

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JEFFREY CÂNDIDO DO PRADO

UBERLÂNDIA 2023

JEFFREY CÂNDIDO DO PRADO

ANIMAIS E JAULAS: PRESENÇA MARGINAL E POÉTICAS DA EXTINÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção dos graus em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientadora: Patricia Andrea Soto Osses

UBERLÂNDIA 2023

JEFFREY CÂNDIDO DO PRADO

ANIMAIS E JAULAS: PRESENÇA MARGINAL E POÉTICAS DA EXTINÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção dos graus em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais.

Orientadora: Patricia Andrea Soto Osses

Uberlândia, __ de Fevereiro de 2023.

Prof. Dra. Patricia Andrea Soto Osses, IARTE/UFU

Orientadora

Prof. Dr. Douglas de Paula, IARTE/UFU

Examinador

Prof. Dr. Gastão da Cunha Frota, IARTE/UFU

Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia sem a qual a formação, a pesquisa e o presente documento não seriam possíveis.

RESUMO

A relação atávica entre humanos e animais vem se alterando radicalmente na medida em que estabelecemos uma dinâmica antropocêntrica perante a natureza. A complexidade singular dos animais ainda resiste em meio aos esforços conservacionistas das instituições zoológicas e suas contradições perceptíveis tanto dentro quanto fora das jaulas. A presença animal cada vez mais rarefeita nos revela dependentes das múltiplas jaulas que compulsivamente capturam e expõem seus registros, atravessando diferentes instâncias entre o olhar e a escuta. Através da ficção poética, podemos vislumbrar as possíveis relações visuais e sonoras como territórios reflexivos da ausência animal, experimentando, através da arte, a iminente extinção das espécies pelos rastros de seus ecos habitacionais e sonoros.

Palavras-chave: humano, animal, zoológico, jaula, extinção.

RESUMEN

La relación atávica entre humanos y animales está cambiando radicalmente a medida que establecemos una dinámica antropocéntrica ante la naturaleza. La complejidad singular de los animales aún se mantiene en medio de los esfuerzos conservacionistas de las instituciones zoológicas y sus contradicciones perceptibles tanto dentro como fuera de las jaulas. La presencia animal cada vez más escasa nos revela dependientes de las múltiples jaulas que compulsivamente capturan y exponen sus registros, atravesando diferentes instancias entre la mirada y la escucha. A través de la ficción poética, podemos vislumbrar las posibles relaciones visuales y sonoras como territorios reflexivos de la ausencia animal, experimentando, mediante el arte, la inminente extinción de las especies por los rastros de sus ecos habitacionales y sonoros.

Palabras clave: humano, animal, zoológico, jaula, extinción.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura rupestre em Sulawesi. Fonte: https://www.nationalgeographicbrasil.com/ciencia/2021/01/desenho-porco-selvagem-45-mil-anos-pintura-rupestre-animal-mais-antiga-mundo	13
Figura 2- Cenas de Jurassic Park. Fonte: http://www.jurassicworldfilme.com.br	17
Figura 3- Hiroshi Sugimoto. Hyena - Jackal - Vulture, 1976. Diorama. Fonte: https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-54	20
Figura 4 - Aquário "AquaDom", na Alemanha, antes e após explosão. Fonte: https://oglobo.globo.com/mundo/epoca/noticia/2022/12/aquario-gigante-com-1500-peixes-explode-em-berlim-e-deixa-duas-pessoas-feridas.ghtml	24
Figura 5 - Tatiana Sampaio Ferraz. Condomínio, 2019. Instalação. Fonte: https://galeria.fav.ufg.br/n/124287-exposicao-geografias-sensiveis	29
Figura 6 - Renata Lucas. Barulho de Fundo, 2005-2007. Vídeo-instalação. Fonte: http://www.dionisescorsa.net/pag/barulho/barulhocover.html	30
Figura 7 - Cenas de 'La Jetée', curta de Chris Marker, 1962. Fonte: https://debravega.wordpress.com/2015/05/03/la-jetee-a-28-minute-sci-fi-masterpiece/	31
Figura 8- Figura 7 - Cenas de 'La Jetée', curta de Chris Marker, 1962. Fonte: https://filmap.tumblr.com/post/115373713069/la-jet%C3%A9e-chris-marker-1962-museum-2-rue-buffon	32
Figura 9 - Ana Vaz. É noite na América, 2022. Instalação fílmica. Fonte: https://m.porto.ucp.pt/pt/central-noticias/escola-das-artes-inaugura-exposicao-e-noite-na-america-ana-vaz	33
Figura 10 - Ana Vaz. É noite na América, 2022. Instalação fílmica (detalhe). Fonte: https://m.porto.ucp.pt/pt/central-noticias/escola-das-artes-inaugura-exposicao-e-noite-na-america-ana-vaz	34
Figura 11 - Cena do filme 'Aurélia Steiner (Melbourne)', de Marguerite Duras, 1979. Fonte: https://www.cinefrance.com.br/filmes/aurelia-steiner-melbourne-1979	36
Figura 12 - Patrícia Osses. Rhinoceros, 2014. Vídeo. Fonte: https://patriciaosses.com/duras-nevers	38
Figura 13 - Francisca Rocha Gonçalves. Acousmatic Park, 2015. Instalação sonora (detalhes). Fonte: http://franciscagoncalves.com/portfolio-item/acousmatic-park/ ...	39
Figura 14 - Acervo pessoal. Cenas de "Ecos", 2023. Vídeo.	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ANIMAL: PRESENÇA E MARGINALIZAÇÃO	10
2 ZOOLÓGICO: CONTRADIÇÕES DA JAULA	18
3 ZOOPOÉTICA: EXTINÇÕES	27
3.1 Ecos	43
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

A presença dos animais tem se tornado cada vez mais rarefeita. Se antes eles constituíram o mundo humano em quase todos os níveis materiais e simbólicos, hoje suas existências resistem às radicais modificações que provocamos no ambiente pela contemporaneidade ocidental. A marginalização animal culmina nos zoológicos como arquiteturas do olhar que teatralizam a relação humano-animal, ao mesmo tempo que condicionam as espécies enclausuradas ao confronto de vozes que formam a paisagem sonora. No distanciamento causado pela jaula ao reafirmar lugares humanos e animais, a sondagem da subjetividade animal na zoopoética constitui território para investigação da presença animal e suas relações dentro e fora das jaulas. A supremacia das jaulas zoológicas, literárias e imagéticas, concomitante à urgência da necessidade de conservação existencial dos animais, refletem a catástrofe possível de uma extinção em massa das espécies. O colecionismo e as diferentes formas de escrever o passado confluem para o espaço ambivalente da jaula, seus paralelismos e desdobramentos poéticos. No adentramento de uma extinção poética para especular a ausência total do animal e suas relações entre memória, imagem e escrita, o fazer artístico se confunde com a narrativa da caçada animal.

Num primeiro momento, passando pela especulação do elo ancestral até a domesticação, faz-se um breve mapeamento da presença animal na relação do humano com a natureza, refletindo sobre a autonomia e singularidade dos não-humanos e suas ambivalências estabelecidas pela relação do olhar. Para além do acúmulo de saberes sobre os animais observado na literatura ocidental, discute-se a progressiva marginalização de suas presenças provocada pelas radicais alterações no ambiente natural e nos modos de vida, em que o humano rompe com as tradições mediadoras da relação humano-animal e passa a se relacionar cada vez mais com suas representações visuais, estabelecendo através de uma cultura da racionalidade o contínuo desaparecimento da presença animal.

Em seguida, reflete-se sobre os zoológicos e suas complexidades através da observação da jaula. Contraditórias, as jaulas mediam a relação humano-animal na contemporaneidade urbana se consolidando como uma arquitetura do olhar, ao

mesmo tempo que configuram palco para o enfrentamento multi-espécie e suas relações ignoradas fora dos enquadramentos visuais. A paisagem sonora se mostra uma via paralela de manifestação da presença animal, que transcende a teatralidade das jaulas, também evidenciando o iminente silenciamento do animal como vislumbre de sua derradeira extinção.

Por fim, através da zoopoética, são apontadas diferentes abordagens de ficção e especulação da ausência animal através de trabalhos literários, instalativos, cinematográficos e sonoros, rascunhando uma possível poética da extinção apoiada na ambivalência da jaula como território de intersecções animais e humanas, visuais e sonoras, éticas e estéticas. A partir daí, o trabalho 'Ecos' é convocado a fim de dar contorno à reflexão poética acerca dos registros, rastros e ruínas da presença animal como memória e escrita do ausente.

1 ANIMAL: PRESENÇA E MARGINALIZAÇÃO

Os animais sempre constituíram o mundo humano. Há aproximadamente 200 ou 300 mil anos, quando os hominídeos se espalhavam pelos continentes na medida em que diversificavam seus grupos e modos de vida, os animais já participavam de seu universo material e simbólico. A domesticação da fauna e flora evidencia a relação particular que tecemos com determinadas espécies na medida em que caminhávamos sobre o globo terrestre. Nos primórdios da agricultura e da escrita, foram provavelmente os animais os seres com quem e através dos quais desenvolvemos estas e outras tantas práticas. No desejo de fabricar a história, buscamos ler e interpretar o passado através dos muitos rastros deixados pelos antecessores do humano moderno, e em todos eles se percebe a presença dos animais.

Eles estavam com o homem no centro do mundo dele. Uma tal centralidade era, claro, de ordem econômica e produtiva. Por mais mudanças que se dessem nos meios de produção e organização social, os homens dependiam sempre dos animais para alimentação, trabalho, transporte, vestuário. (BERGER, 2020, p. 21)

Nossa ligação com os animais se faz desde a necessidade de sobreviver: ao adotar uma dieta onívora, há milênios caçamos e comemos os animais. Mas eles nos habitam e interagem com nossas entranhas com tanta intimidade que o consumo energético dos animais os internalizou não apenas nos níveis orgânicos e fisiológicos como também ritualísticos e simbólicos. John Berger, em *Porquê Olhar os Animais?*, 2020, cita a domesticação do gado, por exemplo, como resultado de uma busca tanto produtiva quanto mágica, ligada às funções que tais animais ocupavam dentro do mundo humano. Em algum aspecto, os animais sempre demonstraram aptidões que superavam as do homo sapiens, e atributos tão próprios a seus mundos não deixaram de ser aproveitados nas atividades humanas. A intensificação da domesticação dos bichos teve início no Neolítico há mais de 10 mil anos: o cachorro foi domesticado tanto na Ásia quanto na Europa muito antes deste período; o cavalo foi uma recorrente arma de guerra na antiguidade, juntamente com os elefantes e os camelos; a domesticação do gado começa na Índia e no Oriente Médio, a partir do extinto

auroque, sendo os bovídeos força motriz e provedores de carne e leite¹. Os corpos dos animais também constituem objetos que atendiam às atividades e necessidades humanas, como o couro e os ossos, os pelos, as penas e as garras. Outros nomes também podem ser extensamente citados para evocar a presença dos animais na vida humana, como os gatos, o porquinho da índia e os búfalos, a lhama, o bicho da seda e os sapos, a onça, os castores e os salmões, as aranhas, as abelhas, o porco etc.

É possível compreender a relação com os animais como reflexo da posição e importância de cada um, de amizade e inimizade, colaboração e competição que se estabeleceram historicamente entre seres humanos e outros bichos, firmando a ambiguidade intrínseca da existência animal em nossa cultura. Ainda hoje há no mundo alguns lugares em que se cultivam os vestígios das tradições mediadoras da relação humano-animal e é na convivência mais íntima com os bichos que se observam os rastros do dualismo de suas existências, por exemplo no cotidiano dos pequenos e quase extintos pecuaristas e agricultores familiares que ainda dependem dos animais na vivência diária e na busca pela subsistência. Tal dualidade reside no fato de todos os bichos não-humanos estarem em posição de paralelismo conosco, sempre de acordo com os níveis de familiaridade e estranhamento com que se firma a relação entre grupos de humanos e bichos. Nas distintas formas com as quais nos relacionamos com animais ao longo da história, observa-se em todas elas uma atitude que se mantém mais ou menos até o século XIX. Apesar de subjugados à exploração em benefício aos humanos, os animais ocupavam um lugar diferente nesta relação. A dependência dos animais e seus papéis nos níveis materiais e simbólicos, dentre as atividades laborais, religiosas e sociais, por muito tempo garantiram a eles certa integridade que os mantiveram seguros dentro da interferência que a ação humana causou, interferência esta que cada vez mais se torna alarmantemente ameaçadora à existência dos animais. A posição ambivalente que os animais ocupam pode ser entendida através da ação do olhar.

