

IMORTAL ENQUANTO DURE... ANIMAIS, TAXIDERMIA E OBJETOS DO MAL NA ARTE

Marize Malta / UFRJ

RESUMO

O século XIX foi pródigo em coleções de animais enclausurados em redomas, preservados graças à técnica da taxidermia. Consideradas peças de mau gosto, criações hediondas, artefatos execrados pelas críticas e histórias da arte modernistas, elas estão de volta e podem nos ajudar a pensar nos limites dos campos disciplinares da arte e da ciência natural, da dicotomia forma-conteúdo, natureza-cultura, daquilo que tem ânima e é inanimado, da mímeses e da realidade, e a explorar essas fronteiras, permitindo-nos repensá-las, como as questões do bem e do mal na arte.

PALAVRAS-CHAVE

objetos do mal; taxidermia; animais empalhados; coleções de arte.

ABSTRACT

The nineteenth century was lavish in collections of animals enclosed in domes, preserved due to the technique of taxidermy. Considered as distasteful objects, hideous creations, execrated artifacts by criticism and modernists histories of art, they came back and can help us to think about the limits of the disciplines of art and natural science, the dichotomy form-content, nature and culture, in what has anima and is inanimate, the mimesis and reality, and to explore these boundaries, allowing us to rethink them, as the questions of good and evil in art.

KEYWORDS

evil things; taxidermy; stuffed animals; art collections.

Natureza empalhada

O século XIX foi pródigo em coleções de animais enclausurados em redomas, aquários, dioramas, preservados graças à técnica da taxidermia, seja em museus de história natural, seja no ambiente doméstico, trazendo uma nota exótica à decoração, ou ainda em composições artísticas de amadores que se compraziam em montar cenas de gênero com vários animaizinhos mortos, como o inglês Walter Potter.

Consideradas peças de mau gosto, criações hediondas, artefatos execrados pelas críticas e histórias da arte modernistas, durante boa parte do século XX, esses bibelôs de animais empalhados foram encerrados em porões durante décadas, escondidos de modo a não envergonhar seus herdeiros involuntários. Com a perspectiva do “ecologicamente correto” e dos movimentos de proteção aos animais, os bichos empalhados para a decoração ou instalações artísticas se tornaram ainda mais condenáveis socialmente, verdadeiros objetos do mal.

Recentemente, em feiras de antiguidades (Marché aux Puces), expostos em museus (Coleção Geyer, Quinta da Macieirinha, Museu Deyrolle), em propostas artísticas (Nelson Leirner, Alex Fleming) ou em coleções atuais (Damien Hirst), assistimos à volta dos mortos-vivos. Com um mercado que favorece a emergência dos incautos animais empalhados, coleções antigas emergem, peças em reserva técnica reaparecem e o debate sobre os animais em relação à superioridade humana volta à tona, bem como a atribuição de objetos de arte malditos passa por uma revisão.

Animais-acervos

Os museus de história natural desenvolvidos no século XIX compunham verdadeiras catedrais da natureza, morada de um reino sacralizado de animais e demais exemplares da Terra, onde se podia ter acesso a uma cultura científica ritualizada a partir da redenção da morte das espécimes que abrigavam. Como prática expositiva, muitos animais de locais longínquos foram postos em dioramas, simulando os cenários em que viviam e criando a sensação de que estavam nos lugares certos. Os dioramas reafirmavam a importância da ambientação para compreender conformações e comportamentos, interpretando a total comunhão entre espécie e

meio, situação que diluía a incongruência estapafúrdia de se encontrar bichos selvagens e silvestres enclausurados em edifícios, chamados museus. Mais do que exemplos da natureza, tais acervos são importantes para compreender as formas como foram dados a ver, misteriosamente “reais” e esteticamente compostos ao olhar dos visitantes, procurando dissimular o processo que levou a estarem naquele lugar e daquela maneira. Os dioramas são sintomas da própria história da humanidade e se apresentam “como um altar lateral, um palco, um jardim intocado na natureza, um lar para casa e família” (HARAWAY, 1984–85, p. 24), para além da oportunidade de ter experiências pedagógicas com animais.

