


## Do *habitat* natural ao sistema da arte: o corpo do animal como evidência do complexo de mudanças do mundo<sup>1</sup>

*From natural habitat to the art system: the animal's body as evidence of a changing world*

Marco Túlio Lustosa de Alencar

 0000-0002-4030-5584  
marcotulioalencar@gmail.com

### Resumo

Este artigo situa de que maneira o animal – reconfigurado na forma de objeto de arte – pode ser tomado como evidência do *continuum* de mudanças que forjaram o mundo. A reprodução “artística” das espécies acompanha o percurso da própria humanidade, e, nos dias de hoje, sua presença estimula novas incumbências para a arte. Obras com essa especificidade têm sido capazes de acionar uma série de problemas de múltiplas conformações, sobretudo, quando os liames de humanos e animais se encontram no foco de instâncias diversificadas. Acompanhando a trajetória desses seres do *habitat* natural até sua recepção em espaços certificados, vê-se que, no mesmo rumo dos demais artefatos apropriados pelos artistas, trabalhos contendo animais podem ser considerados eminentes para o sistema da arte, a história da arte e a história do mundo.

### Palavras-chave

Animal na arte; Objetos de arte; História da arte; Arte contemporânea.

### Abstract

*This article situates in what way the animal – reconfigured in the form of an art object – can be taken as evidence of the continuum of changes that forged the world. The “artistic” reproduction of species follows the path of humanity itself and, nowadays, its presence stimulates new tasks for art. Works with this specificity have been able to trigger a series of problems with multiple conformations, especially when the links between humans and animals are the focus of diversified instances. Following the trajectory of these beings from their natural habitat to their reception in certified spaces, one can see that, in the same course as other artifacts appropriated by artists, works containing animals can be considered eminent for the art system, the art history and the history of the world.*

### Keywords

*Animal in art; Art objects; Art history; Contemporary art.*

<sup>1</sup> O presente artigo origina-se de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

A transmutação do corpo do animal, resultante da passagem do estado natural para o estado de arte, sua inserção no campo poético e a assiduidade como parte dos códigos da visualidade ajudam a acompanhar (e a esclarecer) muitas nuances de um mundo em transformação. A presença do animal – seguindo trajetória igual à de experimentos não ortodoxos realizados sob o impacto de novos materiais, de inúmeras procedências – tem fomentado polêmicas notadamente em torno dos rumos das poéticas contemporâneas a partir da segunda metade do século 20. É necessário, todavia, considerar que a determinação de reproduzir “artisticamente” animais, atestada por diferentes campos do conhecimento, caminha *pari passu* com a história. O relato visual desses exemplares atravessou séculos, tendo se plasmado (se o relacionarmos a alguns conceitos consagrados na história da arte) nos mais diferentes estilos, em uma pluralidade de escolas, bem como em vários movimentos.

Devido à constância e à resistência dos artistas, intervenções nos corpos dos espécimes (ou em seus segmentos, incluindo despojos e excrementos) concorreram para redimensionar o horizonte artístico-estético e, ainda, para colocar em relevo de maneira categórica a malha em que estão os liames de seres humanos e animais. As motivações que os fizeram deixar o *habitat* natural para se instalar, primeiramente, em lugares de âmbito privado, a seguir, em locais abertos à visitação pública e, finalmente, tomando o rumo de instituições reconhecidas pelo sistema da arte mostram que a sua admissão – como a obra em si ou elemento articulador central em composições – tem sido responsável por causar diversas modalidades de perturbações e tensionamentos, além de impulsionar possibilidades do fazer artístico.

Na contemporaneidade, a presença do animal tem estimulado o surgimento de novas incumbências para a arte, relacionadas, entre outras discussões, principalmente ao debate em torno da sustentabilidade e do meio ambiente, perpassadas por ideias contidas na doutrina que serve de base para o direito dos animais, em constante atualização. Pressupondo as especificidades que envolvem essa questão nos dias de hoje, alguns setores poderiam até mesmo esperar dos artistas um desempenho exclusivamente na linha do ativismo,<sup>2</sup> sendo

---

<sup>2</sup> Consideradas as práticas artísticas que se querem políticas ou práticas políticas que buscam sustentáculo na arte (Chaia, 2007, p. 9).

que muitos deles atuaram – um dos mais conhecidos é o alemão Joseph Beuys (1921-1986), que ajudou a fundar o Partido Verde de seu país – e outros ainda se posicionam ativamente a favor de causas que envolvem a defesa das espécies. Muitas vezes, porém, ainda que a militância se dê em outros contextos, trabalhos de arte acabam por despertar para temas ambientais.<sup>3</sup>

Obras que empregam animais, contudo, não se restringem ao âmbito da natureza e da ecologia, sem dúvida, temas cruciais para o atual estágio da civilização. Trabalhos de cunho artístico com essa especificidade têm sido capazes de acionar uma série de problemas de múltiplas conformações – políticos, ideológicos, morais, sexuais, de gênero e de muitas outras categorias –, sobretudo quando as relações do humano com o animal se encontram no foco de instâncias diversificadas, incluindo o Poder Judiciário. E, apesar da observância das normas legais, o que, aparentemente, eliminaria as inquirições jurídicas, há insistentes pressões de outras áreas.

A recepção dessas obras tem mudado de acordo com os períodos e as circunstâncias. No caso dos animais já sem vida, submetidos a processos de preservação por meio de técnicas que conservam suas características exteriores, mantendo similaridade com a forma de quando ainda não haviam morrido – das quais a taxidermia é a mais popular –, de um modo geral, sua incorporação vem sendo mitigada, sem que seja reputada tão constrangedora quanto a presença do animal vivo.

