An oil painting depicting a herd of cattle in a field. In the foreground, a large, dark, textured mass, possibly a rock or a large animal's head, dominates the lower half of the frame. In the background, several cows are visible, including a large dark brown cow in the center and a smaller light brown cow to its right. The background is a mix of dark and light brown tones, suggesting a field or a body of water. The overall style is expressive and textured, with visible brushstrokes.

Encontrando os animais

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Alice Maria Vasconcelos Lara

**ENCONTRANDO OS ANIMAIS:
Pinturas sobre a condição do animal-não-humano
no mundo contemporâneo**

Versão corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

**São Paulo
2020**

Alice Maria Vasconcelos Lara

**ENCONTRANDO OS ANIMAIS:
Pinturas sobre a condição do animal-não-humano
no mundo contemporâneo**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação
em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção de Título de
Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

**São Paulo
2020**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lara, Alice

ENCONTRANDO OS ANIMAIS: Pinturas sobre a condição do animal não-humano no mundo contemporâneo / Alice Lara ; orientador, Hugo Fernando Salinas Fortes Junior. -- São Paulo, 2020.
194 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. pintura 2. animal 3. animalidade 4. relação humano animal 5. condição contemporânea animal não humano I. Salinas Fortes Junior, Hugo Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 750

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Defesa da dissertação em: __/__/__

Banca examinadora

Nome: _____

Assinatura: _____

Nome: _____

Assinatura: _____

Nome: _____

Assinatura: _____

Dedicatória

Dedico esta dissertação à minha primeira manada: minha família sempre me acolhendo para a realização dos meus sonhos. Preciso agradecer especialmente a Liduina Maria, minha mãe, que está sempre sonhando junto comigo.

Agradeço aos animais, por sua existência riquíssima em ensinamentos. Quero agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Hugo Fortes, que acolheu minha selvageria pictórica na academia, reconhecendo os animais que somos, me dando todo o embasamento para pesquisar nosso tema. Juntamente com Sissi, sua companheira, Hugo nos recebeu em São Paulo — a mim e a meus colegas de pesquisa —, sendo nossos pontos de referência, tanto acadêmica, como artística e pessoal.

Preciso também agradecer aos amigos que formaram comigo um cardume. Com eles fui nadando contra diversas marés; sem eles o trabalho não seria possível. Maryella Sobrinho, minha amiga-irmã, sempre ao meu lado, me incentivando e dando suporte intelectual; Luciana Magno, Henrique Detomi, Mayra Detomi, Rachel Vallego, Weberson Campos, Elisa Mariana, Camila Ferreiro, Iago Lara, Hélio Luz, Manuela Leite, Ivie Zapelline, João Angeline, Marcela Campos, Virgílio Neto, Danielle Noronha, Mauricio Parra, Eva Leones, Flora Egécia e os membros da Fanfarra Clandestina sempre me abrindo espaços de diálogos riquíssimos, em um ambiente cheio de afeto e colaboração.

Agradeço ao meu amigo Beto Hidoeshi por ter me dado minhas primeiras tintas e me aproximado do pintar.

Sou grata aos artistas Davi Nascimento, Ingrid Cuestas e Mauricio Adinolfi, por estarem abertos a conversar sobre seus trabalhos, enriquecendo minha pesquisa e minha formação.

Um agradecimento especial também para a equipe do zoológico de São Paulo, por dividir suas rotinas de trabalho e seu amplo conhecimento sobre os animais.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO:

O presente texto é o resultado de uma pesquisa teórico-prática desenvolvida na linguagem da pintura e que buscou refletir acerca da condição contemporânea do animal-não-humano. Dividida em quatro capítulos, ela visa, em cada um desses capítulos, pensar sobre diversos aspectos da vida animal e da relação que os humanos estabelecem com os mesmos. No primeiro capítulo, é apresentada uma série de pinturas, sob o título geral de *Resistência*, em que são representados grupos de animais auto organizados que procuram resistir às péssimas condições a eles impostas pelos humanos. No segundo capítulo, é mostrada a série *As duas histórias da carne*; nela, duas histórias sobre o abate de animais são conectadas pela produção das pinturas e pela discussão sobre o consumo de carne. No terceiro capítulo, é apresentada a série *Perder-Se, Encontrá-Lo, Espreitar-Nos*, focada no encontro direto com o animal em seu habitat natural. Minha série mais recente sobre o tema, intitulada *As ordens no paraíso* é apresentada no quarto e último capítulo. Desenvolvida a partir de uma vivência pessoal no zoológico de São Paulo, busca enfatizar a relação entre animais e humanos no espaço institucional do zoológico e as implicações do confinamento para o bem-estar dos animais.

Palavras-chave: 1. pintura 2. animal 3. animalidade 4. relação humano-animal 5. condição contemporânea do animal-não-humano.

ABSTRACT:

The present text is the result of a practical-theoretical research developed on the language of painting, and that looked to reflect on the contemporary condition of the non-human animal. Divided in four chapters, it aims, in each of these chapters, to think about diverse aspects of animal life and their relationship with humans. In the first chapter, a series of paintings are presented under the overarching title of *Resistance*, which represents self-organized animal groups that seek to resist the terrible conditions imposed by humans. The second chapter shows the series *The two stories of the flesh*, in which two different stories on animal slaughtering are connected through the production of paintings and through the discussion on meat consumption. In the third chapter, the series *Get Lost, Find Him, Lurk Us* is presented, focusing on the direct encounter with the animal in its natural habitat. My most recent series on the topic is titled *The Orders In Paradise*, and is presented in the fourth and last chapter. Developed from a personal experience in the São Paulo zoo, it seeks to emphasize the relationship between animals and humans in the institutional space of the zoo, as well as the implications of confinement for the animals' well being.

Key words: 1. Painting 2. Animal 3. Animality 4. Human-animal relationship 5. Contemporary condition of the non-human animal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
MEMÓRIAS	13
CAPÍTULO I: O ANIMAL QUE RESISTE	20
SÉRIE: RESISTÊNCIA	20
1. 1. Trabalhos anteriores	20
1. 2. Série resistência	33
1. 2.a. As matilhas de cães domésticos	41
1. 2. b. As manadas de jumentos	41
1. 2. c. As manadas de búfalos	42
1. 3. Processos de desenvolvimento	42
1. 4. A distinção humano-animal	45
1. 5. Animais como influenciadores de uma resistência política	52
1. 6. Paula Rego e Francis Bacon: dois pintores da animalidade	54
CAPÍTULO II: O ANIMAL QUE SE COME	60
SÉRIE: AS DUAS HISTÓRIAS DA CARNE	60
2. 1. As Duas Histórias da Carne	72
2. 2. Características formais	74
2. 3. Extrativismo <i>versus</i> criação	74
2. 4. Matar animais	76
2. 5. Como os artistas latino-americanos pensam o abate	79
CAPÍTULO III: OS ANIMAIS QUE SE ENCONTRAM	88
SÉRIE: PERDER-SE, ENCONTRÁ-LO, ESPREITAR-NOS	88
3. 1. Série perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos	106
3. 2. O fabular	115
3. 3. Diálogos e influências	122
CAPÍTULO IV: O ANIMAL QUE SE OLHA	131
SÉRIE: AS ORDENS NO PARAÍSO	131
4. 1. A fundação zoológico de São Paulo	154
4. 2. Desenvolvimento da pintura	161
4. 3. Breve história do dispositivo zoológico	167
4. 4. Algumas razões de nossos olhares para o animal	171
4. 5. Artistas que trabalharam com a questão do zoológico	174
CONCLUSÃO	185
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada a seguir refere-se a pinturas desenvolvidas por mim desde o ano de 2017 e que seguem sendo realizadas. São quatro séries de trabalhos com qualidades específicas, mas alinhadas por três propósitos: pesquisar a linguagem da pintura, buscar o entendimento sobre a condição do animal na contemporaneidade e tentar compreender as relações que nós humanos estabelecemos com eles.

Nós humanos também somos animais, mesmo que nossa história tenha buscado nos distanciar de nossa condição. Para facilitar a leitura, porém, esclareço que, ao longo do texto, usarei o termo “animal” para designar todo o conjunto de animais-não-humanos.

Começo com um memorial sobre questões pessoais importantes para a formação de minha identidade artística. Para isso, apresento obras realizadas anteriormente ao presente trabalho e busco recapitular as reflexões que me conduziram à pesquisa atual.

O Capítulo I, O Animal Que Resiste, apresenta a série *Resistência*, elaborada em torno de grupos de animais que, organizados, conseguiram resistir à opressão humana. Nesse capítulo, falo sobre os processos específicos de desenvolvimento da pintura e das escolhas pictóricas relacionadas a cores e composição. A partir das ideias de Giorgio Agamben (2013), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), Deleuze (1988), Vilém Flusser (2011) e Viveiros de Castro (2015), reflito sobre a construção da distinção entre humano e animal.

Além disso, no tópico intitulado *Animais como influenciadores de uma resistência política*, me utilizo da figura do filósofo Diógenes de Sinope (412 a. C.), a partir de sua descrição feita por Peter Sloterdijk (2012), para explicar como os animais podem influenciar nossa postura política. Também apresento as ideias de Deleuze e Guattari (1997) sobre essa influência. De forma a complementar esses estudos, discuto a obra de Paula Rego (1935) e Francis Bacon (1909 - 1902), refletindo sobre como suas obras encontraram no animal a potência para trabalhar questões que lhes eram caras.

No Capítulo II, O Animal Que Se Come, apresento a série *As Duas Histórias Da Carne*. Nessa parte do trabalho, descrevo as duas histórias reais

sobre abate animal condutoras da construção da série e esclareço as características formais específicas das pinturas que a compõem.

No tópico *Extrativismo versus criação*, reflito sobre como esses dois modos de manejo do natural são percebidos na sociedade a partir das ideias de Tim Ingold (2002). Em *Matar animais* reflito sobre a questão da carne como alimento e sobre os meios de obtê-la. Finalizo o capítulo apresentando artistas latino-americanos que pensam sobre o tema do abate em suas poéticas. São eles: Ingrid Cuestas, Rodrigo Braga e Alessandra Sanguinetti.

No Capítulo III, *Os Animais Que Se Encontram*, é mostrada a série *Perder-Se, Encontrá-Lo, Espreitar-Nos*. Nesse capítulo, descrevo as motivações pessoais para o desenvolvimento da série e reflito sobre o gênero conhecido como “fabular”, me apoiando nas reflexões de Massaud Moisés (2004) e Tzvetan Todorov (1992). Falando sobre artistas fortemente influenciadas por esse gênero, penso especificamente sobre a obra gráfica de Paula Rego e sobre a série *Alegorias do estranho*, de Nara Amélia da Silva (1982). Ao final do capítulo, apresento, no tópico *Diálogos e influências*, as obras nas quais busquei elementos para o desenvolvimento visual da série, como as pinturas que Francis Bacon realizou sobre a obra de Vicent van Gogh (1853 -1890), e o filme *Melancolia* (2011) de Lars von Trier. Reflito também sobre o diálogo estabelecido na série com a obra do pintor Henry Rosseau (1844 - 1910).

No Capítulo IV, *O Animal Que Se Olha*, estão as reflexões acerca da série *As Ordens No Paraíso*. Dou início ao capítulo apresentando o objeto de pesquisa sobre o qual a série se baseia, a Fundação Zoológico de São Paulo. Em seguida, discuto sobre as condições formais e as decisões conceituais participantes do desenvolvimento da série. Apoiando-me no levantamento histórico de Vernon N. Kisling Jr (2001) e dos pesquisadores Nelson Sanjidl, David Conway Orenll, José de Sousa e Silva Junior, Marinus Steven Hoogmoedl e Horácio Higuchil (2012), reflito brevemente sobre a formação dos zoológicos no mundo e no Brasil.

No tópico *Algumas razões de nossos olhares para o animal*, busco suporte em John Berger (2009) e Gaston Bachelard (1997) para tensionar as motivações que justificam nosso olhar para o animal. Associado a isso, reflito sobre as pesquisas dos artistas Frederico Câmara, Hugo Fortes & Síssi

Fonseca, Mauricio Adinolfi (1978) e Gilles Aillaud (1928-2005), que trabalharam com a questão do zoológico, buscando entender como este dispositivo foi apresentado dentro de cada uma de suas poéticas.

Apresento, por fim, as conclusões obtidas nesta pesquisa e relato as referências bibliográficas que a embasaram.

MEMÓRIAS

Para iniciar esta dissertação, apresento algumas questões relacionadas à memória de minhas atividades. Penso ser importante resgatar essas lembranças para explicitar como minhas experiências foram constituindo minhas subjetividades e como as mesmas participaram ativamente de minha construção artística e poética, com repercussões na atualidade.

Fui criada em uma região administrativa do Distrito Federal chamada Vicente Pires. Essa localidade é hoje uma região bastante povoada, graças aos loteamentos e grilagens ilegais. Mas, nos anos noventa, durante minha infância, era tão erma, que não havia sequer um mercado, o que fazia com que minha família precisasse produzir, entre outros alimentos, pães e macarrão. O leite que consumíamos, por exemplo, era produzido na vizinhança e entregue em garrafas *pet* reutilizadas. A água era de poço artesiano e a energia elétrica vinha de uma instalação em casa vizinha. Não tínhamos telefone, transporte público ou asfalto. Atravessávamos as chácaras passando por entre os arames farpados das cercas, estando muitos campos com mato alto, repletos de frutas silvestres. Lembro-me das *maria-pretinhas*, framboesas, pitangas... tenras frutas nascidas em meio à natureza áspera do cerrado.

Os solos do Distrito Federal têm a marcante característica de uma vermelhidão quase carnal. Quando criança, o lugar onde eu morava tinha pouca vegetação, pois era alvo de exploração irregular de cascalho, o que tornava o terreno uma vasta área vermelha em diversos tons e gradações. Eram feitas grandes covas para colocar outra terra, tornando possível o crescimento de certas árvores; afinal o terreno original era muito pobre em nutrientes. Eu entrava nessas covas com minhas amigas, brincávamos de maquiagem, usando a terra em seus vários tons. Meu pai era caminhoneiro e, muitas vezes, trazia carretas com diversas terras restantes das obras onde trabalhava, enriquecendo ainda mais a gama de cores deste universo. Brincávamos nesses montes de terra, gigantes aos nossos olhos de crianças (figuras 1, 2 e 3). Minha mãe achava muito difícil lavar nossas roupas encardidas e, de forma cômica, dizia que algum dia iria nos jogar junto com as roupas na máquina de lavar para ver se nós finalmente ficaríamos limpos.

Realizei, ali, diversas atividades, como cuidar de hortas e animais, entre os quais galinhas, coelhos, cavalos, cães e vacas. Estive presente em todos os pormenores dessa relação como os ciclos de morte e vida, os cios, a violência

dos e com os animais (figuras 4 e 5). Ainda hoje meus pais têm muitos cachorros e algumas vacas. Muitas espécies como pássaros do cerrado vêm nos visitar e minha família os alimenta plantando árvores frutíferas e colocando frutas para recebê-los.

Embora não fôssemos pobres, o acesso a materiais de arte era bem restrito, na época; então, eu costumava misturar pigmentos da terra, corantes alimentícios, óleo, água, e pintava em papéis que minha mãe trazia do trabalho. Depois, graças ao Plano Real, ficou um pouco mais fácil obter materiais, graças às lojas de R\$ 1,99. Comecei, então, a ter materiais relacionados à pintura e ao desenho, como as canetas hidrocor – que eu estourava para extrair o pigmento. Também via muitos programas de televisão, infantis e adultos, que ensinavam artesanato. Desde criança, eu sempre fui muito interessada no fazer.

Entre os produtos da cultura visual, nessa época houve um *boom* de música sertaneja. Estando localizado no meio do Estado de Goiás, o Distrito Federal incorporou esse estilo musical tão forte da cultura goiana, e isso se faz muito presente até hoje. Cartazes de Roberta Miranda, Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Sula Miranda estavam em todas as paredes. Os meus músicos favoritos eram Leandro e Leonardo que relatam a vida no campo, a vida na estrada e romances. Também como referência de visualidade tenho muita nostalgia de *Fera Ferida*, *Renascer*, *Rei do Gado* e *Pantanal*, novelas que mostram um pouco de um Brasil escondido, do interior. Lembro que, na época em que foram exibidas, todos ficaram muito tocados por essas novelas, mesmo os homens do lugar agrícola onde eu morava. Todos se identificavam com aquele conteúdo.

Em algumas casas da vizinhança onde morei, havia pinturas de cavalos e entalhes em madeira com esse tema. Era muito “chique” ter isso na parede. Um dos vizinhos, Beto, que fazia esse tipo de artefato, me viu desenhando, quando eu era adolescente, e me deu um pesado caixote de madeira (provavelmente feito à mão, por ele mesmo) com várias tintas a óleo que ele também tinha ganhado de uma de nossas vizinhas. Dona Hebe era uma senhora idosa que também tinha o *hobby* de pintar, mas fazia isso pintando flores nas portas de sua casa. Com essas tintas herdadas de Beto e dona Hebe comecei a pintar em camisas e em papéis grossos. Misturava tintas com

óleo de cozinha por não entender de solventes; e isso me proporcionou um entendimento de tinta que me ajudou muito depois.

Outro aspecto mais íntimo de minha vida foi que, aos 14 anos, eu sofria de menorrugas fortíssimas. Enquanto adolescente foi bem vergonhoso sujar as carteiras da escola com menstruação. Em consequência desse sangramento cheguei a ser hospitalizada por três dias com uma anemia. Era muito chocante ver aquela quantidade de sangue, tantas nuances de vermelho, representando saúde e doença ao mesmo tempo, algo bem sofrido e marcante na minha vida.

Pensando nessas memórias, retorno meu olhar para as fotos de família e busco nessas fotos um dado de cor a ser utilizado na pintura. Tenho catalogado tons terrosos e vermelhos de tinta a óleo e acrílica, para facilitar seu uso, predominante em minhas obras (figura 6). Sinto recuperar, desta forma, a sensação de ver e tocar esses elementos. Aprecio pensar sobre a fabricação desses tons de tinta em que é usada a pigmentação vinda da terra, à qual são misturados insumos de animais, como, por exemplo, a cera de abelha. Tais reflexões sobre o material usado na pintura ser coincidente com o tema do trabalho confere a ele um aspecto metalinguístico, o que me instiga bastante.

Além das cores, rememoro muitas dessas sensações descritas acima como a aspereza do cerrado, a beleza das pinturas e entalhes com os temas de animais feitos na roça, a relação com os animais, as afetividades das músicas sertanejas. Busco essas sensações enquanto construo a pintura. Entendo como meus modos de vida me trazem ao fazer da pintura pelo viés da materialidade e do fazer manual como forma de pensar o mundo.

Recentemente me mudei para a cidade de São Paulo, trazendo para minha prática um distanciamento desse lugar que é parte ativa de minha pesquisa e transformando, assim, as lembranças em, ao menos, um ponto importante. Minhas voltas à terra natal se tornam uma espécie de residência artística, onde passo por vivências seminais, essenciais à produção. Penso ser essencial estar presente nesses ambientes, fazer registros e poder usar essas imagens na produção de minha obra.

Figura 1: Festa de aniversário em minha casa. Fonte: acervo pessoal.

Figura 2: Terreno da chácara. Fonte: acervo pessoal.

Figura 3: Meu pai e o Wanderley na frente de caminhão descarregando. Fonte: acervo pessoal.

Figura 4: Janela da minha casa, atualmente. Fonte: acervo pessoal.

Figura 5: Eu, meus irmãos, meu primo e a cadela do vizinho, por volta do ano de 1996. Fonte: acervo pessoal.

Figura 6: Alice Lara. Cartela feita para catalogar os tons terrosos. Óleo sobre tela s/d. Fonte: acervo pessoal.

CAPÍTULO I: O ANIMAL QUE RESISTE

SÉRIE: RESISTÊNCIA

1. 1. Trabalhos anteriores

Os trabalhos sobre os quais irei me aprofundar durante esta dissertação foram realizados a partir de 2017 e ainda estão sendo produzidos. São obras alinhadas com um conjunto pictórico anterior. Apresento parte delas para que o leitor entenda como se estrutura a poética.

A pintura é a linguagem escolhida para o desenvolvimento de meu trabalho. Lembro-me de começar a pintar animais de forma aleatória, por simplesmente achar bonito, como um exercício de aproximação a um elemento presente na minha vivência cotidiana para pintar (figura 7). Posteriormente fui me envolvendo no tema e entendendo que aquilo que gostaria de expressar sobre o mundo, ou mesmo sobre a humanidade, poderia ser feito a partir do animal. Escolhi o tema e fui escolhida por ele. E, se isso surgiu primeiramente na pintura, no fazer do pintar, fui aos poucos percebendo que sempre retornava – e retorno – à mesma linguagem artística e ao mesmo campo do pensamento. Percebo também que preciso dessa materialidade que a pintura possibilita para gerar um mundo tátil e visualmente palpável.

Figura 7: Alice Lara. *Rinha*. 60 x 80 cm. Óleo sobre tela. 2007. Fonte: acervo pessoal.

No ambiente acadêmico, a primeira série de pinturas desenvolvidas de modo mais complexo foi intitulada, na ocasião da primeira exposição da mesma, *Amores Perros* (2000), com referência ao filme homônimo do diretor mexicano Alejandro Iñárritu, uma das principais influências para sua produção. A série foi desenvolvida como alusão a cenas de rinhas de cachorros e galos, bastante viscerais, e baseadas em fotos pesquisadas na *internet* (figuras 8, 9 e 10).

Figura 8: Alice Lara. *Esperando para mais delicias*. 90 x 90 cm. Óleo sobre tela. 2010. Fonte: acervo pessoal.

Figura 9: Alice Lara. *Paixão*. 120 x 80 cm. Óleo sobre tela. 2009. Fonte: acervo pessoal.

Figura 10: Alice Lara. *Sutileza lasciva*. 90 x 90 cm. Óleo sobre tela. 2009. Fonte: acervo pessoal.

Era uma pintura de tratamento pictórico violento, realizada com cores quentes. Mostrava apenas cães, mas era uma metáfora da humanidade com suas dificuldades para amar. Sangue, dentes, carnes e peles eram evidenciados através de brilhantes massas de tinta que contrastavam com fundos quase transparentes e foscos. Os cenários onde aconteciam essas batalhas eram espaços fechados, nos quais as figuras eram encurraladas para a ação.

Embora houvesse um conforto na realização formal dessas pinturas, era muito difícil lidar com as imagens, de uma natureza degradante, e com a temática. Usando imagens reais de rinha, havia um sentimento de alimentação deste evento¹. Nessa série, eu conseguia enxergar a violência como um aspecto dos afetos humanos, mas não como o único aspecto. Sempre havia um questionamento sobre a própria justiça com a qual lidava com esses animais, pois só os usava como modo de comparação ou representação, sem pensar no que eles tinham de próprio.

Ao encontrar na *internet* uma série de imagens nas quais um hipopótamo (espécie reconhecida por sua ferocidade) ajuda diversos animais de outras espécies, como zebras e gnus, a se salvarem de uma enchente, levando-os para as margens, senti respondidos alguns questionamentos pulsantes da pesquisa. Decidi, começando por essa imagem, a delinear um novo rumo para o trabalho (figura 11).

¹ Como explica o teórico Randy Malamud (2011, p. 360) imagens e outras mídias não machucam diretamente o animal, mas projetam a psiquê humana, criam ideias e alimentam seus sonhos, e existe, sim, um interesse social recorrente na visualidade proveniente da violência contra os animais, principalmente naquela que se apresenta de forma mais distorcida que permite nos distanciarmos do que causamos a eles dentro dessas representações.

Figura 11: Alice Lara. *Denso 1*. 70 x 100 cm. Óleo sobre tela. 2011. Fonte: acervo pessoal.

O interesse principal foi pensar no que é intrínseco e no que desafia conceitos tradicionalmente estabelecidos sobre esses seres. Desde então, meu trabalho tem sido o de pensar a condição do animal e nossa relação com eles. Para poder entender determinado aspecto, geralmente trabalho por séries. Na série *falso mundo maravilhoso*² (2012), investigava, a partir de fotos coletadas na *internet*, o modo como pessoas faziam poses apoiadas em animais selvagens e violentos, mas que se encontravam taxidermizados, e criavam o ideal de um mundo aparentemente harmônico e belo, porém falso. Escolhia fotos onde os animais eram apresentados como troféus, exaltando-se a ausência do espírito³, a força e a animalidade que um dia esteve naqueles corpos. Era interessante pensar no prazer cínico daqueles que se sentiam dignificados junto a restos mortais aparentemente reavivados, devido a interesses científicos e o desejo de ostentação de orgulhos e ridicularizações. A paródia do animal, sua redução à mera aparência, parecia, a essas pessoas, mais interessante do que o animal real. Tais incoerências instigaram tudo que se seguiu, posteriormente, na pesquisa. Esta série tem imagens bastante

² A série foi intitulada sem letra maiúscula.

³ “Espírito” é um termo que aparece tanto nos escritos de/sobre Francis Bacon (DELEUZE, 2007), Franz Marc (apud PARTSCH, 2012), Derrida (2002) e busca designar a energia que move os animais, que lhes dá autonomia e os dignifica frente ao humano, como algo que não é vazio.

coloridas, pintadas de modo muito simplificado ressaltando a própria estranheza da taxidermia (figura 12).