A eternização de animais como peças de museu transforma a condição natural em artificial, a situação de mortos em peça viva (objeto “falante”) e, com o passar das gerações (muitos museus já chegaram aos seus cem anos), assumem o papel de relíquia cultural, enfraquecendo sua potência como exemplo da natureza ou seu poder mimético (muitos já estão desbotados e desengonçados), pois, afinal, o que está em exibição não é tanto a natureza mas visão e manipulação da natureza de uma época passada.

A recolha de exemplares exóticos, há séculos atrás, também diz da cumplicidade com o projeto colonial, com suas coleções tomadas como arquivos imperiais, travestidos em dádivas universais da Terra. Ao se acessar as reservas técnicas dos grandes museus de história natural é surpreendente percebermos a quantidade colossal de arquivos de bichos empalhados e dissecados, mantidos em vidros, gavetas, armários, todos reunidos em grupos de similaridade, cuja situação permite verificar as pequenas diferenças entre os iguais, compartimentados em estritas classificações, que buscavam esclarecer todas as minúcias da natureza e delimitar seus lugares no universo. Normalmente, eram os países ditos periféricos que forneciam o principal manancial de exemplares para prover os museus europeus (e depois americanos) de fontes de conhecimento, que eram devolvidos a eles como formas corretas de serem olhados e compreendidos.

O desejo pelo conhecimento científico em uma escala doméstica promoveu milhares de colecionadores de besouros e borboletas no século XIX que, para serem admirados ao bel prazer, sob a égide da conquista do saber, eram preservados espetados em pranchas que jaziam em gavetas, vitrines ou quadros emoldurados,

como minimuseus de história natural. Os insetos demandavam habilidades menos especializadas para serem preservados e guardados, além de sua dimensão se adequar facilmente em móveis, bem acomodados nos cômodos de uma residência. Depois dos insetos, os pássaros foram os animais preferidos para passarem pelo empalhamento e acúmulo colecionista em casa.

No Brasil, Casa dos Pássaros foi o nome adotado pela população da cidade do Rio de Janeiro à Casa de História Natural “por causa de uns poucos exemplares ornitológicos empalhados que encerrava” (OLIVEIRA, 2005, p. 267), que funcionava também como uma espécie de entreposto colonial para envio de produtos à metrópole (LOPES, 1997, p. 38) e que ficou a cargo de Xavier dos Pássaros (Francisco Xavier Cardoso Caldeira) (falecido em 1810), artista catarinense especializado em trabalhos com penas e conchas (MACOWIECKY; DIDONÉ, 2015, p. 75). Os pássaros brasileiros eram atrativos no mercado europeu, sedento por novidade e pelo interesse nas ciências naturais como passatempo. Antes da comercialização de pássaros, o interesse por penas já vinha de longa data, remontando aos primórdios da colonização, quando índios Tupinambás mantinham negócios com franceses, holandeses e portugueses, que empregavam as vistosas penas em abanos, flores e artefatos para uso nos gabinetes de curiosidades (VOLPI, 2016, p. 130–131).

Xavier dos Pássaros foi provavelmente um dos primeiros no Brasil a desenvolver a taxidermia para criar um acervo de estudo de ciência natural e talvez tenha se dedicado também à confecção de objetos com pássaros empalhados, visando a exportação para Europa, como já vinha se praticando no Brasil. Foi somente a partir do desenvolvimento da técnica da taxidermia quando se tornou possível estancar o tempo da degradação sobre os animais, após a morte. Assim, milhares de pássaros puderam atravessar os oceanos e manterem sua aparência quando em vida e serem cuidadosamente observados “ao vivo”.

Os tons cintilantes dos pequeninos colibris eram altamente cobiçados na Europa, promovendo, por consequência, grandes matanças por toda América Central e do Sul. Há notícia de que um comerciante inglês tenha levado, em uma única carga, cerca de 32 mil beija-flores, além de outros pássaros (JOHNSTON; KITE; PERSSON, 2009, p. 108). Tamanha quantidade não servia apenas para compor os

acervos dos nascentes museus de história natural ou das coleções de amadores. Muitos se transformaram em objetos decorativos, em adornos vestimentares, em enfeites de abanos de plumas. Junto com os beija-flores, outros passarinhos de cores atraentes viraram bibelôs.

