bem como dos museus em geral. A fórmula efetiva da técnica, com o uso do arsênico, surgiu ao final do XVIII e o primeiro negócio profissional na área somente foi inaugurado em 1898, em Londres, ao final da era vitoriana, quando houve a popularização da montagem taxidérmica – seja por motivos científicos ou de decoração, como no caso dos troféus de caça (MARBURY, 2014, p. 9-10). Daí em diante, atravessou práticas artísticas que incluíram e as que continuam empregando amiúde seres do reino animal em sua execução.

4. Olhar o animal: animalidade versus humanidade

O uso indiscriminado e a presença eloquente concorrem, paradoxalmente, para o esvaziamento da imagem dos animais, desencadeando – embora sem estreitar o crescente fascínio por esta matéria-prima – atitudes de indiferença na percepção e na interpretação por parte daqueles que se voltam às obras pautadas pelo corpo de espécimes diversos. Conforme John Berger, um dos autores que trataram do modo

como os humanos dirigem o olhar aos animais, “explicamos esse mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundado” (1999, p. 9). Assim, quando nos voltamos a determinado objeto, no nosso caso, de arte, não podemos esquecer que o nosso cotidiano é determinado por aparatos visuais – imagens, que pululam e intermedeiam a nossa relação com o mundo – e as palavras não têm sido suficientes para elucidá-los. Hans Belting, por sua vez, constata que podemos visualizar as imagens “como meios de conhecimento, que se transmitem de modo diferente dos textos” (2004, p. 23). Enquanto Georges Didi-Huberman assevera que ao “pousarmos” nosso olhar sobre uma imagem de arte “(...) o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras” (2013, p. 9).

Faz-se necessário sublinhar que ao nos direcionarmos para trabalhos de arte – em especial àqueles alicerçados em animais – também somos afetados por condições determinadas *a priori*, seja o conhecimento que temos das imagens, as nossas crenças ou os demais princípios que nos guiam. Colocado em outros termos, “(...) tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber”, segundo Didi-Huberman, que prossegue: “Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo o que se vê, ou seja, tudo que se lê no visível” (2013, p. 11).

Já Marize Malta tem se debruçado sobre a categoria classificada como “objetos do mal” – que engloba animais empalhados, exibidos em dispositivos acolhidos nas residências ou recolhidos aos museus, “considerados verdadeiras monstruosidades ou anomalias para a estética predominante”. A autora avalia que seguimos sem refletir “sobre os sintomas de sua imagem [desses artefatos] em nossas vidas, sobre sua participação na formação da cultura visual de nosso tempo, na sua potencialidade para problematizar questões ligadas à arte” (2015, p. 93).

A pesquisa sobre a presença do animal na arte requer a investigação de importantes aspectos transdisciplinares tratados por filósofos e outros estudiosos da questão. De acordo com a Sociobiologia, existe uma teoria geral sobre o comportamento animal e, na categoria “animal”, está incluído o homem. No entanto, a questão vai além da distinção entre os conceitos animalidade e humanidade – que interessaram a vários autores, como Georges Bataille, indicado dentre os que mais dedicaram atenção à emancipação do homem da animalidade.

Correlacionado aos Estudos Animais, disciplina que emergiu da atenção progressiva ao tópico por numerosas áreas do conhecimento, Dominique Lestel

(2011, p. 25 - 27), para explicar a maneira como o homem teria sido arrebatado da animalidade, sugere que a hominização – na esteira do darwinismo – sobrevém como um processo mediante uma série de eventos que possibilitam reconstruir essa aparição do humano. Entre os critérios, apontados por Bataille, que permitiram alcançar a hominização figura, essencialmente, a arte em virtude das pinturas rupestres (pelas quais o autor nutria um grande interesse), que seriam os únicos vestígios tangíveis dessa passagem do animal ao homem. A arte consolidaria e firmaria esse movimento: ao atribuir uma imagem poética ao animal, o homem teria deixado de ser um deles.

Cada autor, à sua maneira, descreve problemas da conflituosa relação de humanos e animais, sempre cercada de complexidades e, na maioria das vezes, de controvérsias. Essas questões, em certa medida, são discutidas pelos artistas em trabalhos que colaboram para aproximar a temática do público em geral, extrapolando o âmbito acadêmico. Independentemente dessa condição, os comissários da arte compreenderam, há tempos, o poder de atração que faz os animais sobressaírem com desenvoltura na arte contemporânea, em todas as formatações possíveis e contextos de diferentes níveis de expressividade – segundo a elaboração de cada artista que se dedique aos demais seres do reino animal em suas produções.