Nas obras do conjunto *Escondendo meu animal* (2012), há referência à história do leão Christian, comprado ainda filhote em uma loja de departamento por dois amigos, no ano 1969, em Londres. Eles o criaram até um ano de idade, mesmo com todas as dificuldades, quando conseguiram levá-lo a um santuário para leões no Quênia. Os dois amigos só visitaram o leão três anos depois, mas apesar do temor de que não fossem reconhecidos, ao encontrarem Christian, foram abraçados em uma cena emocionante, onde são reverenciados até pela família felina construída pelo leão. Percebi, nessa história, como as amizades e afetividades atravessam espécies e o tempo, delineando a empatia e a memória, qualidades geralmente negadas aos bichos. São obras feitas com bastante massa pictórica, ricas em tons ocres, onde faço cortes composicionais seccionando as figuras e evitando mostrar suas faces ou focinhos (figuras 13 e 14). Este tipo de corte se torna, a partir daí, um dos meus maiores interesses

Figura 12: Alice Lara. *falso mundo maravilhoso*. 100 x 100 cm. Óleo sobre tela. 2012. Coleção particular. Fonte: acervo pessoal.

Figura 13: Alice Lara. *falso mundo maravilhoso*. 100 x 100 cm. Óleo sobre tela. 2012. Acervo Fundação Romulo Maiorana. Fonte: acervo pessoal.

Figura 14: Alice Lara. *Cristian, o leão*. 160 x 70 cm. Óleo sobre tela. 2012. Acervo do Museu Universitário de Arte de Uberlândia. Fonte: acervo pessoal.

O cárcere em zoológicos, *menageries*⁴ e circos são outra temática que exploro em meu trabalho. Em *Coração na jaula* (2012/2013) construí um

⁴ Termo que designa coleção particular de animais selvagens.

conjunto de obras, a partir de relatos jornalísticos sobre o dono de um *menagerie* nos EUA que, antes de se suicidar, soltou todos os seus animais, causando grande tragédia, já que todos os animais tiveram que ser abatidos para evitar mais caos na região (figuras 15 e 16).

Figura 15: Alice Lara. *Coração na jaula (patas do leão)*. 150 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2012/2013. Fonte: acervo pessoal.

Figura 16: Alice Lara. *Coração na jaula (animais na floresta)*. 120 x 150 cm. Óleo sobre tela. 2012/2013. Fonte: acervo pessoal.

Nas obras do conjunto *O fracassado do medo* (2014/2015), foi pintada a experiência de minha visita ao *Lujan* de Buenos Aires, zoológico famoso por

permitir que se toque em animais, como leões e tigres; o estabelecimento constantemente acusado de dopar os animais. Usei, nesse conjunto, telas grandes (com mais de 1 metro de aresta) e uma paleta de rosas e azuis (figuras 17 e 18).

Figura 17: Alice Lara. *O fracassado do medo (leão, leoa e sujeito de casaco e boné azuis)*. 50 x 105 cm. Óleo sobre tela. 2014. Fonte: acervo pessoal.

Figura 18: Alice Lara. *O fracassado do medo (leões deitados e botas pretas)*. 50 x 105 cm. Óleo sobre tela. 2014. Fonte: acervo pessoal.

A doma é outro assunto tratado em minha poética. Em *Mudança nos focos de poder* (2013), (figuras 19 e 20) atrações de circo tomam o poder, matam o domador e o transformam em brinquedo, condição antes deles próprios (figuras 19 e 20). Tais situações se baseiam em vídeos com cenas reais. Os formatos são pequenos – as arestas não passam de quarenta centímetros – e a paleta de cores varia entre um amarelo suave e o cinza, sendo a pintura muito simplificada, quase dura.

Figura 19: Alice Lara. *Mudanças nos focos de poder*. 40 x 60 cm. Óleo sobre tela. 2013. Fonte: acervo pessoal.

Figura 20: Alice Lara. *Mudanças nos focos de poder*. 70 x 130 cm. Óleo sobre tela. 2013. Fonte: acervo pessoal.

Em *Dominação* (2013), baseio-me em vídeos onde o famoso domador de cavalos Monty Roberts realiza as domas não-violentas de cavalos chucros, em uma espécie de magia ou encantamento. Mas, no lugar do domador, faço um autorretrato. É uma série realizada em telas maiores (com mais de 170 cm de aresta), com figuras não muito definidas, mas com uma fatura bastante tátil. Seu fundo é colorido entre vermelho e amarelo escorrido (figuras 21 e 22).

Figura 21: Alice Lara. *Dominação*. 170 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2013. Coleção particular. Fonte: acervo pessoal.

Figura 22: Alice Lara. *Dominação*. 170 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2013. Fonte: acervo pessoal.

Já em FI|NÊS|TRA (2016) reflito sobre as barreiras reais ou conceituais que construímos para nos relacionar com o animal. Nesse trabalho, mostro animais enjaulados ou em situação de cárcere. É uma obra rica em tons de marrom, ressaltando as madeiras usadas nessas cercas, e com animais

pintados de forma mais naturalista. São tamanhos variáveis entre 4 metros por 130 de largura até 40 x 50 centímetros (figuras 23 e 24).

Figura 23: Alice Lara. *Sorri?*. Série Fi|nès|tra. Óleo sobre tela. 126 x 77 cm. 2016. Fonte: acervo pessoal.

Figura 24: Alice Lara. *Dois porcos*. Série Fi|nès|tra. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. 2016. Fonte: acervo pessoal.

1. 2. Série resistência

Figura 25: Alice Lara. *Sem título* (cachorros e veado). Série *Resistência*. 70 x 190 cm. Óleo e encáustica sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 26: Alice Lara. *A estranha adaptação das cadeias*. Série *Resistência*. 70 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 27: Alice Lara. *Cachorros e veado na mata*. Série *Resistência*. 90 x 110 cm. Óleo e encáustica sobre tela. 2018. Fonte: acervo pessoal.

Figura 28: Alice Lara. *Cachorros e lobo-guará*. Série *Resistência*. 65 x 45 cm. Óleo e encáustica sobre tela. 2018. Fonte: acervo pessoal.

Figura 29: Alice Lara. *Jumentos de Jericoacoara (Pedra vermelha)*. Série *Resistência*. 160 x 130 cm. Óleo sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 30: Alice Lara. *Jumentos de Jericoacoara*. Série *Resistência*. 80 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 31: Alice Lara. *Búfalos e os Siouxi*. Série *Resistência*. 80 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 32: Alice Lara. *Búfalos e os Siouxie*. Série *Resistência*. 70 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Investigo na série Resistência três grupos de animais: as matilhas de cães, as manadas de jumentos e as manadas de búfalos (figura 25 a 32). Apresento aqui as narrativas que me inspiram e que não são apresentadas, obrigatoriamente, junto às obras, quando essas são expostas. Escrevo-as aqui para que se entenda seu papel no desenvolvimento de meu trabalho.

1. 2.a. As matilhas de cães domésticos

A presença de cães domésticos abandonados por seus donos nas imediações de matas são um grande problema no Brasil atual. Eles se readaptam ao ambiente selvagem formando matilhas para caçar e matar animais silvestres. Enquanto sobrevivem causam grande dano ambiental. Ressalto não ser um problema de responsabilidade dos cães e sim dos seres humanos que, não raras vezes, descartam ou introduzem espécies em habitats estrangeiros a elas, criando um desequilíbrio, forçando-se os animais a buscarem adaptação e simultaneamente extinguindo os recursos locais destinados a espécies nativas. Assim, ao pintar os cães, não estou exaltando o desastre ambiental, mas sua capacidade de reagir ao abandono.

Entrei em contato com esse tópico a partir de jornais que relatam esse tipo de problema. Já vi esse assunto ser relatado tanto no Distrito Federal como no Rio de Janeiro. No entanto, as pinturas dessa série fazem referência aos cães que vivem no Distrito Federal, remetendo a minha memória pessoal (figuras 25, 26, 27 e 28).

1. 2. b. As manadas de jumentos

De modo semelhante aos cães, manadas de jumentos atualmente habitam as paradisíacas praias nordestinas de *Jericoacoara*. São remanescentes daqueles animais cuja força de trabalho, muito utilizada em transporte de carga, foi substituída por veículos de tração mecânica. Sobrevivem, agora, comendo o lixo resultante de um turismo predatório, presente na região.

Muito adaptados ao ambiente, os jumentos se reproduzem e compõem a bela paisagem. Em estado selvagem, eles andam em manadas, se autoprotegem e não são acessíveis ao toque humano, sendo fugidios a qualquer tentativa de contato. Conheci esses animais a partir de uma visita turística que fiz à cidade. Voltei, em outra ocasião, já com o objetivo de me aproximar deles e tive, então, o auxílio de um morador local (figuras 29 e 30).

1. 2. c. As manadas de búfalos

Já os búfalos são animais que, em manadas, habitam o vasto território dos Estados Unidos e, apesar da urbanização, atravessam todo o país. Fortes, velozes e ágeis foram domesticados com dificuldade pelos invasores que colonizaram a região⁵.

Os búfalos são os únicos animais que pesquisei que não são introduzidos em um ecossistema estrangeiro, sendo, assim, os únicos nativos. Para a comunidade indígena ao seu redor, são considerados sagrados.

Estes são os três grupos de animais que escolhi pesquisar nessa série. Mais à frente esclareço outras questões sobre cada uma delas. Na próxima parte, trato um pouco das orientações filosóficas que sustentam essa série e que participam de minha pesquisa de forma mais geral (figuras 31 e 32).

1. 3. Processos de desenvolvimento

Figura 33: foto utilizada como referência. Fonte: Google imagens.

⁵ Há uma boa demonstração sobre como os búfalos foram significativos na colonização da América do Norte no filme “O regresso” (Iñárritu, 2015); na história, os personagens principais são mercadores de pele de búfalo.

Figura 34: Alice Lara. *Búfalos e os Siouxi*. Série *Resistência*. 80 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2017.

Figura 35: Alice Lara. Composição feita na tela e algumas manchas de tinta. Fonte: acervo pessoal.

Figura 36: Fotografia sendo projetada na tela. Fonte: acervo pessoal.

Guiada pela ideia da indistinção entre humano e animal e pelas memórias, entro em processos de imersão, possibilitando a criação. Como um lobo, estou sempre com as orelhas em pé em busca de ouvir histórias ou fatos relacionados ao meu tema.

Na contemporaneidade, há uma grande facilidade para entrar em contato com narrativas acerca do animal. Essa é uma facilidade da qual me aproveito por meio de filmes, notícias, músicas etc. Mas também acredito ser muito importante ouvir diretamente o que as pessoas podem contar sobre suas vivências, pois estas carregam em si a marca do real, a identidade do contador e a necessidade de expressão de cada sujeito.

Geralmente, as pinturas surgem após essas imersões no tema, como visões. A partir disso, o processo, de certo modo, precisa ir a um lugar técnico da pintura: começo a procurar por referências imagéticas para poder compor as imagens em processos de experimentações.

Às vezes só utilizo as fotografias para observar algum elemento e poder desenhá-lo. Mas, mesmo nessa busca técnica, algum dado presente nas imagens me abre para refletir sobre algum outro aspecto. Outras vezes,

durante a busca de referências imagéticas, é comum encontrar imagens que completem o sentido da série em desenvolvimento, como uma foto ou uma cena de filme (figuras 33 e 34).

Além desse processo, é comum a produção de esboços em cadernos de desenho, sem a intenção de desenvolver uma obra finalizada, mas buscar experimentar os elementos e entender suas possibilidades de significação. Pensando em como subverter as ordens estabelecidas e trazendo o animal para o protagonismo da cena e do debate, delego à composição o papel de refletir as possíveis hierarquias e poderes existentes na relação humano-animal. Muitas vezes, para facilitar o desenho das figuras, também utilizo, nesse processo, a projeção da imagem, recolhida em fotografia, diretamente na tela (figuras 35 e 36).

Antes de iniciar a pintura, geralmente em tela, já foram feitas as marcações e planos, mas cada parte do pintar pode ser modificada, ao longo do processo, a partir da observação dos resultados. Quando aplicada na tela, a tinta assume um aspecto insubstituível, aspecto esse que só pode ser compreendido durante a feitura da obra, pois ali acontecem os fenômenos que vão organizando a pintura, como a harmonia das cores, o peso dos volumes, a dimensão e a proporção das formas.

Na série em questão, utilizo as qualidades intrínsecas da tinta óleo e encáustica. A encáustica é utilizada dando um pesado e opaco volume às peles, como se fosse possível tocar realmente a pele do animal. Tento fazer pinceladas mais brutais, valorizando a natureza do material, sem modificá-lo muito; em movimento oposto, utilizo a própria qualidade aguada da tinta dissolvida, para, ao deixá-la escorrer naturalmente, representar as superfícies.

São esses os processos utilizados e vivenciados durante a produção das imagens em minha poética. Embora já tenha um caminho costumeiro para sua execução, esse caminho nunca determina exatamente como será a pintura, mantendo-se uma constante investigação.

1. 4. A distinção humano-animal

No desenvolvimento dessa série é importante entender certas complexidades envolvendo a relação humano e animal. Primeiramente essa distinção foi estabelecida por nós humanos e é extremamente valorizada para

manter nossa suposta superioridade, legitimando qualquer tipo de opressão, sendo apontada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2013) como o grande pilar de nossa sociedade. Para exemplificar isso, o filósofo destrincha a pesquisa de Carl Linnaeus, sueco, pai da taxonomia moderna.

Conforme aponta Agamben, Linnaeus encontrou poucas diferenças entre humanos e símios e propôs o termo *Homo Sapiens*. O termo, porém, é forçado, já que o prefixo *Homo* engloba, numa primeira visada, a descrição de outros primatas, demonstrando como a diferença entre humanos e animais foi forjada pelos humanos para, entre outras coisas, legitimar a opressão ao animal. O limite entre o animal e o humano é muito frágil e se move com facilidade, colocando-se a serviço da opressão e da exaltação de sujeitos por sua pretensa semelhança ou dissociação do animal.

Apoiando-me nesses autores, desenvolvo o trabalho como um relato dessa indistinção, mostrando situações onde essa barreira se rompe. Entendo não estar apenas lançando novo olhar para o problema do modo como lidamos com o natural, mas sim recuperando uma sabedoria pertencente a povos mais antigos ou mantidos isolados da dominação pela urbanização e pela industrialização e que, devido à sua proximidade, nunca negaram a sabedoria presente no natural.

Nessas comunidades havia/há consumo de carne e matança de animais, mas o animal ali ocupava/ocupa um papel social mais complexo que os higienizados pedaços de carne que chegam às nossas mesas ou das modificadas miniaturas das feras, outrora habitantes do selvagem e que, hoje, ocupam nossos lares⁶.

Entre vários elementos da cultura, dentro do humanismo, a pintura nos é ensinada como uma marca da civilização e do nosso conhecimento adquirido via escolas europeias de arte. Como uma artista de formação acadêmica, cursando mestrado em artes – em uma universidade localizada na cidade de

⁶Me refiro a cães, gatos e outros animais. Estes bichos mesmo nos parecendo muito naturais são resultado de muitas seleções genéticas. Estas seleções buscavam quesitos específicos, como tamanho, forma e pelagem, na busca de agradarem ao homem e poderem ocupar nossos limitados lares. Deleuze e Guattari (1997) entendem os animais domésticos como aqueles que perderam sua potência, presos em relações edipianas de papai e mamãe. Curiosamente, na atualidade, o Instituto Brasileiro de Geografia Estatística-IBGE constatou nos lares brasileiros maior número de gatos e cachorros que crianças, demonstrando como, de fato, esses animais usurparam o papel da criança.

São Paulo, considerada a maior cidade da América Latina –, dificilmente meu trabalho se afastaria completamente dessa tradição. Mas o que tenho buscado como forma de ação e de pensar o pintar está em entender que a pintura existe não apenas porque sou humana, civilizada e educada, mas principalmente porque sou um animal e estou mais próxima a ele.

Nessa tradição que questiono, o homem europeu e branco (e seus descendentes) são os únicos capazes de fazer arte. A mulher, o latino, o negro, o indígena, a criança e o animal não fazem arte a não ser quando conseguem copiar aquilo que o homem branco europeu faz. No entanto, essa cópia, infelizmente, segundo tal perspectiva, jamais sairia de seu papel de cópia, de subproduto de um original. O homem branco europeu é muito bom em ser um homem branco europeu. Essa narrativa foi construída, e nós acreditamos nela para apagar as pegadas demonstrativas de que nós fazemos arte não por nos dissociarmos do animal ou de nossas identidades diversas, mas porque encontramos nossa porção animal onde revelamos nosso poder artístico.

Complementando o pensamento de Agamben, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) criticam as ideias evolucionistas tradicionais, segundo as quais as espécies evoluem paralelamente umas às outras, ou em grupos de espécies próximas ou parentes de forma isolada. Para eles, essas são ideias ultrapassadas, geralmente apresentadas em esquemas tradicionais de organização da vida como árvores genealógicas e esquemas evolutivos. Eles defendem, de forma diferente, que toda a vida estaria ligada entre si em um esquema rizomático, onde todos os elementos da natureza podem ser conectados e se influenciarem mutuamente.

Defendendo, então, que minha produção artística surge por contaminação do animal, penso no filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2011). Esse filósofo entende haver uma forma de cultura que faz resplandecer o melhor da natureza e uma outra que tenta se impor sobre ela. Mas, de acordo com este autor, o desejo humano não consegue prevalecer totalmente sobre o natural. Assim, qualquer obra humana é uma negociação entre o desejo da humanidade e o permitido pela natureza. São ideias exemplificadas quando o autor nos conta a história da estrada europeia *Passo de Fuorn*, considerada uma grande obra de engenharia da humanidade sendo bastante utilizada na região. Mas, ao avaliar a criação da estrada, entende que essa foi

desenvolvida a partir de trilhas forjadas por grandes manadas de animais pré-históricos, demonstrando assim como a humanidade se utiliza ou copia o natural para produzir suas obras.

É curioso que tanto Flusser como Deleuze indicam a marcação de território como exemplo da tecnologia e da arte animal. Deleuze (1988) diz:

Os animais de território, há animais sem território, mas os animais de território são prodigiosos, porque constituir um território, para mim, é quase o nascimento da arte. Quando vemos como um animal marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu território. O que intervém na marcação é, também, uma série de posturas, por exemplo, se abaixar, se levantar. Uma série de cores, os macacos, por exemplo, as cores das nádegas dos macacos, que eles manifestam na fronteira do território... Cor, canto, postura, são as três determinações da arte, quero dizer, a cor, as linhas, as posturas animais são, às vezes, verdadeiras linhas. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro. (p. 3)

Deleuze entende na materialização do território a criação de uma obra de arte, com sofisticções que aparecem na linguagem artística humana.

Pensando nessas contaminações humano-animal, acredito ser importante pensar no conceito de devir-animal, esclarecido com grande dedicação pela obra de Deleuze e Guattari (1997). Este devir seria uma força presente nos corpos, mas que também os atinge, não sendo uma gradação entre as semelhanças entre humanos e animais, nem uma ordenação entre as diferenças para chegar a uma correspondência das relações. O devir-animal atinge, de modo equilateral, humanos e animais, não sendo imitação ou identificação. Eles não estão na imaginação, pois, são atividades reais. Não fazendo parte da evolução, o devir conecta elementos aparentemente desconexos, impulsionando a criatividade e fazendo coisas inesperadas, sendo assim muito relevante para a produção e pensamento artístico.

Assim, Deleuze e Guattari (1997) analisam diversas obras onde há um devir-animal: *Willard* (1972), do diretor Daniel Mann, é um filme de terror *trash* que conta a história de um jovem que gosta muito de ratos e que se mistura com eles de tal forma que eles começam a participar de sua vida afetiva e de suas ações de vingança contra outros personagens. Willard não está imitando os ratos, ele acha sua porção rato, ele ativa em si essa porção tornando-se rato.

Na obra literária de *Moby Dick*, o capitão Ahab viaja em busca de se vingar da baleia Moby Dick, pois ela comeu sua perna. Para isso, ele vive seu devir-baleia.

Kafka, por sua vez, é um dos autores mais famosos em devires-animais. Ele escreve sobre cantoras-camundongos, baratas-homens, macacos-acadêmicos onde não há uma única direção de fluxo: tanto o humano pode estar em seu devir-animal, como o animal em seu devir-humano, se contaminando.

Além desses autores e obras específicas, Deleuze e Guattari citam os seres míticos literários, tais como lobisomens e vampiros, cuja monstruosidade reside justamente na transição de suas formas entre o humano e o animal.

O devir-animal é um conceito muito importante para o entendimento dos fluxos ocorridos nos fatos que inspiraram a série *Resistência* e seu modo de produção. Em minha percepção, quando investigava os cães, percebia uma trajetória muito semelhante aos moradores dos lixões, ao redor das matas próximas a minha casa, no Distrito Federal.

Assim como os cães, esses moradores se uniram para se alimentar e sobreviver, entrando na mata e formando uma cidade, a contragosto do poder hegemônico. Os cães eram vira-latas que iriam misturar mais ainda sua genética à medida que vivessem na mata. Já os moradores, vindos de vários lugares do país em sua diversidade étnica e, geralmente, de peles mais escuras, não representam a pureza das elites brasileiras, não têm seu “pedigree”. Muitas vezes, os cães viviam entre a mata silvestre e junto aos moradores.

O jumento, abandonado na praia, vive de modo vira-lata, sem-terra, tal qual o jeriquaquarense, impossibilitado de viver em sua terra natal, pois sua terra foi tomada pelos turistas e pela exploração imobiliária. Visto como abjeto, feio, devido a seu grande pênis, o jumento é motivo de piadas jocosas. Seu nome é um xingamento evocando a idiotice. São todos adjetivos atribuídos ao povo nordestino por xenofóbicos sudestinos.

Veja, como exemplo, a letra da música “Jumento Celestino” da banda do estado de São Paulo, Mamonas Assassinas:

Tava ruim lá na Bahia, profissão de boia-fria/Trabalhando noite e dia, num era isso que eu queria/Eu vim-me embora pra "Sum Paulo"/ Eu vim no lombo dum jumento com pouco conhecimento/ Enfrentando chuva e vento e dando uns peido fedorento/Até minha bunda fez um calo/ Chegando na capital, uns puta predião legal/ As mina pagando um pau, mas meu jumento tava mal/ Precisando reformar/ Fiz a pintura, importei quatro ferradura/ Troquei até dentadura e pra completar a belezura/ Eu instalei um Road-Star!/ Descendo com o jumento na mó vula/ Ultrapassei farol vermelho e dei de frente com uma mula/ Saí avuando, parecia um foguete/ Só não estourei meu côco pois tava de capacete/ Me alevantei, o dono da mula gritando/ O povo em volta tudo olhando e ninguém pra me socorrer/ Fugi mancando e a multidão se amontoando/ Em coro tudo gritando: "Baiano, cê vai morreêêê !"/ Depois desse sofrimento, a maior desilusão/ Pra aumentar o meu lamento, foi-se embora meu jumento/ E me deixou com as prestação/ E hoje eu tô arrependido de ter feito imigração/ Volto pra casa fudido, com um monte de apelido/ O mais bonito é cabeção! (Mamonas Assassinas, 1995)

O próprio nome da música, Celestino, é um nome típico de homens nordestinos. A ideia do baiano como representando todo o Nordeste, como se não houvesse diversidade étnica na região, é muito replicada no Sudeste. A grosseria do personagem nordestino da música é totalmente associada ao jumento. Por outro lado, temos a música “Apologia ao jumento” (O jumento é nosso irmão), de Luiz Gonzaga, um nordestino da cidade de Exu, no interior do Pernambuco:

É verdade, meu senhor/ Essa história do sertão/ Padre Vieira falou/ Que o jumento é nosso irmão/ Quer queira ou quer não!/ O jumento sempre foi/ O maior desenvolvimentista do sertão!/ Ajudou o homem na lida diária/ Ajudou o homem/ Ajudou o Brasil a se desenvolver/ Arrastou lenha/ Madeira, pedra, cal, cimento, tijolo, telha/ Fez açude, estrada de rodagem/ Carregou água pra casa do homem/ Fez a feira e serviu de montaria/ O jumento é nosso irmão!/ E o homem, em retribuição/ O que é que lhe dá?/ Castigo, pancada, pau nas pernas, pau no lombo/ Pau no pescoço, pau na cara, nas orelhas/ Ah, jumento é bom, o homem é mau!/ E quando o pobre não aguenta mais o peso/ De uma carga, e se deita no chão/ Você pensa que o homem chega, ajuda/ O bichinho se levantar?/ Hum...pois sim!/ Faz é um foguinho debaixo do rabo dele/ O jumento é bom/ O jumento é sagrado/ O homem é mau/ O homem só presta pra botar apelido no jumento/ O pobrezinho tem apelido que não acaba mais/ Babau, Gangão, Breguesso, Fofar kichão/ Imagem do Cão, Musgueiro, Corneteiro, Seresteiro/ Sineiro, Relógio... É, ele dá a hora certa no sertão/ Tudo isso é apelido que o Jumento tem/ Astronauta, Professor, Estudante/ Advogado das Bestas/ É chamado de Estudante/ Porque quando o estudante não sabe a lição da escola/ O professor grita logo/ Você não sabe porque você é um jumento!/ E o estudante, pra se vingar/ Botou o apelido no jumento de professor/ Porque o professor ensina a ler de graça./ Pois sim!/ Quem ensina a ler de graça é o jumento, meu filho (...) Esse é o jumento, nosso irmão/ Animal sagrado!/ Serviu de transporte de Nosso Senhor/ Quando ele ia para o Egito/ Quando Nosso Senhor era pirritotinho/ Todo jumento tem uma cruz nas costas, num tem?/ Pode olhar que tem/ Todo jumento tem uma cruz nas costas/ Foi ali que o menino

santo fez um pipizinho/ Por isso ele é chamado de sagrado/ (...)
(Gonzaga, s/d)

Gonzaga se solidariza com os maus tratos sofridos pelo animal, explicita seu papel sagrado para os católicos e sua importância para a economia do país. Ao chamar o jumento de irmão, rompe a cadeia de pensamento evolutivo que separa o homem do animal considerado abjeto. Gonzaga vive um devir-jumento. Assim como ele, também estou passando por meus devires animais e sendo ativada para produzir a série.