O engajamento de espécimes vivos, estejam ou não enclausurados, possui maior aptidão de ferir suscetibilidades e, conseqüentemente, tem gerado condutas contestatórias mais hostis. Em meio às crescentes preocupações com a proteção da biodiversidade e do ecossistema natural, a regularidade de animais na forma de objetos de arte tem ativado limites cujos reflexos alcançam a liberdade de criação: há ocorrências de grande repercussão em que se apelou à censura, expressada por autoridades de todos os níveis. Reportadas em numerosas localidades e em diferentes escalas, manifestações de protesto – usualmente, sem ter em vista as

---

<sup>3</sup> Caso de *Fin de siècle* (1990), instalação do grupo canadense General Idea, exposta na XXIV Bienal de São Paulo (1998) e contendo três focas de pelúcia entre folhas de isopor que simulavam geleiras. Definida como referente à pandemia da Aids, foi interpretada como um pedido de atenção àqueles mamíferos que corriam sérios riscos em algumas partes do planeta.

direções poéticas enunciadas pelos artistas – vêm sendo endereçadas às proposições e resultam, até mesmo, na interrupção de exposições e outras inge-  
rências, cuja medida é dada pelas obras excluídas e as mostras interrompidas ou  
vandalizadas. Como ficou evidenciado no rumoroso evento em torno da instalação  
*Bandeira Branca* (2010), apresentada por Nuno Ramos (1960) na 29ª Bienal  
Internacional de São Paulo, contendo três urubus vivos (figura 1) que, segundo o  
planejamento inicial, seriam mantidos dentro de um enorme viveiro ao longo da  
mostra com duração de dois meses e meio.



**Figura 1**  
Nuno Ramos, *Bandeira Branca*, 2010, urubus vivos, rede de náilon, esculturas em taipa de pilão em areia preta, mármore, caixas de som, 29ª Bienal Internacional de São Paulo  
Fonte: nunoramos.com.br

Fundamentada na obra de Oswaldo Goeldi (1895-1961), a instalação reativou diversos problemas que habitualmente assomam quando da participação de animais, particularmente, vivos em trabalhos de arte – sob a interferência de fatores (incluídos extra-artísticos, englobando os de ordem ecológica e/ou ecossistêmica) que cruzam o universo da arte contemporânea. A inclusão dos urubus reacendeu a polêmica que tem acompanhado a exibição de espécimes em espaços públicos e privados de arte: a obra foi motivo de reclamações de cidadãos, autoridades públicas, políticos e entidades protetoras de animais. Chegou a ser alvo de pichação e, menos de 15 dias após o início, as aves

foram retiradas, definitivamente, por decisão judicial, que ignorou as apelações e as justificativas de que eram urubus criados em cativeiro (os mesmos, aliás, já haviam estado em exposição similar no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, dois anos antes).

Para demonstrar essas reações, seria possível elencar trabalhos de artistas dos quatro cantos do mundo. Entre eles, Huang Yong Ping (1954-2019), cujo *Theatre of the World* (1993) – uma gaiola escultural em que dezenas de insetos, répteis e anfíbios, coexistindo como em um ciclo natural, interagem, lutavam e chegavam a comer uns aos outros – foi exibido sem os animais no Guggenheim Museum (Nova York), em 2017, após petições e uma série de atos encetados por ativistas. A obra de Huang não foi a única banida<sup>4</sup> da coletiva *Art and China After 1989: Theatre of the World*. O museu tomou a decisão, antes da inauguração, em face das pressões, impelido por mais de 600 mil firmas colhidas em um abaixo-assinado digital que clamava por exposições *cruelty-free*,<sup>5</sup> sem interessar que esses mesmos trabalhos tivessem sido exibidos, isentos de objeções, em países da Ásia, Europa e outras cidades dos Estados Unidos. Situações como essas atestam que as desavenças da relação humano/animal se tornam mais explícitas quando se trata de animais vivos em obras de arte.

Às vezes, entretanto, trabalhos figurativos nos quais animais aparecem também acabam no centro de polêmicas, como foi o caso do cancelamento da coletiva *Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira* – em meio a demonstrações de intolerância de grupos atuantes nas redes sociais, menos de um mês após a abertura (agosto de 2017) no Santander Cultural (atual Farol Santander) de Porto Alegre. Foram várias as acusações à mostra, entre as quais,

---

<sup>4</sup> Um vídeo e uma série fotográfica também foram removidos. *Dogs that cannot touch each other* (2003), de Sun Yuan (1972) e Peng Yu (1974), registra ação de 2003, em Pequim, na qual cães da raça Pit Bull, sob esteiras não motorizadas, frente a frente, presos por correntes de modo que não pudessem se atracar, são provocados a correr em direção aos oponentes. Um sinal sonoro determina a colocação de painéis entre eles, fazendo-os cessar os movimentos, pondo fim à operação. Enquanto a série *A Case Study of Transference* (1993-1994), de Xu Bing (1955), retrata performance na qual um casal de porcos é marcado com palavras sem sentido com o auxílio de carimbos – em caracteres chineses (aplicados sobre a pele da fêmea) e no alfabeto ocidental (sobre o macho) – e copula diante do público.

<sup>5</sup> A expressão foi cunhada por ativistas e usada, inicialmente, como um rótulo aplicado a produtos de consumo para identificar quais não resultaram de testes feitos em animais.

apologia à zoofilia. Denúncia que se reportou à pintura *Cena de interior II* (1994), da artista Adriana Varejão (1964). Na tela, entre outras ilustrações de práticas sexuais, aparecem duas figuras masculinas com uma cabra.