Os animais sempre estiveram no campo do olhar humano. A presença constante do animal foi historicamente percebida, dentre outros níveis, através da

¹ Sabrina Fülber, "Atividade e terapia assistida por animais". UFRGS, Porto Alegre (2011);

Simon JM Davis, Cleia Detry, "Crise no mesolítico: evidências zooarqueológicas". Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 2013.

visão, instituindo um paralelismo pela via da comparação de semelhanças e diferenças. Os animais se assemelham a nós ao compartilharem da experiência da vida: o nascimento, a sensibilidade, a degradação e a morte realçam a existência de um elo remoto. A morte cruza, aproxima as vidas humana e animal. Os animais sangram como nós, fogem dos perigos à sua integridade e se entredoveram. Por um lado, seus hábitos e afetos também se aproximam dos nossos, pois os animais agem no mundo: constroem, se comunicam, se relacionam. Paralelamente, eles se distinguem de nós pelas suas singularidades desumanas: cada espécie é dotada de um saber próprio, de motivações secretas pertinentes à centralidade de sua existência, revelando uma anatomia mais profunda e alheia que supera nossas capacidades em muitos aspectos, sejam eles cognitivos, motores, sociais ou temporais. O fato de os animais serem capazes de realizar coisas que não conseguimos (executar, perceber ou conceber) demonstra que vivem em mundo próprio repleto de saberes particulares que, mesmo quando perceptíveis para o humano, permanecem inacessíveis a este.

A ambiguidade dos animais se aprofunda quando o nosso olhar encontra o olhar de um animal: cismado e autônomo, nem sempre direcionado particularmente ao humano, o olhar dos animais também nos encontra. Reconhecemos, através do olhar, a existência de um outro olhar que silenciosamente nos espelha, apesar de marcado por um abismo de incompreensão, numa ponte em que o encontro dos dois olhares atravessa e perscruta a ignorância sobre o outro. Em seu ensaio *O animal que logo sou*, 2002, o filósofo francês Jacques Derrida reflete sobre tais limites entre humanidade e animalidade ao descrever a experiência de estar nu diante de um gato, ocasião que provocou a vulnerabilidade da experiência humana diante de um animal que reciprocamente o observava. O autor defende que no encontro do nosso olhar sobre o olhar de um animal se realiza o reconhecimento da existência de uma outridade que transporta os animais ao estatuto de sujeito, reivindicando no texto um *pathos* e um *logos* do animal. O abismo entre humanos e animais é realçado pelo silêncio do animal, ou melhor, pela nossa incapacidade e desinteresse de nos comunicar com eles, uma vez que a linguagem conecta os humanos, permitindo que se identifiquem mesmo quando estão em relação de diferença; já o “silêncio” do animal assegura sua distância, sua distinção, sua exclusão dupla. O animal pode ser entendido como uma companhia estranhamente familiar sem linguagem comum, ao

passo em que, no encontro dos olhares, animais e humanos se assemelham. A autonomia do animal reside em seu mistério e silêncio, em sua singularidade existencial atrelada ao paralelismo atávico da convivência com os humanos, interagindo também com eles e compartilhando experiências. Com efeito, nosso interesse ao olhar o animal, ao pensá-lo, ao tentar compreendê-lo, atravessa a questão do humano e sua origem, de conceber o animal como intersecção das ideias de cultura e natureza. Talvez não por acaso, o primeiro tema na pintura que se tem notícia seja relacionado a um animal. Assim, os signos das animalidades se acumulam tanto em conteúdo quanto em forma nas mais diversas expressões humanas, refletindo a necessidade de olhar e pensar o animal para mapear o mundo, denotando sua presença constante ao longo da existência humana.

A imagem abaixo (Figura 1) mostra, segundo o artigo *Oldest cave art found in Sulawesi*, publicado pelo *Science Advances* em janeiro de 2021, a pintura rupestre figurativa mais antiga que se tem conhecimento. Descoberta em 2017 pelo arqueólogo Basran Bruhan na caverna de *Leong Tedongnge* da ilha indonésia de Sulawesi, a representação do porco nativo tem no mínimo 45.500 anos.



Figura 1 - Pintura rupestre em Sulawesi

A vista é aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia; explicamos o mundo com palavras, mas as palavras nunca podem anular o

facto de estarmos rodeados por ele. Ainda não se estabeleceu a relação entre o que vemos e o que sabemos. [...] O conhecimento, a explicação, nunca se adequa, sem dúvida, completamente à visão. (BERGER, 1972, p. 11)

Ver o animal é atestar sua presença, reconhecer sua autonomia e vislumbrar seu mistério, e o contato entre nós e os animais resultaram em muitas formas de linguagem e pensamento humanos que entendemos como um *saber sobre os animais*. Em geral, os mitos fundadores têm em seu bojo a presença marcante das representações dos animais, seus simbolismos misteriosos e suas qualidades espirituais. A escrita, como ferramenta de acumulação de saber, legou ao ocidente uma tradição canônica de literatura com a presença de animais. A fábula surge no Oriente e atravessou a Índia, a China e a Pérsia, chegando à Grécia no séc. IV a.C. O antropomorfismo pode ser entendido como um modo de olhar comparativo de humanidades e animalidades que constantemente se cruzam. É possível desenhar, na história literária ocidental, o contínuo uso do animal enquanto metáfora. Nas fábulas de Esopo (620-560 a.C.), os animais existem enquanto ficção proverbial e moralizante. Em *A História dos animais* - um dos primeiros tratados científicos, Aristóteles (384-322 a.C.) inaugura uma tradição enciclopédica que se estende até os bestiários descritivos de animais reais e fantásticos, que esquadrihavam o mundo animal entre investigações e especulações taxonômicas e ficcionais. Cabe também citar *História Natural*, de Plínio (23-79 d.C.), *Etimologias*, de Santo Isidoro (560-636 d.C.), os bestiários medievais e os relatos de viajantes sobre a fauna da América, estes últimos marcados pela experiência do colonizador terrificado diante da diferença que tais animais apresentavam aos seus recursos de entendimento da natureza, inscrevendo-se como exóticos e extraordinários em textos derivados de um pensamento cientificista e racional que não abdicava dos cânones zooliterários ocidentais regados de superstição e fantasia.

A progressiva soberania da racionalidade no mundo moderno ocidental, concomitante à consolidação do projeto colonialista e a monetização exploratória da natureza, se estabelece com sucesso a partir do século XVIII, e é diretamente responsável pela subsequente marginalização dos animais, que se tornam sujeitos ausentes e distantes dentro da relação de paralelismo que se estabeleceu até então entre humanos e animais. René Descartes, ao segregar corpo e alma, instaura o pensamento sobre o animal dentro de uma concepção mecanicista, subtraindo suas

experiências e os destituindo de poder. A visão objetiva e naturalista do mundo pode ser vista também na rígida taxonomia de Lineu, formada de métodos científicos criteriosos que classificaram os bichos fora de sua enigmática existência, rompendo com a produção simbólica da tradição enciclopédica anterior. Também Darwin e o estabelecimento da lógica evolucionista como movimento natural, apesar de assentar no pensamento científico a ligação atávica entre as espécies. Este e outros exemplos de saberes literários e científicos refletem as alterações radicais que aconteciam em todas as tradições que mediavam as relações entre humanos e animais no Ocidente, causadas pelo advento das tecnologias produtivas que contribuiriam significativamente para a marginalização dos animais e as radicais alterações no mundo natural. Anteriormente, as práticas humanas ainda se conectavam com certa intimidade e respeito às singularidades dos animais – suas necessidades e desejos –, nas quais a presença e autonomia estavam diretamente ligadas às suas condições existenciais. A progressiva marginalização que torna os bichos ausentes pode ser vista no desaparecimento de alguns animais tanto na vida cotidiana quanto na biosfera: os motores e automóveis substituíram certas espécies enquanto força motriz, as fábricas alteraram a lógica produtiva para o eixo urbano, excluindo os animais rurais, assim como a exploração de recursos naturais já extinguiu muitas espécies pela destruição de seus habitats e pela caça comercial. Pode-se perceber a ausência existencial do animal também pela proliferação exacerbada de algumas espécies que passam a ser vistas como praga: sua multiplicação frenética reflete o nível da alteração ambiental que provocamos em suas relações. Este afastamento entre humanos e animais se consolida na contemporaneidade através do modelo de confinamento, onde os animais passam a ser matéria prima para a indústria, seja como insumo para produção alimentícia, cobaias para os laboratórios de testes ou como PETS. O cativeiro, em sua diversidade de formas, é a estrutura que concretiza o encontro de humanos e animais através das múltiplas capturas que promove, ignorando a subjetividade animal e os transformando em objetos. A substituição da presença animal foi investigada por Mario de Andrade através do pensamento de Macunaíma, 1928, que explica a transformação da onça Palauá em automóvel quando fogia da tigre preta. Segundo o relato, o animal foi adquirindo partes mecânicas como subterfúgio, inaugurando a espécie máquina automóvel que se multiplicou tendo filhos e filhas.

— No tempo de dantes, moços, o automóvel não era uma máquina que nem hoje não, era a onça parda. Se chamava Palauá e parava no grande mato Fulano. [...] Anda sempre com roda nos pés, motor na barriga, purgante de óleo na garganta, água nas fuça?, gasolina no osso-de-Pai-João, os dois vaga-lumes na boca e o capote de folha de banana-figo cobrindo, ai ai! prontinha pra chispar. Principalmente si pisa nalguma correição da formiga chamada taxi e alguma trepando no pelame luzido morde a orelha dela, qual! chispa que nem Deus! E inda tomou nome estranho pra disfarçar mais. É a máquina automóvel. (ANDRADE, 2007, p. 164-167)

Aqueles bichos que habitam os lugares mais remotos, onde a ação humana tem um efeito mais lento e/ou menos direto, passam a constituir uma nostalgia que se apoia no desejo reprimido do animal, na idealização de um passado perdido onde a relação humano-animal é lembrada num caráter mais romântico, sendo os animais selvagens e extintos os símbolos de uma natureza pura e sem cultura. Muitas vezes, os animais mais distanciados são aqueles que suscitam maior desejo.

Berger defende que a marginalização dos animais culmina na situação de mistificação, idealização e espetacularização de suas imagens. Mentalmente apreendidas pela literatura, tanto ficcional quanto científica, as representações dos animais substituem suas presenças. Rebaixados a tal ponto na escala social, os animais foram culturalmente absorvidos pelo cinema e demais mídias – filmes e documentários, tanto quanto pela indústria de massa na cultura visual – brinquedos e produtos. As ilustrações que acompanham os textos literários (infanto-juvenis, principalmente) e posteriormente os desenhos animados da televisão convocaram os animais para a esfera da família e da infância, estilizando-os em representações da inocência, fantochizados em narrativas que refletem a centralidade da vida humana, incluindo os brinquedos, pelúcias e variados objetos pedagógicos. A fotografia alinhada ao detalhismo científico produziu imagens impossíveis de serem acessadas ao olho nu instaurando, na relação com as imagens dos bichos, a verossimilhança técnica que realça o simulacro do animal. Se antes, o ato de olhar os animais constituía a possibilidade de investigação simbólica de uma outra perspectiva, de atestado do outro, agora, com as representações tecnológicas, as imagens dos animais constituem o fetiche do olhar, onde a presença animal é saturada pelas proliferações de suas representações. Quando os primeiros fósseis de dinossauros foram descobertos no início do século XIX eles imediatamente chamaram a atenção

e se tornaram objeto de interesse tanto científico quanto popular. Muito antes de Spielberg, Winson McCay com *Gertie the dinosaur* (1914) trouxe a ideia dos répteis extintos como personagens de ficção. Em 1993, quando *Jurassic Park* (Figura 2) foi lançado, a aceitação do público foi instantânea, conquistados pelos efeitos cinematográficos que mimetizavam os dinossauros através da verossimilhança técnica. Na narrativa, o desejo do animal, de criar o animal, de materializá-lo e vê-lo expõe a sensação de deslumbramento que o cinema realiza ao nos entregar a representação daquele que já não se pode mais encontrar. De fato, o enredo se passa num parque construído para expor os dinossauros ao grande público. A intersecção de engenharia genética e ficção, assim como a especulação ética e científica são motivos para os produtos audiovisuais que promovem a experimentação do surreal e de um passado místico e inacessível. A progressiva raridade com que se dão os encontros com os animais é evidente na maneira compulsiva com que procuramos nos relacionar com suas representações, e talvez na tentativa de presentificá-los terminamos por nos alienar de nosso constante desejo do animal.



