

Libélulas: uma investigação baseada nas asas da arte

Dragonflies: a research based on wings of art

Hugo Fortes¹

Resumo:

O artigo apresenta uma série de trabalhos em artes visuais produzidos pelo autor ao longo de 15 anos que se concentram no estudo de libélulas e nas relações entre homens e animais. O processo criativo é compreendido aqui como investigação baseada em artes, por incorporar resultados imprevistos, desvios de percurso e desvelamentos inesperados sobre o objeto de estudo. Através da experiência sensível da arte busca-se investigar as complexas relações entre os homens e os animais e refletir poeticamente sobre a existência, considerando-se o processo reflexivo que a arte ativa superior à simples produção de objetos estéticos.

Palavras-chave:

Investigação baseada em arte; Animal; Ciência; Libélula; Experiência.

Abstract

The paper presents a series of artworks created by the author over 15 years that focus on the study of dragonflies and on relationships between men and animals. The creative process is understood here as arts-based research, incorporating unforeseen results, detours and unexpected disclosures of the object of study. Through sensitive art experiments, one seeks to investigate the complex relationships between men and animals and to reflect poetically on existence, considering the reflexive process activated by art more important than the mere production of aesthetic objects.

Keywords:

Arts-based research, Animal, Science, Dragonfly; Experiment.

1 Universidade de São Paulo - ECA-USP. hugofortes@usp.br

A série de trabalhos que realizei sobre libélulas consiste, na verdade, de um longo processo, que se deu ao longo de quinze anos, e inclui fracassos e impossibilidades, mas também reorientações e desvelamentos inesperados. O trabalho do artista nem sempre ocorre conforme o previsto no projeto inicial, modifica-se a partir das condições de produção, do próprio fazer e das novas percepções que o afetam. O processo de criação do projeto “Libélulas” mostrou-me a necessidade de estar aberto para uma certa escuta do mundo, pensando o trabalho artístico não apenas como uma ação propositiva finalizada, mas como uma possibilidade de estabelecimento de contato com outros seres, humanos ou não, que podem afetar seus desdobramentos futuros. As obras que surgem ao longo deste processo são como pontuações em um devir temporal, que sugerem desvios do caminho inicial ou aprofundamentos das questões poéticas. As obras recebem títulos individuais e podem ser vistas separadamente, porém é em seu conjunto através do tempo que sua poética será melhor compreendida.

Neste sentido, a pesquisa realizada ao longo do processo de criação das obras da série “Libélulas” pode ser compreendida como uma investigação baseada em arte: um processo aberto que incorpora desvios de percurso, resultados imprevisíveis, imaginação intuitiva para a produção de conhecimento. No caso da série “Libélulas”, a investigação baseada em artes trava diálogos com a investigação científica, mais especificamente àquela proveniente das ciências naturais, já que toma como objeto de pesquisa um inseto e as possibilidades de relacionamento entre o animal e o humano. A observação objetiva do animal, que se aproxima da racionalidade ciência, é colocada lado a lado com a imaginação criadora, que não teme inventar fabulações para se relacionar com o imprevisto e o incompreensível. Necessita-se compreender o processo criativo de “Libélulas” de forma distendida no tempo, considerando-se que a atividade artística não se resume à criação de obras finalizadas como objetos, mas um processo reflexivo e investigativo que ocorre de forma ampla, rizomática e multifacetada.

O processo de criação de “Libélulas” inicia-se a partir da idealização e da imaginação deste animal abstraído em sua forma simbólica, para só depois encontrar-se, de maneira imprevista, com o próprio inseto vivo e voltar a incluí-lo em uma rede simbólica a partir de outros procedimentos artísticos. Busco aqui descrever minuciosamente este processo, oferecendo ao leitor a possibilidade de conhecer alguns fracassos, algumas conquistas e outros desvios de percurso, que são fundamentais para o pensamento do trabalho em sua dimensão temporal alargada.