Outras situações corroboram as incontáveis associações semânticas do uso do animal na arte. Quando o estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008) expôs pela primeira vez o seu *Monogram*, em 1959, o trabalho experimentou a rejeição da crítica e do público, e uma oferta de aquisição, por um colecionador, para integrar o acervo do MoMA foi recusada. A obra – na qual um bode empalhado com um pneu de automóvel em volta do corpo repousa sobre uma base de madeira com rodízios, em meio a diversos elementos – consolidaria as *combines paintings*, que marcariam definitivamente a carreira do artista, e subsistiria como a mais notável entre elas. Hoje, referência obrigatória – confirmada pela extensa fortuna em torno do trabalho –, *Monogram* recebeu, entre outros, o apelido “*the satyr in the sphincter*” [“o sátiro no esfíncter”], de Robert Hughes (1997, p. 518), que viu uma “*image of anal sex*” [“imagem do sexo anal”], seguindo linha interpretativa que emergiu, nos EUA, mais de duas décadas após sua exibição pública.

Cabe menção à mostra *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Em 1999, a coletiva chegou a Nova York (Brooklyn Museum), dois anos após sua estreia em Londres. Com cerca de 90 obras, foi alvo de manifestantes, e o prefeito da cidade na época ameaçou cortar a verba destinada à instituição museal – acontecimento que repercutiu em escala mundial, sendo fartamente documentado pela mídia. Os ataques dirigidos, na maioria, por grupos religiosos centraram-se em *The Holy Virgin Mary* (1996), de Chris Ofili (1968). A pintura, hoje no acervo do MoMA, reproduzindo a iconografia clássica, traz Maria como uma mulher negra com um “seio” moldado a partir de esterco de elefante, mesmo material das estruturas que apoiam a tela.

De episódios como esses, depreende-se que a capacidade de transgredir e causar rupturas das obras com animais ou suas partes permanece resguardada não importando o cenário: a presença dos espécimes na arte parece manter *per se* a vocação altercadora. E, mesmo que convivam com contestações de origem difusa, vê-se que os artistas têm resistido e encontrado maneiras de escapar às restrições. Temos testemunhado, ao longo dos anos, uma profusão de ocasiões, em eventos de natureza artística, nas quais os animais continuam sendo incluídos.

Em arte contemporânea, tornou-se raro ver animais sendo retratados de forma sentimental ou simbólica, mas o interesse por eles parece nunca ter cessado, e continuou a ser expresso nas artes ao longo do século XX, ganhando, em anos mais recentes, novas e diferentes configurações em diversas manifestações envolvendo animais em galerias e museus. Eles ainda são instrumentos de apelo visual. De metáfora, e de numerosas justificativas que o artista proponha defender (Hickmann, 2013, p. 138).

### Transformações no estado dos espécimes

Quando o artista executa a passagem do animal da vida natural para “uma nova forma de vida – a vida de arte” (Canton, 2002, p. 76) e o animal tem seu estado alterado pela pluralidade de escolhas dos que elegem esses corpos como matéria-prima, ou seja, é submetido a um deslocamento<sup>6</sup> e assume a nova disposição que lhe é atribuída, são afetados aspectos de um conjunto mais extenso ligado à produção, recepção, divulgação e circulação de trabalhos de arte. A utilização dos espécimes ultrapassa questões como autoria, geografia, linguagem, técnica, forma, interdisciplinaridade, categorização, em meio a um sortimento de preocupações conceituais e estéticas correlatas a muitos discursos contemporâneos associados ao ato da criação artística.

Durante o século 20 e até o presente, tornou-se corriqueiro resgatar um objeto trivial (ou um grupo de objetos) de sua condição ordinária e alçá-lo a um estado de arte – ação perseverante entre as ideias problematizadas na arte contemporânea, moldada, entre outras, por práticas destinadas “a deslocar modos habituais de trabalhar” (Foster, 2014, p. 21). Os deslocamentos, no entanto, vinham sendo mais discutidos a partir do âmbito geopolítico desenhado pelo processo de globalização, que implica intenso movimento de pessoas, informações, capitais, mercadorias, imagens, e, em nosso caso, de artistas e obras – um indício de como o tema pode ser tratado de maneira transversal em uma multiplicidade de contextos.

---

<sup>6</sup> Conceito empregado não apenas no sentido mais frequente do vocábulo, uma movimentação de caráter espacial, mas visando às transformações que alteram o estado dos animais.

Para situar de que maneira o animal – reconfigurado na forma de objeto de arte – pode ser tomado como evidência do *continuum* de mudanças que moldaram e moldam o mundo são demandados pontos de vista transdisciplinares. E muitos aspectos da globalização vêm sendo postos em dúvida, nomeadamente, por especialistas que se dedicam às perspectivas econômicas da crise gerada pela pandemia da covid-19, decretada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em março de 2020. Embora haja quem duvide da profundidade das transformações que deverão resultar dos atuais acontecimentos, a realidade que se impôs a partir do espalhamento do novo coronavírus (SARS-CoV-2) por todo o planeta é fato que não pode ser desconsiderado, pois tem mobilizado, além da vida social, econômica e cultural, numerosos campos do conhecimento e acrescenta novos enfoques à questão animal.

Estima-se que, aproximadamente, 60% das doenças infecciosas em pessoas são zoonoses e tem-se especulado que o início dessa infecção possa ser algum espécime, na China, país que viu emergir os primeiros casos da doença.<sup>7</sup> Entre as causas apontadas está a destruição do meio ambiente, com a consequente redução dos *habitat* de seres isolados. Apesar disso, há muito, os animais encontram-se fora do *locus*, pressupondo a saída do *habitat* natural (ecossistema propício por excelência ao desenvolvimento das espécies em contraponto aos *habitat* artificiais ou simulados) para recintos privados.