Figura 2- Cenas de *Jurassic Park*

2 ZOOLOGICO: CONTRADIÇÕES DA JAULA

A imagética animal reflete a espetacularização da experiência visual ao mesmo tempo que evidencia a distância de suas presenças na vida humana. Na medida em que a existência dos animais é substituída pelas suas representações visuais, nosso olhar deixa de se relacionar com sujeitos para se relacionar com objetos. De fato, a maioria das representações dos animais estão mediadas pelas estruturas de vitrinização daquilo que ainda resta dos animais, marcando a unilateralidade da relação humano-animal: dentro dos enquadramentos do olhar, os animais são observados sem que se considere o seu olhar particular. Em meio à lógica de condicionamento do olhar e a progressiva marginalização dos animais, configura-se dentro do espaço urbano um ambiente entreposto da arquitetura expográfica e da ação humana conservacionista, que busca soluções para o desenvolvimento humano alinhado à gestão consciente dos recursos naturais. Os jardins zoológicos, assim como os aquários, para além do propósito educativo e ecológico com que se popularizaram, se realizam enquanto arquitetura de marginalização e monumento vivo do animal museologizado. Os jardins zoológicos existem desde o século XVIII, ligados à esfera expositiva das coleções de feras exóticas e particulares da aristocracia colonialista européia. O caráter intrinsecamente museológico dos zoológicos é reflexo da progressiva ausência dos animais no mundo humano e da iminente perda do olhar entre humanos e não-humanos: a intimidade forçada pelo confinamento torna duvidosa a presença dos animais, evidência do distanciamento e da demarcação de um mundo natural já inacessível pela vida moderna ocidental.

Um jardim zoológico é um lugar onde se reúne o maior número possível de espécies e variedades de animais, de modo a que possam ser vistas, observadas, estudadas. Em princípio, cada jaula é uma moldura que circunda o animal dentro dela. Os visitantes visitam o jardim zoológico para olhar os animais. Deslocam-se de jaula em jaula, o que não é muito diferente daquilo que fazem os visitantes de uma galeria de arte, que param diante de um quadro e daí se deslocam para o próximo ou para o que sucede a este. Contudo, no jardim zoológico, a vista está sempre errada. Como uma imagem desfocada. (BERGER, 2020, p. 54-55)

Os zoológicos foram também projetados para resgatar a experiência de encontro do olhar e a relação de proximidade com os animais, contatos estes cada

vez mais raros. Controversos, eles dividem-se eticamente entre a preservação educativa e os conflitos gerados pela lógica do cativeiro. Enquanto o caráter científico do zoológico ousa reduzir ou amenizar problemas ecológicos na busca da conservação da natureza e na contramão do impacto humano sobre os ecossistemas, por outro lado, não é capaz de competir com a espetacularização alienante que a sua arquitetura expográfica oferece às comunidades humanas, além das dificuldades institucionais e morais que enfrenta. Os zoológicos e seus similares, os aquários e os museus de história natural, são os monumentos da consolidação do rebaixamento animal à marginalização física e mental e ao fetiche do olhar. A complexidade do confinamento dos habitantes dos zos pode ser entendida através das jaulas que os aprisionam.

Muitas vezes, as arquiteturas de enjaulamento são comparáveis aos dioramas - cenários em miniatura ou grande escala que recriam habitats pela manipulação de imagens fotográficas, fundos pintados, efeitos de luz e animais empalhados, criando uma experiência ilusória dentro de uma estrutura cúbica. Tornaram-se particularmente interessantes para os Museus de História Natural dos Estados Unidos, conhecidos como Habitat Dioramas, combinando conhecimentos científicos com técnicas de representação da natureza para criar uma experiência expositiva e cinematográfica da visualidade animal. Angela Prada de Almeida analisa as fotografias de Hiroshi Sugimoto em Nova Iorque (Figura 3), que estabelece com a câmera fotográfica uma relação de enquadramento do olhar sobre os dioramas, realçando seu caráter visual, sua organização monocular do real e a alta artificialidade pelo uso do enquadramento aberto, captação excessiva dos detalhes e o emolduramento do olhar no primeiro plano. O longo tempo de exposição da câmera (algumas tomadas de até uma hora) capta a profundidade teatral dos planos dos dioramas, que buscam mimetizar o naturalismo da experiência da realidade numa ficção visual improvável.

A autora cita o comentário de Steve Quinn, o administrador de projetos do museu, sobre o significado do termo inventado por Daguerre, cuja tradução é entendida como “ver através de”. De fato, o vidro se configura, tal qual as grades das jaulas convencionais, como a interface de demarcação do espaço que define sujeitos e objetos, condicionando não só aquilo que existe dentro da estrutura mas também o olhar daquele que observa do lado de fora.

Olhar algo através do vidro implica um distanciamento entre observador e observado. Observar uma espécie contida no vidro reforça uma tradição ocidental do olhar, ao objetificar e tornar científico o que é observado. Bosi (1988, p. 77) em “Fenomenologia do olhar”: “O olho do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa [...] mas nunca exprime. É um olho capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo tudo tratar como objeto, não sujeito.” (ALMEIDA, 2012, p. 120)



Figura 3- Hiroshi Sugimoto. *Hyena - Jackal - Vulture*, 1976. Diorama.

Nos dioramas, assim como nas jaulas zoológicas, o olhar do espectador é tão central que os elementos visíveis são pensados fora da reciprocidade visual: a perspectiva da visão frontal faz do olho o centro, convergindo no espectador o ponto de fuga que organiza as aparências enquadradas na estrutura expositiva. As estruturas de enjaulamento presentes nos zoológicos, barras, vidros, cercas demarcam o espaço de existência dos animais, não apenas os confinando, mas firmando os lugares onde estão e não estão, encarcerando o olhar que não mais busca o animal, mas o encontra por indicação. Nosso olhar, ao se posicionar diante da jaula, imediatamente se depara com múltiplos níveis ilusórios que teatralizam o encontro entre os visitantes e os animais objetificados: há os fundos cenográficos que mimetizam e evocam os habitats originais de cada espécie - pinturas, árvores, rochas, fluxos d'água, iluminação, assim como artificializam as suas interações - controle da

alimentação e reprodução, modificando completamente o comportamento dos bichos enjaulados. Os animais enjaulados são entendidos dentro da ideia de viventes *ex-situ*, ou seja, aqueles que estão subtraídos de seu habitat e conseqüentemente de seu lugar de sujeito. As condições altamente artificiais da vida animal nos zoológicos impõe uma série de questionamentos sobre a integridade de seus valores e dos saberes que eles geram sobre a natureza e as espécies. Os textos que acompanham cada jaula buscam sincronizar o saber sobre o animal à visão oferecida, educando a experiência. Enquanto oportunidade de olhar, as jaulas catalogam e decifram os animais, empalhando-os para uma experiência que apazigua a realidade degradante da natureza e substituindo-a pela narrativa ecológica e cientificista. Placas informativas dão nomes, orientam, explicam, tais quais as fichas técnicas dos objetos de arte. O zoológico possui uma forma museológica de ver o animal. Em todos eles os animais estão dissecados, empalhados, congelados, eternos, apartados de sua autonomia e rebaixados a objeto para o olhar humano, capturado, enquadrado e vitrinizado, enquanto o público se distrai com o debate de conservação das espécies através da manutenção da presença animal para o olhar. O enjaulamento do animal reflete o desaparecimento dele.

Em meio a todas as discussões sobre os animais, abrangendo distintas áreas do saber humano, reside uma questão incógnita: o que sabem os animais? Não apenas antes das alterações que impactaram radicalmente a interação de grupos humanos e espécies não-humanas, mas principalmente a partir do momento em que a presença real do animal passa a ser rara e ameaçada, as suas subjetividades tornam-se cada vez mais enigmáticas. Seriam os animais viventes passivos dentro das jaulas, condicionados aos artificios que impusemos, conformados com a sua situação prisioneira? É evidente a violência e o poder que exercemos através da jaula, ao mesmo tempo que temos tão pouco subsídio para compreender o ponto de vista do enclausurado. A partir da dúvida, cabe pensar: o que sabem os bichos sobre as jaulas?

Em meio às complexas relações que o olhar humano estabelece com os animais tanto dentro quanto fora das jaulas do zoológico, este espaço se configura também como uma arquitetura causadora do encontro entre espécies, não apenas entre as humanas e as não-humanas. Paulo Manaf e Andreia Aparecida Marin refletem, em *A paisagem sonora do zoológico e a biofonia do cativo*, 2022, sobre o

sistema sonoro que se forma a partir da coletividade existencial dos animais cativos. As construções humanas se tornam palco do enfrentamento e aproximação multi-espécie causado pelo habitat colecionista do zoológico. A dicotomia humano-natureza, reforçada pelas jaulas, parece não ser suficiente para compreender a complexidade das interações biológicas que se inscrevem a partir dos viventes cativos. A paisagem sonora comporta, diferentemente do paralelismo antagônico estabelecido pela visualidade da jaula, formas de transgressão física e simbólica dos enjaulamentos que concatenam simultaneamente as espécies humanas e não-humanas numa esfera comum, a da dimensão auditiva, resultado do complexo encontro das espécies que olham e que são olhadas, mas que se escutam mutuamente no espaço do zoológico. A jaula demarca os espaços, aparta os viventes entre si e os posiciona de forma expográfica para o olhar humano, evidenciando que a comunicação não é pensada como forma de interação possível dentro do encontro das clausuras. O paradoxo do olhar se aprofunda quando se considera que os animais *ex-situ* percebem também visualmente os animais humanos que passam uniformemente pelas grades, ao mesmo tempo que estabelecem, pela escuta, uma rede de interações sonoras geradas pela convivência vibrátil das jaulas e dos habitantes *ex-situ*.

Desde Darwin, a via sonora já é pensada como meio de expressão emocional dentro da comunicação animal. No cotidiano do zoológico facilmente se percebem as reações dos animais nas vocalizações de alerta que as espécies emitem ao perceberem o estresse de espécies distintas em outras áreas dos parques. Saguis e maritacas, patos e galinhas comumente respondem mutuamente aos gritos que percebem dos animais enclausurados. A ideia de paisagem sonora popularizou-se no final do século XX pela música concreta de Pierre Schaeffer (1988), mas se consolidou a partir de Murray Schafer em *A Afinação do Mundo*, 2001, referindo-se à experiência de escuta de um determinado ponto de vista ambiente, ligada às discussões de ecologia sonora e estudos acústicos interdisciplinares, abrangendo importantes questões quanto às modificações dos espaços naturais pela percepção da transformação dos elementos sonoros dos lugares e dos ruídos causados pela urbanidade industrial. Bernie Krause, em seu trabalho de coleta sonora de ambientes naturais, destaca a amplitude da constituição natural de uma paisagem sonora, incluindo tanto a fauna quanto a flora na estrutura acústica geral dos ambientes

naturais. Segundo o autor, a geofonia, ou seja, os sons naturais não oriundos de fontes biológicas, tais quais as águas, as chuvas e a terra também compõem e afetam a performance dos animais de um habitat.

[...] o som é refletido pelas folhas saturadas de líquido ou de formato peculiar que atraem certos morcegos polinizadores, pela casca da vegetação florestal e pelo solo úmido de chuva ou de orvalho matinal, provocando reverberação em todo ambiente. (KRAUSE, 2013, p.31)

No contexto da rarefação da presença animal consequente das agressivas alterações ambientais da sociedade pós-industrial, não apenas a perda do olhar se consolida como também a progressiva perda do afeto acústico das paisagens: tanto as transformações físicas impostas nos ambientes naturais, as edificações, quanto as composições artificiais que mimetizam biomas são primordialmente visuais, colocando as demais percepções estéticas em segundo plano e alterando radicalmente a experiência de mundo de humanos e de não-humanos *ex-situ*. Na medida em que os agentes da paisagem sonora natural são distanciados e negligenciados no modelo de vida urbana moderno, dentre eles os animais, averigua-se novamente o acentuamento das fronteiras de humano e natureza privilegiado por uma lógica expográfica, espetacular e marginalizadora do especismo contemporâneo, configurando-se como fruto de uma ação tanto dominadora e destrutivista quanto restrita na percepção do mundo vivido por outras espécies. A experiência acústica dos animais enclausurados em meio às cidades afetou drasticamente seus comportamentos, assim como as alterações já mencionadas que impactaram a existência animal e o mundo natural, forçando-os a lidar imediatamente com a acústica do concreto e dos metais que os circundam e a presença sonora das máquinas.