Por mais que sofram investidas de variadas intensidades, a começar pelas intervenções, frequentemente, com alto teor de hostilidade, partindo de grupos dedicados à proteção da fauna e aos direitos dos animais, esses artistas – apesar de outras limitações de ordens distintas – têm conseguido exercer, no que concerne a obras que contêm animais, sua liberdade de expressão. Simultaneamente, os espécimes têm resistido como um dos últimos elementos perturbadores da arte, ainda que não nos seja possível prever, em virtude de sua fragilidade, qual será o destino dessas peças (como o de tantos outros trabalhos, notadamente, realizados a partir de materiais perecíveis).

5. Um vocabulário plástico-poético

Para esclarecer a engenharia poética que se estabeleceu a partir das produções artísticas com os próprios animais em sua estrutura, constatamos que, em meio às oscilações terminológicas que o envolvem, não há dúvidas quanto à significação da noção do animalismo – atestada inclusive pelos lexicógrafos –, embora

essa formalização por si só não garante sua difusão e reconhecimento, conquanto seja possível ratificar a regularidade da temática em um sortimento de plataformas nos mais variados períodos. Destacamos o crescente interesse pelo estudo transdisciplinar dos liames dos animais e humanos. Também vimos que, antes dos artistas contemporâneos e seus experimentos com espécimes taxidermizados, em muitas manifestações culturais, nota-se a “incorporação” de animais.

Foi a partir do final dos anos 1950, quando artistas atuaram rearranjando a abundância de procedimentos vinculados ao fazer artístico – adotando definitivamente os corpos de animais e/ou suas partes –, que os espécimes passaram a frequentar peremptoriamente repertórios singulares e foram engajados a poéticas (às vezes, mitopoéticas) – uma prática que se mantém em curso estabelecendo, para a criação artística, novas relações com múltiplos campos do conhecimento. Esses exercícios acompanham o percurso das operações contemporâneas que têm desafiado a fragilidade do senso comum sobre aquilo que nos habituamos a identificar como sendo arte. Por intermédio de processos apropriativos, os animais taxidermizados iriam aparecer como (ou fazendo parte de) obras de arte nas mais diversas circunstâncias, que ensejam, até mesmo, incontáveis possibilidades de violações desses corpos que terminam, sistematicamente, danificados.

Trabalhos resultantes da apropriação de espécimes não renunciam à vocação de atualizar o diálogo, de reafirmar ou problematizar a arte, e a persistência dos artistas – aproximando as obras com animais dos muitos setores do pensamento, recorrendo a gestos expressivos que renovam o repertório formal em benefício de novas estruturas de formação de sentido – tem contribuído para moldar um vocabulário plástico-poético no conjunto da arte contemporânea.

Referências

BELL, Julian. *Mirror of the World: A New History of Art*. London: Thames & Hudson, 2007.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2004.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOXER, Sarah. *Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow*. In: **The New York Times**, p. B 9, 24 jun 2000. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2000/06/24/arts/animals-have-taken->

[over-art-art-wonders-why-metaphors-run-wild-but-sometimes-cow.html](#)> Acesso: 10 jan. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

FORTES, Hugo Fernando Salinas. **Sobrevoos entre homens, animais, espaços e tempos**: pensamentos sobre arte e natureza. 2016. Tese (Livre Docência em Expressão tridimensional) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-30012017-102822/publico//tesedocentenet3.pdf> > Acesso: 5 fev. 2020.

FREITAS, Artur. "Perturbações do Olhar". In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). 1ª ed. **Objetos do olhar**: história e arte. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

HUIZINGA, Johan. **O outono da idade média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JANSON, H. W. **História da arte**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as comunidades híbridas. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther. Prólogo. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). **Objetos do olhar**: história e arte. 1ª ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

MARBURY, Robert. **Taxidermy Art**: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself. New York: Artisan, 2014.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1998.

SHIPPEY, Tom. "Throw your testicles". In: **London Review of Books**. Vol. 41. No. 24. 19 dez 2019. <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n24/tom-shippey/throw-your-testicles>> Acesso: 12 dez. 2019.

Sobre o autor

Marco Tulio é mestre na linha Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília - PPGAV/VIS/IdA/UnB (2020). É graduado em Teoria, Crítica e História da Arte pela UnB (2017) e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (1988). <https://orcid.org/0000-0002-4030-5584>, <http://lattes.cnpq.br/0389570096101553>

Recebido em: 01-03-2021 / Aprovado em: 06-04-2021

Como citar

ALENCAR, Marco Túlio. (2021). Animalismo, bestiários, taxidermia e a construção de um vocabulário na arte contemporânea. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 1-17, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59542>

Esta versão está publicada em *ahead of print*



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.