Os procedimentos que iriam permitir as manobras nos corpos de animais estão conectados a *modus operandi* do século 16, no qual se registra a inserção de seres naturais em lugares onde a permissão de entrada (a alguns espécimes, pois nem todos eram autorizados a frequentá-los) era dada segundo as suas singularidades ou excentricidades – os *Wunderkammern*, gabinetes de curiosidades ou quartos das maravilhas, dos quais se originaram os museus de história natural e os museus em geral. Ao adentrar as coleções particulares, os animais iniciavam a transferência para um mundo novo; permaneciam, entretanto, longe

---

<sup>7</sup> Mesmo que a hipótese venha a se confirmar e, apesar de o estamento intelectual vislumbrar tendências para as relações pós-pandemia, não nos será possível conjecturar acerca de suas implicações em problemas discutidos neste artigo, como as interações de humanos com animais, seus efeitos sobre as questões poéticas que circunscrevem a produção coetânea de obras de arte marcada pela participação de animais, bem como sobre o setor da cultura em geral, incluindo o sistema da arte, suas instituições e eventos.



dos olhares do grande público e serviam ao deleite dos residentes ou de seu círculo próximo. Manter um animal selvagem – mesmo taxidermizado – em casa acrescentava uma nota de exotismo, perigo ou de exclusividade ao local.

A popularização da taxidermia ocorre no século 19, quando a teoria darwinista passou a ser difundida de maneira mais intensa concorrendo para aproximar, significativamente, os homens dos animais. Naquela época também se tornou corrente a criação de pássaros. Bem como se registra a intensificação, entre a classe burguesa, da coabitação com outros espécimes no âmbito doméstico.<sup>8</sup> Os novos hábitos expandiram o uso decorativo de animais taxidermizados, antes acondicionados na esfera particular das câmaras de maravilhas mantidas pelas casas reais, por nobres, humanistas, burgueses ricos ou artistas – notadamente eruditos, interessados em alargar seus saberes científicos e culturais, marca da aristocracia. No interior das residências desenvolveu-se ainda, graças à técnica, o colecionismo de animais.

A segunda metade do século 19 marca o desenvolvimento dos museus de história natural, vinculados a estudos científicos que visavam coletar, pesquisar e classificar (uma tentativa de inventariar) a natureza. Tratando especificamente das coleções desses museus e suas reservas técnicas nas quais nos deparamos com uma “quantidade colossal de arquivos de bichos empalhados e dissecados, mantidos em vidros, gavetas, armários”, Marize Malta (2016, p. 2161) percebe que “tais acervos são importantes para compreender as formas como foram dados a ver [...], procurando dissimular o processo que levou a estarem naquele lugar e daquela maneira”.

Um dos primeiros espaços públicos destinados à exibição de animais – onde já não eram mais mostrados em arranjos taxidérmicos, e o visitante podia assisti-los em ação, apesar das grades –, os zoológicos surgem nos domínios do Palácio de Schönbrunn, em 1752, na capital austríaca, inicialmente, como *ménagerie*<sup>9</sup> imperial, de âmbito privado. John Berger (2009, p. 21) chama a atenção para o fato de os zoológicos públicos endossarem o poder colonialista

<sup>8</sup> Embora, como assinala Shippey (2019), já na época medieval as pessoas vivessem muito mais próximas dos animais.

<sup>9</sup> Vocábulo francês que designa coleção particular de animais vivos, geralmente selvagens e/ou exóticos, mantidos em cativeiro, um privilégio da nobreza.

européu: “A captura de animais era uma representação simbólica da conquista de terras distantes e exóticas”. Para o autor, os “exploradores provavam seu patriotismo enviando um tigre ou um elefante”, de modo que “presentear um animal exótico a um zoo da metrópole torna-se um símbolo da subserviência das relações diplomáticas”.

A permanência dos animais nesses espaços – que provoca outros tipos de deslocamento, de ordem estética, epistemológica, psicológica e ética – foi sendo assimilada, e o impacto transgressor da operação, arrefecendo. Nessas novas condições, as referências naturais originárias restaram diluídas, e as atitudes dos espectadores diante dos espécimes nesses ambientes sofreram alterações, reduzindo-se, entre outras, sensações de incômodo e de estranhamento. Um novo problema seria verificado com a introdução (ou seria intromissão?) dos corpos dos animais em dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte: ao ser removidos para um local certificado, em forma de obra, os animais passam a usufruir de novo *status*. Por essa razão, é preciso ter em mente a rejeição – notada, em numerosas ocasiões pelos mais diferentes motivos – a trabalhos alicerçados em animais, que exigem uma mudança de posição daqueles confrontados com as obras, que guardam a capacidade inerente de desorientar a realidade do espectador. Pois, a partir da recusa e da resistência, iniciais, a trabalhos que agregaram coisas em geral (itens industrializados produzidos em série ou resíduos recolhidos na natureza) é que foram desarticuladas noções mais convencionais relacionadas aos objetos de arte, expandindo o alcance da própria arte.

O dispositivo que ofereceu suporte para o ingresso dos corpos dos animais foi o *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) – que avançava nos mecanismos apropriativos dos cubistas, ao tomar *objets trouvés* como base para a colagem. Ao longo do século 20, e chegando aos nossos dias, a realização duchampiana teve vários desdobramentos, colaborando para que fossem assentidos não apenas obras contendo artefatos de toda qualidade e proveniência, mas, também, os trabalhos realizados a partir de corpos dos animais, garantindo a sua introdução, bem como a permanência, em plataformas consagradas e possibilitando sua “eternização” como arte.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ainda que pertençam à categoria de objetos artísticos mais frágeis, que incorporam efeitos da passagem do tempo e exigem esforço contínuo de preservação para a sobrevivência como tal.