Se inscrevem na paisagem sonora, simultaneamente, os movimentos de destruição do mundo natural e os gritos daqueles cuja existência ainda resiste à catastrófica força da ação humana. A biofonia aponta, nos zoológicos, as reações imediatas dos animais interagindo com as jaulas e demais arquiteturas de marginalização. Cada vez mais torna-se urgente a escuta destas vozes em iminente desaparecimento, seja a daqueles que se perdem em fuga nas longínquas distâncias florestais, seja a daqueles que coexistem ignorados pela exposição de suas existências. A alienação que a visualidade saturada das jaulas provoca apazigua o

desconforto da progressiva extinção em massa, de paisagens e os animais que delas fazem parte, que se empreita pelo mundo. Tanto a presença rarefeita dos animais *ex-situ* quanto os seus gritos e silêncios inscritos na biofonia apontam para o entendimento dos zoológicos como complexos espaços de um olhar controverso, de uma aproximação duvidosa, de uma sobrevivência não ouvida e cada vez mais de uma progressiva necessidade de conservação do mundo natural, que pela via do avanço tecnológico, demonstra não acompanhar o ritmo da exploração destruidora do planeta.

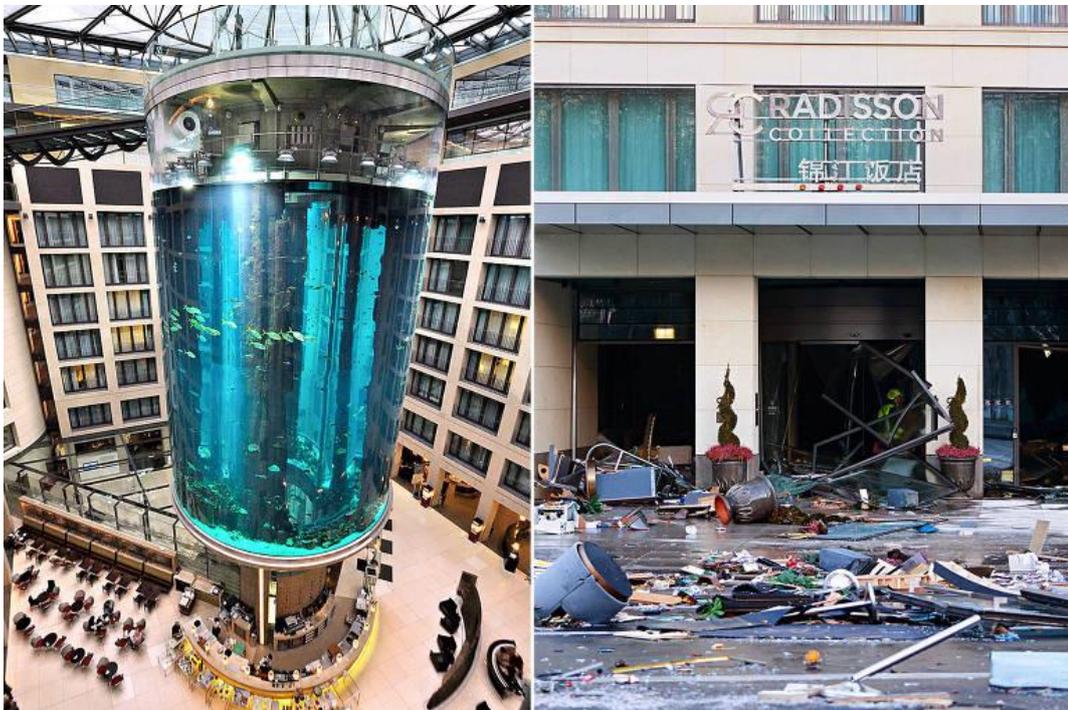


Figura 4 - Aquário "AquaDom", na Alemanha, antes e após explosão.

A imagem acima (Figura 4) mostra o *AquaDom*, um aquário gigante de um milhão de litros de água, que explodiu na manhã do dia 16 de Dezembro de 2022. A segunda imagem registra o estrago no saguão do *Radisson Blu*, em Berlim, na Alemanha, após o ocorrido. O maior aquário cilíndrico do mundo segundo o *Guinness Book* foi inaugurado em 2003 e custou cerca de 12,5 milhões de euros, e enjaulava 1500 peixes de mais de 100 espécies diferentes. A emissora alemã *Deutsche Welle*

informou a morte de todos os espécimes, que eram oriundos de climas tropicais e morreram congelados pelo choque térmico de -5°C do inverno alemão.²

Inúmeros outros casos vêm à tona para exemplificar a falência do modelo de confinamento e a decadência da relação humano-animal através das jaulas deslumbrantes com as quais os perscrutamos. A permanência fictícia dos animais nas vitrines zoológicas busca manter a presença dentro de condições artificiais de existência que os desloca momentaneamente das suas situações naturais. Os viventes *ex-situ* são como decalques aprisionados de seus originais ameaçados no exterior da jaula. Concomitantemente às diversas ocorrências que acontecem pelo mundo nos jardins zoológicos - dos ataques de animais aos maus tratos dos cuidadores, uma alteração mais lenta e definitiva avança, impulsionada pelo impacto geral da ação humana no planeta: a extinção das espécies. A perda do habitat, seguida da caça e da pesca industrial e furtiva, o desmatamento, as espécies invasoras e as alterações climáticas impulsionam a ameaça do desaparecimento dos animais, que em sua grande maioria não conseguem se adaptar a tempo de sobreviver às alterações radicais do ambiente que modificamos. A última extinção em massa aconteceu há pelo menos 66 milhões de anos atrás³, mas muitos cientistas e teóricos delineiam o adentramento de uma nova era geológica, o Antropoceno, como catalisador da próxima grande onda de extinção das espécies.

Amanda Sucupira Pedroza, em seu estudo antropológico sobre o Museu do Amanhã (RJ), analisa a expografia da ala Antropoceno, espaço dedicado à discussão do momento presente da humanidade e dos desdobramentos futuros do tecnocientificismo que nos constitui. Pedroza cita vários autores como Haraway, Moore e Descola, que vêm debatendo as nomenclaturas geológicas e suas implicações na compreensão da humanidade no ambiente e no tempo da Terra. Eles apontam Crutzen e Stoermer (2000) como os primeiros a sugerirem o conceito de Antropoceno, cujo início seria o final do século XVIII, pois, a partir dessa época, os efeitos globais da ação humana teriam se tornado notáveis: o aumento da

² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-63998911>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2022.

³ As 6 grandes extinções em massa do planeta — e por que estamos passando por uma delas agora, André Biernath, BBC, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-63901851>. Acesso em 10 jan. 2023.

concentração de gases de efeito estufa a partir a invenção da máquina a vapor, seguidos dos resíduos nucleares do século seguinte compõem o registro da ação humana. O entendimento das atividades humanas específicas que marcam o início do Antropoceno facilitam a compreensão de que a ação humana como um todo não é a origem do aquecimento global e da extinção das espécies: para além da revolução industrial, o desenvolvimento capitalista a partir das Grandes Navegações consolida a modificação global da natureza, resultado dos empreendimentos de colonização das Américas a partir do século XV. Donna Haraway defende o uso do termo Capitaloceno como marcador dos processos historicamente situados em uma determinada forma de vida e de exploração dos recursos que não resultam dos atos de toda a espécie humana em conjunto.

Em meio a tantos dilemas institucionais, ecológicos e existenciais, os zoológicos assumem como missão a preservação das espécies como medida reativa ao avante impacto que a ação humana causa sobre o ecossistema. A crescente preocupação com a extinção de espécies reflete a ameaça à própria vida humana que acompanha o desaparecimento dos bichos. A jaula, responsável imediata do rompimento entre humanos e animais é também o espelho que prefigura as condições da existência humana. De alguma maneira, o paralelismo entre ambos se reestabelece na estrutura da jaula que representa, através da marginalização do outro, a ameaça sobre si mesmo. A existência do zoológico sucede a crise ecológica, onde a necessidade de controlar a vida para preservá-la reflete a dimensão da catástrofe biológica causada. A existência da jaula espelha a condição decadente da espécie humana. A jaula reflete a extinção humana.

3 ZOOPOÉTICA: EXTINÇÕES

Diante da impossibilidade de acessar o saber do animal, a poética vem sendo entendida como território possível de sondagem dos não-humanos através da especulação fictícia da subjetividade. Em *Zoopoéticas Contemporâneas*, Maria Esther Maciel reflete sobre a crítica de Derrida ao humanismo logocêntrico que agrupou todos os vivos não humanos em um lugar genérico comum – o animal. Segundo ele, há duas situações de saber: uma delas concebe o animal como teorema, a partir do princípio de algo que é visto, mas não vê, e a outra pensa o animal como outro, cabendo à poesia a especulação do pensamento da perspectiva do animal. A autora esmiuça este modo particular de pensar os animais, a zoopoética, destacando a encarnação da subjetividade animal não pela via da imitação ou da metáfora, mas da comunicação transversal entre indivíduos diferentes. A literatura moderna é o espaço ficcional para a prática das zooliteraturas do sonho e da realidade, separadas ou mescladas, como afirma Borges em seu *Manual de Zoologia Fantástica*, de 1957. A exploração poética da complexidade animal e seus saberes podem ser melhor entendidos a partir da comparação entre os poemas “O jaguar” de Ted Hughes e “A pantera” de Rainer Maria Rilke, em que Maciel distingue um animal que reconhece a jaula de outro que a transcende:

O poema “O jaguar” guarda, sem dúvida, uma simetria inversa com o poema “A pantera”, de Rainer Maria Rilke. Ambos tratam de feras enjauladas num zoológico, mas enquanto a pantera faz da jaula sua realidade e seu limite, o jaguar ignora as barras da clausura, debatendo-se contra elas em estado de deslocamento. Pode-se dizer que, onde o movimento da fera rilkeana esmorece, o da fera hugheana começa. Para uma, “há apenas grades para olhar”; para a outra, “não há jaula”, mas “vastidões de liberdade”. (Maciel, 2007, p. 205)

Ivani Maria Pereira, em sua tese *O Universo Zooliterário-poético rosiano*, fala sobre a cumplicidade explícita com o mundo animal vista com clareza nas séries Zoo e Aquário de Guimarães Rosa: ao escrever sobre diferentes animais a partir de visitas a jardins zoológicos e aquários de cidades como Berlim, Londres e Rio de Janeiro, o escritor abre mão do olhar antropocêntrico e adentra as jaulas particulares dos bichos que ele olha, em vislumbres que descrevem os afetos e perscrutam a vida íntima deles. Os cinco textos que compõem as séries, publicados em revistas e posteriormente compilados no póstumo *Ave Palavra*, de 1970, se estruturam de modo

análogo à curadoria arquitetural das jaulas que aparta cada espécime e espécie no isolamento um do outro, criando uma visualidade que cataloga enfileiramente a experiência poética diante de cada animalidade apresentada. Rosa cria uma leitura panorâmica da visita aos jardins e aquários ao mesmo tempo que deixa a palavra livre para se associar aos sujeitos envolvidos na experiência, ocultando a autoria da voz narrativa. Através da jaula poética (no caso, a literária), a linguagem humana simpatiza com a animalidade e se transforma, concedendo ao leitor o vislumbre de uma percepção não-humana no não-lugar da palavra. Tal qual o animal marginalizado, a palavra se deixa enjaular para encontrar no cativeiro aquilo que fora da jaula literária não seria possível conhecer. A ambivalência do zoológico é realçada pela abordagem ao mesmo tempo fragmentada e ampliadora dos múltiplos espaços e sujeitos literários que se deslocam entre as perspectivas afetivas, éticas, econômicas e ecológicas. O trânsito poético entre animalidades e humanidades no zoológico de Guimarães Rosa reflete o conceito de desterritorialização de Gilles Deleuze ao diluir fronteiras linguísticas e transpor as jaulas que definem o humano e o animal. Em sua entrevista alfabética a Claire Parnet, filmada entre 1988 e 1989, ao iniciar o assunto a partir da letra A de animal, o filósofo discorre sobre a saída do território, refletindo sobre o escritor como alguém que percorre os limites da linguagem, do pensamento e da animalidade na busca do encontro entre sujeitos aparentemente impenetráveis:

Se tento me dizer, vagamente, o que me toca em um animal, a primeira coisa é que todo animal tem um mundo. [...] E o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele. [...] A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Tudo isso acontece nos animais. (Ávila Santana, 2010, p. 4-5)

A desterritorialização do saber humano e da percepção antropocêntrica do mundo abre campo para o adentramento da outridade animal. Entre as jaulas da realidade e da ficção, a presença dos animais reflete simultaneamente as suas existências rarefeitas e as estruturas compulsórias que buscam apreendê-las. Ao mesmo tempo, as jaulas configuram o território comum para pensar intersecção entre os humanos e os animais, seus conflitos passados, atuais e futuros. Diante da possibilidade da extinção das vozes e presenças dos animais, as suas subjetividades

tornam-se um enigma cada vez mais fugaz, apontando nas zoopoéticas a possibilidade e a necessidade de se especular sobre a ausência do animal, levando a ficção da subjetividade à extinção total e percorrendo a ficção da memória do animal, seus rastros, fósseis e pegadas. Cabe à subversão da jaula poética provocar a frustração da sondagem do animal, elevando a fragilidade de suas existências e saturando as estruturas que os enjaulam até a perda da referência do animal, quiçá até a perda da referência da imagem. Reside na extinção poética o vislumbre do silenciamento total do animal, do apagamento radical de suas presenças e da completa extinção da animalidade, que só poderia ser apreendida pelos seus decalques fantasmagóricos. A especulação da ausência total dos animais evoca e percorre o próprio colapso da existência humana, sua queda e seus desdobramentos poéticos. Se a manutenção da presença animal por meio de suas representações é a causa da alienação da realidade do animal, somente a sua ausência total é capaz de trazer à tona as questões imediatas de suas existências tão condicionadas ao olhar capturador.