Enquanto Deleuze e Guattari refletiam sobre o conceito de devir-animal, baseando-se neles, inclusive, o antropólogo Viveiros de Castro (2015) destrincha as complexas relações entre humanos e os outros seres nas sociedades ameríndias. Temos, em tal universo, vários seres humanos, não-humanos, deuses e animais, vivos ou mortos e plantas, todos dotados de capacidades físicas e afetivas parecidas, percebendo-se como pessoas e por isso sendo considerados como tais. Nesse contexto, muda-se o “tipo de pessoa” que elas são, sem a pressuposição de uma homogeneidade de identidade. Deste modo, cada espécie tem percepções diversas das outras espécies.

Nessa cosmogonia, o mito é a história de uma época em que humanos e animais não eram diferentes. Trata-se de uma comunidade onde não sabemos quem gera as sensações para a formação dos seres. No caso de um jaguar mitológico, por exemplo, não sabemos se estamos diante de um bloco de afetos humanos animalizados em jaguar, ou afetos felinos em forma de humanos.

Quando um ser surge, ele está materializando algo já existente. E todas as espécies se enxergam como humanos, sendo a condição comum para essas sociedades a humanidade presente em todos os sujeitos.

Enquanto nossa sociedade vê o humano no topo de alicerces animais, que são ocultados pela cultura, para os indígenas os animais já foram humanos, e, ao mesmo tempo, continuam sendo. Assim “se todos os seres são humanos, nenhum ser é si próprio” (Castro 2015). Os xamãs são especiais, pois são os únicos capazes de ir tanto ao mundo humano quanto ao mundo animal, como se tivessem uma espécie de dupla-cidadania.

A partir da explanação de Viveiros de Castro sobre a cultura ameríndia, entendo que as relações humano-animal neste contexto são infinitamente mais profundas para os indígenas, permeando todo o seu entendimento de mundo. Não que o animal não faça parte da cultura europeia, mas como aponte no início deste subcapítulo, ele surge nesta cultura como uma parte abjeta a ser evitada, quando, ao contrário, na cultura ameríndia, é fundamental para a cosmogonia.

Isso me faz questionar o quanto nós, brasileiros, remanescentes de indígenas, e convivendo com populações que ainda se encontram nessa identidade, guardamos dessa relação tão próxima com o animal em nossas ideias ou visualidades. Entendo ser impossível não estarmos contaminados por essa condição cultural.

1. 5. Animais como influenciadores de uma resistência política

Um aspecto importante presente em todas as obras da série *Resistência* é a coletividade com a qual animais se apresentam, demonstrando sua capacidade de organização interna mesmo diante do abandono e exploração humanos. Esta coletividade é um dos aspectos mais ressaltados por Deleuze e Guattari (1997). Eles observam as manadas, matilhas e cardumes como geradoras de uma grande potência. Cada sujeito animal carrega a força de seu grupo. E nós humanos nos tornamos animais pelo fascínio adquirido pelos coletivos, pela sua capacidade de propagação, pela sua possibilidade de contágio. Esse fascínio não é externo, ele já existe em nós, sendo ativado pelos coletivos. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997):

cardume, bandos, manadas, populações não são formas sociais inferiores, são afectos em potencial, involuções que tomam todo o animal, num devir não menos potente que o do homem com o animal (p. 18).

Especificamente, fazendo alusão a isso, quando estava investigando a relação entre os búfalos e os indígenas, vi, por vídeo, um momento onde os indígenas *Siouxie*, durante um protesto por suas terras, presenciaram a chegada de uma manada de búfalos e entendiam naquela movimentação um apoio político/sagrado a sua causa, sendo uma imagem exemplar da “contaminação” causada pelas manadas, como descrevem Deleuze e Guattari.

As organizações animais citadas na série *Resistência* não dependem do humano para existir, mas são símbolos para os grupos identitários dos quais estavam mais próximos. Há uma similaridade entre os coletivos de animais e os coletivos humanos, podendo-se entender, inclusive, que as organizações políticas humanas surgem a partir de uma espécie de imitação – ou, ao menos, inspiração – do animal pelo humano. Assim, quebramos o paradigma de que fazemos política unicamente pela evolução e organização das sociedades humanas e começamos a entender que essas ações também advêm do animal.

Desse modo, embora a política e a resistência nos sejam ensinados como marca da evolução da humanidade, entendo, a partir do exemplo das manadas de búfalos, que, na verdade, os humanos estão também aprendendo com os animais sobre como se organizarem e se rebelarem.

Para justificar essa interpretação volto ao texto de Castro (2015). O antropólogo entende o xamanismo, esta religiosidade que percebe o animal de forma sagrada, como uma forma de arte política, pois busca em todos os eventos e ações uma verdade e uma intenção. Assim, as ações ou objetos desconhecidos só não foram completa e eficazmente interpretados; aquilo entendido como natural para uns, para outros já pode estar definido como cultura. Contrariam, desse modo, a lógica europeia de que aferir “intenções” dentro das coisas que não são humanas constitui uma “ficção boba”. Compreendo, assim, que a interpretação dos indígenas *Siouxie* sobre a manada de búfalos que os influencia apresenta essa carga política.

Orientada por esta defesa de Castro e de Deleuze e Guattari, permito-me enxergar, na vivência do animal, ações políticas. Além do exemplo que me levou a produzir a série *Resistência*, cito dois outros exemplos de como nós humanos fomos influenciados pelo animal a nos organizar politicamente.

O primeiro deles é o caso do filósofo grego Diógenes de Sinope (412 a. C.), uma personalidade com a qual eu entro em contato pela escrita do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2012). Sloterdijk diz que a imagem de Diógenes corresponderia hoje a figuras como os *freaks* ou *hippies*. Diógenes considerava a sociedade ao seu redor hipócrita; ele a renega, decidindo viver entre e com os cães, a fim de estudá-los. Os cães eram desapegados, realizavam suas fisiologias em público, não se preocupavam com moradia e eram, acima de

tudo, honestos. Celebrando esses animais, Diógenes cagava, mijava, se masturbava ou fazia sexo em público. Essa forma de vida foi denominada *kynikos*, que nomeia justamente o cão. Na descrição de Sloterdijk (2012):

O que Diógenes mostra a seus concidadãos, por meio de seu modo de vida, caracterizaríamos, em termos modernos, como “retorno ao estado animal”. É por isso que os atenienses (ou os coríntios) lhe atribuíram o epíteto pejorativo de cão, uma vez que Diógenes havia reduzido suas necessidades ao nível vital das de um animal doméstico. Deste modo, rompia com ele a cadeia das necessidades da civilização. Ele então tomou os atenienses ao pé da letra e aceitou o apelido injurioso como título de sua orientação filosófica. (p. 229)

Entendo, a partir desses exemplos e considerações, que a força política das proposições deste filósofo repousa em sua busca por aproximar-se existencialmente do animal. Ainda como forma de pensamento humano, passo agora a apresentar algumas considerações sobre alguns artistas que pensaram a animalidade como potência, dentro de suas criações.

1. 6. Paula Rego e Francis Bacon: dois pintores da animalidade

Figura 37: Francis Bacon. *Cão*. 218,5 x 158,0 cm. Óleo sobre tela. 1952. Fonte: Acervo online Tate.

Figura 38: Francis Bacon. *Estudo para um babuíno*. 198.3 x 137.3 cm. Óleo sobre tela. 1953.

Fonte: Acervo online Moma.

Figura 39: Francis Bacon. *Chimpanzee*. 152.5 x 117 cm. Óleo sobre tela. 1955. Fonte: Acervo online Museu del Prado.

Figura 40: Paula Rego. *As crianças*. Acrílico sobre tela. 270 x 190 cm. 1994. Fonte: acervo online Museu Coleção Berardo.

Figura 41: Paula Rego. *Mulher-cão*. Pastel sobre tela. 120 x 160 cm. 1994. Fonte: acervo online Saatchi Gallery.

Figura 42: Paula Rego. *Mulher-cão*. Carvão sobre papel. 15,5 x 21,5 cm. 1952. Fonte: Acervo online Casa de Histórias Paula Rego.

Figura 43: Paula Rego. *Sem título* (meninos dançando com animais). Página do caderno de desenho. Sem dimensões. Fonte: site Creative Boom.

A portuguesa Paula Rego (1935) e o anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) são dois pintores bastante influentes em minha obra. Ambos retratam temas relacionados à existência, sexualidade, política e história da pintura. Especificamente o animal e a animalidade, desde a própria condição animal até um hibridismo com o humano, são tópicos bastante explorados e significativos em suas obras.

Bacon estabeleceu seu trabalho no pós-guerra centrando-se no trauma advindo desse evento. Inspira-se na história da pintura, no cinema, em fotografias das mais diversas fontes. Seu trabalho circula pelas escolas do expressionismo e do surrealismo, sendo parte fundadora de um modo de se pintar. Temas como morte, sexualidade (principalmente a homossexualidade), sadomasoquismo, dissecações forenses, animais encarcerados, esportes e pinturas antigas estão em suas obras. Numa descrição simplificada, suas obras geralmente mostram um sujeito (pessoa, animal, monstro ou figura não identificável) em um fundo uniforme simulando uma espécie de pista ou cenário, onde a ação pode acontecer.

As fronteiras entre o animal e o humano ficam bastante borradas na obra de Bacon. Entendendo isso como algo essencial, ao analisar sua obra, Deleuze (2002) enfatiza:

As deformações pelas quais passam os corpos são também traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas do rosto. De fato, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e raspagem que o desorganizam e fazem surgir em seu lugar uma cabeça. As marcas ou traços de animalidade não são formas animais,

mas antes espíritos que frequentam as partes, que arrancam da cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. Limpeza e traços, como procedimentos de Bacon, encontram aqui um sentido particular. Acontece mesmo da cabeça do homem ser substituída por um animal; mas não é o animal como forma, é o animal como traço, por exemplo, um traço estremecido de pássaro que faz uma pirueta sobre a parte limpada, enquanto o simulacro de retrato-rosto, por sua vez, serve somente de “testemunho” (assim se dá no tríptico de 1976). Pode acontecer até mesmo de um animal, por exemplo um cachorro real, ser tratado como sendo a sombra de seu dono; ou inversamente que a sombra do homem tome uma existência de animal autônoma e indeterminada. A sombra escapa do corpo como um animal que nós abrigamos. Ao invés de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é uma zona de indiscernibilidade, de indecisão, entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas ele não se torna sem que o animal ao mesmo tempo se torne espírito, espírito de homem (...) (Deleuze, 2002, p. 28 e 29).

Fica claro, desse modo, como, na obra de Bacon, se pode perceber o conceito de devir-animal; nela, a contaminação é bilateral entre humanos e animais (figuras 37, 38 e 39).

Já na obra pictórica de Paula Rego, temos um protagonismo feminino e as temáticas associadas à mulher são os assuntos mais relevantes. Ela mistura elementos cotidianos com aspectos surrealistas, revelando certas crueldades das normas sociais. Muitas vezes, suas figuras são firmemente moduladas, a partir da observação direta de modelo vivo, apresentadas em fundo de tratamentos muito diversificados (figura 40 e 41). E embora essas figuras sejam reconhecíveis, muitas vezes elas são apresentadas de modo bastante desproporcional, gerando estranheza. Outras vezes, Rego faz formas sem nenhuma referência a um desenho clássico, mais próximo da estética da pintura infantil, mas não por isso menos emocional (figura 42 e 43). Em muitas de suas obras, o animal aparece associado a alguma condição da mulher de modo a explicitá-la. Temos pessoas-cães, mulher-cão, bailarinas-avestruzes... Rego relata encontrar no animal uma forma de falar sobre assuntos delicados de modo mais tranquilo. Em suas próprias palavras:

Ah, mas a maior parte dos bichos são pessoas conhecidas. É mais fácil dizer certas coisas através dos bichos. Mas também gosto dos bichos só como bichos. É difícil desenhá-los. A maior parte dos bichos que desenhava antigamente eram copiados dos livros de ilustração. (REGO, 2016, p. 68).

Bacon e Rego tiveram uma convivência muito próxima dos animais. Filho de um treinador de cavalos, desde cedo Bacon absorveu toda a

brutalidade envolvida na criação desses animais. Era comum observar matadouros e compreender a consciência dos animais sobre o horror que estava para lhes acontecer. Nos açougues, ele entendia a finitude da vida humana: “sempre me tocaram muito os quadros que mostram matadouros e carnes, e para mim elas fazem parte de todo esse negócio da crucificação” (SYLVESTER, 2007, p. 23). Em outro momento: “bem, claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue, penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal” (SYLVESTER, 2007, p. 46).

Rego também relata as sensações ao presenciar abates, entendendo como isso a marcou: “eu não estava lá, (no abate) vi através da janela. Lembro-me do cheiro de sangue”. (Rego, 2016, p. 68).

Esses pintores tiveram bastante impacto político em seus contextos sociais (ou mesmo na atualidade) por seus trabalhos com temas como os papéis sociais, a sexualidade, o aborto ou a homossexualidade/afetividade, atrelando a figura animal a esse debate, ou mesmo reforçando a ideia de instintos animais nos humanos representados. Seus personagens acham, na animalidade e no animal, uma forma de reação aos seus contextos de opressão, de modo semelhante ao que tenho buscado na série estudada.

Finalizo, momentaneamente, as análises teóricas e artísticas relacionadas à primeira grande série apresentada neste estudo. Estas reflexões podem complementar o entendimento do leitor das três séries apresentadas à frente. Mais visceral, e também baseada em fatos reais, a próxima série aprofunda o debate sobre a condição animal e as relações que nós humanos estabelecemos com eles.

CAPÍTULO II: O ANIMAL QUE SE COME
SÉRIE: AS *DUAS HISTÓRIAS DA CARNE*

Figura 44: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 80 cm. 2017.
Fonte: acervo pessoal.

Figura 45: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 46: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 47: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 40 e 60 x 40 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 48: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. Diâmetro: 30 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 49: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 50: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. 2017.
Fonte: acervo pessoal.

Figura 51: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 52: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 53: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. 2017.
Fonte: acervo pessoal.

Figura 54: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. Diâmetro: 20 cm. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 55: Alice Lara. Série: *As duas histórias da carne*. Óleo sobre tela. 60 x 80 cm. 2017.
Fonte: acervo pessoal.

2. 1. As Duas Histórias da Carne

Para pensar a realidade animal, me apoio em histórias/relatos e vivências pessoais e busco traduzir em imagem pictórica essa condição. Conhecer tais histórias é parte importante da investigação, pois, a partir delas, posso estar em lugares desconhecidos e experienciar vivências com o animal que são incomuns à minha realidade.

Após uma viagem ao estado do Pará, ganhei, de um amigo nativo, um disco gravado com músicas locais. Após um tempo ouvindo esse disco, percebi um relato incomum.

*Eu vou eu vou com minha turma esperar na areia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia...
Em Barcarena foi um grande feriado
Tudo para ver essa baleia falada
Com tanta gente para pegar ela no mar
Mas pra por ela em terra, um trator veio arrastar
Eu vou eu vou com minha turma esperar na areia
Tanta canoa tanto barco e avião
Tanto fotógrafo da rádio e televisão
Foi tanta carne espalhada pelo chão
Todos quis sair de lá com seu pedacinho na mão
Simbora gente ei, ei, ei, ei, ei...
Minino eu contando você não acredita não... Mas você precisa ver...
E os documentos estão aí para comprovar os fatos*

Essa era a música “Lambada da baleia”, do Mestre Vieira (1978), um ícone do estilo guitarrada, típico de todo o estado do Pará. Nativo do município de Barcarena, ele relata um fato ocorrido no ano de 1974. Após se perder no rio, uma baleia filhote é confundida com um monstro pela população ribeirinha, sendo posteriormente capturada por pescadores. A baleia é levada para a cidade e sua carne e óleo são divididos entre ribeirinhos. O óleo torna o lugar famoso devido aos supostos atributos medicinais.

Quando perguntei sobre o fato ao amigo paraense que me presenteou com o disco, esse mesmo amigo me explicou que a praia de Barcarena passava por um momento muito delicado, pois em sua ribeira ocorrera um naufrágio de bois, um desastre de grandes proporções ambientais e econômicas. Em minha pesquisa, descobri que foram toneladas de óleo derramados, que o naufrágio deixou submersas, pelo menos, 4800 cabeças e que o derramamento de óleo afetou todas as fontes de água e subsistência (turismo e pesca) da região. O navio, de nome *Haidar*, fazia o transporte do gado para o país vizinho, a Venezuela.

Na comparação das duas histórias, a da baleia e a dos bois, e observando as fotografias que relatavam os eventos, percebi que elas ofereciam grandes possibilidades pictóricas, e que gostaria de relatá-las em minhas pinturas. Produzi, então, a série *As duas histórias da carne*.

Em todas as pinturas dessa série há uma referência à carne ou ao animal, sugerindo um contexto de violência ou agressividade. Ao mesmo tempo, temos a representação de ribeirinhos nativos, os quais busquei representar o mais próximo possível da realidade: suas características caboclas, suas peles escuras, suas vestimentas simples. Também estão representadas as embarcações locais típicas. A partir desses elementos, seria possível extrair o conteúdo regionalista das obras.

A leitura das obras, se observadas de forma independente do contexto que apresentam, provavelmente não traduz fielmente a história para aqueles que a desconhecem. A característica narrativa almejada nessas obras seria extraída pela repetição de elementos modificados de uma obra a outra, sugerindo a passagem do tempo e a tragédia. Nas obras dedicadas à morte da baleia, vemos uma grande área vermelha, sendo difícil não conectar isso a uma ideia de carne, e as muitas pessoas à sua volta sugerem a desproporção do animal em relação aos elementos ao redor, só possível em um animal tão grande como uma baleia. Em outra obra, vemos um menino segurando um grande naco de carne, sugerindo a divisão da carne entre a população. Essas figuras são, para mim, uma forma de demonstrar a morte e o dilaceramento – literal – pelo qual os animais presentes nessa série passaram.

Na parte referente ao naufrágio, por exemplo, primeiro vemos bois vivos, sobre o barco, e pulando na água. Posteriormente, suas carcaças aparecem na praia, disformes, quase não identificáveis, e dentro do navio, já naufragado. Para representar as características da água, usei a própria liquidez da tinta fazendo-a marcar a tela sem manusear muito.

Estou muito distante da cidade de Barcarena e talvez minha produção nunca afete os seus moradores. Mas, assim como a música do mestre Vieira chegou a mim e

foi porta de entrada para toda uma realidade, espero que, algum dia, minha obra possa fazer o mesmo caminho e informar sobre aquela realidade.

2. 2. Características formais

As obras desta série têm tamanhos pequenos e médios que variam, entre obras circulares, com 20 centímetros de diâmetro, até obras retangulares de 80 x 60 centímetros. A tela é uma lona crua, impermeabilizada, esticada sobre chassi. Com esse material, obtenho uma forma retangular ou redonda sem irregularidades muito proeminentes. Muitas vezes, tento trabalhar o extra-campo visual, seccionando figuras e cenas, contando com a imaginação do espectador para completar essas obras. Afinal, como em uma janela, a vida não está organizada e centralizada esperando ser vista. Reforçando essa qualidade, a moldura nunca é utilizada.

As matérias principais são tinta a óleo, encáustica e, mais raramente, o acrílico. O óleo e a encáustica tendem a ser opacos, podendo ser trabalhados de forma a obter bastante relevo e volume, principalmente para representar carnes e pelagens de animais, como se fosse possível tocá-las a partir da própria pintura.

Nessa série investi em uma cartela mais terrosa e avermelhada com poucas variações. As telas são impermeabilizadas com um composto de cola, gesso crê e água, que lhe conferem uma primeira tonalidade ocre uniforme, complementando os tons terrosos.

Nas pinturas dessa série especificamente exploro espaços vazios sem nenhum preenchimento de tinta ou com uma fina camada de tinta a óleo bem dissolvida, simulando, em sua liquidez, a água do rio. Foi um modo de concentrar a tensão nas figuras e valorizar o trabalho pictórico feito nelas.

Essas foram as decisões formais tomadas para trabalhar nessa série. Abaixo discorro sobre algumas questões conceituais importantes para a obra.

2. 3. Extrativismo *versus* criação

Como está proposto no título da série, conectando as duas histórias está a carne. Entre as histórias, porém, há um grande contraste repousando na diferença entre a forma que foram obtidas, uma pelo extrativismo/coleta dos ribeirinhos e a outra pela criação/produção de gado feita pela empresa estrangeira.

Coleta e produção são as duas formas de se obter recursos da natureza. Mas, historicamente, na cultura ocidental, a coleta foi inferiorizada frente à criação de animais e o cultivo de plantas, e até a atualidade essa ideia se perpetua. Já em 1624, o filósofo Francis Bacon (apud INGOLD, 2002) descrevia uma sociedade utópica onde

o humano dominaria as ciências da natureza e tudo poderia ser produzido para servi-lo. Friedrich Engels, em 1875 (apud INGOLD, 2002), enaltecia o humano produtor, pois este, segundo o filósofo, age projetando um plano para e sobre o natural, enquanto o humano coletor seria um fracassado, semelhante aos animais e, por isso, inferior.

A divisão histórica entre neolítico e paleolítico também se apoia na distinção coletor/produtor, como aponta o relato do antropólogo Tim Ingold (2002). Os coletores teriam se mantido na pré-história “parasitando” o natural, nunca saindo do paleolítico. Mais evoluídos, os produtores teriam cruzado uma linha, tornando-se “parceiros” da natureza, inaugurando assim o neolítico, e sendo essenciais para os desenvolvimentos tecnológicos posteriores. No neolítico, os homens diferenciavam-se, dessa forma, de uma existência natural na qual todos os seres estão confinados. A história começaria a ser demarcada pela transformação do natural, como se as comunidades coletoras fossem inferiores e não tivessem construções mentais e subjetividades sobre o manejo do natural e, por isso, não teriam história. São pensamentos também ignorantes da ideia de que certos povos não impõem ao ambiente espécies estranhas, aceitando e cultivando o que a natureza lhes dá, sentindo-se plenos com isso (Ingold, 2002).

Os casos de Barcarena exemplificam como esse pensamento se mantém. Aquela população ribeirinha coletora vivia de modo simples, à margem do rio. Mantinha, assim, um pouco do modo de vida indígena do qual se originaram, sendo, portanto, bastante extrativistas. Mesmo sendo nativos do lugar, eles não eram donos de sua própria terra ou tinham qualquer poder sobre o rio de que se alimentavam ou por onde trafegavam.

De modo oposto, as cinco mil cabeças de gado, transportadas no navio *Haidar*, dificilmente poderiam ter sido produto de extrativismo. Criar essa quantidade de animais, com certeza, foi um esforço para os trabalhadores envolvidos e demandou, inclusive, muito acúmulo de conhecimento tecnológico. E demandou, principalmente, uma quantidade exorbitante de recursos naturais, como florestas derrubadas para a construção de pasto e água para produção de ração e para os animais beberem. É uma grande demonstração do controle do homem sobre o natural, o que não necessariamente vem para uma melhora na vida da comunidade onde isso acontece. A posse do navio e dos bois é obscura, mas sabe-se que os bois pertenciam a uma grande empresa e não à população local que, provavelmente, trabalhou em sua produção.

O navio naufragado era de origem libanesa e os bois iam para outro país, ou seja, não serviriam ao local onde foram produzidos e gerariam lucros apenas para a

empresa. Depois do acidente, os donos pouco foram responsabilizados pelo caso e só atualmente (três anos depois) pagaram uma multa de 13 milhões, uma verba insuficiente frente aos 70 milhões de prejuízo causados na região.

Nesta analogia, os ribeirinhos barcarenenses são uma comunidade ainda muito coletora, se alimentando com comida local mesmo com as pressões da cultura exterior. Já os criadores de gado seriam o melhor exemplo de produtores impondo ao natural a espécie bovina.