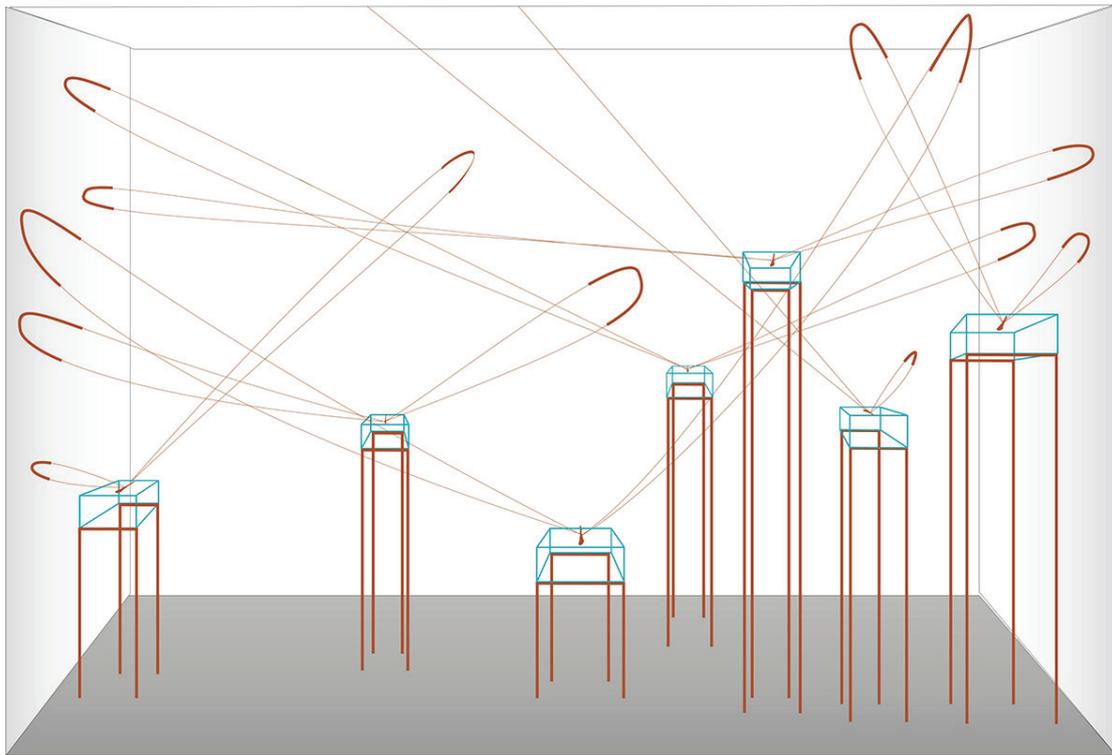


Figura 1. “Libélulas”. Projeto de Instalação do autor, 1993.

Minhas primeiras “Libélulas” eram apenas um projeto para uma galeria chamada *Locust Gallery*, nos Estados Unidos. Seria uma instalação sobre libélulas para um espaço chamado gafanhoto. Mesmo antes de saber que *Locust* significava gafanhoto, eu já tinha concebido a instalação “Libélulas”, e achei interessante a coincidência de fazer uma proposta para um local com o nome de outro inseto. Na época, estava muito interessado em trabalhar com água, e assim, as libélulas surgiram em minha produção por serem insetos que dependem da água e por serem extremamente leves e transparentes. A leveza da flutuação, que eu já havia conseguido atingir em algumas esculturas anteriores feitas com peças de parafina que boiavam na água, desta vez seria substituída pela leveza do voo das libélulas, que tomariam o espaço aéreo apenas se aproximando da superfície da água. Embora o projeto estivesse bem feito, nunca obtive resposta da *Locust Gallery*, e acabei não realizando a instalação naquele local. Gostei bastante do desenho do projeto, porém essa ideia permaneceu engavetada por vários anos, esperando o momento certo para decolar.