Figura 5 - Tatiana Sampaio Ferraz. Condomínio, 2019. Instalação.

A imagem acima (Figura 5) mostra o trabalho intitulado *Condomínio*, 2019, da professora e artista Tatiana Sampaio Ferraz, exposto na Galeria da Faculdade de

Artes Visuais da UFG em 2020. Percebemos na instalação, composta de gaiolas de madeira e brinquedos de animais, esmaltados como bibelôs, o deslocamento de territórios humanos e animais como uma forma de repensar o paralelismo causado pelo lugar-comum da jaula. A artista nos provoca sobre os modos de construir e habitar na urbanidade dentro da lógica do enclausuramento, vigilância e restrição impostos pela arquitetura enjauladora dos condomínios, usando as gaiolas-jaula com que aprisionamos os animais (geralmente pássaros) como medida de comparação e metáfora do modo como nós mesmos vivemos no mundo contemporâneo, condicionados a habitar espaços uniformizados e viver num cotidiano homogêneo. O paralelismo entre as arquiteturas que criamos para os animais e para nós mesmos reflete o enjaulamento como marca da vida contemporânea, metaforizado por animais rarefeitos e fantasmagóricos, objetificados, fragilizados e indiferentes. A segurança que a vida condominial promove também mascara as rígidas estruturas que controlam os corpos, seguindo a mesma lógica enclausuradora das jaulas: câmeras que vigiam e muros que apartam parecem ser projetados muito mais para aqueles que estão dentro do que aqueles que estão fora. Tal comparação entre jaulas para humanos e bichos faz jus ao paralelismo que intrinsecamente se estabelece entre espécies humanas e não-humanas. As jaulas em que se inserem os bichos são território propício para se pensar nos encontros entre humanos e animais e seus problemas biológicos e culturais na contemporaneidade, se consolidando enquanto estrutura possível de encontro de si através do outro. A consolidação da jaula como mediadora do contato entre humanos e animais reflete tanto a situação de marginalidade em que se encontram quanto o progressivo desaparecimento dos bichos do campo do olhar humano e da paisagem em geral. De muitas formas, ao pensar sobre os animais, espelha-se o pensamento sobre a própria humanidade e, controversamente, a jaula que demarca a distância dos animais acaba por refletir o nosso próprio enjaulamento.



Figura 6 - Renata Lucas. Barulho de Fundo, 2005-2007. Vídeo-instalação.

No trabalho de Renata Lucas (Figura 6), a invasão da imagem pela presença animal põe em cena o fantasma da presença humana. Intitulado *Barulho de Fundo*, 2005/2017, a vídeo-instalação de 5 monitores exibe animais exóticos que se deslocam pelos corredores, escadas e salas do edifício do Instituto Tomie Ohtake, originalmente construído para abrigar escritórios, um teatro e o próprio Centro Cultural. Os monitores de segurança propõem uma experiência voyeurística do olhar a partir da lógica vigilante da câmera de segurança que flagra a presença invasora dos bichos. No trabalho, os animais ocupam a arquitetura inóspita invadindo com suas presenças virtuais o vazio deixado pela ausência humana. Talvez como especulação de uma restauração da natureza num contexto pós-humano ou como subversão dos lugares humanos e não-humanos, a imagem reproduzida por câmeras evoca a natureza ambígua da imagética animal: se por um lado, a presença do animal em vídeo é entendida como o registro de um fenômeno raro, de uma proeza ou acontecimento inédito e exótico, seguindo a lógica do espetacular, por outro lado ela traz à tona o caráter violento da vigilância que, tanto na lógica condominial quanto na da jaula zoológica, registra tudo para a produção da prova contra um outro, para o flagrante, o testemunho criminal. *Barulho de fundo* também inverte as relações de presença e olhar na medida em que se vale de imagens ambigualmente complementares: através da ficção da tela, o vazio habitacional e a ruína arquitetural vão de encontro com a improvável aparição dos animais não-humanos, realçando a ausência humana.



Figura 7 - Cenas de 'La Jetée', curta de Chris Marker, 1962.

A ausência cruzada de humanos e animais foi especulada em *La Jetée* (Figuras 7 e 8), curta-metragem de Chris Marker de 1962. Feito a partir de fotografias

sequenciadas, o movimento de imagem é marcado por uma temporalidade fragmentada, enquadradora e catalogadora que permite a imersão do olhar no registro visual fotográfico. Na narrativa, os sobreviventes de uma Paris pós Terceira Guerra Mundial pesquisam formas de viajar no tempo para solucionar os problemas catastróficos que acabaram com os recursos naturais e devastaram a vida. Quando o protagonista retrocede no tempo sucessivas vezes ele experimenta um mundo já inacessível pelo contexto global do futuro. Acompanhado da enigmática mulher que lhe guia pela cidade, ele vai ao Museu de História Natural onde visualiza a memória do animal como a memória de uma natureza que não lhe é possível presenciar. “Por volta do quinquagésimo dia, eles se reencontram em um museu cheio de criaturas eternas” entoa o narrador, enquanto fotografias da visita à instituição capturam duplamente os humanos curiosos e os animais observados, empalhando-os num mesmo tempo para o espectador. Em alguns momentos, a inércia das presenças humanas e animais nas fotografias parecem sugerir que os animais empalhados conseguem devolver o olhar aos visitantes, tamanho o paralelismo entre as figuras.



Figura 8 - Cenas de 'La Jetée', curta de Chris Marker, 1962.

Os animais museológicos são os rastros fósseis do elo radicalmente distante entre humanos e animais apresentado na narrativa. A imagem fotográfica age como a janela de presenças anacrônicas que escrevem os discursos do passado, intercalando temporalidades e perspectivas. Ao mesmo tempo em que a personagem observa os decalques de uma existência animal impossível para ele, o posicionamento da câmera que os mostra iguala os animais dissecados e os humanos que os observam ao sobrepôr em múltiplos enquadramentos as presenças conjuntas de animais e humanos no encontro das jaulas fotográficas e museológicas.

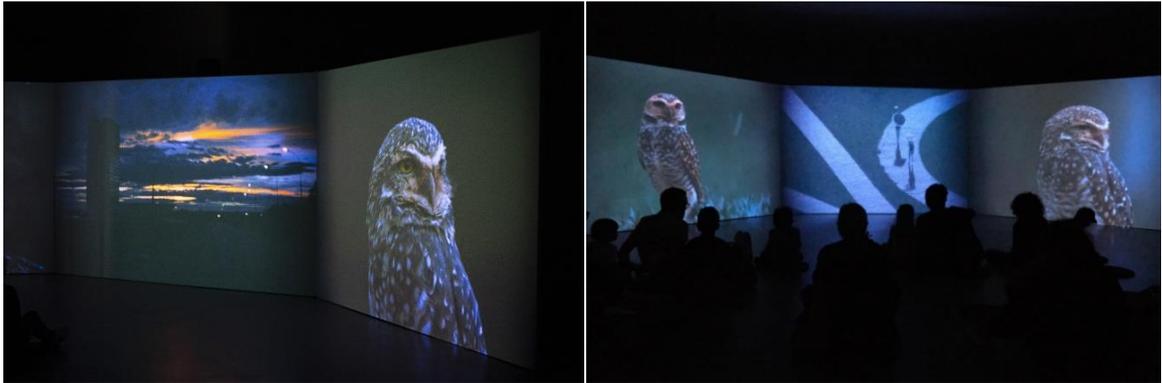


Figura 9 - Ana Vaz. *É noite na América*, 2022. Instalação filmica.

As imagens acima (Figura 9) mostram trechos da instalação filmica *É noite na América* (2022), da artista Ana Vaz, comissariada pela Fondazione In Between Art Film. Ambientadas no Jardim Zoológico de Brasília, as imagens acompanham o tratamento médico de animais selvagens encontrados em território urbano, enfatizando nos planos os olhos dos animais ao nos confrontar com o olhar do outro como evidência dos problemas ecológicos (doenças e refugos) que a humanidade gera sobre a terra. O filme aproxima o olhar do animal zoológico para refletir nosso contínuo afastamento da natureza: a observação pela câmera de Ana Vaz expõe a oportunidade de perceber os modos como os animais reclamam seus espaços de habitação e de sujeitos na medida em que adentram a urbanidade que não lhes é receptiva. O acompanhamento da trajetória de cada bicho encontrado, reconhecido, curado e enjaulado (pois raras vezes retorna ao seu lugar de origem) nos confronta com o contínuo tratamento paliativo das vítimas dos danos ambientais que não conseguem competir com as estruturas destruidoras do meio e nem mesmo reagir a tempo de nossas tecnologias se adaptarem para que possamos superar estes problemas. O filme é exibido em três ecrãs que vão do chão ao teto, juntamente com uma projeção de imagens do arquivo do Jardim Zoológico de Brasília (Figura 10).

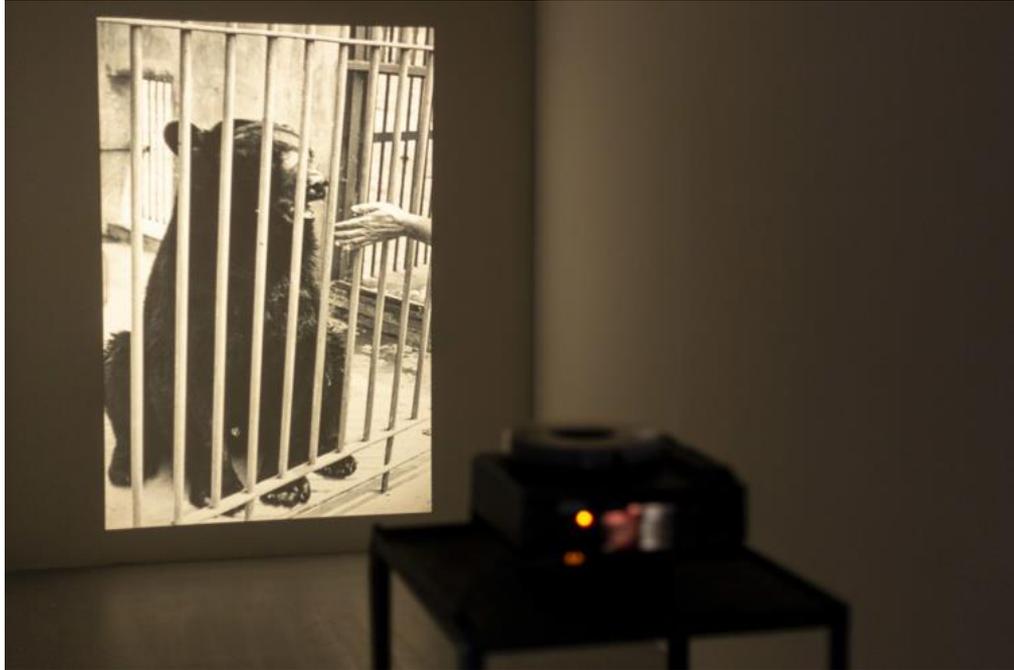


Figura 10 - Ana Vaz. É noite na América, 2022. Instalação filmica (detalhe).