Contrariando o que diz o pensamento corrente, nos dois casos, quem apresenta registro sobre os fatos ocorridos, de modo escrito e oral, são os ribeirinhos, demonstrando sua ampla construção mental sobre os fatos: compõem músicas, fazem festas, guardam os insumos da baleia para fins medicinais e preservam sua ossada para relembrar o fato. É, inclusive, por suas representações, que eu, enquanto pessoa alheia e distante da comunidade, acesso o local, o qual provavelmente eu nunca conheceria. Enquanto isso, o dono dos bois é sequer citado e esconde sua identidade da mídia.

2. 4. Matar animais

É comum ver baleias encalhadas em noticiários com a população praiana colaborando com sua volta ao mar. Então, matar uma baleia para se alimentar pode soar como algo brutal. O consumo da carne desse animal e de seus insumos talvez deixe essa história ainda mais estranha aos olhos de quem vive em um contexto urbano.

De acordo com os relatos da época do ocorrido em Barcarena, a baleia não poderia voltar ao mar e já agonizava há algum tempo. Então os ribeirinhos, dependentes dos recursos retirados do rio e da mata, enxergaram ali não uma tragédia, mas a oportunidade de se alimentarem.

A carne da baleia foi dividida entre toda a comunidade e não apenas entre seus pescadores, expondo um modo de lidar com os recursos daquela comunidade. As atitudes de caçar e comer a baleia caracterizam-se, dessa forma, como ações extrativistas/coletoras. De modo oposto, as cinco mil cabeças de gado transportadas no navio *Haidar* dificilmente poderiam ter sido repartidas, conforme observamos acima.

Como uma artista pesquisadora da causa animal, vejo claramente a necessidade da redução de proteína animal na alimentação humana. São inúmeras as razões para isso. Entre elas, destaco o sofrimento animal e o desequilíbrio ecológico causado pela enorme quantidade de carne consumida no mundo.

Essa questão é tão complexa e sua discussão tão marginalizada que ampliar o debate na sociedade a fim de discuti-la nos soa como algo distante⁷. Como ética pessoal, entendo que, embora possamos reduzir drasticamente a quantidade de proteína animal consumida, também seria difícil cessar totalmente esse consumo. Justifico essa postura a partir da observação das cadeias alimentares dos próprios animais, entendendo fazer parte dela e, por isso, buscando torná-la sustentável com a própria redução do consumo de insumos animais. Percebo, como uma forma de sensibilização para a questão animal, uma recuperação da proximidade com sua existência, inclusive com seu abate. Na contemporaneidade, o afastamento dessa realidade esfria nosso sentimento diante do animal, como se as proteínas animais não fossem deles tirados.

A bióloga e professora Donna Haraway (2012) apresenta um interessante debate sobre o assunto, pois, embora seja uma ativista pelos direitos animais, não é vegana. Ela divaga sobre como, mesmo sabendo das consequências do abate como dor e desequilíbrio ecológico, continuamos a fazê-lo. Assim, defende que é importante conhecermos o problema, nos sensibilizarmos e sofrermos junto pela dor causada ao animal. Para ela, matar é uma relação ontológica, nossas parcerias naturais se estabelecem no ato de matar. Ela pergunta se seria possível matar animais sem torná-los “matáveis”. Compreendo isso da seguinte maneira: o abate para nossa alimentação é aceitável, mas não é pela possibilidade de acontecer que ele deva acontecer. Ou que, por isso, o animal deva viver em terríveis condições. Para Haraway, toda a discussão tem caminhado muito pelo respeito à “inocência” do animal, quando, na verdade, deveria seguir pelo caminho do respeito e responsabilidade com este ser. Desse modo, o sacrifício deveria ter a mesma importância de lidar com a vida, fazendo parte dela.

Complementando o debate, o crítico de arte e escritor John Berger (2009) nos descreve como, desde o século XIX, a Europa e a América do Norte passam por um

⁷ De acordo com o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, em pesquisa realizada no ano de 2018, quatorze por cento da população brasileira se declara vegetariana. Apesar disso, sessenta por cento dos entrevistados dizem que escolheriam opções vegetarianas caso elas não fossem tão caras. Assim a questão se torna muito mais de classe que uma questão unicamente ética: comer sem carne, o item mais caro da cesta básica brasileira é obviamente mais econômico. Mas o discurso e as informações sobre o assunto na sociedade brasileira são desenvolvidas, muitas vezes, de modo elitista, atrelados a uma suposta superioridade daqueles sensíveis à condição animal em detrimento de pessoas ditas ignorantes desse sofrimento. Um preconceito ignorante da condição dos mais pobres, consumidores de subprodutos de carnes, tais como salsichas, para garantir sua já ameaçada nutrição (popular “sustança”), o que permite que sejam massa de trabalho para garantir o próprio sustento.

processo de ruptura com a natureza. Antes disso, o homem era extremamente dependente do animal. Pensamos nesses seres por seus insumos, mas, nesse breve passado, eles eram também parte real do imaginário humano, se conectando mística e simbolicamente a nós. Como resultado da industrialização, no mundo urbano, não se conecta um animal vivo a um alimento e age-se, de modo frívolo, frente a pedaços já limpos e cortados, expostos em prateleiras de supermercado.

Recentemente, houve um caso que é um ótimo exemplo de como essa frivolidade quer ser mantida. O episódio foi protagonizado por Rodrigo Hilbert, apresentador do programa de culinária *Tempero de Família*, centrado em culinária tradicional e familiar. Em várias ocasiões, ele cozinhou e consumiu proteína animal, como mariscos, peixes, carne e frango. Especificamente em um programa, o apresentador abate uma ovelha, de sua criação, limpa, cozinha e come em frente às câmeras. O ato gerou uma enorme polêmica, a ponto de Hilbert ser convocado a depor na polícia e, provavelmente por pressão popular, obrigado a se desculpar publicamente. Seus acusadores, desse modo, ignoraram a morte de outros animais. Embora a queixa possa ter vindo de diversos grupos, é interessante observar que apenas aquele animal de maior porte e mais belo, de acordo com os padrões, fosse digno da piedade do espectador. É como se as outras carnes que o apresentador preparou não viessem de um animal.

Ao matar a ovelha, Hilbert reconstitui aspectos da memória familiar de sua origem rural, aproximando-se, de algum modo, daquela ovelha. Algo diferente de um abate em um grande frigorífico, onde o animal jamais teria seu sofrimento e existência reconhecidos. É uma relação oposta à do primeiro destino dos bois naufragados no navio *Haidar*, que teriam uma vida e morte desconhecida em um frigorífico industrial, não fosse a tragédia.

2. 5. Como os artistas latino-americanos pensam o abate

Figura 56: Alessandra Sanguinetti. *On the sixty day*, 1996. Fonte: site da artista.

Figura 57: Alessandra Sanguinetti. *On the sixty day*, 1996. Fonte: site da artista.

Figura 58: Ingrid Cuestas. *La carne no viene en bandeja*. Vídeo arte. frame 0'13. 2016. Fonte: Site da artista.

Figura 59: Ingrid Cuestas. *La carne no viene en bandeja*. Vídeo arte. Frame 0'59. 2016. Fonte: site da artista.

Figura 60: Ingrid Cuestas. *La carne no viene en bandeja*. Vídeo arte. frame 1'29. 2016. Fonte: site da artista.

Figura 61: Rodrigo Braga, *Leito*, 2008. Fonte: site do artista.

Figura 62: Rodrigo Braga, *Leito*, 2008. Fonte: site do artista.

Figura 63: Rodrigo Braga, *Comunhão 1*. 50 x 70 cm. Fotografia. 2006. Fonte: Site do artista.

Figura 64: Davi Nascimento, *Pesca-ameaça de naufrágio da barca ou ensaio para morrer com o rio*, 2016. Fonte: página do artista.

Figura 65: Davi Nascimento. *Retrato-enchente de tio Neno, irmão de vó Joana*. 1978. Fonte: site do artista. Fonte: Página do artista.

De forma mais ou menos modernizadas, a América Latina é ainda bastante rural. E, como a maioria dos territórios de terceiro mundo, funciona como uma espécie de “fazenda” a ser explorada por países mais poderosos. Complementam, assim, o projeto descrito por Berger (2009) de manter os animais distantes da América do Norte e Europa, evitando assim conexões.

Do mesmo modo, no Brasil, os locais de produção de alimento são distantes dos grandes centros estendendo aquele projeto a nós. As atividades rurais aqui servem mais à exportação do que ao consumo próprio e o interesse do nativo. E quem realmente produz a comida que alimenta a população é a agricultura familiar, ao contrário das grandes fazendas, que servem mais aos interesses internacionais.

As reflexões sobre essas relações se tornam tradicionalmente presentes nas obras de muitos latinos como Cândido Portinari, Frida Kahlo, Diego Rivera, Paulo Nazaré, entre outros.

Há alguns artistas latinos com os quais comparo minha reflexão aqui: *On the sixty day* (1996), de Alessandra Sanguinetti (figuras 56 e 57), é uma série fotográfica documental feita nos arredores rurais de Buenos Aires, relatando fenômenos naturais e sociais dos agricultores de pequenos porte e subsistência do lugar, mantenedores

de processos muito antigos de manejo do natural (BLAKE, 2005). Nessa série figuram bovinos, equinos, galináceos, animais abatidos e relações inter/intra espécies. Nessa região não há o clima asséptico dos grandes frigoríficos e os sujeitos trabalham seguindo a prática e as técnicas da subsistência. Ali a morte sai do seu caráter de terror para assumir o papel de parte de um ciclo natural enredando a todos. Nativa da região, Sanguinetti fotografou, de maneira documental e, até certo ponto, intimista, as pequenas narrativas locais, trazendo os bichos locais como protagonistas, mostrando seus pontos de vista. Tomando-a como referência, busco desenvolver esse protagonismo animal. Sua poética consegue, por um viés positivo, unir humanos e animais. Conforme proposto pela artista, retratar os animais é nomeá-los, dando-lhes uma nova vida, criando a noção da linha cruzada ao terminar essa vida, nos localizando na cadeia da vida.

Com certeza, a centralização da questão animal em meu trabalho, assim como no trabalho de Sanguinetti, também foi influenciada por essas vivências. Em uma condição cada vez menos comum, plantei e colhi hortas, alimentei galinhas, cuidei de coelhos, mediquei vacas, andei a cavalo. Observei o cio das cachorras e a chegada dos cães de outras fazendas que as procuravam. Contraí bichos-de-pé, algo comum para quem cria galinhas. Recebi os “presentes” trazidos por meus gatos: calangos e ratos. Vi meus cães matarem, por instinto, e não por fome, frágeis ovelhas, gatos e coelhos. Fui olhada pelos javaporcos que acompanharam o recente abate dos seus e sabiam que sua hora estava próxima. Acompanhei o nascimento de muitos bichos, seu desenvolvimento, suas doenças e suas mortes naturais ou o aguardado abate onde aquele ser cessaria seu papel de cria e se transformaria em comida. Dividi minha comida e usei os restos dela para alimentar estes seres que comigo coabitavam meu lar. Vi abates de animais, ouvi seus terríveis gritos, os vi sendo despelados, suas penas queimadas (para completa retirada das penas da galinha), na cozinha de minha casa já foram espalhadas vísceras de um boi inteiro que posteriormente foram parar em meu freezer e, conseqüentemente, em meu prato. São histórias pessoais marcantes, reforçando o caráter de observação e memória da minha pesquisa. Desta maneira, embora eu seja uma pessoa que consuma produtos industrializados e produzidos por terceiros, sempre vivi de um modo bastante extrativista.

A outra obra com a qual gostaria de comparar a minha pesquisa é da colombiana Ingrid Cuestas. Como artista multimídia, Cuestas desenvolve uma pesquisa nômade por diversas localidades da América Latina. Sua obra cruza os conhecimentos da gastronomia e das artes visuais, sem estabelecer hierarquia entre essas áreas e questionando a origem e destino de ingredientes, entre outras coisas.

Destaco aqui sua obra intitulada *La carne no viene em bandeja* (figura 58, 59 e 60), um vídeo onde se mostra o tradicional abate de uma cabra, de modo reverso. Já vemos, no começo do vídeo, o bode despelado, morto e em pedaços. E, em cada ação do abate, a cabra é reconstituída pela ferramenta que a dilacerou: a faca, por exemplo, ao invés de abri-la, fecha sua pele. Ao final do vídeo, é vista a rude marretada sedando o animal e, a partir daí, o vídeo é reiniciado em *loop*, reforçando o peso violento da cena.

Cuestas, sem suavizar ou romantizar a morte do animal, resgata uma visão que mesmo quem trabalha nos atuais frigoríficos *fordistas*⁸ não tem. O bode é morto manualmente, de modo árduo e lento, contando aos seus abatedores a sua existência e sua dor. É interessante observar como o vídeo ilustra algo comum nas regiões onde o abate é mais caseiro: os moradores tendem a comer todo animal, como miúdos, pés de galinha, buchos. Desperdiçam, desta forma, o mínimo possível daquele sacrifício.

Já Rodrigo Braga é um artista nascido em Manaus, mas criado em Recife. Todo seu trabalho passa pelo registro audiovisual e acontece em linguagens que poderíamos identificar como performance ou instalação. Suas imagens bastante diversas acontecem em residências e vivências ao redor do mundo. Para este trabalho, especificamente, gostaria de discutir sobre as obras desenvolvidas no Brasil.

Os limites entre a morte e a vida são embaralhados na obra de Braga. Um animal ou um pedaço dele pode ser assimilado ao ser humano ou a outra estrutura, como uma folha ou pedra, criando um lugar de equiparação e comparação entre elementos vivos ou não, reforçando a ideia de que, na natureza, nada é tão definitivamente diferente e tudo está conectado.

Muitas vezes, o trabalho de Braga é interpretado como excessivamente brutal. Não discordo totalmente deste julgamento, mas entendo que o referido artista está fazendo uso de processos comuns nas áreas mais afastadas do país, onde é corriqueiro ver partes seccionadas de animais, expostas e utilizadas em sua forma original. Entendo ser importante vermos a carne como resultado de um sacrifício, afinal muitos dos problemas do abuso de poder cometidos pela indústria vêm do fato de desconhecermos o animal que sofreu para que fôssemos alimentados. Ao mesmo tempo, entendo que Braga não renega o fato de ser possível executar o trabalho desta

⁸ O uso do termo *fordista* talvez pareça estranho, afinal, animais não são máquinas. Acredito, no entanto, que não há melhor forma de descrever o modo como operam os frigoríficos industriais hoje: nesses lugares o animal é abatido em fila, do modo mecânico, cada parte dos corpos é separada por um sujeito que nunca entra em contato com o animal todo, evitando com que os dois estabeleçam qualquer tipo de relação. Esse modo de abate, porém, não isola os seres humanos ou impede que os mesmos peguem doenças nesses ambientes ou desenvolvam depressão pela carga de violência incluída no trabalho.

forma, por exercer poder sobre o animal e finalizar sua vida. Ele espelha, assim, muitas das nuances de nossa relação carregada de empatia, crueldade e melancolia.

Percebo em sua obra uma dimensão espiritual, assemelhando-se a rituais tradicionais em boa parte das religiões. É como se pudesse haver uma partilha de espíritos ou uma troca. Na obra *Leito* (2008), Braga chega ao túmulo de uma porca, totalmente despido, desenterra-a com as próprias mãos retirando o corpo do animal da cova e substituindo-o pelo seu próprio (figuras 61 e 62). O registro ao qual temos acesso sobre essa ação consiste em um vídeo feito a partir da montagem de fotografias provavelmente feitas no modo automático da câmera, utilizando o recurso da visão noturna gerando imagens pouco nítidas, em preto e branco. É um tipo de registro comum para este artista, demonstrando uma grande solitude de suas ações, sugerindo uma postura eremita (“eremita” é, inclusive, o título de outra série produzida por Braga). Figuras como o eremita ou a bruxa são, como se sabe, pessoas que se abstêm do convívio em sociedade e que entram ou retornam a uma comunhão com todos os outros elementos do natural.

Comunhão (2006) corresponde a um conjunto de fotos em que o artista faz uma espécie de ritual de sepultamento de seu corpo junto ao corpo de um bode (figura 63). Ambos os corpos ocupam posição semelhante: estirados, lado a lado, sobrepostos ou com as cabeças se apoiando, estando os dois corpos abaixo da terra. Em minha leitura, trata-se de uma das imagens mais demonstrativas de uma equidade entre ambos os seres e de sua partilha simbólica.

Como Braga, eu também preciso de um contato real com o animal e com as situações que me inspiram. Mas, enquanto ele apresenta a experiência de forma direta e crua, eu a guardo na memória para, posteriormente, produzir a alegoria pictórica.

Já em outro lugar do Brasil está o artista David Nascimento, um ribeirinho do rio São Francisco, mais especificamente da cidade de Pirapora, em Minas Gerais. Por ser um artista jovem e em formação, é difícil definir exatamente qual sua linguagem, mas suas obras passam pela fotografia, pela performance e pela instalação. Geralmente acompanho seu trabalho pelas redes sociais e também tive a oportunidade de entrevistá-lo⁹.

Identificando-se pelo título de “barranqueiro”, Nascimento, tal como são conhecidos os habitantes daquela região, é filho de um pescador e mestre carranqueiro, convivendo diretamente com a lida do pai. A prática da pescaria está

⁹ Esta entrevista foi feita de modo informal no ano de 2017. Não houve gravação, apenas anotações.

visivelmente marcada em sua produção: em *Pesca-ameaça de naufrágio da barca ou ensaio para morrer com o rio* (2016), o artista é pescado pelo próprio pai, transmutando-se em um peixe (figura 64). Assim, seu trabalho assimila os rituais de morte e vida associados à pesca e aos peixes, expondo modos tradicionais de extrativismo.

Nascimento é o herdeiro de um vasto acervo de fotos analógicas caseiras feitas por vários membros de sua família. Há desde fotos feitas pelo seu irmão, que atualmente é fotógrafo profissional, até fotos produzidas pelo bisavô, um marinheiro e marceneiro de barcos a vapor. Como parte de suas pesquisas, ele tem se apropriado dessas imagens e usado as infiltrações das fotos como a sugestão do rio que atravessou a vida de todos seus familiares (figura 65). Dentro deste universo, o artista produz aquarelas, às vezes feitas dentro dos barcos, com a água lamacenta, retratando sujeitos da vida ribeira transmutados em rios ou em seres que os habitam.

É muito importante para minha pesquisa recente entender as operações de catalogação e memória que Nascimento faz com sua própria história, se apropriando de seu passado e resgatando as sensações para criar imagens e sentidos. Além disso, ele atrela às suas obras, de forma escrita, histórias que misturam falas soltas e memórias de fatos, como enchentes e mitos.

Sanguinetti, Cuestas, Braga, Nascimento são apenas quatro artistas dentro da infinidade de artistas que pensam a natureza e a questão animal na América Latina. Discuto seus trabalhos aqui, primeiramente, por serem muito influentes em minha poética e, segundo, pela potência das sensações presentes em suas obras. Entendo que nossos trabalhos não falam de um mundo higienizado, pois tocam o chão, a terra, a lama, as carnes e os excrementos. São trabalhos desenvolvidos com a metalinguagem usando pedaços do animal ou, como Nascimento faz, falando sobre o rio usando o próprio rio, matéria para reflexão e material concreto de trabalho. Estranhamente, mesmo usando um material industrializado, também estou fazendo uso de pigmentos minerais e insumos de animais, como cera de abelha, para falar da terra e dos animais, embora isso, geralmente, não seja perceptível para o espectador.

Talvez soe estranho ter escolhido quatro artistas que não trabalham especificamente com a linguagem da pintura. Mas esses artistas – em seus atos de mover a terra, o sangue e de se sujar – me parecem estar evocando, de algum modo, a pintura, ou, pelo menos, causando em minha psiquê o sentido de um ato de pintar muito mais próximo ao que me interessa na pintura do que um ato de pintar tradicional.

CAPÍTULO III: OS ANIMAIS QUE SE ENCONTRAM
SÉRIE: *PERDER-SE, ENCONTRÁ-LO, ESPREITAR-NOS*

Figura 66: Alice Lara. *Procurando como um lobo*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 10 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 67: Alice Lara. *Procurando pelos gorilas*. Série *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 10 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 68: Alice Lara. *João não sabia que existiam, então eles apareceram*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017.

Figura 69: Alice Lara. *E tinha os cavalos, era como um sonho*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 10 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 70: Alice Lara. *Nossa! Você viu? Ali!*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 71: Alice Lara. *Olhe! Que pássaro enorme! Como se chama mesmo?*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 10 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 72: Alice Lara. *Encontrar algo perdido*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Acrílica sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 73: Alice Lara. *Cachorro encontra o escuro*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 15 x 15 cm. Acrílica sobre tela. 2018. Fonte: acervo pessoal.

Figura 74: Alice Lara. *Encontrando com um cervo. Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos.* 15 x 10 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 75: Alice Lara. *Ilustrando fantasias*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 20 x 20 cm. Acrílico sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 76: Alice Lara. *Por um obscuro caminho ele me acha*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 20 x 20 cm. Acrílica sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 77: Alice Lara. *Suave espreita*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Acrílico sobre tela. 2017. Fonte: acervo pessoal.

Figura 78: Alice Lara. *Olhando e olhados*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. Acrílica sobre tela. 15 x 15 cm. Acrílica sobre tela. 2018. Fonte: acervo pessoal.

Figura 79: Alice Lara. *Porco na floresta*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 12 x 9 cm. Acrílica sobre tela. 2018.

Figura 80: Alice Lara. *Silêncio!!! Ele não vai nos perceber.* Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos.* 10 x 15 cm. Acrílica e têmpera sobre tela. 2017.

Figura 81: Alice Lara. *Cavalo e montanha*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 15 x 15 cm. Acrílico sobre tela, 2018.

Figura 82: Alice Lara. *Tão longe como nos sonhos*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 12 x 9 cm. Acrílica sobre tela. 2017.

Figura 83: Alice Lara. *Pasto desfeito*. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 15 x 15 cm. Acrílica sobre tela. 2018. Fonte: acervo pessoal

3. 1. Série perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos

Corre alta Severina noite
 De baixo do lençol que te tateia a pele fina
 Pedras sonhando pó na mina
 Pedras sonhando com britadeiras
 Cada ser tem sonhos a sua maneira
 Cada ser tem sonhos a sua maneira
 Corre calma Severina noite
 No ronco da cidade uma janela assim acesa
 Eu respiro seu desejo
 Chama no pavio da lamparina
 Sombra no lençol que tateia a pele fina
 Sombra no lençol que tateia a pele fina
 Ali tão sempre perto e não me vendo
 Ali sinto tua alma flutuar do corpo
 Teus olhos se movendo sem se abrir
 Ali tão certo e justo e só te sendo
 Absinto-me de ti, mas sempre vivo
 Meus olhos te movendo sem te abrir
 Corre solta suassuna na noite
 Tocaia de animal que acompanha sua presa
 Escravo da sua beleza
 Daqui a pouco o dia vai querer raiar
 Ali tão sempre perto e não lhe vendo
 Ali sinto tua alma flutuar do corpo
 Teus olhos se movendo sem se abrir
 Ali tão certo e justo e só te tendo
 Absinto-me de ti, mas sempre vivo
 Meus olhos te movendo sem te abrir
 Corre solta suassuna na noite
 Tocaia de animal que acompanha sua presa
 Escravo da sua beleza
 Daqui a pouco o dia vai querer raiar
 (Noite severina, Lula Queiroga)

Figura 84: Alice Lara. *Pasto desfeito*. Série: Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos. 10 x 15 cm. Acrílica sobre tela. 2018.

Figura 85: Alice Lara. *Esboço*. Série: Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos. 10 x 15 cm. Têmpera sobre papel. 2017.

Figura 86: Alice Lara. Esboço. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Têmpera sobre papel. 2017.

Figura 87: Alice Lara. Esboço. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Têmpera sobre papel. 2017.

Figura 88: Alice Lara. Esboço. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Têmpera sobre papel. 2017.

Figura 89: Alice Lara. Esboço. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Têmpera sobre papel. 2017.

Figura 90: Alice Lara. Esboço. Série: *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. 10 x 15 cm. Têmpera sobre papel. 2017.

A série *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos* (figuras 66 a 83) surge primeiramente da necessidade de falar sobre meus encontros diretos com os animais e como esses encontros afetam meu imaginário e meu universo onírico. Reflito como esses encontros entre os sujeitos humanos e animais estão presentes na nossa cultura.

Começo a rememorar meus contatos com o reino animal, não intermediado pelas estruturas geralmente estabelecidas para nos afastar deles (como jaulas ou armas). Um desses momentos são as frequentes visitas feitas à reserva ecológica próxima à minha casa, quando morava no Distrito Federal, onde era possível ter contato direto com esses seres. Conhecida como Floresta Nacional de Brasília, esta reserva protege nove mil hectares de floresta, destinados a circundar e proteger os mananciais que abastecem a capital.

Preciso mencionar que, como funcionária do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente-IBAMA, minha mãe trabalhou em vários momentos nesse local, realizando serviços burocráticos. Isso me fez ter acesso a algumas das questões legais relacionadas ao lugar, quando conversava com ela ou a acompanhava no trabalho.