Animais-bibelôs

Durante o século XIX, as gaiolas com pássaros costumavam ambientar os jardins de inverno, pátios ou varandas, lugares preferidos do convívio familiar diário nas grandes casas da elite, geralmente cercadas de muita vegetação, fontes de água, móveis e objetos exóticos como a natureza que se enclausurava naquele lugar, construindo a sensação de se estar em um paraíso particular. Para o poeta Walt Whitman, o gorjeio alegre de seu canário enchia o ar, o quarto solitário, a longa manhã¹, como um ser vivo que animava aquele recinto, repleto de coisas inertes e inanimadas.

A companhia de pássaros exóticos vinha de longa data. Podemos encontrar em inúmeras pinturas de retratos de Corte na Europa, do século XVI ao XVIII, com destaque para crianças e jovens, a presença de periquitos, papagaios, maritacas, pintassilgos, animais de outros continentes, modalidades de brinquedinhos de exceção de príncipes e princesas. Foi a partir do século XVII que a moda de manter pássaros em gaiolas impregnou a sociedade de corte na França e na Inglaterra, promovendo a sofisticação dos modelos, finamente ornamentados e fabricados com materiais nobres. Retratos ou mesmo cenas de gênero com pássaros não arrefeceram no século XIX, encontrando-se, inclusive, artistas com especial interesse em pintar pássaros, como o inglês Henry Stacy Marks.

A companhia de bichinhos de estimação exóticos e raros implicava distinção social e de dominação/domesticação sobre o selvagem, e demarca uma prática de longa duração, incrementando um comércio de tráfico de animais que alimentou o imaginário europeu e ampliou consideravelmente no século XIX por um gosto burguês alargado, o de possuir gaiolas com pássaros vivos ou empalhados em casa.

Na Casa Geyer (figura 1), no Rio de Janeiro, na Quinta da Macieirinha (figura 2), na cidade do Porto, no Museu do Romantismo (figura 3), em Madri, há o mesmo modelo de gaiola dourada com pássaros empalhados no seu interior. Impedidos de

cantar, eles encenam a condição de animais cantantes por meio de caixas de música que se encontram na base da gaiola. Possuir pequeninos pássaros cantantes permitia gozar da experiência visual aliada à sonora, pois se desejava uma união harmônica entre a beleza do artefato que aprisionava o animal, a exuberância das penas e a melodia agradável do canto, dificilmente fornecido em equilíbrio *in natura*.

As gaiolas com pássaros autômatos foram fabricadas desde o século XVIII, especialmente em Genebra e Paris, como a gaiola da Casa Geyer, que carrega a marca “made in France”. Elas costumavam ser em bronze dourado a fogo e anunciavam a qualidade do trabalho empreendido, tendo os nomes de Jaquet-Droz, Leschot, Flojoulot, irmãos Rochat como sinônimo de qualidade incontestada. A taxidermia era acoplada ao processo de automação dos pássaros para que muitos deles se mexessem quando o mecanismo de corda fosse acionado, dando a sensação de que estavam ainda a viver. A caixa de música, incorporada à base, guardava um delicado e complexo mecanismo de foles que procurava reproduzir os trinos dos pássaros².



Fig. 1 – Gaiola com caixa de música e pássaros empalhados / Casa Geyer, Rio de Janeiro, 2015

Fig. 2 – Gaiola com caixa de música e pássaros empalhados / Quinta da Macieirinha, Porto, 2014

Fig. 3 – Gaiola com caixa de música e pássaro empalhado / Museu do Romantismo, Madri, 2011

É no mínimo curioso que os pássaros exóticos, provenientes de países não europeus, tenham retornado aos seus lugares de origem como itens de decoração, caso da gaiola musical, de fabricação francesa, hoje em um acervo brasileiro, na coleção Geyer. Aqueles bichos empalhados, que poderiam ter sido taxidermizados

no Brasil, voltaram enquadrados para serem visualizados e ouvidos por filtros europeus, ratificando uma forma controlada e “civilizada” de olhar e de ouvir.

A união entre o natural e o tecnológico no campo artístico manteve-se como questão na contemporaneidade. Agrupando coisas impensadas, a artista neozelandesa Lisa Black acomoda dispositivos mecânicos em partes dos corpos de bichos taxidermizados, deixando-os visíveis. Relógios, engrenagens e movimentos foram inseridos naquilo cuja vida como bicho estancou, mas que como objeto permaneceu vivo. Os ponteiros continuam a se mexer, medindo o percurso no tempo da coisa-bicho. Em vez de gorjeios, urros e miados, o tic-tac soa e os círculos denteados rangem, anunciando sons de outra natureza que envolvem outras percepções, nada triviais.