## O corpo do animal: de tema pictural a objeto

Para alcançar o ponto em que os próprios espécimes são transformados em objeto de arte, é imperativo retroceder e discorrer sobre como se construiu a iconografia constituída por motivos relacionados aos contornos formais de animais. É vasta a representação pictural com essa temática e, desde o princípio, reconhecemos formas esculturais, em osso ou pedra, retratando animais. Nesse ínterim, é indispensável considerar que, apesar de a intenção propiciatória primordial vir a ser posteriormente abandonada com a elevação de (certos) espécimes à categoria de divindades, restaria preservado seu entendimento como seres misteriosos e possuidores de poderes graças a muitas faculdades, como a possibilidade de voar, a força, a velocidade ou a capacidade divinatória, entre outras propriedades. Magia e religião foram fatores que favoreceram a fixação da imagem dos animais (que, além disso, apareciam em padrões ornamentais). Nestas dimensões – sagrada e/ou mítica –, eles desempenharam uma função central.

Durante o longo período em que a arte permaneceu sob a ascendência da *Bíblia* (antes que a ciência se aproximasse da arte), as espécies que podiam ser reproduzidas estiveram, quase sempre, subordinadas às tradições religiosas – fossem passagens do livro sagrado dos cristãos ou episódios que ilustravam a vida de homens e mulheres venerados. Ao longo da trajetória de desconstrução da antiga representação divina (ou quase divina) predominante na Idade Média, os animais assumiriam um papel alegórico – entre o teológico e o secular – que prevaleceria daí em diante, descolando-se, por fim, do Velho e do Novo Testamento. Em todo caso, continuariam, em sua maioria, como coadjuvantes no plano pictórico.

A partir do século 17 quando se assistiu à laicização de parte da produção pictórica – no contexto do progresso econômico do norte europeu, apoiado na Reforma protestante –, a representação de animais iria sofrer profundas alterações com a conseqüente transferência dos espécimes do fundo dos quadros para o primeiro plano (figura 2). Naquele momento, o ideário romântico incentivava um retorno à natureza – dando impulso à figuração de animais, com alguns artistas tomando-os como principal motivo (concorrendo para a fixação de uma imagem que sobreviveria até nossos dias). Serão, entretanto, as renovações promovidas pelo desenvolvimento industrial – fomentadoras do interesse pelo progresso, marcado

pelo domínio do homem sobre a natureza –, provocando grandes transformações nas diretrizes temáticas e formais das técnicas artísticas, que, paradoxalmente, teriam um papel fundamental e definitivo na valorização desse tópico. A instauração de novos procedimentos no setor da criação artística resultaria no rompimento dos códigos hegemônicos até então vigentes, expresso pelo recuo da mais prestigiosa instituição de arte da época, a Academia Francesa – que, no final do século 18, ainda mantinha a pintura de animais como uma especialidade menor.

Por muito tempo, os animais prosseguiram distantes de ocupar um lugar central na arte. Esse giro – que só se completa no século 19, firmando-se no seguinte – começa no século 17, concomitante ao estabelecimento da paisagem como gênero pictórico independente que, livre das referências religiosas, acrescentava ao quadro, além de aspectos do ambiente – reafirmando o seu caráter secular –, espécimes variados. A relevância dada aos animais na pintura coincide ainda com a intensificação das viagens exploratórias, empreendidas desde a descoberta do Novo Mundo, quando pesquisadores passaram a manter



Figura 2  
Frans Snyders, *Dois leões jovens pulando*, 1620-1630, óleo sobre tela, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Colônia, Alemanha  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Frans\\_Snyders\\_-\\_Two\\_young\\_jumping\\_lions.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Frans_Snyders_-_Two_young_jumping_lions.jpg)

contato com maior variedade de espécies, retratadas por artistas que acompanhavam expedições a territórios então considerados remotos. Desenhos da fauna e da flora – que atraíam cientistas e artistas –, realizados durante essas jornadas, eram retrabalhados pelas mãos dos gravadores, e as reproduções – em forma de ilustrações e estampas, divulgadas por toda a Europa – despertavam para o que era visto como exótico. Àquela altura, entidades criadas com o objetivo de incrementar a experimentação nas áreas científica e tecnológica também foram determinantes para firmar o vínculo entre a arte e a ciência.

Foi um longo ciclo até o desaparecimento da divisão da pintura em gêneros hierárquicos, resultando na consolidação dos animais como um modo pictural emancipado, removidos da antiga situação de subserviência à qual foram longamente submetidos e, já frequentando as telas como principais objetos, passassem a servir de modelo para artistas de várias épocas. Entre eles, nomes hoje incontornáveis, como o de Rembrandt Van Rijn (1606-1669), autor de uma das mais conhecidas cenas de matadouro – *Slaughtered Ox* (1657) –, tema pictórico que se desenvolveu na Holanda já a partir do século 16, comum a artistas associados à pintura de gênero. A atenção à representação figurativa de animais perduraria até a atualidade.

A contar da metade do século 20, novas formas e questões poéticas – estéticas e conceituais – passaram a problematizar, na sequência das vanguardas que caracterizaram a arte moderna, a concepção de arte legitimada até então. Período marcado por experiências – às vezes radicais, buscando introduzir práticas artísticas às relações sociais e ao dia a dia dos cidadãos – nas quais se imbricaram os objetos, as imagens, as palavras e vários outros elementos, é também o momento em que se verifica o recrudescimento da utilização do próprio corpo (ou partes) de animais em trabalhos de arte.