Mas meu contato mais direto com o lugar acontece com meus amigos de modo informal, já que até pouco tempo não era muito clara a regulação de entrada de visitantes no parque. Assim, nós entrávamos para realizar nossas “expedições” de modo um pouco escondido. Hoje ele é aberto ao público com a manutenção de equipamentos de exercício físico, trilhas demarcadas e até com a realização de provas desportivas no local.

Nesse ambiente experimentei diversas emoções e sensações. A primeira delas é uma melhoria nas vias respiratórias, devido ao grande número de árvores, me fazendo sentir, distante de minha realidade urbana, que este lugar me é mais saudável. Posteriormente, como animal que também sou, sinto minha visão se tornar mais apurada e atenta às belezas e aos perigos do lugar. Curiosidade e medo se misturam nessa experiência. Ali já encontrei cobras, pegadas de lobo-guará e onça, aves e cães. Nas longas caminhadas que faço no local, posso sentir simultaneamente procurando e sendo procurada, enquanto me liberto, sutilmente, de pesadas camadas de humanidade em mim inscritas. Por fim, ciente de que o ambiente é um dos últimos refúgios desses animais, me sinto também aliviada em perceber suas presenças.

Destas vivências, posteriormente, extraí a série. Para construí-la materialmente, primeiro fiz desenhos soltos e descompromissados em pequenos blocos de papel para, ao mesmo tempo, rememorar essas experiências e imaginar outros possíveis encontros (figuras 83 a 89). Procurei fotos de animais e pessoas em determinadas poses para utilizar como referências anatômicas. Também decidi relatar alguns dos sonhos frequentes que tenho com animais.

Procurei telas bem pequenas, proporcionais às mãos, com arestas variantes entre nove e vinte centímetros, no máximo. Essa dimensão daria às imagens um caráter intimista, pois me obrigaria a produzir figuras pequenas e me aproximar mais das obras para fazê-las, algo que provavelmente também acontece com seus possíveis espectadores. Essa pequenez remonta às ilustrações de fábula, esse tipo de narração onde o animal antropomorfizado é o protagonista, trazendo ao trabalho uma atmosfera relacionada a meu interesse. Mais à frente me aprofundo nesse aspecto.

Diferentemente de meus trabalhos anteriores, nos quais utilizava tinta a óleo, cuja qualidade é ser mais corpulenta, nessas obras usei a têmpera e a

acrílica, duas tintas geralmente usadas de forma mais plana e de secagem mais rápida. Esse quesito deu certa rapidez na pintura, algo inédito para mim, mas dificultava muito mais a composição, que precisava ser resolvida em um pequeno espaço e em pinceladas muito mais calculadas.

Embora essa série se origine de uma experiência pessoal e real, ela não deve fidelidade a esse universo. Para realizá-la, busco poses de animais na *internet*, em filmes ou outros objetos não necessariamente ligados ao lugar ao qual me refiro, ou que originou a série. Assim, alinhando essas imagens, estão principalmente as sensações sentidas nesse lugar.

Senti que, imageticamente, já tinha visto esses encontros humano-animal em algumas outras obras e me apropriei dessas cenas como se elas fossem vivências minhas. A primeira delas era uma cena do filme *As aventuras de Pi* (Ang Lee, 2012), onde o protagonista Pi, uma criança, decide tentar tocar, através das jaulas, o recém-chegado tigre do zoológico pertencente a seu pai (figura 91). A segunda cena da qual me apropriei foi um momento do filme *Julieta* (Almodóvar, 2016), no qual a protagonista, em um momento de tensão, se impressiona ao ver um veado correndo ao lado da janela do trem em que ela viaja (figura 92) e conecta esse fato às tragédias que se sucedem posteriormente dentro da narrativa fílmica.

Figura 91: Ang Lee. *As aventuras de Pi*. Frame. 2012. Fonte: Youtube.

Figura 92: Pedro Almodóvar. *Julieta*. frame. 2016. Fonte: Youtube.

Entendo que, na busca por traduzir minha sensação do encontro com o animal, me transformo imaginariamente neste animal, para tentar sentir o que ele sente ao nos espreitar. Penso também em suas existências, que acontecem independentes das nossas vidas e estão repletas de experiências de que somos incapazes, seja por nossa fisiologia ou modo de vida, de sentir.

Construí a paisagem pensando em não apenas fazer com que o bicho a habite, mas que ele seja visualmente absorvido por ela. Mesmo centrando toda a pesquisa na figura do animal, o trabalho vai tomando proporções mais holísticas. Todo o natural vai gradualmente sendo protagonista da obra e nos absorvendo também. Decidi começar este texto por esta parte escrita de forma mais leve e pessoal, pois este foi o *modus operandi* de concepção dessas imagens.

A primeira vez em que pude apresentar esse conjunto de obras por inteiro foi por ocasião da exposição *Geografias Solenes*, com curadoria de David Almeida, no ano de 2018 (figura 92, 93 e 94). Nessa coletiva, os trabalhos foram apresentados em uma linha horizontal, ressaltando seu caráter narrativo. Os elementos de uma obra dialogavam com os elementos da outra e iam construindo uma espécie de sequencialidade.

Entendendo este caráter narrativo como bastante relevante para a compreensão da obra, reflito abaixo sobre as narrativas fabulares. Afinal são textos onde o protagonismo da figura animal é a principal premissa.

Figura 93: Montagem da exposição *Geografias Solenes*. 2018. Foto: Henrique Detomi.

Figura 94: Montagem da exposição *Geografias Solenes*. 2018. Foto: Henrique Detomi.

Figura 95: Montagem da exposição *Geografias Solenes*. 2018. Foto: Henrique Detomi.

3. 2. O fabular

Defino o gênero literário da fábula a partir dos conceitos do professor Massaud Moisés (2004). Segundo ele, no gênero fábula, a figura animal está sempre presente, mas agindo tal qual um humano, fazendo coisas como falar, andar de modo bípede, vestir roupas, planejar trapaças e bondades, entre outras coisas. As atitudes dos animais em tais textos geralmente irão corresponder a uma expectativa humana sobre seu comportamento ou a um significado que ocupam dentro da cultura em que o fabulista está inserido: o lobo, por exemplo, é traíra e violento, o leão é um líder forte e corajoso, o coelho é astuto e bondoso etc.

A tradição da fábula é muito antiga e popular, fazendo parte tanto da cultura escrita como da cultura oral. Sua origem é tão antiga que impossibilita a identificação de um marco histórico do seu início, mas os primeiros grandes autores conhecidos são Esopo, um escravo grego cujos textos foram escritos por volta de VI a.C., e Fedro, escritor latino do século I da era cristã. É uma datação bastante antiga se formos pensar na cultura europeia/judaico-cristã. A fábula é constantemente recontada e reescrita, sendo ela o reflexo de como vemos os animais e, talvez, o tipo de texto em que mais se evidencia como os percebemos.

Complementarmente, como aponta o linguista e filósofo Tzvetan Todorov (1992), o fato de os bichos agirem de determinada forma é naturalizado dentro do texto: nenhum dos personagens se surpreende com tais comportamentos, inibindo também o leitor de se surpreender com tais atitudes. Por essas razões, mantenho-me conectada a esse gênero literário; nele, o animal é protagonista mesmo que apresentado de forma antropomorfizada. Em outro momento de minha poética, utilizei reflexões sobre a fábula para pensar meu trabalho. Entre os anos de 2007 e 2011, pintava cenas referentes a rinhas¹⁰, mostrando cães e galos como uma metáfora pessimista sobre os sentimentos em torno dos relacionamentos humanos. Naquela ocasião, utilizei as visões que se têm dos animais nas fábulas, para refletir sobre as

¹⁰ Rinhas são brigas organizadas por humanos, geralmente entre cães ou entre galos. Nelas, os animais são forçados a desenvolver sua veia mais agressiva para brigarem. As rinhas envolvem apostas e são consideradas criminosas, tanto pelas leis brasileiras como pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, que abomina a prática. Ainda assim, são bastante praticadas em todo o Brasil e no mundo, fazendo girar grandes quantias de dinheiro.

personalidades dos mesmos, ainda que entendendo que, dentro de minha pintura, os animais agiam de modo natural, e não artificial como naquele gênero literário.

Olhando, agora, para a série “*Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*” e retomando as análises do gênero literário, entendo que o animal ainda age em minha obra de modo natural de acordo com as leis de nosso mundo e não no modo fabular. Em minha prática artística, os animais não falam ou agem como humanos. Mas, independentemente disso, com certeza a construção visual dessa série e suas simbologias são influenciadas pela cultura da fábula e todo o material que foi produzido em torno dela. Para além da natureza literária da fábula, percebo outras semelhanças com as ilustrações desenvolvidas para o gênero.

Comprovando a ideia de como as sensações causadas pelo fabular são influentes em nossa cultura, temos as obras da artista visual portuguesa Paula Rego (figuras 96 e 97), também referenciada no primeiro capítulo desta dissertação, mas que volta aqui para que se discuta este aspecto de seu trabalho¹¹.

Figura 96: Paula Rego. *Ele*. 16,3 x 18,9 cm. Gravura em papel. 1996. Fonte: Acervo Casa de Histórias Paula Rego.

¹¹ Há na carreira de Rego diversos momentos dedicados às fábulas. Em 2014, a Casa de Histórias Paula Rego (centro cultural dedicado unicamente à sua obra) realizou uma mostra com esse tema. Em 1990, foi lançada uma coletânea, intitulada *Nursery Rhymes*, onde estão compiladas suas ilustrações para fábulas.

Figura 97: Paula Rego. *Três ratos cegos*. 52 X 38 cm. Gravura em papel. 1989. Fonte: Acervo Casa de Histórias Paula Rego.

Ela cita em sua obra, de modo bem direto, a imagem fabular, seja em pinturas ou em gravuras. As gravuras, por sua vez, são a linguagem mais clássica dos ilustradores fabulares. Assim, Rego reproduz este modo gráfico de produção, remetendo prontamente a esse gênero literário. Há em sua obra uma diversidade de animais agindo como humanos, seres antropozoomórficos, ou mesmo uma interação estranha entre humanos e animais.

Ela leva o fabular para um lugar bastante sexual, demonstrando desejos femininos de romper amarras sociais, como vemos, por exemplo, na ilustração do livro *Jane Eyre*, onde a protagonista Jane simula sexo oral em um pelicano. Mas talvez o mais perturbador em sua obra seja a apresentação de animais híbridos, com pedaços humanos e pedaços animais na composição dos corpos.

Em entrevista, a artista revelou o papel emocional da fábula em sua vida, explicando como o medo presente nesses textos e, especificamente, nas ilustrações de Doré, eram também prazerosos de ver:

Tínhamos uma edição muito bonita, um livro enorme, muito pesado. Às vezes meu pai me chamava para a sala. Mas muito poucas vezes. Por isso é que era tão especial e tão bom. Mostrava-me. Eu gostava muito. Gostava daquele frisson de ter medo. É uma sensação agradável. (REGO, 2016, p. 24)

A capacidade de desenvolver tensão dramática nos encontros ou na possibilidade deles, encontros cercados de emoções como surpresa, medo,

angústia, interesse e encantamento são aspectos que busquei representar em meu trabalho.

Além do trabalho de Rego, gostaria de falar sobre a produção imagética e teórica de Nara Amelia, artista de Porto Alegre. Em sua série produzida entre os anos de 2010 e 2014, intitulada *Alegorias do estranho*, ela investiga principalmente as linguagens da gravura e do bordado (figuras 98, 99 e 100).

Figura 98: Nara Amelia. *A joia falsa do meu câmbio*. Série: *Animal de sacrifício*. 2011. Água forte e aquarela. 22 x 33 cm. Fotografia: Fábio Del Re. Fonte: tese de doutorado da artista.

Figura 99: Nara Amelia. *Gentileza*. Série: paisagem moralizada. 2011. Água forte, aquarela, bordado, 21 x 37 cm. Fotografia Fabio Del Re. Fonte: tese de doutorado da artista.

Figura 100: Nara Amelia. *Um presságio de tristeza*. Série: *Sonhos são como bolhas de sabão*. 2012/2013. Água forte, aquarela, ponta seca, douração. 35 x 30 cm. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: tese de doutorado da artista.

Ela busca criar um universo simbólico próprio, semelhante ao nosso mundo, mas com regras próprias. Os seres habitantes de sua poética agem de modo trivial, mas essa trivialidade, em contraste com a hibridação destes seres, torna o universo ainda mais estranho. Não é uma estranheza aleatória, pois, embora soem esquisitas, as coisas têm suas regras próprias, há uma naturalidade no conjunto das peças dentro do universo da artista.

A montagem das cenas é uma junção de elementos estranhos entre si. Em papéis propositalmente envelhecidos – os animais são apresentados entre pedaços de lã, panos amarelados, linhas descosturadas, páginas de livros e cadernos desfeitos –, Amélia evoca a nostalgia, a infância e as memórias familiares. Como explica a própria artista:

Os procedimentos da gravura, da impressão, dos bordados e costuras, e a reelaboração de formas e de um imaginário antigo, ou que estão entranhados na memória coletiva, suscitam o valor da tradição e de resistência que provem do trabalho artesanal. Essas formas e valores evocam memórias, emanam familiaridade e consequentemente estranhamento por parecerem anacrônicas, como um “saber que vem de longe temporal contido na tradição”. (Amelia, 2014, p.212)

As imagens da série *Alegorias do estranho* estão povoadas de animais, humanos, seres antropozoomórficos e hibridações. Amelia explora o interstício entre o humano e o animal. Em algumas imagens, os pelos humanos são tão cheios que fica indiscernível se são pelos ou pelagens. Em outras, há alguns animais quadrúpedes apresentados como bípedes humanóides. Muitas vezes, corpos humanos têm cabeças de galo, chegam a portar em seus ombros micos-leões como mascotes, e atuam como humanos, como, por exemplo, guiar um carro de boi. Algumas dessas figuras híbridas já estão mais estabelecidas em nossa cultura, tal como o lobisomem. De acordo com a própria (Amelia 2014, p. 71):

Através da memória coletiva, as imagens que criamos se conectam com as imagens do passado de modo que a representação, no meu trabalho, de um homem coberto por uma densa camada de pelos, evoca os precedentes desta representação, como, por exemplo, o lobisomem, o sátiro, o diabo, os seres bestiais e selvagens oriundos dos relatos dos viajantes às terras incógnitas na época dos descobrimentos, etc.

A imagem do homem com o corpo coberto de pelos é recorrente no meu trabalho, e assim ele se configura como um personagem, ou como um símbolo, presente em diferentes trabalhos

e circunscrito a diferentes articulações com outros símbolos. Para mim, os pelos remetem à questão da animalidade, do animal contido no homem e, de modo geral, reporta a tradição, cuja origem se perde na “noite do tempo”, de significar o homem a partir do animal, de dar ao animal qualidades e comportamentos próprios do homem, ou de perscrutar o carácter do homem, suas concepções, seus sentimentos ou sua alma através da comparação com o animal. Neste caso, os precedentes do homem com o corpo coberto de pelos, e das imagens que crio, de um modo geral, estão no passado. No entanto, ainda que meu trabalho articule símbolos familiares, os seus significados originais, ou tradicionais, não necessariamente plenamente conhecidos por mim ou qualquer pessoa que se proponha à sua interpretação. Eles permanecem como familiares, porém estranhos, situados no limiar entre a consciência e o sonho. (2014, p. 71)

Amparada pelas reflexões de diversos teóricos, Amelia reflete sobre como desde a antiguidade os estudos sobre animais, mesmo dentro de uma tradição científica, configuram-se como uma mistura entre métodos científicos, narrativas ficcionais e fantasiosas. A fantasia preenchia as lacunas criadas pela falta de conhecimento, principalmente no que se refere à fauna das colônias. Além disso, muitas narrativas eram construídas sobre a simbologia de cada animal, atribuindo-lhes significações humanas. Amelia, então, inspira-se nessa tradição para construir e pensar seu trabalho, entendendo a importância imaginativa do animal na mente humana.

Entre as influências visuais de sua obra estão as gravuras de Gilvan Samico (1928-2013), as pinturas do surrealista René Magritte (1898-1967), o bestiário de Walmor Correia, as pinturas de William Blake, a gravura de Albrecht Dürer (1471-1528), as gravuras animais e oníricas do espanhol Francisco de Goya (1746-1828) e as ilustrações e pinturas de caráter científico dos séculos passados, mostrando características humanas consideradas em seus contextos aberrantes.

A obra de Amelia é cheia de referências tanto das artes visuais como da literatura. É bastante marcante na obra da artista uma produção textual junto às imagens. São textos curtos, ou apenas frases ou palavras, muitas em outras línguas. Surgem como uma espécie de título, ou uma legenda, daquela imagem. Às vezes são rebuscadas caligrafias, outras vezes garranchos a lápis, e também são feitos em delicados bordados. Não é um texto apenas acessório, pois se soma aos sentidos construídos na imagem. Reforça ainda mais a condição fabular de sua obra.

Mencionei Rego e Amelia, mas o fabular está entranhado em nossa cultura, sendo presente na literatura, no cinema, na música e nos mais diversos produtos culturais. Por todos esses aspectos, entendo como a cultura fabular é essencial para a minha produção e se apresenta como uma possível porta de entrada para a leitura da série de pinturas minhas discutida neste capítulo.

Na profundidade e riqueza artística da obra das duas artistas, Rego e Amelia, ganhamos escopo para o entendimento dessas pequenas narrativas animalescas. A seguir, analiso especificamente as obras nas quais me inspirei para a produção da série *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*.

3. 3. Diálogos e influências

Antes de iniciar esta série de pinturas, selecionei duas referências com as quais queria dialogar e das quais queria me apropriar de algum aspecto para produzir determinadas sensações. A primeira dessas referências diz respeito às pinturas que Francis Bacon realizou sobre a obra do pintor Vincent van Gogh. A segunda eram algumas cenas do filme *Melancolia*, do cineasta dinamarquês Lars Von Trier. Também discuto o diálogo estabelecido posteriormente entre essas pinturas e a obra do francês Henri Rousseau.

Começo pela obra de Francis Bacon. Ele é com certeza o pintor mais influente em minha produção, mesmo que, visualmente, na atualidade, nossas obras não sejam semelhantes. Também se fala sobre Bacon na primeira parte desta dissertação, mas aqui especificamente discorro apenas sobre um de seus conjuntos de trabalho: a série sobre a obra de Vincent van Gogh.

Figura 101: Vincent van Gogh. *O pintor na estrada de Tarascon*. 44 cm x 48 cm. Óleo sobre tela. 1888.

Figura 102: Francis Bacon. *Estudo para retrato de van Gogh IV*. 152,4 x 116,8 cm. Óleo sobre tela. 1958. Fonte: Google imagens.

Figura 103: Francis Bacon. *Estudo para retrato de van Gogh I*. 164.2 x 129 cm. Óleo sobre tela. 1956.

Era comum para este pintor anglo-irlandês revisitar outros artistas em suas pinturas – tais como o espanhol Diego Velázquez ou o inglês William Blake –, remetendo sempre a uma história da pintura. Ele realizou essa série sobre a pintura *O pintor na estrada de Tarascon* (figura 101), do holandês Vincent van Gogh, entre os anos de 1956 e 1957. Foram obras produzidas muito velozmente, dando aos contemporâneos, em sua primeira mostra, a ideia de serem o sinal de uma crise criativa sua, como aponta o curador David Alan Mellor (2002). Mas, revendo no agora toda a obra de Bacon, percebe-se o quanto a série em questão está integrada ao conjunto e fornece elementos para as imagens posteriores por ele produzidas (figuras 102 e 103).

Nessas pinturas, primeiramente identificam-se aqueles símbolos associados à figura masculina de van Gogh: chapéu de palha, uma mochila de materiais de pintura, uma muleta e apetrechos como tela ou caderno. Toda a figura é desenhada de modo brusco: vemos seus dentes e olhos, mas não percebemos uma identidade clara e não distinguimos bem o personagem, pois o corpo é encoberto por uma sombra. Essa sombra se estende ao chão, sendo tão expressiva que se torna um sujeito à parte. A figura e o ambiente são indiscerníveis, como se a figura estivesse atolada no ambiente. A figura torna-se, assim, uma espécie de fantasma (MELLOR, 2002).

A composição é muito próxima daquela realizada por Van Gogh: largos campos, estradas, árvores. Mas Bacon dissolve todos esses aspectos, deixando-os disformes e grosseiros, não sendo possível observar os elementos lúdicos comuns da obra referenciada, tais como a forma das flores ou árvores.

Os tons abandonam a suavidade e se tornam cada vez mais primários e brutos, com excesso no uso de vermelhos e pretos. As cores e formas estão distribuídas em manchas intensamente espalhadas pelas telas, são aplicadas de forma hostil, deixando a tela vibrante e cheia de uma densa energia.

Nessa configuração, Bacon torna muito mais aguda a tristeza e a solidão presentes na obra de van Gogh, aumentando a aura *post mortem* trazida pelo conhecimento de sua morte trágica. Considerando-se que a obra de Van Gogh, na qual Bacon se baseou especificamente para fazer essa série, *O pintor na estrada de Tarascon*, foi queimada em um bombardeiro na segunda guerra, essa aura *post mortem* torna-se ainda mais forte.

Busquei nessas obras sua atmosfera soturna, seu uso de sombras e a integração entre a figura e a paisagem. Interessava-me bastante a forma como ele pintou a paisagem de um modo muito disforme e quase opressor.

Bacon negava a figuração tradicional e desenhava seus sujeitos a partir de sensações pictóricas obtidas por meio de experimentações obsessivas sobre a figura, como demonstram as entrevistas dadas ao seu mais famoso biógrafo, o crítico David Sylvester (2007), ou as ricas análises feitas pelo filósofo Gilles Deleuze (2007). Identificamos os elementos da figura, por alguns traços e características, mas não é nada muito claro. Diferentemente dele, em minha série, eu não desconstruí as figuras ou faces, mas omiti quase todas as faces e focinhos. De qualquer modo, como resultado final, nossas obras compartilham de um mesmo alfabeto de recursos da linguagem de pintura, mesmo que não sejam extremamente semelhantes.

A segunda referência para o desenvolvimento dessa série não é do universo da pintura, mas dialoga em alguns aspectos com as obras produzidas: *Melancolia* (2011), dirigido pelo dinamarquês Lars von Trier, é um drama com referências à ficção científica (figuras 104, 105 e 106). No enredo, desde o início, somos informados que ao final do filme, o planeta Terra sofrerá o apocalipse, pois colidirá com o planeta Melancolia. Dividido em duas partes, o filme apresenta a vida de duas irmãs, sendo cada parte dedicada a uma delas. Vemos Justine, a caçula, e quem dá o título à primeira parte, na suntuosa festa de seu casamento. Justine não se ajusta às regras da família, chegando atrasada e se abstendo de participar de várias atividades do evento, além de, inclusive, fazer sexo com outro homem – lembremos que era a celebração do casamento – durante a festa. Ao final da festa, o noivo rompe o casamento.

Figura 104: Lars von Trier, *Melancolia*, frame 3 15, 2011.

Figura 105: Lars von Trier, *Melancholia*, frame 1'25'', 2011.

Figura 106: Lars von Trier, *Melancholia*, frame 1'49'', 2011.

Na segunda parte, intitulada Claire, a irmã mais velha recebe, em sua casa, Justine, a irmã mais nova, que se encontra em estado de depressão profunda. Claire, juntamente com o marido e o filho, se prepara para um evento astronômico: o fictício planeta Melancholia – que ronda o sistema solar – passará em torno da Terra e, de acordo com explicações científicas mais aceitas, logo depois será repellido devido à força gravitacional dos dois planetas. Eles observam o fenômeno por meio de telescópios e por um brinquedo rústico de arame e se tranquilizam com a confirmação da teoria. Mas, ao perceberem que o planeta está se reaproximando, entendem que o fim está próximo. O fato é encarado com tranquilidade por Justine, que parecia desde o início prever o fim. Enquanto o marido de Claire se suicida e ela age com desespero, as duas irmãs se preparam para o fim iminente cuidando do filho de Claire até receberem a explosão.

Assisti a esse filme em um momento em que estava previsto o fim do mundo, 21 de dezembro de 2012, e em uma semana onde aconteceram vários eventos astronômicos bastante visíveis, como o ocultamento do planeta Júpiter pela Lua. Todo o filme se passa na mansão da família de Claire e nos seus

arredores, com bosques, campo e estábulos, semelhante à vida rural que me cercava naquele período. Tal fato me deixou bastante envolvida, e de modo muito profundo, com o filme.

Visualmente, como nas pinturas de Bacon, em muitas cenas do filme, os sujeitos estão se fundindo à natureza, afundando, atolando e se desfazendo nela, explicitando a tristeza sofrida pelos personagens. Em muitos momentos, principalmente devido ao fenômeno astronômico apresentado, os personagens entram em um processo de deleite com o ambiente que os cerca. Esse deleite era uma sensação que quis desenvolver em meus personagens.