Apenas cinco anos depois, em 2004, quando me mudei para Berlim, tive a oportunidade de realizar esta instalação, porém de maneira diferente da imaginada inicialmente. O projeto de instalação original previa uma série de pequenos aquários, apoiados em

finos pés de metal, que seriam sobrevoados por libélulas feitas com fios de cobre, presos à parede através de pequenos canos de metal que serviam para formar suas asas. Os corpos das libélulas seriam feitos de chumbos de pesca, que ficariam pendentes no centro da amarração de fios. Ao expor este trabalho na galeria *Schiller Pallais*, em Berlim, tive que fazer algumas adaptações em função do baixo pé-direito do espaço. Assim, eliminei as bases sobre as quais ficavam apoiados os aquários, colocando-os diretamente no chão. O número de aquários foi também bastante reduzido em relação ao projeto original, e ao invés de utilizá-los somente com água, como previsto inicialmente, decidi introduzir algumas esculturas com caninhos de metal, lembrando asas de libélulas, que eram espelhadas pela água. Também foi acrescentado pigmento em pó azul sob alguns dos aquários. A parte superior da instalação foi realizada conforme o projeto inicial, criando um ambiente atravessado por fios de cobre, formando leves desenhos espaciais. Era uma instalação muito transparente, quase invisível, que experimentava as tensões produzidas pelo peso e pela gravidade, ao mesmo tempo em que refletia a leveza.



Figura 2. “Libélulas”. Instalação do autor. Schiller Pallais, Berlin, 2004.

Fiquei satisfeito com a parte suspensa da instalação, porém sua conexão com a parte inferior, dos aquários, não me agradou totalmente. Por se tratar de um trabalho extremamente delicado e quase invisível, acredito que um espaço expositivo mais neutro, com pé-direito mais alto, teria funcionado melhor. A vontade de realizar um trabalho sobre libélulas ainda não tinha sido totalmente satisfeita, e assim as libélulas continuaram a sobrevoar meus pensamentos artísticos por mais alguns anos, numa busca por um aperfeiçoamento da solução poética.

Ao retornar para o Brasil, em 2006, fui convidado para participar com alguns objetos de uma exposição coletiva na galeria Valu Oria, em São Paulo. Iniciei um novo processo de construção de esculturas, novamente baseadas em libélulas. Dessa vez, ao invés de uma instalação espacial, era necessário pensar em esculturas menores, que pudessem ser transportadas de um lugar para outro. Fiz uma série de experimentações com tubos e fios de cobre para constituir as asas das libélulas de maneira estável e não dependentes da gravidade, como na instalação original. Ao final, acabei optando por expor dois objetos.

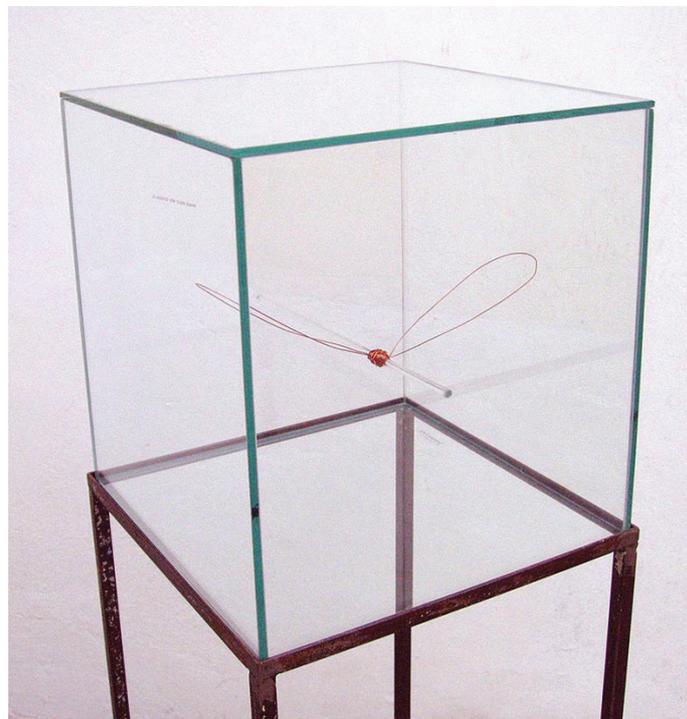


Figura 3. “Esperarei a noite”. Objeto do autor. 2006.