Voltando para o século XIX, além da composição de bichos com engrenagens e sons, foram também muito frequentes as composições em redomas de vidro (figuras 4, 5 e 6). Protegidos da poeira, borboletas multicoloridas ou pássaros com suas penugens atraentes, já taxidermizados, tinham estancada a ação da degradação do tempo, dando condições aos animais de serem preservados por longos anos a partir de vontade e ação humana de controle e poder. No retrato de 1823 de Maria Francisca de Bragança (figura 4), filha de D. João VI e Carlota Joaquina, casada com Carlos de Bourbon, irmão do rei espanhol Fernando II, a retratada exibe uma rica indumentária e um exuberante toucado de cabeça. Como um luxuoso complemento, apresenta-se, à esquerda da tela, um grupo de pássaros encerrados em redoma de vidro, dentre eles um papagaio, acompanhado por outros pássaros exóticos, possivelmente presente do seu irmão, imperador do Brasil. Sua posição inspirava superioridade àquela natureza, simbolicamente tão rica quanto sua roupa, e lembrava do projeto de dominação da civilização sobre a selvageria, destino reservado ao seu irmão Pedro I, que deveria domar aquelas terras, cheias de natureza, que se tornara independente há bem pouco tempo.



Fig. 4 – *Retrato da Infanta Maria Francisca de Portugal*, 1823 / Vicente López Portaño
Fig. 5 – Arranjo de pássaros em redoma de vidro / MarchéauxPuces, Paris, 2012
Fig. 6 – Arranjo de pássaros em redoma de vidro / Museu Gustave Moreau, Paris, 2012

Nas redomas, a cultura triunfava sobre a natureza, ordenada e preservada em minidioramas ou peças fantasiosas, reunindo uma babel de origens geográficas, cujas vizinhanças jamais seriam encontradas na natureza. Ao fácil acesso dos olhos, ao seguro alcance das mãos, os animais naquela situação decorativa ofertavam mais um atrativo estético doméstico, subjugados à outra natureza, a natureza dos bibelôs. As peças ganhavam posição de destaque na decoração de interiores e permitiam outras experiências visuais a cada visada, quando novos detalhes eram percebidos.

Ao entrarem para dentro das casas, frente ao processo de domesticação, os bichos preservados assumiam lugar de troféus, confirmando a superioridade do homem moderno e civilizado, eliminando a selvageria. Sua morte não aniquilava sua forma, mas destruía suas entranhas, estabelecendo uma tensão entre a ideia de vivo e morto, tempo corrido e tempo estancado. E a criação do bibelô implicava pseudo-manutenção do animal – as borboletas poderiam ser eternas... Elas, com suas asas de fabulosas cores auxiliavam a trazer uma atmosfera alegre e vibrante aos interiores domésticos. O mesmo efeito se conseguia com os pássaros tropicais, tão coloridos e variados, sendo os animais preferidos para constituir bibelôs.

Animais-coleções

Para além dos acervos de animais empalhados tão comuns nos museus de história natural em pequenina escala em alguns museus casas que remetem ao século XIX, existem pequenos museus que publicizam coleções particulares, em que se evidencia a paixão pela taxidermia como distração ou o prazer da companhia da fauna selvagem em casa.

O Museu Deyrolle, em Paris, reúne o acervo da loja de taxidermia e de ciências naturais fundada em 1831 por Jean-Baptiste Deyrolle, que abastecia o mercado com insetos e materiais de caça e para os colecionadores de história natural. Em 2008, após alguns anos de ostracismo e ter passado por um incêndio, foi comprada pelo príncipe Louis Albert de Broglie que, junto à sua paixão por jardinagem, reacendeu o negócio e o interesse sobre a coleção, atraindo novo público, interessado por exposições temporárias de arte contemporânea e fazendo associações com artistas que, valendo-se dos artigos da Maison Deyrolle, criavam peças que ultrapassavam seu interesse científico. Foi o caso de Damien Hirst, que assinou vários animais taxidermizados e ovos de avestruz desenhados como esculturas artísticas para serem vendidas em leilão para benefício de organizações dos próprios Hirst e Broglie em prol de causas sobre biodiversidade.