Minha obsessão imagética pelo filme não é por acaso; afinal ele faz citações de várias pinturas em suas cenas. Há referência, por exemplo, a obras como *Ophelia* (1852), de John Everett Millais, e *Os caçadores na neve* (1565), de Pieter Bruegel, esta última mostrada diretamente no filme. *Melancolia* claramente recebe um tratamento fílmico complexo em suas cenas, evocando o pictórico. Nos aspectos relacionados à sua fotografia, busquei especificamente alguns tons de verde dessas imagens e também a ideia de uma vegetação obscura. Assim, é possível pensar como pintura e cinema ciclicamente se influenciam e colaboram com a construção um do outro.

Por todos esses aspectos, considero *Melancolia* uma obra essencial para a existência da série de pinturas *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*. A seguir, apresento um pouco da obra de Henri Rousseau (1844 -1910), um artista que só conheci após produzir esta série, mas que, com certeza, é bastante relevante no que diz respeito à pintura animalista (figura 107). Assim, gostaria de pensá-la aqui, a partir dos escritos da historiadora Cornelia Stabenow (2001).

Figura 107: Henri Rousseau. *A Encantadora de Serpentes*. 169 x 189,5 cm. Óleo sobre tela. 1907. Fonte: Wikipédia.

Rousseau passou boa parte de sua vida em situação humilde, devido à falência financeira dos seus pais, trabalhando como aduaneiro. Nunca acessou uma formação em artes e sua iniciação na área foi tardia, com mais de quarenta anos. Por não promover nenhuma inovação na linguagem pictórica nem obedecer aos cânones tradicionais, pelo menos não aos olhos de seus contemporâneos, ele foi recebido com deboche até o final da vida, quando finalmente, foi um pouco valorizado.

Suas pinturas, localizadas no pós-impressionismo, tendem a ter uma representação simplificada da forma, o que fez com que seu estilo fosse classificado, em seu tempo, como *naïf*. Nelas, não há o uso de uma perspectiva clássica, suas representações são planificadas. Ao mesmo tempo, há bastante sofisticação na complexa escolha de cores, que chegam a somar mais de cinquenta tons de verde identificados pelos especialistas em seu trabalho (Stabenow, 2001). Também há o evidente uso da referência fotográfica (figuras 108 e 109).

Figura 108: Henri Rousseau. *Negro atacado por um jaguar*. 116 x 162,5 cm. Óleo sobre tela. 1910. Fonte: Wikipédia.

Figura 109: Autor desconhecido. *Jaguar jovem com guarda*. Foto. Album Betês Sauvages. Galeria Lafayette, 1900. Fonte: livro *Rousseau*.

Ele resgata uma relação com a natureza que se pode identificar como romântica, tal qual percebemos na pintura do francês Eugene Delacroix (1798 - 1863), em que o ser humano estaria muito inserido no natural; sua simplicidade rememora os proto-renascentistas (Stabenow, 2001). Podemos pensar nessa pintura como um relato de aventuras inventadas. Rousseau desenvolveu seu trabalho de forma autodidata, em negação à *belle époque*. Produziu, assim, um trabalho atemporal, bastante influente para as gerações posteriores.

Algumas das qualidades da obra de Rousseau são almejadas pelo meu trabalho. Como ele, preciso da referência da fotografia para desenvolver as imagens; não para copiar suas características fotográficas, mas para acessar elementos como pose e anatomia, reinterpretando essas fotos. Mesmo tendo a possibilidade de desenhar de forma mais virtuosa, de modo semelhante a Rousseau, busco uma pintura simplificada, sem formas muito realistas, quase infantil.

Rousseau contava a seus contemporâneos sobre sua carreira aduaneira, relatando as diversas aventuras pelas quais passou quando conheceu outras terras, exóticas e desconhecidas para quem ouvia suas histórias. É algo contestado por seus biógrafos, pois as datas nas quais poderia ter realizado essas viagens não correspondem a momentos onde estaria disponível (Stabenow, 2001). Então, se seus biógrafos estiverem certos, as narrativas mostradas por ele em suas obras são invenções suas. Comparo-me a ele por entender que, embora me inspire em vivências reais, as narrativas em meu trabalho, de certo modo, também são inventadas.

Finalizo aqui as reflexões sobre a série *Perder-se, encontrá-lo, espreitar-nos*, entendendo ser esta minha obra mais pessoal e de uma natureza mais onírica. No próximo capítulo, abordo a série *As ordens no paraíso*, onde retomo uma temática mais social. Na série, abordo a condição dos animais habitantes do zoológico de São Paulo e as relações com humanos naquele local.

CAPÍTULO IV: O ANIMAL QUE SE OLHA
SÉRIE: AS ORDENS NO PARAÍSO

Figura 110: Alice Lara. *Bandeja de frutas, pássaros e ratos para alimentação das lobas guarás*. Série: *As ordens no paraíso*. 65 x 45. Acrílica, encáustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 111: Alice Lara. *Jacarés e cágados*. Série: *As ordens no paraíso*. 30 x 40 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 112: Alice Lara. *Juju e Rita*. Série: *As ordens no paraíso*. 35 x 30 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 113: Alice Lara. *Recinto azulado das cobras*. Série: *As ordens no paraíso*. 120 x 140 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 114: Alice Lara. *Recinto das cobras*. Série: *As ordens no paraíso*. 120 x 140 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 115: Alice Lara. *Menino olhando recinto das cobras*. Série: *As ordens no paraíso*. 40 x 50 cm. Acrílico, óleo e encaustica sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 116: Alice Lara. *Onça dando a patinha*. Série: *As ordens no paraíso*. 30 x 35 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal.

Figura 117: Alice Lara. *Reflexões da família*. Série: *As ordens no paraíso*. 70 x 100 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 118: Alice Lara. *Micos (homenagem para Francis Bacon)*. Série: *As ordens no paraíso*. 100 x 120 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 119: Alice Lara. *Bebê olhando*. Série: *As ordens no paraíso*. 70 x 45 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 141: Alice Lara. *Menina de mochila de macaco*. Série: *As ordens no paraíso*. 10 x 15 cm. Acrílica, encáustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal.

Figura 121: Alice Lara. *Cobra verde*. Série: *As ordens no paraíso*. 100 x 120 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 122: Alice Lara. *Menina, ariranha e bolsa de gatinho*. Série: *As ordens no paraíso*. Acrílico e óleo sobre tela, 100 cm x 100 cm, 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 123: Alice Lara. *Menina olhando ariranha*. Série: *As ordens no paraíso*. 65 cm x 45 cm. Acrílico e óleo sobre tela, 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 124: Alice Lara. *Recinto dos elefantes*. Série: *As ordens no paraíso*. 70 x 190 cm. Acrílico, encaustica e óleo sobre tela. 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 125: Alice Lara. *Urubus e cágados*. Série: *As ordens no paraíso*. Acrílico e óleo sobre tela, 100 cm x 100 cm, 2019. Foto: Jamila Maria.

Figura 126: Alice Lara. *Anta*. Série: *As ordens no paraíso*. 100x 70 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte; acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 127: Alice Lara. *Ratos para refeição de aves*. Série: *As ordens no paraíso*. 70 x 45 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 128: Alice Lara. *Meninos uniformizados aprendendo a ser humanos*. Série: *As ordens no paraíso*. 10 x 15 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. *Urubus de vida livre*. 10 x 15 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 129: Alice Lara. *Leão-marinho*. Série: *As ordens no paraíso*. 40 x 60 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 130: Alice Lara. *Kibon poder ser outro*. Série: *As ordens no paraíso*. 10 x 15 cm. Acrílica, encaustica e óleo sobre tela. 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 131: Alice Lara. *Recinto dos pássaros*. Série: *As ordens no paraíso*. 79,7 x 77cm. Carvão sobre papel. 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

Figura 132: Alice Lara. *Felino*. Série: *As ordens no paraíso*. 78 x 81 cm. Carvão sobre papel. 2019. Fonte: acervo pessoal. Foto: Jamila Maria.

4. 1. A fundação zoológico de São Paulo

Como já descrevi no primeiro capítulo, minha terra natal é extremamente influente na minha poética e em minha percepção de mundo. Sua ruralidade, de fácil acesso a ambientes naturais, apresenta poucas intervenções humanas. Então, com a mudança para a cidade de São Paulo, senti um choque ambiental bastante forte. Em minha terra natal, eram muito claros os ciclos da natureza, a diferença entre tempo chuvoso e seco, a sazonalidade dos alimentos. Em São Paulo, eu mal consigo ver as estrelas ou distinguir as fases da lua. Não há sequer o acesso à terra; plantar é uma atividade quase impossível na cidade. É proibido pisar na grama, há poucos parques, não há praças com salubridade onde se possa ficar. Quase todos os ambientes são particulares ou estão em processo de se tornarem privados, como é o caso do Vale do Anhangabaú.

Especialmente no princípio, tal qual um animal no zoológico, fora de seu habitat natural, sentia que meu trânsito era uma eterna mudança de uma jaula para outra, sem a possibilidade de saída em campo aberto. Então, em uma cidade aparentemente infértil para a minha pesquisa, passei os dois primeiros anos trabalhando com memórias e temas estrangeiros.

Já no início do terceiro ano, começou a ficar latente a necessidade de assumir minha presença e trabalhar com temas da cidade. Inscrevi um projeto para o edital Paço das Artes, no qual propunha, com o fomento do edital, produzir pinturas a partir de visitas críticas à Fundação Parque Zoológico de São Paulo. A partir da aprovação do projeto comecei a fazer visitas informais ao parque, fazendo fotos, observando o local, seu funcionamento, seus acessos, os visitantes e, principalmente, os animais e os ambientes. Fui aceita no programa e, a partir do diálogo com a equipe, decidimos que, considerando a organização do zoológico, eu ficaria com a junta dedicada a cuidar dos mamíferos. Frequentei o local por um mês, acompanhando os tratadores.

Influenciada pela opinião dos muitos grupos de promoção de bem-estar ao animal que acompanho, minha visão sobre o zoológico era bastante negativa. Percebia esse ambiente como um lugar de opressão, superexposição e exploração do animal. Mas sempre surgia o questionamento sobre as razões pelas quais profissionais com formações dedicadas ao bem-estar animal, como biólogos ou veterinários, os levavam a participar dessas opressões. Decidi,

então, estar no zoológico de modo oficial e me inscrevi no programa de pesquisas da instituição.

Apresento, a seguir, o texto de apresentação do próprio zoológico descrevendo a complexidade de suas atividades:

Quem somos

A fundação parque Zoológico de São Paulo

Desde 1958, o maior Zoológico do Brasil vem encantando visitantes de todas as idades! Muito mais que um espaço de lazer, o Zoológico de São Paulo atua como um importante centro de pesquisa, educação ambiental e conservação, cujo foco é gerar conhecimento, desenvolver pesquisas e estabelecer procedimentos e práticas que promovam a conservação da fauna silvestre, além de despertar a consciência ambiental da população por intermédio de suas unidades: Zoológico, Zoo Safári, Divisão de Produção Rural, CECFAU e mais recentemente, o CRAS-PET.

Inserido no PEFI – Parque Estadual das Fontes do Ipiranga – considerado o maior fragmento florestal de Mata Atlântica em área urbana na região metropolitana da cidade de São Paulo, o Zoológico e o Zoo Safári acolhem algumas das nascentes do riacho do Ipiranga e abrigam dezenas de espécies da fauna nativa, algumas ameaçadas de extinção. Para fortalecer e garantir seu compromisso com o meio ambiente, a Fundação implantou, em 2006, um Sistema de Gestão Ambiental em suas unidades, o que resultou na obtenção da certificação ISO 14001. Mais recentemente, conquistou outra certificação: a ISO 9001, que visa o aperfeiçoamento dos processos, o bem-estar-animal, uma visitação de qualidade e a satisfação de seus visitantes.

Com uma área de aproximadamente 825.000 m², o Zoológico e o Zoo Safári, além de abrigar as espécies nativas, mantém uma população com cerca de 2.000 animais, representados por inúmeras espécies de mamíferos, aves, répteis, anfíbios e invertebrados. Dentre estes animais encontram-se espécies bastante raras e ameaçadas de extinção, como a arara-azul-de-lear, tigre-de-bengala branco, três das quatro espécies de mico-leão (mico-leão-preto, mico-leão-de-cara-dourada e mico-leão-dourado), rinocerontes, dentre outros.

Vinculado à Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado de São Paulo, o Zoo recebeu, desde sua abertura, mais de 92 milhões de visitantes, atendendo por ano um público de mais de 1 milhão e 300 mil pessoas.

Para manter todas as suas atividades, a Fundação conta com uma equipe de aproximadamente 320 funcionários efetivos, distribuídos nas áreas: técnica, administrativa e operacional, além de colaboradores nas categorias de estagiários, aprimorandos e voluntários. É com o esforço coordenado dessa equipe que a Fundação busca a conservação da fauna silvestre. Dentre estas áreas, algumas são extremamente importantes para a manutenção da vida.

A Divisão de Veterinária que é composta principalmente por veterinários, tratadores, enfermeiros e técnicos de laboratório, é responsável pela saúde dos animais. A equipe desta área realiza vacinações, quarentenas, exames e cirurgias, além de atendimentos clínicos e odontológicos. Conta ainda com um programa de medicina preventiva.

Na equipe da Divisão de Ciências Biológicas, subdividida nos setores de Aves, Mamíferos e Répteis, os biólogos são responsáveis pelo manejo reprodutivo, exposição e demais cuidados com as espécies mantidas em cativeiro.

Em conjunto com a equipe de biólogos e tratadores do parque, o PECA – Programa de Enriquecimento Comportamental Animal – visa garantir o

bem-estar dos animais. Para que haja eficiência no trabalho dos técnicos e garantia da saúde dos animais, uma dieta variada e equilibrada é muito importante. Por isso, o cardápio de cada um deles é elaborado por zootecnistas e biólogos e preparado cuidadosamente pela equipe da Divisão de Nutrição Animal. Este setor recebe anualmente cerca de 1.500 toneladas de alimentos com excelente qualidade biológica e altos valores nutritivos, produzidos na Divisão de Produção Rural.

Em 2015 foi inaugurado o CECFAU – Centro de Conservação de Fauna Silvestre do Estado de São Paulo, um avançado centro de estudos voltado para a conservação de espécies ameaçadas de extinção, localizado em uma área de 80 mil m², dentro da Fazenda do Zoo, em Araçoiaba da Serra/SP.

A pesquisa científica também faz parte do processo de evolução da Fundação, que tem parceria com a UNIFESP para detecção e prospecção de micro-organismos de interesse biotecnológico em sua compostagem. Tanto que, em 2018, a Fundação foi reconhecida pelo Governo do Estado de São Paulo como uma das 16 Instituições de Ciência e Tecnologia do Estado. Isso porque o Zoo vem desenvolvendo, ao longo de sua trajetória, diversos projetos de pesquisa em áreas como genética, microbiologia, reprodução, educação ambiental, meio ambiente, entre outras, conduzidos pelo Departamento de Pesquisas Aplicadas, com foco na conservação da fauna silvestre.

Com mais essa conquista, o crescimento da Fundação como Instituição de Ciência e Tecnologia (ICT) será exponencial, através de seu Núcleo de Inovação Tecnológica (NIT), na busca por novos produtos, técnicas para diagnósticos em animais silvestres, pesquisas ambientais, parcerias público-privada, além de novas patentes biológicas e outras ações.

Mais recentemente, em janeiro de 2020, a Fundação Parque Zoológico de São Paulo assumiu a gestão do CRAS-PET, Centro de Recuperação de Animais Silvestres (CRAS) localizado no Parque Ecológico do Tietê (PET) por meio de um instrumento de cooperação técnica celebrado entre a Secretaria de Infraestrutura e Meio Ambiente do Estado (SIMA) e o Departamento de Águas e Energia Elétrica (DAEE), visando elevar a gestão dos serviços públicos relacionados à fauna e educação ambiental. Situado no Parque Ecológico do Tietê (PET), o CRAS tem por objetivo acolher, cuidar e reabilitar animais silvestres oriundos do tráfico por meio de apreensões.

Todo esse trabalho, que tem garantido a existência da Fundação, não teria sentido sem a educação ambiental. Por meio de seu Programa de Educação Ambiental e Inclusão Social, que aproxima a população dos trabalhos desenvolvidos pelas diversas áreas, o Zoológico busca despertar a consciência ecológica de seus visitantes, principalmente das crianças, em prol da conservação da biodiversidade. (Zoológico de São Paulo, s/d)

Observando a descrição das atividades da instituição, entendemos serem muitas as funções desempenhadas pelo zoológico, como entretenimento, educação, conservação de ambientes e da fauna e da flora, manutenção da vida, seja livre ou em confinamento, recuperação de espécies, gestão de recursos destinados ao meio ambiente, entre outras. A seguir, estudo algumas dessas atividades e fatores relacionados a elas que acredito serem relevantes para minha observação do ambiente.

Os tratadores são, geralmente, os profissionais mais velhos do zoológico. São designados a cuidar de grupos específicos: uns cuidam dos caninos, outros dos mamíferos aquáticos, outros dos grandes felinos, dos felinos menores, dos equinos. Os mais jovens, em geral, têm formação na área, seja técnica ou superior. Os mais velhos não necessariamente têm formação superior, denotando que, por um longo período, esse cargo foi considerado um subemprego. Mas, mesmo sem formação específica, de acordo com os técnicos e especialistas do local, são os tratadores que mais detêm conhecimento específico sobre cada espécie. Eles notam mudanças de humor, cuidam de pequenas lesões, pensam a melhor adaptação e tentam tornar a vida dos animais o mais agradável possível, guiando o trabalho dos especialistas.

Localizado em um bairro menos central de São Paulo, o zoológico tem acessos um pouco complicados. Na estação do metrô mais próxima, onde há placas informando ser o lugar mais próximo do zoológico, o público precisa pegar um ônibus fretado, pertencente a uma empresa turística, cuja passagem custa quase três vezes o preço do transporte comum. É possível pegar um transporte público para este acesso, mas essa informação é um pouco inacessível. A entrada do zoológico é gratuita para crianças até cinco anos, mas crianças mais velhas têm ingressos por volta de 25 reais. Como todas as crianças precisam estar acompanhadas de um adulto responsável, esse adulto também precisa pagar o ingresso. São valores e acessos muito restritivos a públicos compostos por pessoas mais pobres.

É muito comum ver turmas escolares no local. Percebi que, embora as crianças fiquem encantadas com os bichos, seus jogos e relações pessoais parecem mais importantes nessa saída escolar que os tira do lugar comum, em um excesso de estímulos.

As crianças, muitas vezes, performam os animais, imitando-os de forma caricatural. Existem valores incluídos nessa *performance*, como a ideia de que os animais mais ferozes, por exemplo, representam a masculinidade e devem ser copiados por garotos. Vi, muitas vezes, os pais solicitando esse comportamento durante as poses para fotos dos passeios.

Existe muito protagonismo feminino ali. Muitas mulheres são gestoras e tratadoras. A maioria dos tratadores mais jovens é composta por mulheres,

demonstrando uma mudança no perfil dos profissionais. Mesmo em serviços que demandam força física, as tratadoras demonstram muita agilidade. Existe também um recorte de raça e origem entre os tratadores que, geralmente, são negros, migrantes ou periféricos.

Um dos aspectos mais bonitos do cotidiano do trabalho no zoológico é o encanto que os profissionais dali têm pelos bichos, não desgastado com a dura convivência cotidiana. Esse aspecto demonstra um pouco o caráter encantador dos seres animais.

Minha rotina como pesquisadora era chegar ao local, vestir jalecos apropriados, prender cabelos, colocar luvas, usar calçados adequados e ser encaminhada para seguir o trabalho de um tratador. Por causa das normas de segurança, eu nunca podia entrar numa jaula com o animal dentro, nem poderia tocar os animais ou alimentá-los. Geralmente, eu ficava próxima aos espaços de cambiamento. O cambiamento envolve as jaulas menores para onde o animal vai, no curto período de tempo em que se limpa a sua jaula, ficando preso por travas bem seguras para dar segurança ao tratador. Em raríssimos momentos, os tratadores ocupavam o mesmo lugar do animal, evitando-se tanto a violência quanto a troca biológica entre ambos, pois poderia acarretar em contaminações. O trabalho desses tratadores é bastante árduo. Como não havia tempo livre e sem um combinado oficial, conversávamos informalmente durante o trabalho. Isso não significou menos aprendizado sobre o animal ou sobre a estrutura do zoológico, pois eu aprendia muito com os funcionários na observação de seus afazeres e nos brevíssimos momentos em que podíamos conversar.

De acordo com as informações fornecidas pelo próprio zoológico, obedecendo a própria legislação brasileira, lá não há espécies retiradas da natureza para ficarem confinadas. As espécies habitantes do local vêm de diversas origens: resgate de tráfico ilegal; resgate de circos cujas atividades com animais cada vez mais se extinguem no Brasil, fazendo com que esses sejam abandonados em situação de trauma profundo; animais resgatados feridos em seu habitat, sem condição de se adaptarem a um retorno ao seu meio; animais nascidos e criados em cativeiros particulares; animais cujos habitats não existem mais; animais nascidos em cativeiro, seja no próprio zoológico ou zoológicos parceiros.

Desse modo, todos os animais em cativeiro do zoológico são marcados pelo chamado *Imprinting*, termo da psicologia behaviorista que conheci através dos funcionários do zoológico, designando todas as marcas que nós seres humanos deixamos nos animais em nossa convivência com eles, muitas vezes tornando-os tão dependentes, que chegam a impossibilitar sua sobrevivência sem a interação e o amparo humano. A dependência é tamanha que os funcionários do zoológico relatam sentir grande estresse nos animais quando acontecem longos períodos de isolamento do parque para a visitação, como no início de 2018, quando o parque precisou ficar fechado devido à possibilidade de contaminação por febre amarela na região.

Com o maior espaço de mata preservada na zona urbana da cidade de São Paulo, nas imediações do parque, é evidente a preservação da vida livre dos insetos e outros animais. Há programas específicos de preservação de certas espécies, como, por exemplo, os macacos bugios, que vivem em grande número nas matas do parque. Pude observar a recuperação de um bugio filhote que, machucado e desgarrado do bando, recebeu todos os cuidados da equipe do zoológico. Observei as três tentativas para recuperá-lo e readaptá-lo ao bando, o que foi finalmente e felizmente obtendo sucesso na terceira tentativa.

Há também no parque espécies que só existem naquele ambiente porque seu habitat foi devastado. É o caso da perereca-de-Alcatrazes, pequeno anfíbio nativo da ilha de Alcatrazes, no litoral de São Paulo, espécie criticamente ameaçada de extinção que tem no parque o seu último refúgio.

Como exemplo da excelência do trabalho realizado ali, o zoológico detém uma fazenda própria para a produção de alimentos orgânicos para a alimentação dos animais. No parque, há jaulas em exposição e jaulas reservadas. Há animais que estão em tratamento e nunca são expostos ao público, mas têm contatos com tratadores e técnicos. As jaulas são projetadas para possibilitar a visão do animal pelo público e seu ambiente geralmente busca reproduzir o ambiente natural do animal. Existe um programa interno na instituição que visa exclusivamente o enriquecimento espacial para proporcionar ao animal a melhor experiência possível, colocando no ambiente estruturas com as quais eles possam usar mais potencialmente suas habilidades específicas, como no caso dos felinos, que têm acesso a cordas e

bolas para brincarem. Há também um programa de paisagismo que visa tanto o bem-estar animal como a apreciação estética por parte dos visitantes.

O espaço é majoritariamente organizado para facilitar a presença de crianças: as jaulas baixas servem à contemplação infantil; os bancos, lixeiras, entradas e programação visual são voltadas à infância, com pintura colorida e personagens infantilizados. Além disso, há duas grandes lojas de brinquedo e souvenirs, no parque.

Mas as jaulas não têm a vastidão dos espaços naturais e a vida não é livre. Por essa razão, a questão espacial é, com certeza, a que mais gera debate, especialmente por causa do mal-estar causado pela presença de grades e o cerceamento da liberdade. Cada espécie e indivíduo animal têm diferentes comportamentos e reações positivas e negativas ao cerceamento, reações essas que, muitas vezes, são mal interpretadas pelo público leigo. O que podemos observar sobre esses espaços reduzidos é que eles correspondem, por um lado, a uma tradição no discurso sobre o animal e, por outro, a uma precarização do zoológico com um todo.

Os profissionais do zoológico são questionadores em relação ao trabalho feito pela própria instituição, mas, de modo geral, entendem que, embora as condições de vida no zoológico não atendam completamente às demandas dos animais, como instituição ela é, de fato, uma das melhores frente às similares que existem no Brasil. Isto não diz respeito apenas aos recursos físicos que o zoológico de São Paulo possui, mas, principalmente, ao esforço dos trabalhadores em tornar aquele ambiente o mais digno possível. Durante minha estadia, acompanhei, pelos jornais, o processo de terceirização dos profissionais do local; o que provocaria mais precarização dos direitos trabalhistas e invisibilidade frente à insalubridade do seu trabalho.

O debate sobre a existência desse espaço é amplo e cheio de questões. Mas entendo ser uma resposta do estado, mesmo que insuficiente, a todos os maus tratos que o mesmo estado e a sociedade como um todo causam ao animal.

4. 2. Desenvolvimento da pintura

O título *As ordens no paraíso* foi pensado quando ouvia um pai visitante falando para o filho: “– Olha! Como seria lindo se todos os animais vivessem assim em harmonia, todos juntos, como se fosse o paraíso”. Entendo como a estrutura do zoológico remete ao imaginário do paraíso, onde não há violência, e a harmonia e beleza imperam (figura 133).