Desde então, os deslocamentos provocados pela inserção desses corpos em plataformas reconhecidas pelo sistema da arte seguiram ampliando os transtornos causados à relação da arte com seus objetos. Ainda que não corresponda a uma interrupção definitiva da figuração do animal (que nunca deixou de ser retratado, de modo naturalista ou não, atendendo a diferentes funções), sua presença “objetual” é intensificada dos anos 1960 em diante. Como nota Malta (2016, p. 2169), animais foram usados pelos artistas “de modo a esclarecer posturas de ultrapassagem de uma arte alicerçada fundamentalmente em qualidades plásticas”.

Daí em diante, experimentos com animais e seus fragmentos tornam-se recorrentes também no Brasil, conforme assinalado por Frederico Morais (1995, p. 33), que esteve à frente, em abril de 1970, em Belo Horizonte, da manifestação *Do Corpo à Terra*, inserida no conjunto das exposições nacionais de referência e que tem sido mais lembrada pelo trabalho de Artur Barrio (1945) – *Situação T/T*: série de “trouxas ensanguentadas”, dividida em três partes, nas quais ele misturou ossos, sangue de animais e carne crua embrulhados em tecidos brancos, com adição de outros materiais orgânicos e inorgânicos. A obra – tida como uma resposta incisiva a padrões implantados pelo Estado a partir do golpe de 31 de março de 1964 – atraiu, além da polícia e da imprensa, “umas cinco mil pessoas em torno do córrego que atravessa o principal parque da cidade” (Morais, 1995, p. 31) e tornou-se simbólica, com seus registros fotográficos e em vídeo sendo continuamente mostrados dentro e fora do país.

Em texto no qual trata do uso de “materiais precários”, “toscos e escatológicos”, além de “excrementos” na arte, Morais (1995, p. 29-33) realça a atuação de Cildo Meireles (1948) e outros artistas que se apoderaram de animais para embasar trabalhos nas mais inusitadas circunstâncias que compreendem, até mesmo, quadros de maus-tratos e violência extrema, como ficou demonstrado na emblemática ação intitulada *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* – na abertura da manifestação *Do Corpo à Terra* – quando Meireles queimou galinhas vivas (figuras 3 e 4) em memória aos presos por motivos políticos e às vítimas da ditadura, “em clara alusão à onda de repressão e tortura vigentes” (Amaral, 2006, p. 326).

Morais também se referiu a Nelson Leirner (1932-2020) – além do icônico *Porco Empalhado*,<sup>11</sup> de 1966, que incitou leituras de teor político, ele utilizou um rato no trabalho *Acontecimento* (1965), com o animal taxidermizado sobre

---

<sup>11</sup> O porco, confinado em um engradado de madeira, possuía, originalmente, um presunto (que não chegou a ser exibido) atado ao pescoço, chamando a atenção para o nexo do produto final ao consumidor e sua origem – um dos ângulos do vínculo entre humanos e animais que inclui finalidades nutricionais. Leirner voltaria ao tema no filme *A rebelião dos animais* (1975), no qual coloca o espectador diante do sistema de produção da indústria alimentícia.



Figuras 3 e 4

Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, abril de 1970 (registro de ação), estaca de aproximadamente 2,5m de altura, pano branco, termômetro clínico, dez galinhas vivas, gasolina, fósforo, Belo Horizonte

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33694/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>.

uma dúzia de ratoeiras organizadas no interior de uma moldura –, a Lygia Pape (1927-2004), com sua *Caixa de Baratas* (1967), e a estrangeiros como o austríaco Hermann Nitsch (1938). O artista e seu grupo de ativistas faziam *happenings* e rituais que eram encerrados com um grande derramamento de sangue: jogavam as vísceras dos animais escorçados sobre o público. O sacrifício de animais, ação recorrente no Teatro das Orgias e dos Mistérios – coletivo que contabilizou cerca de 100 performances entre 1960 e 1990, do qual Nitsch era líder –, levaria o artista à prisão em seu país e no Reino Unido.

O uso de animais em obras – mesmo as de caráter efêmero – que acabam alcançando projeção por comportar um considerável grau de radicalidade acarreta novos rumos à prática, transcendendo o atributo artístico das propostas que possuem essa particularidade. E a resposta do público a trabalhos como o que foi proposto por Meireles tem se revelado cambiante. Recorda o artista: “A reação das pessoas foi muito diversa, alguns ficaram furiosos, outros estavam indignados...” (Amaral, 2006, p. 326). Já Morais (2004, p. 120) traz à lembrança

o fato de que o ritual “foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu a entrega de Medalhas da Inconfidência,<sup>12</sup> em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo”. Na ocasião, porém, houve também quem demonstrasse de modo surpreendente apoio à ação, segundo recapitula o próprio artista:

Eu me lembro que, durante a inauguração, após a queima daquelas galinhas, uma pessoa veio falar comigo, me felicitando pelo trabalho e dizendo que tinha entendido perfeitamente o que eu estava dizendo, que era solidário à ideia, e essa pessoa era o presidente da Sociedade Protetora de Animais, de Minas Gerais (Lima, 2005, p. 123-124).