O museu, situado na rue de Bac, não muito longe do museu d'Orsay, fica na sobreloja e está instalado em uma antiga residência do século XVIII, com alguns cômodos compostos por *boiseries* apaineladas de verde e molduras douradas. Lá, os animais de maior porte agrupados em saletas parecem compor um cenário surreal, diferente das disposições tradicionais dos museus de história natural, passando a ideia de que o zoológico resolveu mudar de endereço. Tigre, urso, zebra, avestruz, antílope parecem estar aguardando a nossa visita. Podemos chegar perto, olhar nos seus olhos, passar a mão e, se nos afeiçoarmos muito, levá-los para casa. Estão à venda junto com centenas de pássaros, répteis, insetos e conchas e apetrechos necessários para acomodar uma coleção doméstica. A natureza-morta, morta de fato, encontra-se à venda e para usos não necessariamente científicos.

Damien Hirst, celebridade do mundo da arte contemporânea, é um apaixonado colecionador de história natural e também entusiasta da taxidermia, quando é

inevitável lembrarmos da obra do tubarão imerso em formol, intitulada *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Somebody Living* (A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo), de 1991, que declara a obsessão do artista tanto em estancar o tempo, criando um corpo imortal, quanto de explorar a decadência física (NAESSENS, 2015, p. 89). Na sua coleção, afora crânios de pessoas e bichos, Hirst possui vários animais taxidermizados, como corujas e pássaros tropicais, além de bichos bizarros criados por Walter Potter, como o carneiro de sete pernas. Seu acervo, denominado de *Murderme collection*, reúne mais de 2 mil peças e provavelmente deve ser no mundo a mais representativa coleção de arte contemporânea que tem a morte como tema. A seu ver, os animais mortos preservados, uma verdadeira mania da era vitoriana, seria uma tentativa de replicar a vida na morte (HIRST, 2015, p. 92).

Walter Potter (1835–1918), natural de Bramber, Sussex, na Inglaterra, levou a paixão pela taxidermia, iniciada na adolescência, a tal ponto que foi preciso criar um museu – o Bramber Museum (1861–1972) – para abrigar toda sua coleção com peças feitas por ele próprio. Contudo, diferente de criar pranchas ou gavetas ou dioramas como nos museus de história natural, Potter os empregava para montar cenas de gênero ou instalações fora do comum com os bichos. Potter se tornou referência na Inglaterra e era procurado para empalhar animais de estimação ou outros bichos mortos das fazendas locais.

Uma das peças surpreendentes é *The Death & Burial of Cock Robin* (Morte e enterro do pássaro Robin), baseada em um poema anônimo popular entre as crianças vitorianas, que tomou sete anos sendo meticulosamente elaborada e finalizada em 1861. A caixa de vidro tem quase 2 metros de largura. Ao fundo, uma paisagem é pintada representando uma pequena igreja em meio à vegetação de uma vila rural, cenário do poema. Há cerca de 100 pássaros britânicos, alguns já extintos, que assistem ou compõem a marcha fúnebre, ritual usual no século XIX, reforçado pelas faixas pretas usadas presas ao corpo dos assistentes. Os olhos se perdem em tantos pormenores, nas diversas soluções e múltiplas posições que os animais assumem. Alguns deles representam uma determinada estrofe do poema-história,

fazendo da composição uma verdadeira obra de ficção, uma instalação que materializa uma lenda, um conto, uma saga.

Como em fábulas, em que os animais assumem atitudes humanas, atuando como alertas morais, a ficção das cenas com bichos em cenas de sociabilidade coloca em destaque situações caricatas, como um meio aceitável de ridicularizar pessoas e grupos sociais, e as que aproximam algumas atitudes e perfis morais a certos animais (a raposa esperta, a coruja sábia, o jumento teimoso). Também assumem o lugar de bonecos em maquetes de cômodos de uma casa, servindo de personagens em um cenário que reproduz o prazer do conforto mundano alcançado pelos burgueses em suas casas.