Figura 133: visitantes do zoológico. Fonte: acervo pessoal.

Escrevia um pouco quando saía do zoológico, mas meu principal registro são fotografias tiradas com celular e fotografias de câmera semiprofissional. Tenho pouquíssimo domínio da expertise dessa linguagem, mas, como o objetivo final não era a própria fotografia, usei esse recurso pensando em registrar tudo que pudesse, visando, posteriormente, à construção pictórica. Geralmente, costumo usar fotografias de banco de imagens retiradas da *internet* como referência. Fazer as fotografias autorais, mesmo de forma precária, fez com que eu começasse minha composição já na câmera, sendo que muitas das imagens apresentam a estrutura posteriormente reproduzida na pintura.

Decidi usar a mesma imprimação usada nas séries anteriores no preparo das telas, que é uma mistura de proporções iguais entre cola, gesso crê e água. Assim, as pinturas teriam um fundo bege claro e fosco, conferindo certo tom nostálgico ou envelhecido. Além de seu tom, essa imprimação possibilita criar áreas mais foscas ou brilhantes. Projetei as fotografias na tela e fiz marcações a carvão.

No zoológico, quase todas as estruturas construídas eram pintadas de verde, provavelmente para mascará-las frente ao paisagismo de vegetação. Também há vários lagos artificiais que refletem o céu e a vegetação. Decidi, então, antes de começar a pintar, ter o máximo de tons azuis e verdes para poder apresentar essa diversidade, tanto nas tintas a óleo como acrílica,

aumentando a possibilidade de texturas. Organizei cartelas desses tons para estruturar a pesquisa (figura 134). Mantive a pesquisa com tons terrosos para pintar os solos e outros elementos naturais, como os próprios animais. Selecionei tons vivazes, como rosa *pink* ou laranja, para representar as cores dos adereços usados pelas crianças visitantes.

Figura 134: Alice Lara. cartela de verdes. Fonte acervo pessoal.

Pela diversidade de elementos apresentados nessa série, foi necessário realizar vários estudos. Fiz exercícios específicos para pintar árvores, gramados, cobras, plantas, cercas (figuras 135 e 136). Para isso, usei telas menores e papéis e busquei a colaboração de amigos mais experientes na ilustração científica para fazer as cobras, por exemplo. Usei diversos tutoriais de *internet* sobre como representar esses elementos e os adaptei a minha pintura. É interessante pensar em como esse tipo de conhecimento está aberto e acessível, algo que, talvez, pudéssemos celebrar como uma popularização do aprendizado da pintura, seja ela física ou digital, desmistificando, de forma positiva, o ato de pintar.

Figura 135: Alice Lara. Estudo como pintar escamas de cobra em acrílica. Fonte: acervo pessoal.

Figura 136: Alice Lara. estudo para pintar folhas de árvores. Fonte: acervo pessoal.

O debate sobre os limites entre o que é desenho e pintura são amplos. Nessa série, pela primeira vez, apresentei desenhos como parte do trabalho. Classifico-os assim por serem imagens que privilegiam a linha em detrimento da mancha, por serem feitos em carvão sobre papel.

Descrevo aqui algumas obras por acreditar na relevância do entendimento dessas histórias. As primeiras obras produzidas foram *Menina, ariranha e bolsa de gatinho* e *Menina olhando ariranha* (figuras 122 e 123), duas obras que retratam pessoas de uma mesma família de visitantes. Essas pessoas usavam roupas bem simples e foram uma das poucas famílias negras visitantes que percebi. As crianças estavam muito encantadas, como se aquilo realmente fosse muito incomum em suas vidas. Isso me chamou bastante atenção e esse foi um dos motivos para a decisão de retratá-las. Quando

projetei a foto para fazer o desenho, percebi o reflexo das duas meninas no vidro, uma delas portava uma bolsa em formato de gato e a outra usava um acessório na cabeça, também imitando as orelhas de um gato.

Os reflexos nos vidros das jaulas e essas fantasias animais tornaram-se chaves para o meu entendimento do zoológico e para a produção das outras pinturas. Repeti, assim, a ideia de reflexo na obra *Reflexões da família* (figura 117) e em *Leão-marinho* (figura 129); em *Kibon poder ser outro* (figura 130) e *Menina de mochila de macaco* (figura 141) tratei da ideia de animal como fantasia.

Tomando a infância como questão chave para entender o local, dediquei-me bastante a observar as crianças, seja em grupos escolares ou com os pais como nas obras *Meninos uniformizados aprendendo a ser humanos* e *Menina de mochila de macaco* (figura 128 e 141)

Fiquei distante delas, pois gostaria de observar seus gestos de forma a mais natural possível. Na obra *Menino olhando recinto das cobras* (figura 115), retratei um bebê solitário olhando por entre jaulas. Pensei em como as estruturas locais servem para guiar nossos olhares e nos aprisionarem em certo modo de observação¹².

Urubus e cágados (figura 125) retrata a cena quase cômica, onde os urubus, que são animais livres, vêm roubar a alimentação dos lentos cágados. Com a pintura busquei valorizar a beleza dos urubus a partir de uma pesada camada de tinta em suas penas. Essas aves, embora sofram de associações negativas na nossa cultura, como todas as espécies, são importantes para o ecossistema.

Em *Onça dando a patinha* (figura 116), há a representação do único espécime de onça que habita o zoológico de São Paulo. Essa onça foi doada por um fazendeiro que relatou tê-la salvado de caçadores, ainda filhote, tendo cuidado do bicho até certa idade, quando se tornou inviável mantê-la. O bicho, então, foi morar no zoológico, mas mantém certos comportamentos de gato

¹² Quando pinteí essa obra, especificamente, tinha acabado de me deparar com imagens de crianças africanas que até a década de 1960 foram mantidas em zoológicos belgas, apresentadas ao público em jaulas. Essa prática só foi encerrada devido a protestos, mas ainda havia uma boa parcela daquela sociedade que apoiava sua continuidade. É uma prática assustadora, tanto pelo fato de acontecer até muito recentemente, como pelo fato de ser, ao mesmo tempo, muito antiga, datando desde o início da colonização, quando índios eram sequestrados para serem apresentados a reis, reencenando os costumes de seus povos.

doméstico, como fazer esse gesto de dar a pata quando encontra a tratadora. Para desenhar a obra, fiz muitos estudos da forma da onça e desloquei o animal da parte central. Esse deslocamento para mim significa seu caráter arisco e fugidio.

Juju e Rita (figura 112) foi produzida para atender o único pedido feito carinhosamente pelos funcionários do zoológico, que têm muito apreço pela veada-mateiro Juju, única da espécie que habita o zoológico, morando lá mesmo depois de seu tratamento pós-resgate. Juju é retratada junto a Rita, sua tratadora, uma mulher extremamente sábia e carinhosa com os animais.

Recinto azulado das cobras, *Recinto das cobras* e *Cobra verde* (figuras 113, 114 e 121) são três obras maiores (cada uma tem 120 por 100 centímetros). Nelas retratei os recintos de cobras que já carregam certa beleza por serem pintados e decorados com várias plantas artificiais, como se fossem uma instalação, sendo visível nestes ambientes o apreço pela ambientação. Esses recintos, geralmente, têm o chão de pedra e um galho central, onde as cobras se dependuram. Quis retratá-las com bastante fatura pictórica, valorizando suas escamas.

Jacarés e cágados (figura 111) retrata um recinto lotado de cágados e com um jacaré. Por ser um jacaré criado em cativeiro, não ataca humanos ou outros bichos, alimentando-se apenas da carne que lhe é servida. Os cágados, por sua vez, são bastante numerosos no zoológico, devido aos abandonos que sofrem por seus donos em áreas impróprias, gerando uma superpopulação desses bichos. Embora essa obra não seja tão grande, (30 x 40 centímetros) ela foi a obra onde empreguei mais tintas e desenvolvi mais texturas, usando acrílico, óleo e encáustica.

Bandeja de frutas, flores, pássaros e ratos para alimentação das lobas guará (figura 110) mostra a bandeja usada pelas tratadoras para alimentar essas fêmeas onívoras. Embora os pássaros e ratos sejam criados na fazenda do zoológico e passem pelas mortes menos dolorosas possíveis, seus corpos em meios às frutas podem soar grotescos, mas, para mim, eram a melhor forma de exemplificar os ciclos de vida ocorridos no local. Foi um exercício bastante prazeroso fazer essa natureza morta contemporânea, cheia de texturas e cores sendo impossível não me lembrar das naturezas mortas

barrocas retratando carnes e animais em suntuosos banquetes. Também abordei as mesmas questões na obra *Ratos para refeição de aves*.

Pude apresentar a série *As ordens no paraíso* em duas exposições individuais, uma no espaço Paço das Artes (figura 137), em São Paulo, e outra na galeria Referência (figura 138), em Brasília. Nas duas exposições contei com o projeto realizado pela expógrafa Ivie Zappellini. Decidimos como conceito expográfico nos remeter à infância, colocando nas paredes rosa (Paço) e amarelo bebê (Referência), e deixando as obras mais baixas nas paredes para privilegiar a leitura das obras pelas crianças. Também usamos plantas e bancos buscando a atmosfera do zoológico. As plantas foram colocadas na frente das obras estendendo o campo pictórico da pintura por semelhança entre as cores.

Figura 137: Montagem Paço das Artes, 2019. Foto: Rômulo Fialdini.

Figura 138: Montagem Galeria Referência 2020. Foto: Jamila Maria.

4. 3. Breve história do dispositivo zoológico

Acredito ser importante falar brevemente sobre a história precedente dessa estrutura que hoje reconhecemos como zoológico para que entendamos um pouco de seu atual funcionamento e os valores regentes da formação desse ambiente.

O historiador das ciências Vernon N. Kisling Jr (2001) explica o início dessa formação. No período neolítico entre (8000 D.C. e 3000 A.C) as condições favoráveis permitiam aos humanos começarem a ter novas organizações em pequenas fazendas, tornando viável a possibilidade de se criar animais. Foi um processo complexo que dependia de experiências sobre quais espécies se adaptavam aos humanos e os aceitavam como espécie alfa, tendo melhores condições de reprodução e menos possibilidade de fuga, e quais seriam mais utilitárias (Kisling, 2001).

O processo de domesticação não foi um processo apenas físico, mas também biológico, ocorrendo durante longuíssimas gerações, e moldando a forma e a psique animal. Ferozes lobos se transformam em nossos dóceis cachorros. A longevidade dessa seleção fez com que a humanidade vivesse tanto com espécies que futuramente seriam domesticáveis como com espécies que posteriormente ainda seriam arredias (Kisling, 2001). Espécies, então, que não necessariamente seriam comidas ou teriam alguma utilidade prática também começaram a ser mantidas, nesse momento, formando assim as

primeiras proto-coleções e iniciando, assim, o processo de manter animais pelo simples prazer de mantê-los. Quando se estruturam, nessa primeira separação mais complexa do humano do meio natural, nas primeiras cidades surgem também os primeiros *menageries*.

Quando se estabelecem civilizações mais organizadas, como o antigo Egito, a Mesopotâmia e China, iniciam-se coleções de animais mais elaboradas. Formam-se parques com plantas e animais trazidos de forma suntuosa de outros reinos, criando microclimas (Kisling, 2001). Os povos começam a frequentar massivamente esses locais que, desde então, assumem seu caráter de entretenimento popular, sendo retratados, inclusive, em poemas épicos. Esses parques começam, assim, a exercer a função diplomática, pois mostram as espécies incomuns do local, sendo preciso negociá-las com outros governos.

Assim como na Antiguidade, na Europa medieval os viveiros de animais eram símbolos de poder e instrumentos políticos. Sua existência não se justificava na necessidade de satisfação do público em ver bestas ferozes, mas, principalmente, de demonstração do poderio através de seres vivos que só podiam ser comprados, mantidos e alimentados por pessoas muito poderosas. Grandes bestas pertenciam às coleções dos reis e ficavam em seus *menageries* ou parques.

Essas coleções ficam mais complexas a partir das invasões por parte dos europeus a novas terras. Envia-se pesquisadores para essas colônias, compreendendo-se que os conhecimentos sobre essas terras e as espécies que nelas habitam são preciosidades, em contraste com a predatória destruição da natureza e dos nativos humanos e animais que nela habitam (Kisling, 2001).

Algo mais próximo dos zoológicos existentes hoje surge em 1626 com a criação do *Jardim das plantas* em Paris, que teve funções diferentes ao longo dos anos, sendo primeiramente um *menagerie* real, e, posteriormente, assumindo uma função mais científica, em 1693, quando começou a ser gerido por botânicos, constituindo-se em um espaço para visita da comunidade local. Em 1752, em Viena, funda-se o mais antigo zoológico do mundo, *Jardim Zoológico de Schönbrunn*, já criado com essa função (Kisling, 2001). Tanto o *Jardim das plantas* como o *Jardim Zoológico de Schönbrunn* ainda estão em

funcionamento, mas exercem suas atividades adaptados às necessidades mais contemporâneas, como resgate, proteção e reprodução de animais ameaçados.

De acordo com os pesquisadores Nelson Sanjadl, David Conway Orenll, José de Sousa e Silva Junior, Marinus Steven Hoogmoedl e Horácio Higuchil (2012), no Brasil, o zoológico mais antigo é o *Parque Zoobotânico do Museu Goeldi*, datando de 1895, sendo criado pelos esforços daquele que o nomeia, o zoólogo suíço-alemão Emílio Augusto Goeldi. Entender a história desse zoológico nos ajuda a entender a formação de um zoológico dentro do contexto do nosso país. Existe um caráter civilizatório tentando aproximar o país da organização e apresentação da natureza semelhante à das metrópoles, a partir da gestão de um cientista estrangeiro, mas que, simultaneamente, valorizava a fauna e a flora locais.

Antes, o lugar se constituía de uma casa de campo na periferia de Belém e, pela indicação de governantes, Goeldi assumiu o local e foi fazendo, ao longo de dez anos, as adaptações necessárias para torná-lo um jardim botânico e um expositor de animais. Os gestores entendiam ser necessário um espaço para que o público tivesse acesso à riqueza natural amazônica, ciente de haver ali material de pesquisa em excesso para naturalistas. Goeldi instalou, no lugar, espaços para coleções de arqueologia, etnografia, entomologia, mineralogia, geologia, botânica e zoologia. Goeldi confirma, assim, uma tradição do zoológico como lugar para pesquisa, ensino e conhecimento (Sanjadl; Orenll; Junior; Hoogmoedl; Higuchil, 2012).

Desde sua abertura, o local era amplamente visitado pelos nativos e imigrantes de outros estados e países, lotando o espaço aos finais de semana, sendo o público, claramente, atraído pelo contato com os animais; afinal, naquele contexto, os visitantes mantinham contato com esses seres cerceados pela urbanização. Goeldi buscava transformar os acontecimentos do zoológico em espetáculo e promovia reproduções, em cativeiro, das espécies raras. O museu era todo ornado com fontes, lagos e atrações pitorescas para estimular ainda mais o público, o que demonstra que o zoológico não é apenas de um espaço de conhecimento, mas, também, de entretenimento e distração (Sanjadl; Orenll; Junior; Hoogmoedl; Higuchil, 2012).

Eram tantos visitantes que, em determinada época, aferiu-se que metade da cidade já havia visitado o local. Goeldi sabia que a proporção de sucesso junto ao povo era proporcional aos investimentos públicos no lugar. Mas a grande quantidade de visitantes trouxe problemas. O mau comportamento do público – que era, em boa parte, desorganizado, e maltratava os animais com bengalas – forçou a criação de uma patrulha de vigia. A condição social também foi um fator de segregação e, em determinada época, famílias abastadas exigiram ter dias exclusivos para sua visita, algo acatado pelo Goeldi (Sanjadl; Orenll; Junior; Hoogmoedl; Higuchil, 2012). Isso demonstra a tradição elitista dos parques zoológicos que, de certa forma, ainda é mantida. Privam, assim, as populações mais pobres dos conhecimentos e lazeres promovidos pelo local.

Havia uma alta mortalidade de animais, que eram constantemente substituídos, pois, embora os gestores fossem naturalistas, eles não tinham muitas condições de oferecer espaços de qualidade aos animais e ainda não dominavam seu manejo. Eram comprados, na época, animais em lojas especializadas, ou se fazia a captura na natureza, ou eram recebidas doações dos populares e do governo. Essa tradição se quebra porque, atualmente, não se faz mais captura na natureza ou compra de espécies; afinal, essas ações são proibidas pela legislação brasileira. Mas, de qualquer forma, os paraenses ainda hoje percebem o parque como um espaço de proteção e de cuidado de animais capturados ou resgatados (Sanjadl; Orenll; Junior; Hoogmoedl; Higuchil, 2012).

Recapitular a formação histórica dos zoológicos, principalmente de um caso brasileiro, auxilia na compreensão de certas questões que continuam até a atualidade. Entre elas está o fato de a criação dessas estruturas ser proporcional ao distanciamento dos humanos em relação à natureza que o cerca. Outra questão é sobre como os zoológicos são instituições ainda hoje muito diplomáticas. Além disso, há o fato de elas virem progressivamente se tornando mais éticas e melhorando o manejo dos bichos, em vista de seu bem-estar só aumentar a necessidade de estabelecerem diálogos entre as mais diversas instituições, para a troca de informações e espécimes, visando sua conservação. Pude observar isso no zoológico de São Paulo, que faz

transferências de espécies entre outros parques, com o objetivo de melhorar sua conservação e reprodução em cativeiro.

Rever essa história mostra como o olhar para o animal sempre, de modos diversificados, foi um ato muito caro para a humanidade, levando a questionar as razões desse interesse aparentemente sem um objetivo prático, mas que é pesadamente simbólico para nós humanos. A seguir, debato as questões éticas que permeiam nosso olhar para o animal.

4. 4. Algumas razões de nossos olhares para o animal

Como vimos acima, o zoológico é um dispositivo criado com a principal função de permitir aos humanos olhar espécies animais incomuns nos seus contextos. Pensar sobre este olhar sempre me inquietou, seja para entender por que somos tão ávidos por ele, ou para refletir sobre as questões éticas que o permeiam. Abaixo, são apresentadas algumas ideias de autores cujas reflexões nos levam a pensar de forma mais elaborada sobre como se dá o olhar sobre o animal.

O filósofo Gaston Bachelard (1997), em suas divagações poéticas e imaginativas sobre a significação de certos elementos da natureza, caracteriza os interesses entre o humano e a natureza ao seu redor como uma relação narcísica, onde ambos querem olhar, serem vistos e contemplados, sendo uma expectativa vantajosa e prazerosa para ambos. Para o autor, de acordo com uma perspectiva schopenhaueriana, a contemplação estética aliviaria a infelicidade humana por alguns momentos, criando no humano uma necessidade profunda do ver. A curiosidade dinamizaria a mente humana. E, além dos órgãos denominados como olhos presentes no corpo dos animais, na natureza parecem existir forças de visão autônomas destinadas a um contemplar.

Bachelard explica o conceito da visão ativa, onde o olho parece projetar luz, iluminando a si próprio, suas imagens, como se este órgão tivesse uma vontade autônoma de ver. Assim, é como se os olhos tivessem evoluído em função da vontade do ver. O olho tem uma beleza autônoma, e teria a capacidade de ver justamente por sua forma bela. Para explicar esse conceito, o autor elege a figura animalesca do pavão compreendendo sua potência de ilustrar esse narcisismo com o natural. Nas palavras do autor:

Uma crítica apoiada em convicções realistas e lógicas nos acusara facilmente de jogar aqui com a palavra *olho*, palavra atribuída – por acaso? – às manchas circulares das penas do pavão. Mas o leitor que souber aceitar verdadeiramente o convite à contemplação oferecida pelo pavão não poderá esquecer a estranha impressão da convergência desses cem “olhos”.

Evidentemente a cauda quer fascinar. Observe-se bem a rosa aberta em exibição. Ela não é plana. É curvada como uma concha. Se acontecer de algum ser do galinheiro passar no centro do espelho côncavo, dessa visão côncava, o orgulho torna-se ira, uma cólera percorre as penas, a roda inteira freme, treme, sussurra. O espectador tem essa sensação de estar na presença de uma *vontade direta* de beleza, de um poder de ostentação e de uma vontade de beleza, de um poder de ostentação que não pode ficar passivo. A psicologia humana carece de *beleza ofensiva* que um observador do animal não poderá desconhecer. (BACHELARD, 1997).

A visão de Bachelard é bastante positiva e, de certa forma, nos isenta de responsabilidades sobre nossa expectativa com os bichos quando nos coloca como parte de uma natureza que precisa ser vista. Assumindo mais responsabilidades, temos o debate desenvolvido pelo crítico de arte, escritor e pintor inglês Jonh Berger (2009). Berger levanta uma questão essencial: Por que olhar para os animais? Nesse ensaio importantíssimo¹³ publicado primeiramente na década de 1970, Berger pensa de modo bastante poético os entremeios da relação humano-animal.

O autor elabora: “todos os guetos têm algo em comum com os zoológicos” (Berger, p 36, tradução nossa). Com essa afirmação, embora saibamos que existam boas intenções na manutenção dos zoológicos, eles são simbólicos quanto a nossa relação perversa com o meio ambiente, sendo uma estrutura fundamental para a continuidade do capitalismo. Os visitantes olham para o animal solitário de modo frívolo, porque aprenderam a não se mobilizar por nada.¹⁴

Analisando especificamente a relação entre humanos e macacos, o autor fala sobre como, durante a nossa observação desses primatas, é bastante comum ficarmos impressionados com nossas semelhanças com eles, e esse assunto sempre vir à tona. O conhecimento sobre primatas foi um fator

¹³ Entendo a relevância desse ensaio pela forma como boa parte dos teóricos da área chamada *Estudos Animais* se reporta a ele.

¹⁴ Os animais do zoológico nem sempre dão devolutivas perceptíveis aos humanos visitantes, mas, de acordo com o conceito de *imprint*, explicado acima, eles estão sim conectados aos visitantes e, inclusive, sentem sua falta. Nos cambiamentos, os percebi muito atentos aos tratadores, inclusive com muitas trocas, não apenas de interesse, mas afetivas.

determinante para o desenvolvimento de diversas linhas científicas, quebrando os ideais criacionistas, onde o homem era visivelmente muito superior aos outros animais. Berger relata as tentativas fracassadas de ensinar macacos a falar, tentativas falidas pela descoberta da ausência de cordas vocais em primatas. Mas, posteriormente, essas experiências foram seguidas de bem sucedidos ensinos da linguagem de sinais, onde macacos formularam sentenças simbólicas e significativas, como um chimpanzé formular a expressão *pássaro da água*, para nomear um pato, algo bastante debatido pelos cientistas como uma quebra na barreira em busca da formulação de linguagem. Graças às pesquisas da famosa primatologista Jane Goodall, sabemos das ferramentas e da intercomunicação desenvolvidas por primatas.

Mas, para além de análises científicas, Berger defende que há uma conjunção artística em nossa expectativa dos primatas, aos quais assistimos e por quem somos assistidos, como em um teatro. Os macacos teatralizam, assumem papéis, fingem, se incomodam com o próprio corpo, se entediam, pagando um preço por, aparentemente, estarem mais atentos que os outros animais. Berger enxerga semelhanças entre a mãe macaca carregando seu filhote macaco e a madona com Jesus no colo do pintor renascentista italiano *Cosimo Tura* (1430-1495). Mas, ao contrário da pintura, que é estática, o teatro depende de dois tempos, existindo mutuamente: na linguagem teatral, não se pode abandonar o presente, sendo o teatro, portanto, a linguagem mais adequada para entendermos a relação humano-animal. Talvez essa descrição do autor seja uma chave para pensar as razões de nosso olhar para os animais.

Em outro trecho, falando sobre a representação de animais, Berger descreve uma escultura de pássaro branco que, de acordo com ele, é um artefato comum em boa parte das casas europeias: uma escultura rústica, figurativa, com referências à natureza local. Para ele, a força simbólica desse artefato está não apenas nas suas qualidades formais, mas reside, principalmente, na memória que ela dá aos europeus, das outras estações do ano, mais amenas que o inverno, onde é possível ver pássaros voando livres no céu. Complementando, o autor entende que os discursos bíblicos nos colocam num lugar de espectadores supremos de um paraíso, mas nós não vivemos nesse paraíso. O natural se torna, então, este último resquício de

paraíso para o qual olhamos em busca de esperança. Berger entende, assim, nesses artefatos ou obras de arte que reproduzem o natural, uma possibilidade de reproduzir em nossas mentes as mesmas emoções. A emulação de um animal nos transmite a emoção vinda da presença física real do animal. Isso confirma que toda a energia gasta na produção artística está direcionada no sentido de transformar o instantâneo em algo fixo e, de algum modo, durável.

O trecho acima me auxilia na compreensão da importância e da relevância de pintar os animais, reproduzindo, a partir da pintura, o bem-estar que esses seres podem nos causar, mas buscando fazer isso de forma crítica e entendendo nossas responsabilidades diante desses seres. Por citar justamente a ideia de paraíso, o autor reafirma para mim o entendimento do espaço do zoológico como este último Jardim do Éden, criado para aliviar uma população como a que vive em São Paulo, com pouquíssimos acessos ao natural.