Animais e seus despojos continuaram sendo utilizados pelos artistas. Nos anos 1990, a obra do inglês Damien Hirst (1965) repercutiu no sistema mundial da arte apresentando exemplares de grande porte inteiros ou seccionados, imersos em compostos químicos. O mais famoso deles foi o “tubarão de 12 milhões de dólares”,<sup>13</sup> como se tornou internacionalmente conhecido o trabalho, de 1991, criativamente nomeado *The physical impossibility of death in the mind of someone living* [A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo] – um tubarão-tigre de cinco metros de comprimento pesando duas toneladas dentro de uma caixa de vidro e aço contendo dezenas de litros de solução de formaldeído (figura 5). O trabalho, embora tratado a partir do potencial de discutir oposições binárias como vida/morte e permanência/impermanência, suscitou outras polêmicas pelo uso de materiais não usuais, abrangendo a “curiosa economia da arte contemporânea”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Aracy Amaral (2006, p. 326) comenta que a realização de *Totem-monumento ao preso político* “se dá exatamente em período que os militares queriam resgatar a imagem de Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes – como um herói nacional”.

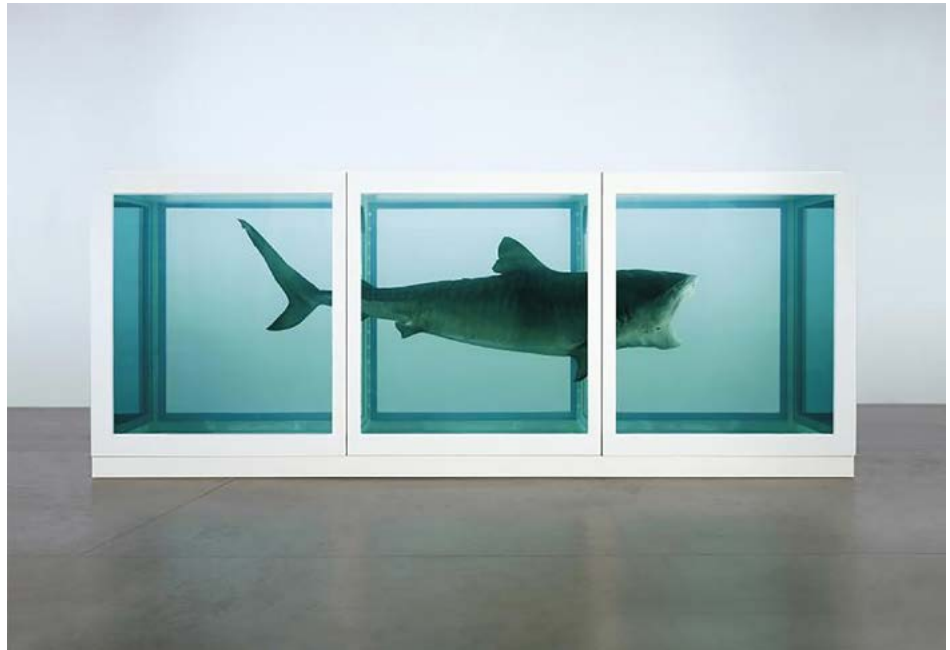
<sup>13</sup> Em 2004, o proprietário, publicitário Charles Saatchi (1943) – também comerciante de arte –, resolveu vender a obra, que foi adquirida (pelo colecionador estadunidense Steven Cohen, em janeiro do ano seguinte, em um leilão) pela mesma cifra (posta em dúvida pela imprensa) que terminou por apeliá-lo.

<sup>14</sup> Subtítulo do livro publicado em 2012 pelo economista e colecionador Don Thompson que, a partir da escultura taxidérmica, traça um painel do mercado internacional da arte nos anos 2000.



**Figura 5**

Damien Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991, vidro, aço pintado, silicone, tubarão e solução de formaldeído, 2170 x 5420 x 1800cm (Coleção Steven Cohen)  
Fonte: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>



**Eminentes para a história da arte e a história do mundo**

Aqui focalizadas como legitimadoras de pesquisas artísticas com a utilização de animais e indicativas dos posicionamentos dos seus autores concernentes aos problemas de seu tempo, experiências dessa natureza têm estado no foco do debate, sobretudo num momento em que a questão animal está em evidência e tem alimentado o inter-relacionamento de matérias de várias áreas do conhecimento, como as ciências humanas e as ciências biológicas. A atração pelo tema incentiva o surgimento de novos ramos de investigação acadêmico-científica que, entre outros enfoques, põem em xeque o antropocentrismo. Caso dos estudos animais, disciplina difundida com bastante interesse nos Estados Unidos e em países da Europa. Pesquisadora do tema no Brasil, Maria Esther Maciel (2011, p. 8) avalia que não apenas preocupações ecológicas movem a sociedade contemporânea, mas, também, “uma tomada mais efetiva de consciência [...] dos problemas ético-políticos que envolvem nossa relação com as demais espécies viventes”.

Assistimos a uma mudança comportamental – com consequências na produção artística – em vários setores nos quais, tradicionalmente, parecia estar assegurada a presença de animais, como circos, parques temáticos, zoológicos e em museus que também funcionam como centros de pesquisa. Com exceção de animais de estimação – obedecendo aos ditames da legislação –, a permanência de espécimes fora do *habitat* não tem sido comumente tolerada, e seu aprisionamento tem-se mostrado um costume execrado. A ideia, quando se trata da manutenção de animais vivos em cativeiro, é tornar esses locais o mais próximos do ambiente natural.<sup>15</sup>

Faz-se imprescindível observar que os animais alcançaram um novo *status*, passando a ser considerados “membros da família”: um giro (contínuo e radical) na condição (primitiva e marginal) de fontes de alimentação e vestuário e de meros instrumentos de serviço e transporte, para o qual estavam sempre disponíveis. Essa condição parental não é atribuída por seus proprietários, de maneira consuetudinária, mas por sentenças judiciais, como a do Tribunal de Justiça de São Paulo determinando, em 2018, que a guarda de animais de estimação, em virtude de separação de casais, deverá ser definida pelas varas de família, com a aplicação do Código Civil por analogia. A causa também tramita em instâncias superiores e há, no Congresso Nacional, matérias sobre o tratamento que deve ser dispensado aos animais, com equiparação da legislação brasileira à de outros países.