Mesmo que o museu abrigasse vitrines com um animal ou pequenos grupos, a marca de Potter foi a criação de cenas com vários animais reunidos. Casamentos, salas de aula, banquetes, jogo de cartas, ambientados realisticamente e personificados por gatinhos, esquilos, coelhinhos, porquinhos-da-índia. O magnetismo visual é inevitável, produzido por uma reunião particular de tecnologia com relações sociais, compondo cenas reproduzidas com exatidão de escala, taxidermia impecável, cenário atmosférico, expressões corporais teatrais. Animais alimentam a fantasia.

O que é desconcertante é o fato dos taxidermistas replicarem animais autênticos, como se ainda estivessem vivos, o que conseguem com a importante ajuda dos olhos de vidro. Esses objetos-animalizados dificultam classificações e borram os limites entre o que é sujeito e objeto, aquilo que anima e é animado. Funcionam como quimeras, coisas fantasiosas que misturam instâncias naturais para inventar coisas imaginárias. Os animais-coisas excedem a sua mera materialidade e resistem em serem totalmente redutíveis à linguagem.

Animais-obras

Os animais também foram usados de outras formas, de modo a esclarecer posturas de ultrapassagem de uma arte alicerçada fundamentalmente em qualidades plásticas. Foi o caso de *O porco empalhado* (e seu pernil perdido), de Nelson

Leirner, apresentado no Quarto Salão de Arte Moderna de Brasília, quando se indignou com o aceite de sua obra e fez com que muitos do júri, composto por Mario Pedrosa, Walter Zanini, Frederico de Moraes, Mario Barata e Clarival do Prado Valadares se posicionassem quanto ao que era ou não arte (PEDROSA, 1975, p. 235). A emblemática atitude de Leirner colocava em cheque o processo de naturalização da natureza, utilizando-se dela própria mas para tratar de algo para além da materialidade natural, uma ideia de arte, um meio de criticar as instituições artísticas que aceitavam e reificavam um porco empalhado como obra de arte.³

Aquilo que seria a âni^{ma}, conferia a vida ao animal, tornou-se palha, ou seja, o seu interior biológico capaz de lhe dar a energia esvaziara-se de vida. A pele e o invólucro, que carregavam a âni^{ma}, passaram a ser a permanência da memória da vida, assumindo o seu lugar como representação, ultrapassando a condição de vítima. Os olhos de vidro disfarçavam a morte, mas sua persuasão de olhar de volta para nós como se fora no animal vivo permanece, talvez como um alerta para nos lembrar que somos todos animais, que as quimeras podem ser mais reais do que supomos, mesmo que imprevisíveis, e que a taxidermia pode ser um método.

Em todos esses exemplares de animais mortos-vivos há uma tensão frente à tradição da verossimilhança, pois tecnicamente ela não ocorre porque as peles são reais. Por outro lado, eles não são mais bichos e sim objetos, análogos na forma e na postura de quando possuíam vida. Mortos, ainda são reais e podem se eternizar como arte.

Lidar com a taxidermia é tratar com a morte e especialmente com os acontecimentos pós-morte. Tratar os restos mortais de um animal, diferente do que se faz com os de um humano, para usá-lo em um trabalho artístico é considerá-lo ser inferior, o que denota certa perversidade. Muitos artistas, no entanto, afirmam que aguardam doações de bichos que morreram de causas naturais e não encomendam morte de nenhum deles. O artista David Shrigley tem uma série de animais sem cabeça, como o avestruz que foi incorporado à coleção do British Council. A ausência das cabeças, apresentada de forma que pareça que nunca existiram, reforça a ideia de que os bichos não precisam de seus cérebros e, naquela condição, também nunca mais

precisarão deles. Outra série do mesmo artista tratou de animais domésticos taxidermizados em posição vertical, sobre duas pernas e segurando uma placa, dizendo “I’m dead” (Estou morto). Segundo Shrigley, seu trabalho não é sobre a relação com os animais, mas sobre nossa relação com vida e morte e o modo como lidamos com essas coisas. Suas obras põem a questão sobre o que significa estar vivo ou morto (SHRIGEL, 2015, p. 32).