O retorno dos animais à cidade os condena ao estrangeirismo de suas personalidades no urbanismo antropocêntrico e, sob o título que evoca a noite, o filme parece nos informar das sentenças que impomos – direta ou indiretamente – aos viventes não-humanos historicamente negligenciados, numa narrativa de dissolução da visão humana em contraponto ao olhar do outro que, na noite de Ana Vaz, reduz a visibilidade racional e guia o espectador pela penumbra. O eco-terror se vale de registros desfocados e paisagens difusas como a chuva, seguindo pelas estradas de Brasília na procura errante do desconhecido, convocando o espectador à desorientação vivida pelos animais na tela tripartida que nega o olhar antropocêntrico binocular. Através de seus corpos estirados na estradas é que percebemos o grito das presenças animais ignoradas, qualificando o extermínio animal no filme como possibilidade de encontro através da condenação da existência animal às cidades, às jaulas e à morte.

A relação da presença animal e das jaulas poéticas é percebida na análise feita por Robert Bird sobre o cinema de Tarkovskiy: a tela do cinema é constituída pela ilusão da realidade, e, na medida em que tenta apreender a vida como ela é, acaba se distanciando dela. A única maneira de incorporar o real na tela é através da recusa da representação. O autor cita a observação de Béla Balázs, em que a absoluta

evidência da realidade no cinema é através da presença da natureza que não compartilha a mesma relação direta com a câmera. Na medida em que os animais performam movimentos condicionados por uma situação humanamente controlada, as imagens tornam a realidade menos evidente. Ao romper com a ficção, a presença animal evoca a realidade.

No cinema, a relação entre a representação da realidade e as imagens é mais do que suficiente para especularmos uma extinção poética dos animais, transitando entre o desejo de olhar e a urgência de escutar ao mesmo tempo em que somos impelidos a caçar a presença animal, a farejá-lo e enjaulá-lo. A impossibilidade de acessar o real pela representação muitas vezes mina a estabilidade das imagens visuais tradicionalmente espetaculares, dissolvendo o ato de olhar através da própria extinção da imagem. Também a voz, elemento sonoro estranho por conter um sentido para além da plasticidade formal do som, como é a música por exemplo, se consolida em muitas formas audiovisuais como costura entre o visual e o sonoro, entre o texto, a cena e o som.

A escritora francesa Marguerite Duras realizou, dentre 1966 a 1984, uma série de filmes experimentais em que subverte as formas do cinema até as suas fronteiras mais radicais. No trânsito entre o ato de escrever e o de filmar, muitas vezes percorreu caminhos inusitados que inauguraram práticas cinematográficas, como elaborar um filme a partir de uma trilha sonora prévia, utilizar imagens descartadas de outros projetos para conceber um novo, e questionar a capacidade de representação da imagem até chegar ao filme sem imagem, à tela negra. Tal processo de movimentação do fazer do cinema, entre a imagem, a palavra e o som, culmina no rompimento com a visualidade, com a negação do enquadramento da realidade pela imagem e pela convocação da narrativa pela oralidade da palavra. Deleuze também destaca as singularidades plásticas do Cinema de Duras, como explica Stella Senra:

[Para Deleuze,] no cinema de Duras, imagem visual e imagem sonora são autônomas; mas o ato de ver só adquire autonomia se, por sua vez, for arrancado ao exercício empírico e levado ao seu limite (algo de visível que, no entanto, só pode ser visto – uma espécie de “vidência”), enquanto o ato de falar só se destaca da relação visual se romper com o exercício empírico e tender para um limite, o indizível, mas que só pode ser dito: o ato de fala (que pode ser um grito, um som). (SENRA, 2009, p.18)

A rarefação do visível e a ausência de figuração impedem o imaginário subjetivo de se apropriar da imagem oferecida à visão. Marguerite lega à palavra a potência de evocar os afetos e desejos, rompendo com a tradição audiovisual do Cinema de mostrar na imagem o que as palavras dizem. Talvez a sua principal marca seja este espaço entre o “filme das vozes” e o “filme das imagens” numa articulação da narrativa que aponta para os vazios das reproduções e dos simulacros estéticos.



Figura 11 - Cena do filme '*Aurélia Steiner (Melbourne)*', de Marguerite Duras, 1979.

Em 1979, ela concebe *Aurélia Steiner (Melbourne)* (França, 35mm, 35min, cor), um filme cuja imagem (Figura 11) é feita de *travellings* do rio Sena, em Paris, vislumbrando as arquiteturas geométricas das pontes, catedrais e as texturas luminosas das águas e cuja banda sonora trata-se da voz de Duras, que lê o texto sobre a vida de uma órfã judia que nasce num campo de concentração. Entre devaneios sobre a solidão da clausura e um amado ausente, o eu-lírico estabelece uma relação de paralelismo com um gato que resiste à fome e clama pela compaixão da humana que o observa pelo vidro. Na narrativa, as existências do companheiro humano que lhe falta e do animal próximo que definha se confrontam e se cruzam na medida em que a personagem assimila a passagem do tempo, os boatos sobre aquele que ela procura e a derradeira morte do gato que a espelha. No cinema de Duras, o

olhar domesticado pelo enquadramento das imagens à lógica espetacular é frustrado pela falência da representação, substituindo a presença pela evocação. Tanto a forma de seu filme quanto o assunto narrativo se diluem constantemente entre os limites do eu-lírico e do espectador que anseiam a proximidade de seus objetos de desejo, que se empreitam na caçada daquilo que não se mostra, ou seja, fazem cinema. O gato zoopoético que reflete a piedade ignorada de Aurélia também espelha o olhar faminto do espectador pela imagem ilustrativa com a qual se acostumou, enquanto sua degradação poética subverte o voyeurismo das múltiplas jaulas que se interpõem na tela, na câmera, na palavra, no campo de concentração. Ao extinguir o gato, ao deixar que morra o seu olhar e sua subjetividade, o eu-humano torna possível a sua própria liberação pela compreensão da extinção do outro como prenúncio da extinção de si. Quando Marguerite Duras escreve a morte do gato assistida pela isolada consciência de Aurélia ela demarca e perturba as ausências que atravessam o filme: a ausência da representação, a ausência do amado, a ausência dos judeus encarcerados, a ausência do animal. A escrita do ausente se faz pela sua representação oblíqua e pela sua evocação direta.

O arquivo, o audiovisual, é disjuntivo. Assim, não é de espantar que os mais complexos exemplos da disjunção ver-falar se encontrem no cinema. Em Straub, em Syberberg, em Marguerite Duras, as vozes estão para um lado, como uma 'história' que já não tem lugar, e o visível está para o outro lado, como um lugar esvaziado que já não tem história (...) fala cega e visão muda. (DELEUZE, 1986, 71- 72).

De fato, as relações possíveis entre imagens e palavras contribuem com as reflexões sobre a suspeita do ato de ver e a desobrigação de representar o mundo, sobre a impotência do olhar e o desconforto institucional dos espectadores diante da presença fantasmagórica do objeto ou assunto. Em *Rhinoceros*⁴ (Figura 12), 2014, Patricia Osses se vale da câmera para procurar a presença errante do rinoceronte que passeia pelas ruas de Nevers, mas que nunca se revela para o olho. Entre vielas e esquinas, a imagem penumbrosa registra a monotonia e o vazio da cidade, enquanto as palavras narradas conduzem a atenção pela deriva afetiva e geográfica de uma urbanidade assombrada pelo fantasma monumental do rinoceronte, cuja presença só

⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/user10478869>, acesso em: 10 de Outubro de 2022

pode ser percebida pelo som de seus urros a circundar o espectador fora do plano visual.



Figura 12 - Patrícia Osses. *Rhinoceros*, 2014. Vídeo.

A caçada do animal se realiza pela espreita de sua aparição, presença tanto atestada por meio do som quanto evocada pela estimulação das palavras que o desejam, o buscam, o tateiam pela arquitetura inóspita. Aquilo que o olhar falha em capturar acaba sendo apreendido pelos seus rastros e rumores numa forma cinematográfica que suporta os mundos fora do quadro cinematográfico e antropocêntrico. No racionalismo ocidental, a razão está intimamente ligada à visão, ao espaço, em contraponto à escuta dos sons, que só pode ser apreendida numa temporalidade. A perturbação do mapeamento de mundo pela visão causa o deslocamento da percepção para o domínio da audição, impondo à experiência uma outra ordem sensorial. Ana Clara Souto Guerra, em sua pesquisa *A imaginação da escuta do ouvinte como estímulo para a composição de música eletroacústica*, 2019, define o conceito de imagem sonora a partir da ideia de uma representação mental causada por um estímulo sonoro num contexto acusmático da escuta, ou seja, quando não há estímulos visuais que permitam a identificação direta da origem do som percebido. A imagem sonora advém de uma estratégia cognitiva de compreensão do discurso do som, onde a imaginação se conecta à percepção auditiva para completar a experiência de escuta e localizar o sujeito dentro dela.

A luz, tanto firmada como natureza de um pensamento científico quanto sacralizada pelo cristianismo, se consolida como ideia que associa inteligência, virtude e visão delimitando a não-visibilidade como um vazio que só contém o desconhecido, o não-definido, o não-categorizável. Nesse pêndulo entre ver e ouvir, saber e sentir é que Francisca Rocha Gonçalves promove o embate direto do humano com a paisagem sonora gritante do zoológico em *Acousmatic Park* (Figura 13), 2015. A instalação sonora foi criada para a *Digitópia Casa da Música*, no Porto, recriando um percurso de contato com a natureza através da percepção acústica em quatro cômodos, com diferentes configurações de interação. O trabalho investiga a bioacústica e o impacto da poluição sonora na comunicação humano-animal através de uma sala escura repleta de sons gravados de parques, privilegiando as sonoridades naturais emitidas nestes lugares em contraponto à escuta dos visitantes pouco habituada à biofonia.



Figura 13 - Francisca Rocha Gonçalves. *Acousmatic Park*, 2015. Instalação sonora (detalhes).

O quarto cômodo, denominado *Sala Roxa*, estimula os ouvintes com as paisagens sonoras de registro de campo de parques zoológicos, convidando-os à uma escuta da biofonia dentro do universo digital e urbano como reintegração temporária do humano no ambiente natural. O trabalho desloca os sons “quase perdidos” da paisagem sonora, convocando a preservação de uma memória sonora das espécies em iminente desaparecimento. A artista se apoia na ideia de fósseis acústicos, num entendimento da gravação como possibilidade de evidência de ecossistemas que eventualmente desaparecerão pela incapacidade de protegê-los dos danos ambientais. A percepção da presença animal pela escuta e suas múltiplas questões estéticas, políticas e científicas nos leva à reflexão sobre o campo do audível como

território possível de encontro poético de humanos e não-humanos para além dos enquadramentos do olhar, resgatando os rastros vocais das existências animais rarefeitas ignoradas pela espetacularização das jaulas.

O tempo e o lugar constituem o audível em um campo de múltiplas camadas de objetos de escuta e de relações de dominância enunciativa entre eles. Transitando e reformulando o mapeamento dos modos de escuta constituídos e catequizados pela música, pela acústica arquitetural e pelas máquinas até o entendimento do som como um objeto, o campo do audível relaciona a discussão do cinema e da música como interposição entre o som e a escuta: harmonia e melodia, palavra e voz, ritmo e ruído, enriquecendo e aprofundando as relações de percepção auditiva e seus desdobramentos, ampliando as formas de pensar, perceber e conhecer os animais para além da visualidade canônica das tradições do olhar. O som como objeto se consolida no final do século XIX através do advento das tecnologias de gravação e reprodução como transformadoras da possibilidade de escuta: se antes o som era um evento efêmero presenciado no tempo, agora ele poderia ser escrito sobre um suporte que o duplica pela reprodutibilidade técnica. Desde a invenção do telefone, do gramofone e do alto-falante até o advento do rádio, da música concreta e eletrônica, do cinema sonoro e da televisão, percebe-se a transformação da escuta através da busca do enunciado do som e não mais de relações complexas de harmonia e estética, mas de transmissão de mensagens, dando à voz uma potência de significado capaz de transcender a plasticidade da escuta. Quando o som passa para a instância do sinal acústico, do fenômeno físico, ele se reorganiza em uma ordem fora da representação teatral ou musical, separando o som de seu sentido, modelando as relações também entre o enunciável e o visível.