No caso da arte, ao servir-se dos corpos dos animais como uma peça da engrenagem visual, os artistas operam modificando os modos de emprego dos objetos para atuar em camadas de produção de sentido. E, em direção oposta ao que ocorreu a muitas ações de caráter artístico, vê-se que as estratégias visuais por meio da utilização dos corpos de animais parecem não se esgotar. Ao contrário, sobrevivem e atravessam condutas hodiernas, transmutando-se para adequar-se às poéticas de inúmeros artistas contemporâneos que tratam os animais sob novo prisma, restando mantida, em qualquer hipótese, a probabilidade de essa presença produzir polêmicas.

---

<sup>15</sup> Ainda assim, tem sido alvo de inúmeros questionamentos, pelos danos causados, o chamado turismo animal, que prevê o contato direto com espécies selvagens.

Desde os anos 1960, quando se registra a exacerbação dos movimentos artísticos iniciados no século 19 e das novas possibilidades industriais inauguradas no começo do século 20, assistimos à transposição das fronteiras que circunscreviam aquilo que era conhecido como tradição artística moderna ocidental e à proliferação das apropriações (da natureza, da indústria, ou de poéticas) como possibilidades estéticas. Nesse processo de reificação, dilataram-se também os procedimentos com animais vivos ou mortos, que passaram a ser aceitos na condição de objeto (do mesmo modo que os demais elementos fabricados ou não), situação que ampliou o debate sobre os limites da arte, cuja radicalização tornou possível a toda sorte de artefatos vir a ser objeto de arte.

E, mesmo que tenham sido postos em dúvida em várias ocasiões – mediante conceitos (ainda persistentes) que privilegiam aspectos imateriais, além de muitas outras inquietudes, na busca por se afastar do conjunto das práticas hegemônicas e de noções tornadas modelares, seus referenciais, métodos e aparatos habituais –, os objetos seguiram resistindo em sua multiplicidade. Sob essa chancela, os animais continuaram sendo apropriados via operações que não pararam de se expandir e são vivenciadas por meio de diferentes canais de circulação de obras de arte. A despeito dos questionamentos e ameaças de agentes diversos, os espécimes e suas partes passaram a frequentar o repertório da arte de forma irreversível, ingressando em um fluxo que nem conflitos, controvérsias e confrontos de variadas ordens têm sido capazes de neutralizar.

Atentando para a extensão da temática – que poderia ensejar uma história da arte *paralela*, caso fosse possível abranger, sem simplificações, toda a vitalidade e repercussão dessa produção que se desdobrou ao longo dos séculos e que se confunde com o percurso da própria humanidade –, não presenciamos até agora evento que ressaltasse de maneira peremptória a devida estatura de obras possuidoras dessa peculiaridade. Iniciativas que proporcionassem uma visão dilatada do uso que é feito na arte de animais de toda espécie – das amostras figurativas primordiais até as manifestações contemporâneas mais atuais (quando têm sido apresentados em diferentes situações de exposição, nos mais inespecíficos meios e formatos) –, certamente, convergiriam para a abertura de novas perspectivas, atualizar perceptos, reciclar mecanismos de validação e desanuviar o olhar carregado de certa dimensão exótica que ainda tem sido posto sobre esses trabalhos. Contribuiriam também para o reconhecimento

do valor intrínseco das obras contendo animais, ao associá-las a caminhos já trilhados por objetos e artefatos em geral, hoje, incorporados (quase por completo) e tidos como eminentes para o sistema da arte, para a história da arte e a história do mundo.

**Marco Túlio Lustosa de Alencar** é mestre na linha *Teoria e História da Arte pelo PPGAV/UnB (2020). Graduado em teoria, crítica e história da arte pela mesma universidade e comunicação social – jornalismo pela Universidade Federal do Ceará.*

### Referências

- AMARAL, Aracy A. Arte num período difícil (1964-c.1980). In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BERGER, John. Why look at animals? In: BERGER, John. *About looking*. London: Bloomsbury, 2009.
- CANTON, Katia. *Alex Flemming, uma poética...* São Paulo: Metalivros, 2002.
- CHAIA, Miguel. Artivismo – política e arte hoje. *Aurora*, São Paulo, v. 1, p. 9-11, 2007.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HICKMANN, Juliana Copetti. Animais em arte e representação: dos retratos às instalações. *Revista-Valise*. Porto Alegre, ano 3, v. 3, n. 6, dez. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41797/28113>. Acesso em dez. 2018.
- HUGHES, Robert. *American visions: the epic history of art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- LIMA, Joana D'Arc de Sousa. A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha, 1969-1971. *Idéias*, Campinas, ano 12 (1), 2005.
- MACIEL, Maria Esther. Prólogo. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MALTA, Marize. Imortal enquanto dure... animais, taxidermia e objetos do mal na arte. 25<sup>o</sup> Encontro Nacional da Anpap – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, *Anais...* Porto Alegre, 2016, p. 2159-2174. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/marize\\_malta.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/marize_malta.pdf). Acesso em dez. 2018.

MORAIS, Frederico. *Frederico Morais*. Org. Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

SHIPPEY, Tom. Throw your testicles. *London Review of Books*, v. 41, n. 24, 19 dez. 2019. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n24/tom-shippey/throw-your-testicles>. Acesso em dez. 2019.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

**Como citar:**

ALENCAR, Marco Túlio Lustosa de. Do *habitat* natural ao sistema da arte: o corpo do animal como evidência do complexo de mudanças do mundo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 212-232, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.12> Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>