Da vida de animal, passa-se a uma nova forma de vida, uma vida de arte. É o destino dos bichos de Alex Flemming, cujas cores berrantes e distantes do natural ressaltam que os ex-bichos pertencem agora a outro reino, o reino das naturezas-mortas, obras “que se tornam um poderoso comentário sobre a capacidade de redenção da vida e sobre a relação tênue que se estabelece entre vida e morte, entre profano e sagrado” (CANTOM, 2002). Vazios de vida, os bichos, pela ótica de Flemming, são sinais de solidão, de uma alma sem graça, considerada uma outra forma de morte, que aflige tantas pessoas nas grandes cidades (MORENO, 2002).

Na exposição *A Casa*, no MAC-USP, em cartaz em janeiro de 2016, Flemming expõe um bode pintado de azul (*Cordeiro de Deus*, 1991), fincado por várias escumadeiras de alumínio. A feição do animal não expressa incômodo ou dor e a escala dos objetos está longe de ser doméstica, afastando sua possibilidade de virar um bibelô. Em coleções, dentro de casas ou mesmo em museus particulares, os animais taxidermizados transcendem tempo, espaço e lugar. Ao nos aproximarmos das relações travadas de homens com animais, pode-se perceber as fragilidades dos sentidos de humanidade e que o objeto do mal pode vir a ser o sujeito-homem e não o objeto-bicho.

Em anos recentes, observa-se a expansão de novas abordagens como Estudos Animais, Zoopoéticas, Pós-humanismo, Ecocrítica e Teoria da Coisa, pondo em revisão a questão do antropocentrismo e anunciando uma espécie de “animal turn” na área das humanidades.⁴ Os limites entre o que é humano e o que não é, o que é próprio do bestial contra o racional, o homem-eu e o animal-outro passam por revisões, desafiando as dicotomias e a própria unicidade dos humanos. Pensar nos animais em arte seria acessar casos limites para as teorias da diferença, alteridade e poder.

A relação homem-animal está em voga. Há sites e blogs que publicizam as paixões pela taxidermia⁵ e inúmeros artistas reacenderam a prática, que parecia estar no ostracismo. A artista Kate Klark se destaca por acoplar feições humanas às caras dos animais taxidermizados, pondo em cheque os limites que separam o humano do animal e como seria se ver submetido ao ser bicho, nós que também o somos, fazendo-nos perceber que muitas referências sobre certos entendimentos do mundo passam pelo modo como vemos os bichos ou como veríamos o mundo se o fôssemos. Engaiolados, presos em redoma de vidro, espetados em pranchas ou conservados em formol, esses objetos do mal incomodam, arrepiam, causam alguma repulsa, talvez porque diante de sua imortalidade enquanto coisa dependeu sua morte e depende a sobrevivência de nossa própria humanidade.



Notas

¹MY CANARY BIRD. Did we count great, O soul, to penetrate the themes of mighty books, / Absorbing deep and full from thoughts, plays, speculations? / But now from thee to me, caged bird, to feel thy joyous warble, / Filling the air, the lonesome room, the long forenoon, / Is it not just as great, O soul? Walt Whitman, 1888 (WHITMAN, 1891-92: 386).

² Na Escócia há uma casa de venda e restauração de objetos autômatos, The House of Automata - Field of Dreams, Findhorn, Scotland. No site da empresa, há vários modelos de objetos, inclusive os das gaiolas com pássaros, onde é possível assistir um pequeno vídeo que permite ouvir a caixa de música em ação, imitando os trinos dos passarinhos. O endereço do youtube é <https://youtu.be/pzDrm2oza88>. (THE HOUSE OF AUTOMATA).

³ Décadas depois, os porcos continuam em voga. O artista belga Win Delvoye também se valeu de porcos, mais precisamente de sete, empregando-os empalhados e tatuados para a exposição apresentada em 2010 no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Nice, na França.

⁴ Entre 7 e 9 de fevereiro de 2017 será realizada a conferência da CEFRES, em Praga, cujo tema será The Human-Animal Line. Interdisciplinary Approaches.

⁵ Um dos sites que reúne produções artísticas que se utilizam da taxidermia pode ser acessado pelo endereço <http://www.ravishingbeasts.com/>. Como o nome sugere, as bestas podem ser encantadoras...

Referências

BARBOSA, Ana Mae (org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2016.

CANTON, Katia. *Alex Flemming, uma poética*. São Paulo: Metalivros, 2002.