Bernie Krause⁵, em um longo trabalho de coleta sonora em vários ambientes ao redor do mundo que resultou no livro *A grande orquestra da natureza*, se orientou pelo campo do audível e a percepção animal. Esse tipo de questão permitiu uma produção de gravações baseada na escuta atenta dos biomas, de forma a refletir pela sutileza das interações sonoras interespecíficas e ambientais. Ele identificou nas paisagens nichos sonoros ligados aos ritmos e às frequências como resultado das

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=btrinTDDjnQ&t=1091s&ab_channel=JosephPallamidessi, acesso em: 10 de janeiro de 2023.

interações acústicas complexas que os animais estabelecem frente uns aos outros em ligação direta com a espacialidade do meio. Mamíferos, insetos, aves e anfíbios compõem o extenso catálogo de seus registros que evidenciam uma dimensão estética da natureza nem sempre reconhecida pelo olhar antropocêntrico. Krause acumulou uma extensa discografia, desde 1979, de elementos naturais e sons da fauna, construindo um denso arquivo de diversas paisagens sonoras. O efeito mais impactante de seu trabalho, para além do registro e da difusão da experiência acústica frente à natureza, talvez esteja no reconhecimento do progressivo silenciamento dos biomas: quando comparamos gravações dos anos 70 e 80 com as da última década, realizadas nos mesmos lugares, percebemos claramente a diminuição da presença sonora dos animais e das geofonias. Os arquivos sonoros passam a ser valorizados como importantes documentos de espécies que se tornam cada vez mais raras rumo à extinção. Nesta forma de biofonia sonográfica também vale citar os trabalhos do ornitólogo brasileiro Johan Dalgas Friesch, com seus registros de cantos de aves dos biomas brasileiros⁶, e do biólogo e cetologista nova-iorquino Roger Searle Payne, descobridor do canto da baleia jubarte⁷. Este último realizou pesquisas com baleias demonstrando que podem produzir sons rítmicos, de forma semelhante a composições humanas e com tonalidade definida, além de incorporação de elementos percussivos intercalados com sons puros e repetições semelhantes a rimas. Alguns registros sonoros já evidenciam a proeminente extinção na medida em que contém o rastro de espécies cada vez mais ameaçadas.

Giorgio Agambem em seu ensaio *O fim do pensamento*, descreve uma paisagem com vozes animais que emitem sons e que se diferenciam da fala e linguagens humanas, delineando um distanciamento. Ao contrapor voz e fala, phoné e logos, supõe uma ausente linguagem nos animais não humanos como reflexo de uma ausência de pensamento, situando os animais numa zona fora de saber. No entanto, a linguagem não é suficiente para responder a diferença entre humano e não-humano, apenas para percebê-la e mantê-la viva através da ciência de nossa ignorância diante de possíveis visões de mundo tão radicalmente distintas da nossa, ao mesmo tempo que é espaço para comparação e especulação das semelhanças possíveis entre elas. Se considerarmos que as semelhanças entre sinais animais e

⁶ Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=wKMNHLLI-06Y>

⁷ Acesso em: [Songs Of The Humpback Whale - by Dr. Roger Payne](#)

músicas humanas devam ser homologias, esses fenômenos convidam a reconhecemos uma verdadeira continuidade entre o humano e o animal.

ANIMAL PIECE

*Take one mannerism from one kind of
Animal and make it yours for a week.*

*Take another mannerism from another
Kind of animal and make it yours*

Without dropping the previously

Acquired mannerism.

Go on increasing mannerisms by

Taking them from different kinds of animals.

1963 summer

(ONO, 1964).

A ausência total do animal não reflete nada mais que a consequente ausência do humano. Na busca das presenças que se tornam progressivamente evanescentes, os modos de perceber os animais pelo olhar e pela escuta se confrontam com a densidade de rastros que compulsivamente buscamos apreender, entre imagens e sons e seus sentidos. Assim como Yoko Ono provoca a desumanização pela absorção múltipla dos maneirismos animais, na especulação poética da extinção animal talvez possa ser concebida, para além da absorção total desse outro, o vislumbre poético da extinção total de si.

3.1 Ecos

Vertical, resvés, a água se enjaula. Vítreo, aquoso, cristalino, cada compartimento abre o olho: azul de filmagem ou verde-fluoresceína: os das luzes em anúncio e das pequenas ondas findantes. (Rosa, 1978, p. 31)

O espaço expositivo, nos contextos dos sistemas de arte, se configura como ambiente propício de sobreposição de lugares e narrativas entre o zoológico, a galeria, a jaula, a imagem, a escrita, o animal e o humano. Estabelecendo relações entre objeto e público perante a ausência poética da presença animal, a forma adquire múltiplos sentidos nas instâncias do olhar e da escuta. Ao conceber a plasticidade como um eco, proponho um díptico instalativo particularmente pensado para o bloco 1i: uma visualidade para o laboratório Galeria Aquário e uma sonoridade para os corredores do primeiro andar. A arquitetura cúbica e a frontalidade vítrea do primeiro espaço configuram o habitat ideal para a visualidade binocular da projeção videográfica. Através da colocação de uma jaula de dispositivos audiovisuais, duas projeções se chocam contra a parede paralela à porta de vidro, instaurando múltiplas camadas visuais em relação com a imagética das jaulas. A acústica tubular dos corredores, ao abrigar os fósseis sonoros, realça a dimensão vibrátil da presença/ausência animal num ambiente que se contrapõe ao da jaula-aquário, comportando fora dos enquadramentos do olhar uma experiência fragmentada e dissociada da sinestesia audiovisual. Uma caixa de som oculta contém variadas peças sonoras que transitam entre o silêncio e a manifestação abrupta de recortes de sons que se projetam na tridimensionalidade retilínea do primeiro andar.



Figura 14 - Acervo pessoal. Cenas de "Ecos", 2023. Vídeo.

Na busca da ficção da ausência total dos animais, vislumbrei várias jaulas vazias no zoológico de Uberlândia, que registrei para o aquário da extinção através da câmera fotográfica. Fui numa captura dos rastros dos ex-moradores das jaulas. A construção foto-videográfica das imagens busca escrever uma história fictícia da ausência animal, delineada a partir do registro dos lugares reais e poéticos que se acumulam na jaula-aquário. A partir do trânsito entre diorama e cinema, as imagens em movimento narram a ausência animal através das visualidades que cria, distanciando os espectadores dos rarefeitos animais que ele vislumbra através do vidro, das luzes, das fotografias, das molduras e do tempo. Todas as formas visuais buscam frustrar o desejo de olhar o animal, desviar a necessidade de saber sobre ele, tensionar as estruturas compulsórias de olhar e as representações dos animais. Questionar, intervir e transitar pelas fronteiras entre saber e não-saber, olhar e não-olhar, ver e escrever, refletindo sobre a possível ambivalência entre humano e animal, natureza e cultura, imagem e escrita.

Projetei a peça sonora para que seja instalada em contraposição à exposição da visualidade, de modo que seu reconhecimento seja menos evidente, perceptível, notável e mais fragmentado, residual, fóssil. Entre períodos de silêncio, ecos sonoros revelam brevemente aquilo que ainda resta de uma sonografia conservacionista: vocalizações humanas, sonorizações maquinicas, biofonias. A experiência de acesso às presenças extintas pela via da escuta também não se completa plenamente, configurando uma escuta arqueológica da extinção. Utilizei três tipos diferentes de registros sonoros para a criação dos fósseis: biofônicos – registros de animais da região rural do centro-Oeste mineiro coletados a partir de 2019; antropofonias vocais – sons oriundos da voz humana e antropofonias digitais – criadas a partir de um sintetizador digital através da síntese de modulação de frequência. Camuflados sobre a superfície das mídias digitais, os sons se perdem pelo vazio silencioso e se confundem entre si nas formas e comportamentos, na medida em que timidamente deixam escapar as esporádicas manifestações de suas frequências. Apesar das diferenças quanto às fontes originais dos sons, através da manipulação digital para o controle das aparições e da emissão pelo equipamento de escuta, as presenças sonoras de naturezas distintas se igualam na plataforma fóssil do objeto sonoro.

A proposta de trabalho ‘Ecos’ compreende a produção de uma visualidade e de uma sonoridade pensadas para serem instaladas no bloco do prédio 1i, respectivamente no laboratório Galeria Aquário e nos corredores do primeiro andar. A exposição da proposta ocorrerá entre os dias 06 e 10 de Março de 2023, sendo precedida por um ensaio instalado dos dias 31 de janeiro a 02 de fevereiro de 2023 na ante-sala do laboratório de Escultura. O link a seguir⁸ direciona a um perfil pessoal do site Vimeo, onde estarão disponíveis para conhecimento, a partir do dia 29/01/2023, tanto o objeto visual quanto o sonoro, em arquivos separados.

eco-¹

(grego *oikos*, -ou, casa, habitação, bens)

elemento de composição

1. Exprime a noção de casa ou domicílio.
2. Exprime a noção de meio ambiente ou de ecologia (ex.: *ecoansiedade*; *ecocentro*). (ECO, 2021)

⁸ Acesso em: <https://vimeo.com/user190984714>

A mim interessa o vazio deixado pelo animal, sendo a imagem o seu rastro. A ruína edificada no zoológico é a carcaça fossilizada da presença não-humana. Dentro das jaulas, o olhar encontra o desejo e se confronta com a profundidade da necessidade do animal, enfrentando na ausência uma dicotomia perdida, um paralelismo distante que ecoa pelas grades. Na experiência falida de caçada do animal, adentra-se a jaula oca, íntima, no interior de si, no fragmento animal do humano que ainda pode exprimir-se, preenchendo o silêncio com a evocação daquele que já não se pode mais encontrar a não ser pela deriva errante das vozes escritoras da extinção. Habitar o eco para alcançar o vestígio animal. O terráqueo ausente, o que me falta. O enjaulado, o místico e extinto. O de forma desenjaulada, aparência não-capturada, olhar desviado, semblante imaginado, pensamento sugerido, corpo fragmentado, humor distanciado, saber reproduzido. Pelos seus rastros eu o farejo. A presença destes outros já é restrita à consulta gênica, ao interesse eco-ético. Percorrendo as jaulas zoológicas, somente ausências se encontra. Vazios, os espaços são os ecos dos gritos outrora ouvidos pelas vibrações das jaulas. O olhar, enfeitiçado pela captura compulsória, arma a sua arapuca enquadradora para enjaular o olhar desejante apenas, frustrado da presença já extinta do animal que não pode mais ser apreendido pela representação. O desejo de olhar o animal, a necessidade de imaginá-lo através do desenjaulamento, da dissociação, do rastro.

Os ecos refletem a extinção da representação pela mediação da jaula, a jaula como estrutura censuradora do animal. A jaula, que é aquela que marginaliza, enquadra, captura para o olhar, agora liberta a representação do animal, frustra o desejo do animal, não mais apazigua o incômodo de sua indiferença, mas o evidencia pela não-presentificação de bichos e animalidades desfocados, rarefeitos, residuais. O eco realça a teatralidade arquitetural das jaulas (as grades, as telas, os espelhos, as luzes, a câmera) e entredevora-se numa extinção poética dos animais. A jaula é desenhada para que nela não possa caber um animal inteiro, nítido, verossimilhante, naturalista, e ao invés de aprisioná-lo para o fetiche deleitoso do olhar ela o liberta da classificação, da dissecação, do olhar taxonômico. Na medida em que nossa relação com os animais está cada vez mais permeada pelas jaulas, estas se afirmam como o canal de acesso ao animal: a jaula é a moldura que o presentifica, é a estrutura que espelha a distância dos animais e demarca nosso saber e localização. Espelho, tela,

jaula, grade, sala. A jaula aliena, mistifica os bichos. A jaula aponta tanto para o lado de dentro quanto para o de fora: dentro dela já não cabe o animal, nem mesmo as suas vãs representações. Ele não está ali. Está extinto. Fugiu, morreu. Do lado de fora outros bichos se atrelam à elas, na esperança de encontrar o animal que internamente se deseja. Onde está ele?