Como o próprio Berger afirma, a arte em algum momento foi entendida como um instrumento para protestar pelos direitos da humanidade, mas, a partir disso, entendemos ser sua função mais primordial e nobre mostrar nossos direitos essenciais e ontológicos, como o acesso ao natural. Entendo que as críticas que tenho produzido sobre o dispositivo do zoológico, e sobre nossas relações com animais, podem ter efeitos políticos positivos na sociedade.

Berger e Bachelard são dois autores que embasam teoricamente minhas reflexões sobre o olhar para o animal. Para além da teoria, muitos artistas trabalharam especificamente com a temática do zoológico, enriquecendo o debate sobre o tema. Abaixo apresento alguns deles.

4. 5. Artistas que trabalharam com a questão do zoológico

Apresento abaixo as obras dos artistas Frederico Câmara, Hugo Fortes & Síssi Fonseca, Maurício Adinolfi e Gilles Aillaud. São artistas de diversos lugares que apresentaram de modos peculiares a temática do zoológico.

Começo por Gilles Aillaud (1928-2005), dramaturgo, pintor, escritor, decorador e cenógrafo francês. É para ele que Berger dedica o livro *Why look at animals?* É como se Berger buscasse contribuir ou dialogar criticamente com

a produção do artista, demonstrando a relevância da mesma. Aillaud dedica sua pintura a mostrar animais em zoológicos, reproduzindo de modo bastante figurativo a visão que o visitante tem do local, dando bastante ênfase a jaulas e grades, reforçando o tipo de relação estabelecida nesse espaço. São representações de animais apáticos e sem ação. Mesmo o macaco pendurado no galho, por exemplo, é mostrado de modo estático e fantasmático. Seus animais não são simbólicos ou alegóricos, “mas exemplos da alienação da vida, transformados em espetáculo”, conforme informa o catálogo do texto do Museu Reina Sofia (1991).

Suas pinturas sobre a monotonia, apresentando planos de cor rebaixados são descritas pelo curador de sua retrospectiva, Christian Derounet (1991), como “extremamente finalizadas”. Essa característica demonstra a admiração que Aillaud tem pelo pintor holandês Johannes Vermeer, e também nos mostra o distanciamento estabelecido entre a sociedade e os animais nesse tipo de dispositivo. São pinturas datadas desde a década de 1960 que, por seu caráter crítico, conferem a Aillaud certo pioneirismo nas questões relacionadas ao animal (figuras 139 e 140).

Figura 139: Gilles Aillaud. *Singe de Bâle*, 146 x 114 cm, óleo sobre tela. Foto: Jean-Manuel Salingue. 1981. Fonte. Musée des beaux-arts de Rennes.

Figura 140: Gilles Aillaud. *Otarie et jet d'eau, Alpilles*. Óleo sobre tela. 146 x 114 cm. Foto: Patrick Müller/1971. Fonte: Archives Galerie de France

Já mais recentemente temos a obra de Frederico Câmara, um artista brasileiro radicado em Sidney. Ele trabalha com linguagens audiovisuais, pesquisando nossas percepções sobre o meio ambiente, migrações e viagens fazendo investigações interdisciplinares entre arte, ciências naturais, antropologia, arquitetura, escultura e *design*. Buscando descobrir novos aspectos da paisagem, ele entende que o mais interessante é explorar não diretamente o tema em si, mas sim suas representações (CÂMARA, 2017). Assim, surge *Visões do Paraíso*, uma ampla pesquisa fotográfica, realizada desde 2003, em que Câmara mostra ambientes de zoológicos sem os animais presentes, realizando uma espécie de atlas. O projeto foi realizado em diversos países: Alemanha, Portugal, Reino Unido, Irlanda, Noruega, China, Taiwan, Singapura, Vietnam, Camboja, Austrália, Nova Caledônia, Nova Zelândia, Fiji e Papua Nova Guiné. No Brasil, o projeto foi realizado nos estados do Acre, Rondônia, Mato Grosso, Goiás, Distrito Federal, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Realizando uma pesquisa tão abrangente, em seu caráter internacionalista, a obra consegue nos mostrar tanto as semelhanças mundiais apresentadas pelos dispositivos do zoológico, como também as identidades locais impressas nos ambientes.

A ausência de animais nas imagens foi uma condição planejada, as fotografias eram tiradas quando o animal não estava no recinto, ou em um ângulo que os escondia, mas nunca houve apagamento em pós-produção. Entre as intenções estava a vontade de “mostrar os arredores artificiais que cercam os animais, como um sinal de incapacidade humana em preservar e recriar a natureza” (Câmara, 2017, p.14). Entre as possíveis leituras, Câmara aponta a ideia de que a ausência frustra o olhar humano acostumado a procurar seres entre os cenários construídos. Também demonstram a visualização de um mundo onde o dispositivo do zoológico foi extinto, pois não precisamos mais protegê-los ou expô-los, em uma visão bem otimista. Em uma visão pessimista, aponta para um mundo onde o animal foi terrivelmente extinto. Em outro momento, também podem sugerir poeticamente a possibilidade de uma libertação autoconsciente do animal quando este exerce o direito de partir.

Câmara (2017) relata a onipresença nos zoológicos de referências a culturas indígenas ou nativas, associadas a algo natural. Esta observação me fez lembrar que, no zoológico de São Paulo, há uma grande área simulando uma aldeia indígena, com abrigos de palha, chão de pedras e assentos de pedras. A ilustração de uma criança indígena junto a crianças brancas aparece em uma placa introdutória, sinalizando a ideia do indígena como guardião da natureza e dos animais e como alguém apto a ensinar algo. Mas, diante de tradições tão comuns e tão frescas em nossa história nas quais se apresentavam humanos traficados em zoológicos, me pergunto se este setor do zoológico, de certo modo, não remonta a essa perversa tradição?

As fotografias de Câmara evidenciam como, nos zoológicos, se faz presente um discurso pictórico, principalmente na construção dos dioramas. São pinturas e plotagens que simulam florestas, galhos de árvore, céus e, inclusive, outros animais. Além de pinturas, a cenografia dos objetos é sempre verde, azul ou em tons que simulam o natural. Sabemos que cada espécie animal lida com essas pinturas de forma diferente, mas entendemos que elas servem para satisfazer visualmente os humanos de diversas culturas que frequentam esses zoológicos. Jaulas, celas, aquários e viveiros vazios, inabitados, de forma distanciada, evidenciam a estrutura cenográfica para as quais são constituídos, mostrando que são apenas compartimentos.

As fotografias de Câmara auxiliam na compreensão sobre como pintar e fotografar cenas do zoológico são processos metalinguísticos. Também nos trazem certa compreensão dos processos coloniais que permitiram a criação de zoológicos tanto nas colônias como nas metrópoles (figura 141 e 142).

Figura 141: Frederico Câmara. Sem Título. Série Visões do Paraíso. Local: Rio de Janeiro. Fonte: Funarte.

Figura 142: Frederico Câmara. Sem Título. Série Visões do Paraíso. Local: China. Fonte: Site do Artista.

Complementarmente, apresentando obras em mídias digitais, entre outras linguagens, temos a pesquisa do brasileiro Hugo Fortes, residente em

São Paulo. Fortes tem extensa pesquisa teórico-prática dirigida a questões relacionadas à natureza e, mais especificamente, aos animais. Geralmente são trabalhos inspirados em viagens e na vida cotidiana.

Especificamente, gostaria de refletir sobre a sua obra relacionada a zoológicos, *Zoo*. Esta videoinstalação consiste da junção de cenas do jogo de computador intitulado *Pet Rescue*, alguns vídeos dos animais de estimação de Fortes, filmagens do parque zoobotânico paraense Emilio Goeldi e do também paraense Parque Mangal das Garças. O vídeo é projetado sobre caixas brancas de escritório que, ao receberem a projeção, se iluminam, tendo aspecto semelhante a pixels de computador. Lembram também os cubos do jogo *Pet Rescue*, ou as jaulas onde os animais se encontram (figura 155).

A videoinstalação é uma obra independente, mas pode ser ativada por uma performance realizada por Fortes e Fonseca (figura 143 e 144). Vestindo roupas brancas, nesta ação eles desmontam uma formação piramidal das caixas, remontando-as em outras formações, modificando a forma como a projeção é vista. Agem como funcionários de uma fábrica empilhando caixas pesadas; em outros momentos ficam como animais enjaulados entediados; ou rememoram crianças montando um jogo (FORTES, 2013).

Figura 143: Hugo Fortes e Síssi Fonseca. *Zoo*. Instalação e performance. Frame do vídeo. 2013. Fonte: Site do artista.

Figura 144: Hugo Fortes e Síssi Fonseca. Zoo. Instalação e performance. Registro da ação no F.A.S.E 5.0, Centro Cultural Recoleta, Argentina, 2013. Fonte: Site do artista.

As imagens e ações com as quais essa obra é composta provêm de naturezas distintas e soam estranhas entre si. Mas, quando unidas, se alinham como imagens de contextos criados pelo humano para nos aproximar do animal, mesmo que, para isso, diminuam sua condição animalesca (Fortes, 2013). Traduzem, desta forma, como a diversidade de relações que temos com o animal fazem parte de uma mesma cadeia de sentido social que nos fazem retrair e, ao mesmo tempo, nos aproximam dos bichos.

Pensando na pesquisa de outro artista brasileiro, também realizada no zoológico de São Paulo, temos a obra pictórica de Maurício Adinolfi. Ele realiza ampla pesquisa sobre a pictorialidade associada a questões sociais, sempre trabalhando em cooperação com os trabalhadores e com a comunidade onde desenvolve suas obras. Para o *Projeto Sobre Ser Animal*, ele se submeteu aos processos burocráticos do zoológico, a fim de obter a autorização para trabalhar com a equipe. Depois das entrevistas e da aprovação de seu projeto, o artista começou a ir ao zoológico todos os domingos. Sua função era auxiliar a equipe de veterinários, biólogos e tratadores, que trabalham diretamente com grandes primatas e, assim, desenvolver observações mais elaboradas sobre esses seres. Seu serviço, junto ao tratador, consistia em alimentar os bichos, limpar as jaulas, medicar os animais, entre outras coisas. Adinolfi participou, assim, do cuidado de dez chimpanzés, dois orangotangos, um babuíno e uma gibão.

Como método, ele realizou e publicou um diário, com descrições das ações dos animais, das impressões mentais e físicas de se estar naquele

ambiente, falando sobre as relações com os funcionários. São descrições objetivas em certos momentos, mas, em outros, são bastante poéticas.

05 de maio. Bosque das aves africanas, cacatua araras, Irapá, LAGO caminhando envolto pelo som constante e contínuo do mar ... conversa com Ariel (biólogo): as fêmeas têm contraceptivo. vocalização agonística, dominância, excitação, cópula Chimpanzé: em 2011 200.000 indivíduos na natureza 1.400 indivíduos em cativeiro. (ADINOLFI, 2011)

É interessante como em seus diálogos com os profissionais locais surgem os questionamentos sobre o que significa aquele ambiente, como eles se sentem trabalhando lá, e como eles são bastante reflexivos sobre as questões que permeiam o ambiente.

Fui ajudar os biólogos com as comidas para os chimpanzés. Colocaram garrafas com água, esconderam bananas, cebolas, enfim, entreter animais que são tão ativos. Conversamos sobre a situação deles ali, do encarceramento. A bióloga me falou de um sentimento dúbio. Da necessidade do projeto do Zoo hoje e da tristeza e realidade de que eles não sairão dali. Estão ameaçados de extinção pelo homem, muitos já nasceram em cativeiro. Ela almeja um trabalho maior de pesquisa. A Fundação hoje serve como estudo, preservação e enfim exibição. Na verdade, temos a realidade de perseguição e extermínio dos primatas. (ADINOLFI, 2011)

Algo importante sobre o método de pesquisa de Adinolfi é que isto lhe aproximou dos indivíduos primatas, permitindo-lhe entender suas identidades enquanto sujeitos únicos, e não apenas como seres de uma espécie homogênea.

O Baboo tem uma cara oriental que não me sai da memória, dois olhos colados no meu cérebro, olhos puxados. Hoje vi que ele tem medo, apesar de sua cara afirmativa, violenta, distante. Há um resquício de excitação e verdade. Percebi como cada chimpanzé difere enormemente do outro, uma individualidade total no rosto, nas características físicas do olho, sobrancelha, orelha, boca, cor, bochechas, testa, mão, pelo. Não é fácil ler isso. Perceber é fácil, mas entender e separar cada um é mais lento, mas só assim para haver aproximação. Saber quem é quem. (ADINOLFI, 2011)

O resultado desse trabalho consiste em diversas pinturas, na publicação do diário, esboços e fotografias e algumas instalações feitas no zoológico. As pinturas do *Projeto Sobre Ser Animal* têm faturas pesadas e evidentes. São cores não necessariamente naturalistas. Enquanto pinta os pelos e as formas dos primatas, Adinolfi reforça a própria linguagem, deixando claras as

pinceladas, como é característico de sua obra. É uma pintura bastante tátil, como se fosse uma necessidade guardar o toque do corpo do animal; como se tocar os animais se tornasse uma experiência pictórica.

05 de julho – Zoo Safari: desenhos, caminhada longa. 12 de julho – Cuidados médicos na Faustina Castração. O Chico não para de persegui-la para copular. Acompanhei o processo. Anestesia, oxigênio, maca. Quanto tempo para o Chico tomar corpo? o corpo da pintura. Quanto tempo essa massa avoluma? Quanta carne para preencher essa pele fina. Quanto de que para o acúmulo? Quanto de que para o músculo? Quanto tempo resta? parece claro, quanto mais corro, mais foge. (ADINOLFI, 2011).

Figura 145: Maurício Adinolfi. Babuíno Verde, 25 x 35 cm, óleo sobre linho, 2007. Fonte: Site do artista.

Figura 146: Maurício Adinolfi. Babuíno Violeta, 25 x 35 cm, pintura, óleo sobre tela, 2007. Fonte: Site do artista.

Figura 147: Maurício Adinolfi. Babuíno Vermelho, 47 x 35 cm. Óleo sobre tela, 2007. Fonte: Site do artista.

A pesquisa de Adinolfi mostra a alegria do encontro com a complexidade dos primatas enquanto carrega certa melancolia, tanto no entendimento da fragilidade dos primatas no mundo, como na percepção de quão isolada é a área verde do zoológico diante da urbanidade ao redor. Tive a oportunidade de conversar e tenho estabelecido diálogo com Adinolfi. Temos debatido como nossas experiências foram ricas e alimentaram nossas pesquisas. Conversamos sobre como, por exemplo, os cheiros dos ambientes e dos animais nos atordoavam por vários dias, nos fazendo lembrar que, em nossa condição de também animais, estamos submetidos aos nossos sentidos. É um grande privilégio ter um companheiro de profissão com quem debater vivências tão peculiares.

As pesquisas de Aillaud, Câmara, Adinolfi e Fortes foram todas muito ricas para mim, orientando-me a continuar pesquisando sobre um pensamento ético e crítico quanto à estrutura do zoológico. Esses artistas/pesquisadores pensam de forma reflexiva a condição do animal e nos mostram quais são as funções de dispositivos como esses na atualidade. Entendo, a partir de suas obras e pesquisas, como a visualidade pode auxiliar a sociedade a fazer tais reflexões, estabelecendo um debate mais próximo dos fruidores da pintura, e do público em geral, sobre o bem-estar animal.

Ao encerrar aqui as reflexões deste capítulo compreendo que, em termos de aprendizagem sobre o animal, a experiência do zoológico, como uma de minhas experiências *in loco* mais amplas, foi onde mais aprendi. Neste ambiente pude retomar várias reflexões sobre a relação humano-animal de forma organizada e amadurecida. A seguir, faço uma conclusão geral dos quatro capítulos desta dissertação e aponto os prováveis caminhos de minha pesquisa.

CONCLUSÃO

No memorial com que abri este trabalho, ao escrever e apresentar minhas memórias e trabalhos anteriores, chego a uma compreensão mais profunda sobre a formação de minha identidade e quanto disso participa de minhas questões enquanto artista.

Em *Resistência*, a apresentação dos grupos de animais inspiradores da série traz um entendimento sobre como grupos de animais colaboram para reagir às situações adversas e como nos inspiram politicamente. Mostrar o processo de produção daquelas pinturas explicita como os aspectos técnicos e conceituais da obra caminham juntos para sua produção.

No subtema *A distinção humano-animal* concluo ser a distinção entre humanos e animais apenas um aspecto forjado de nossa história a serviço da opressão do animal e de alguns sujeitos humanos específicos. Entendo nossa aproximação com o animal não como algo novo, mas como a recuperação de um tipo de relação que existia em diversas sociedades. O conceito de *devir-animal* me auxiliou na compreensão dos processos de contaminação ocorridos entres os grupos humanos e os grupos animais. O uso de referências populares como Luiz Gonzaga e o grupo Mamonas Assassinas é algo que demonstra o quanto o tema pode ser debatido de forma mais corriqueira e popular.

Entendo, no trecho *Animais como influenciadores de uma resistência política*, como esses seres nos movem a nos organizar politicamente, a partir de sua coletividade natural. Confirmo isso em evidências como os búfalos influenciadores dos indígenas *Siouxie* para sua resistência política, ou os cachorros influenciando o filósofo Diógenes a abandonar sua humanidade.

Em *Paula Rego e Francis Bacon: dois pintores da animalidade*, escolhi escrever sobre esses dois pintores, por causa de minha prévia aproximação a suas obras, aferindo como as questões pessoais identitárias desses artistas, associadas às questões animais, potencializaram a força política de seus trabalhos e acabaram influenciando meus próprios trabalhos.

No segundo capítulo, apresento a morte de animais como o fio condutor, unindo duas histórias acontecidas no mesmo lugar, com uma distância temporal de mais de quarenta anos. Compreendo essa comparação como uma

forma de expor as diferenças que acontecem nos tratamentos desses animais e dessas carnes.

Para pensar nessas histórias destaco os aspectos relacionados a como e porque esses animais morreram, a partir da diferença entre extrativismo e criação. Entendo o extrativismo como menos valorizado cultural e socialmente na comparação com a criação, pois é visto como um modo de obtenção mais preguiçoso de recursos da natureza. Mas a criação tem sido fonte de grande prejuízo tanto para os povos nativos de regiões rurais como para o meio ambiente. Assim entendo ser importante uma revisão deste preconceito sobre o extrativismo.

No subcapítulo *Matar animais*, apresentei um debate ético sobre o consumo de carne. Afirmando ser impossível avançar no bem-estar animal e na proteção do meio ambiente sem uma drástica redução nos insumos de origem animal. Mas também compreendo a necessidade de usar insumos de origem animal orientada por uma ética baseada no próprio comportamento dos animais. Defendo uma gradação entre as formas de lidar com esse abate e com os insumos animais, buscando abates mais responsáveis e conscientes sobre a existência e o sofrimento do ser morto, em função de nossas vidas e ações. Entendo que para isso precisaremos, ainda e infelizmente, da “zona de cinismo” imposta pela industrialização.

Ao apresentar o trabalho de quatro artistas latino-americanos, demonstro como o debate sobre o abate está muito mais ativo nesta região. Entendo como os artistas daqui estão rompendo, em suas imagens, lidas possivelmente como brutais e violentas, o cinismo presente nas relações estabelecidas com a carne na atualidade.

No início do terceiro capítulo, falo das experiências físicas e reais que influenciaram minhas pinturas. Mas compreendo que são experiências cruzadas com sonhos e imagens vindas de outras naturezas.

Ao analisar o gênero literário da fábula, falo das gravuras de Paula Rego e da obra de Nara Amelia. Observo como este gênero literário está entranhado em nossa sociedade, influenciando a forma como produzimos e percebemos a imagem animal.

Apresento a influência direta que meu trabalho recebeu de outros artistas, como Francis Bacon e Lars von Trier, e comparo com a obra de Henri

Rousseau, percebendo como criamos aventuras imaginadas em nossas narrativas pictóricas.

Iniciei o quarto capítulo apresentando o objeto de pesquisa investigado nesta parte, primeiramente de modo mais objetivo e posteriormente mais focado em experiências individuais.

Em *Breve história do dispositivo zoológico*, apresentei a fundação do dispositivo zoológico no mundo e no Brasil. Compreendi como este dispositivo sempre cumpre uma função diplomática, por, geralmente, apresentar espécies estrangeiras, e como sua existência é proporcional à desconexão dos humanos com a natureza que os cerca.

No tópico *Algumas razões de nossos olhares para o animal* trouxe os pensamentos de Bachelard e Berger sobre nossas motivações para voltarmos o olhar para os animais. Bachelard proporcionou uma perspectiva mais otimista, em uma compreensão de que nosso olhar para o animal carrega algo narcísico. Numa visão mais rígida, Berger nos mostra como esse interesse pelo olhar a partir do zoológico está ligado à nossa contínua desconexão com o natural.

A partir da análise de artistas que trabalham com a questão do zoológico, aferi que trabalhar com uma temática polêmica como essa dentro das artes visuais pode ampliar esse debate em diversas perspectivas, que incluem ideias como o próprio fim do zoológico, o desaparecimento de espécies, o tédio das vidas animais nesses espaços ou o papel controverso do local como cuidador e cerceador de liberdade.

Finalizo esta dissertação entendendo a amplitude da questão animal e de suas correlações com a condição humana, sentindo que ainda há vários aspectos para serem aprofundados. A finalização desta pesquisa reforçou para mim a potência da pintura e da arte de modo geral como forma de questionar certas estruturas sociais já estabelecidas, como a inferiorização dos animais, por exemplo. Assim, pretendo seguir nessas investigações sabendo que podem ficar cada vez mais ricas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 179p.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2001. 264 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. ARTE MODERNA: *Do Iluminismo Aos Movimentos Contemporâneos*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 736 p.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português. Tradução João Barrento. Minas Gerais: Fale/UFMG, 2008. 101 p.
- BERGER, John. *Why look at animals?* 1ªed. Londres: Penguin Books. 2009.
- BLAKE, Robert. *Sem título*. In: On the six day. 1ª ed. Tucson, Arizona: Nazraeli Press, 2005.
- BRAVO, Álvaro Fernádes. Desenjaular o animal humano. In: Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: UFSC, 2001.
- CASTRO, VIVEIROS. *Metafísicas Canibais*. 2009 *Metafísicas Canibais — elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 491p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1997a. v.4.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar. 2007.184 p.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Ed.UNESP. 2002. 93p.
- 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. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-30012017-102822/>>. Último acesso 4 de setembro de 2017.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo. Annablume, 2011.

HARAWAY, Donna; AZEREDO, Sandra. *Uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azeredo*. In: *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: ed da UFSC, 2011.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. 1ª ed. Londres Routledge Taylor & Francis. 2002.

LA CARNE NO VIENE EM BANDEJA. Vídeo artistas: Ingrid Cuestas, 1'54", Som. Cor. 2016.

LESTEL, Dominique. *A animalidade, o humano e as "comunidades híbridas"*. In: *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: ed da UFSC, 2011.

MAMONAS ASSASSINAS. Jumento Celestino. In: *Mamonas Assassinas*. Faixa 5. CD.

LUIZ GONZAGA. *Apologia ao jumento (jumento é nosso irmão)*. In: *Capim Novo*. 1 Disco sonoro. Direção artística: Rildo Hora. 1976. (5:37m)

KNOPLOCH, Carol. *Brasil tem mais cachorros de estimação do que crianças, diz pesquisa do IBGE*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/brasil-tem-mais-cachorros-de-estimacao-do-que-criancas-diz-pesquisa-do-ibge-16325739>>, Último acesso 4 de junho de 2019.

MALAMUD, Randy. *Animais no cinema: a ética do olhar humano*. In: *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Org. Maria Esther Maciel. Florianópolis: ed da UFSC, 2011.

MASSAUD, Moises. *Dicionários de termos literários*. 12 ed. Cultrix: São Paulo 2004.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. 1a ed. M1: São Paulo. 2017.

MELLOR, David Allan. Francis Bacon Foundation: VAN GOGH BY BACON. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/bacons-world/exhibitions/van-gogh-bacon>>. Último acesso 4 de junho de 2019. 2002.

RIBEIRO, Anabela Mota. *Paula Rego por Paula Rego*. p 160. Lisboa: Temas e Debates. 2016.

SILVA, Nara Amelia Melo da. *Alegorias do Estranho*. 2014. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/111611>>. Último acesso 24 de agosto de 2020.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Lisboa. Editora Relógio d'Água. 1983. 669p.

SOCIEDADE VEGETARIANA BRASILEIRA. Pesquisa do IBOPE aponta crescimento histórico no número de vegetarianos no Brasil. Disponível em: <<https://www.svb.org.br/2469-pesquisa-do-ibope-aponta-crescimento-historico-no-numero-de-vegetarianos-no-brasil>>. Último acesso 4 de junho de 2019.

STABENOW, Cornelia. *Rousseau*. 1a ed. Colonia: Taschen. 2001. Colônia. 96 p

TODOROV, Tzvetan. *INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA*. São Paulo: Perspectiva. 1992. 183p.