CHARNY, Daniel (ed.). *Power of making. The importance of being skilled*. London: V&A Publishing/ Crafts Council, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações breves sobre a arte contemporânea e o papel das instituições. In: ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-consideracoes-breves-sobre-a-arte-contemporanea-e-o-papel-das-instituicoes/>

_____. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino/ Instituto Takano, 2004.

HIRST, Damien. Wunderkammer. In: MAGNIFICENT OBSESSION: the artist as collector. London: Barbican Art Gallery, Prestel, 2015, p.91-92.

JOHNSTON, Lucy; KITE, Marion; PERSSON, Hellen. *Nineteenth-century fashion in detail*. London: V&A Publishing, 2009.

JONES, Karen R. The soul in the skin. Taxidermy and the reanimated animal. In: _____. *Epiphany in the wilderness. Hunting nature and performance in the nineteenth-century American west*. Boulder (Colorado): University Press of Colorado, 2015, p.227- 269.

KUBLER, George. *The shape of time. Remarks on the history of things*. Yale: Yale University Press, 2008.

LA MAISON DEYROLLE. Disponível em: <http://www.deyrolle.com>. Acesso em maio de 2016.

LEIRNER, Nelson; CHIARELLI, Tadeu. *Arte e não Arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2004.

L'ESTOILE, Benoît de. A vida selvagem em vitrine: Reflexões sobre os animais em museu. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011/2012. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=332>. Acesso em: 09/04/2016.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MADEEN, Dave. *The authentic animal: inside the odd and obsessive world of taxidermy*. New York: St. Martin's Griffin, 2012.

MAKOWIECKY, Sandra; DIDONÉ, Fabiana Machado. Passeio Público do Rio de Janeiro e uma história que pode ser revista: os catarinenses Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. In: CAVALCANTI, Ana et al.(orgs.). *Coleções de arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015, p.69-80.

MALTA, Marize. Quando a natureza é morta: reflexões sobre a tradição oitocentista de envidraçar a natureza e transformá-la em bibelô. In: AVANCINI, J. A. et al. *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da imagem*. Porto Alegre: UFRGS/ Evangraf, 2013, p.47-56.

MORENO, Leila Kyomura. Uma conversa com o mundo. *Jornal da USP*, São Paulo, 25 de novembro de 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp624/pag20.htm>. Acesso em: abril de 2016.

MORRIS, P. A. *A History of taxidermy. Art, science and bad taste*. London:MPM Publishing, 2010.

MORRIS, P. A.; EBENSTEIN, Joanna. *Walter Potter's curious world of taxidermy*. London: Constable & Robinson, 2013.

NAESSENS, Luke. Damien Hirst. In: *MAGNIFICENT OBSESSION: the artist as collector*. London: Barbican Art Gallery/ Prestel, 2015, p.89.

OLIVEIRA, José Carlos. *D. João VI, adorador do Deus das Ciências? A constituição da cultura científica no Brasil (1808-1821)*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais/Coppe/UFRJ, 2005.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou dos critérios da crítica. In: AMARAL, Aracy. *Mario Pedrosa: mundo, homem, arte e crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SCHWARZ, Katrina; SHRIGLEY, David. *Animals*. London: British Council, 2015.

THE HOUSE OF AUTOMATA. Disponível em <http://automatomania.co.uk>. Acesso em maio de 2016.

VOLPI, Maria Cristina. The exotic west: the circuit of carioca featherwork in the nineteenth century. *Fashion Theory*, n. 20:2, 127-151, 2016. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/loi/rfft20>. Acesso em: maio de 2016.

WHITFORD, Emma. The Brooklyn Museum of death. April 17th, 2014. Disponível em: <http://www.theawl.com/2014/04/the-brooklyn-museum-of-death>

WHITMAN, Walt. Leaves of grass. Philadelphia: David McKay, 1891–92. Disponível em: <http://www.whitmanarchive.org/published/periodical/poems/per.00117>. Acesso em: maio de 2016.

Marize Malta

Professora de história da arte / artes decorativas / espaços interiores na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Arquitetura (USU), mestre em História da Arte (EBA–UFRJ) e doutora em História (UFF). Seu domínio de investigação é em história e teoria das ambiências, artes decorativas, arte doméstica, objetos do mal, coleções e modos de exibição.