Concebi o trabalho visual em dois vídeos, pensados para serem projetados lado a lado nas paredes de um cômodo escuro, em repetição. As imagens tratam das estruturas de olhar que contém as representações de animais: o museu, o zoológico, as jaulas, as vitrines vazias, cujo animal não se presentifica. Os ecos nos guiam pela busca vã do animal, sua frustração, seu olhar sempre desviado. Somente o esforço em tentar capturar o animal. As jaulas, os rastros, o animal sempre num lugar distante. Caçar o animal. Celas vazias: animal rarefeito, falência do animal. A fotografia se revela ambivalente entre o registro e a ficção, o recurso de reprodução, a multiplicação da imagem que enquadra o olhar sobre o animal. Pelos ecos - censurar o animal, ficcionalizar o animal, inventar o animal, escrever o animal, fotografar para escrevê-lo, criar a ficção do acesso ao animal, enquanto tecnologia de enquadramento do olhar, arquitetura de mistificação. Também desfotografar, desver, o anti-olhar. Censurar, despresentificar, ausentificar, quase-ver. A visão do animal escapa à sua jaula, o saber sobre o animal se torna ininteligível. A serialização de imagens estabelece suas relações com a lógica zoológica e a reprodutibilidade do animal, a vitrinização, as formas catalográficas, enciclopédicas, censuradas. Os fósseis. A luz atua como censura. A luz ora superexpõe a representação, a realçando e distanciando de olhar diretamente o animal, e ora a censura, privando o esclarecimento do animal e o seu vislumbre, nos devolvendo à caverna platônica. A tela preta configura uma experiência cavernosa. É preciso tatear a imagem, percorrê-la pela vibração das palavras. A jaula passa a ser a arquitetura acústica de evocação direta da presença animal pelos seus ecos, que dissolvem o humano numa animalidade perdida, num eco sonoro sobre uma ecologia fóssil.

e·co |é|¹

(latim

echo,

-us)

substantivo masculino

1. Repetição de um som reenviado por um corpo duro.
2. Som assim repetido.
3. Som pouco claro. = RUMOR
4. Imitação ou repetição de palavras ou atos.
5. [Figurado] Pessoa que, quando fala, só repete o que outrem disse.
6. Notícia pouco clara ou sem fundamento. = BOATO, RUMOR
7. Recordação ou vestígio. = MEMÓRIA
8. Corrente de simpatia; bom acolhimento. = ADESÃO
9. [Física] Reflexão de uma onda eletromagnética ou de radiofrequência.
10. [Linguagem poética] [Versificação] Composição em que se repete a última parte do último verso.

(ECO, 2021)

A ausência. O silêncio. A falência do olho para encontrar o animal no interior da jaula agora se volta para o interior de si. O humano apenas humano retorna à caverna para redesenhar o animal, para evocá-lo. A garganta é a gruta, a goela, a grotta. Biofonias e antropofonias convivem no enjaulamento do som para a escuta. O embate real da comunicação entre humanos e animais, negligenciado pela jaula zoológica, é revivido poeticamente pelo encontro na paisagem do colecionismo sonográfico. Vozes humanas e animais simultaneamente fossilizadas no objeto sonoro competem pelo espaço claustrofóbico da escuta, se entredevorando até a extinção. Humanos, animais e máquinas lutam entre si pela ocupação das faixas de frequência. A utopia da troca e do encontro cede lugar ao onicídio inevitável das presenças biológicas. Na medida em que perde a referência destes sujeitos mistificados pelo passado poético, o ouvinte pode vislumbrá-lo pelo objeto que fossiliza a presença animal através da inscrição de suas vozes sobrepostas de temporalidades e presenças. Animais *ex-situ*, estrangeiros, unidos pelas jaulas. Se o zoológico falha ao tentar reconstituir a experiência do olhar entre humanos e animais, simultaneamente ele faz proliferar novas relações interespecíficas causadas pela simpatia da jaula, relações estas aglutinadas na massa sonora de seus corpos (vozes) enquanto agentes biofônicos. Se o isolamento visual aparta as presenças ao expor, a dimensão sonora soma as presenças ao comunicar. A sonoridade é uma forma de conexão entre os viventes *ex-situ*. O cotidiano do zoológico é repleto de emissões.

Ouvir o animal – a palavra e a voz, a fala. A voz se revela uma produção corporal subjetivada, em contraponto ao pensamento verbal, sem compromisso com a linguagem, sem particularidade ao humano. Voz humana *versus* voz animal, voz gravada (reprodução), voz como evocação, voz: primeiro suporte da palavra. A experiência de escuta distanciada do enjaulamento semântico da palavra e do reconhecimento místico do animal enquanto produto, insumo, ferramenta etc. Animal fictício, hibridizado, desterritorializado. Apontar para a oralidade como possibilidade de transcendência da escrita, explorando uma forma cujas origens são menos nítidas que as tradições gráficas. Palavra que aponta para o fonema, para a fala, para a voz. A palavra que evoca, a voz que berra, muge, pia, ronca, range. A escuta cega – acústica cavernosa, platônica. A glossolalia. No caso da palavra, paralelamente, há um olhar parecido: seu conteúdo semântico, descritivo, significativo, se expande para a forma e seu suporte: o som da voz. Ainda assim há um conteúdo precedente, no entanto ele dá lugar à manifestação de outras representações que transcendem os sentidos originais. Sua semelhança se dá enquanto modos de representação e sua distinção se realiza na forma com que se manifesta. Conteúdo sobre suporte que transcende o conteúdo virtual tomando outra forma de representação e significação, subversão da lógica, conceito e forma. A tecnologia age como multiplicadora de presenças e como proliferação poética de saberes zooliterários. Pragas e cultivos do animal. O saber sobre o animal se torna ininteligível. Esse saber sobre o animal se relaciona com outras formas para além da escrita das palavras. Desterritorializar a palavra de seu lugar-comum semântico e utilitário em troca com as suas outras potencialidades. A palavra faz emergir seus conceitos, evocando imagens. Através das associações entre sentidos distintos, a imaginação reage à palavra como disparadora de imagens. A palavra é cinemática, sonora, se move. Faz trazer à tona as visualizações ao mesmo tempo objetivas e subjetivas. No movimento da palavra, percorremos seus conceitos imagéticos. É possível percorrer uma fauna aglutinada, mapeando um ecossistema desconhecido que se relaciona entre-si, com proximidades e distâncias. A ausência de imagens permite a livre construção da narrativa visual. Sonoridade de outra língua. A palavra abre mão de seus conceitos virtuais e enfatizam a percepção da plasticidade da palavra enquanto voz, materialidade. Som como fóssil de uma paisagem perdida, como jaula poética de um encontro utópico e já não possível pelas representações visuais. Enjaulamento do som, o som-objeto como intersítio da máquina, do humano e do animal. Ocupação de

uma frequência sonora específica, movimento, luta por espaço, entredevoramento. Biofonia – antropofonia – tecnofonia. Organizei, numa trilha sonora, a paisagem da extinção, onde cada corpo-voz disputa por espaço nas faixas de frequência até o entredevoramento total. Confronto, trilha da extinção. Levar a escuta à dissociação entre humano, animal e máquina. Peça sonora - zoológico, extinção, eco – arquitetura vazia. Gravações de voz humana permitem o acesso às expressividades plásticas da desterritorialização da palavra, ao mesmo tempo que contrastam com os registros de sons esculpidos virtualmente pelo sintetizador digital, na impossibilidade de se imergir na experiência de escuta da paisagem sonora, contaminada pelas múltiplas presenças que se entredevoram.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de tudo, o humano sonha. Sabrina Fernandes, no quarto capítulo de seu livro *Se quiser mudar o mundo – um guia político para quem se importa* (2020), aponta alguns caminhos para se orientar em meio à crise ecológica. O sistema capitalista aumentou terrivelmente o nível de crueldade e a escala de exploração de animais, como foi abordado ao longo da pesquisa. A autora enfatiza que não basta apenas eliminar o especismo, mas é preciso modificar todas as condições da vida humana a ponto de tornar-se irrelevantes e obsoletos a marginalização e os usos exploratórios dos animais. Uma possível libertação dos bichos atravessa o combate à indústria e ao agronegócio, na medida em que assenta os meios para um futuro agroecológico e popular, baseado numa economia solidária que integre campo e cidade. Na busca da qualificação da existência humana, a luta ecológica depende do estabelecimento de um compromisso profundo com a natureza, superando as dicotomias instauradas pelo antropocentrismo. Talvez uma sociedade eco-ética possa transcender os metabolismos responsáveis pela crise ecológica: podem as jaulas tornarem-se desnecessárias?

A pesquisa em arte necessita de auto-reflexões institucionais, antropológicas e poéticas. No processo de construção deste documento, os movimentos e as trocas entre diferentes agentes é constantemente permeado pela contaminação. O texto, aqui presente, se institui tanto como rastro da experiência quanto se reorganiza numa nova experiência a todo momento em que se lê. A metamorfose constitui sua natureza pulsante, abalada pelas inúmeras instâncias teóricas e metodológicas e deixando para trás múltiplas ecdises textuais. Na primeira etapa da pesquisa, o texto acumulou os registros das caçadas e dos farejamentos de assuntos e ideias e, ao transitar entre contextos macro e micro, o processo se vale tanto de lupas quanto de telescópios para mapear possíveis caminhos. Num segundo momento fez-se necessária a escolha de formas ao se movimentar entre a escrita textual e o fazer artístico na busca de um enquadramento do saber. O artista-pesquisador está inserido numa rede complexa de relações, deslocando-se sinapticamente pelas potências poéticas a fim de expandir os modos de agir no mundo e com ele, firmando aspectos plásticos, poéticos e políticos de se relacionar. É preciso deixar que o mundo o atravesse. Depois, desaparecer.

ANEXOS

Fotoperformance concebida na disciplina Criação em Dança e Novas Tecnologias (2023), resultado vestigial dos frames de uma videoperformance. As imagens foram realizadas a partir de uma câmera apontada para um espelho numa sala escura, cujo corpo refletido era exposto por feixes luminosos de lanterna que interagiam com os movimentos.





O link no rodapé⁹ direciona ao perfil do Vimeo onde se encontram tanto a videoperformance do trabalho anterior quanto as peças visuais e sonoras de 'Ecos'. Em 2022, na disciplina Ateliê de Arte Computacional, foram esculpidas paisagens sonoras a partir da síntese de modulação de frequência num sintetizador digital, constituídas de fenômenos sonoros que se exprimiam pela interação humano-máquina. Estas peças também estão incluídas no perfil.

⁹ Acesso em: <https://vimeo.com/user190984714>

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angela Prada de. *Realismo e Fotografia: Dioramas de Hiroshi Sugimoto do Museu de História natural de Nova Iorque*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(2), 114–133, 2012.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa, trad. Ana Maria Alves, Penguin Books Ltd., 1972.

_____. Por que olhar os animais? Sobre o olhar. Trad. Jorge Leandro Rosa, Antígona Editora. 1ª Ed., p. 21-60, 2020.

BRUMM, Adam, Oktaviana, A. A., Burhan, B., Hakim, B., Lebe, B., Zhao, J. X., Sulistyarto, P. H., Ririmasse, M., Adhityatama, S., Sumantri, I., & Aubert, M. (2021). *Oldest cave art found in Sulaqwsí*. *Science Advances*, 2021. Disponível em: <<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648>>. Acesso em: agosto de 2022.

CAPELLER, Ivan. Introdução à arqueologia da escuta - do som e da voz como objetos de enunciação. *Ciberlegenda*, [s. l.], v. 2, n. 24, p. 7-15, 2011.

DELEUZE, Gilles: Foucault. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora Unesp, 2002.

ECO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/eco>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FERNANDES, Sabrina. *Se quiser mudar o mundo – um guia político para quem se importa*. São Paulo: Planeta, 2020.

FÜLBER, Sabrina. *Atividade e terapia assistida por animais*. Monografia (Curso de Veterinária) - Faculdade de Veterinária, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011.

GUERRA, Ana Clara. A imaginação da escuta do ouvinte como estímulo para a composição de música eletroacústica. 2019. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo*. Trad. Ivan W. Kuck. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MACIEL, Maria Esther. *Zoopoéticas contemporâneas*. Remate de Males – 27(2) – jul./dez. p. 197-206, 2007.

MANAF, Paulo.; MARIN, Andreia Aparecida. *A Paisagem Sonora do zoológico e a biofonia do cativoiro*. *Ambientes em Movimento*, v. 2, n. 2, 18 dez. 2022.

Neves, M. S. Homens, animais e jaulas: apontamentos para uma zoopoética. *Cadernos De Literatura Comparada*, (38), 459–471, 2018.

ONO, Yoko. *Grapefruit: Book of instruction and Drawings*. New York: Simon & Schuster, 1964.

PARNET, C. O abecedário de Gilles Deleuze. Site Dossiê Deleuze. 2010

PEDROZA, Amanda Sucupira. *Futuros possíveis: um estudo antropológico do Museu do Amanhã (RJ)*. 2018. 98 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso – UNB, 2018.

PEREIRA, Ivani Maria. *O universo zooliterário-poético rosiano*. 2020. 193 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020

ROSA, Guimarães. *Ave palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SENRA, Stella. *O cinema de Marguerite Duras – uma breve apresentação*. Stella Senra, 2012.