O primeiro trata-se de um cubo de vidro de 30x30 centímetros, dentro do qual há uma barra de vidro transparente na qual um arame de cobre é amarrado no formato das asas de uma libélula. Além disso, há duas pequenas frases escritas em letras diminutas, impressas sobre adesivos transparentes recortados, que estão colocadas em dois lados diferentes do cubo de vidro. Essas frases acrescentam um teor poético ao trabalho. Em uma das frases lê-se: “Esperarei a noite” e na outra “O sopro de tuas asas”, que corresponde também ao título ao trabalho. Pelo pequeno tamanho da tipografia, estes textos são quase imperceptíveis ao espectador inicialmente, que deve se aproximar da obra para poder descobri-los. O trabalho é extremamente transparente e delicado, e busca uma relação intimista com o observador, apresentando propositalmente uma poesia vaga e sutil. A imagem das libélulas é apenas insinuada, podendo até ser compreendida como outro inseto alado, já que o que se destaca é sua leveza e fragilidade.

O segundo trabalho da mesma exposição foi construído a partir de um pequeno aquário retangular, com um vidro curvo em sua parte frontal. No vidro traseiro do aquário foi colado um adesivo com a imagem em tamanho natural de um pequeno inseto verde, que embora lembre uma libélula por sua delicadeza e asa reticulada, pertence na verdade à ordem das *Neuropteras*, diferentes das *Odonatas*, às quais pertencem as libélulas. Ao lado da imagem deste inseto, está também uma frase, em letras verdes pequenas, que diz: “Procuro sem olhos”. Dentro do aquário há também um pequeno objeto de fio de cobre curvado, com um cristal marrom que une suas duas pontas, formando uma espécie de alça que remete ao formato das asas do inseto. Tanto a imagem, como frase, como o objeto, são coisas mínimas, muito frágeis e delicadas, que pedem a atenção do observador para detalhes quase insignificantes da existência, objetos ou insetos aparentemente sem valor, mas que por meio da arte são escolhidos para serem contemplados.

A frase “procuro sem olhos”, ao mesmo tempo em que se relaciona com as longas antenas do pequeno inseto, faz referência poética à busca existencial do artista, que embora nem sempre saiba o que vai encontrar, continua procurando. Embora o pequeno animal tenha olhos na verdade, ele também utiliza suas longas antenas para se orientar no espaço e captar o que está ao seu redor. O fazer artístico é um tatear no escuro, como um procurar sem olhos que torna as coisas visíveis. É necessário que o artista possua antenas atentas para captar o que está a seu redor, deixando-se afetar, canalizando as sensações na direção de seus anseios poéticos.

A escolha da imagem do pequeno inseto verde não se deu de forma programada. Alguns meses antes da exposição, este pequeno animal apareceu em minha casa e decidi fotografá-lo. Me interessava sua extrema delicadeza e fragilidade, além do

tamanho diminuto. Utilizei sua imagem em outras obras, como por exemplo em uma grande fotografia de 1 metro por 1 metro, na qual ele aparece em seu tamanho natural, bem pequeno, como se tivesse pousado sobre o grande fundo branco da fotografia. A delicadeza e fragilidade do animal, solitário, em um grande espaço vazio, chama a atenção do observador para a poesia das pequenas coisas. Algumas pessoas chegam a ter a impressão de que o inseto realmente pousou na foto e tentam espantá-lo.

Por estar desenvolvendo trabalhos com insetos, comecei a me interessar por entomologia e taxonomia. As coleções de insetos e pequenos animais para estudo da ciência, embora remonte aos gabinetes de curiosidades do século XV, tornaram-se mais populares sobretudo a partir do século XVIII. As viagens dos biólogos e artistas naturalistas aos novos continentes trouxeram grande interesse pelo mundo natural e desenvolvimento para a ilustração naturalista. A observação de espécies com fins científicos sofreu grande influência, sobretudo, do trabalho do botânico e zoólogo sueco Lineu (Carl Linnaeus), através da publicação de seu livro *Systema Naturae*, em 1735, em que propõe uma nova forma de classificação de plantas e animais. Segundo Pamela Gilbert (1988), no século XVIII tornou-se moda na Europa a organização de coleções de insetos, não só por médicos e cientistas, mas também pelo clérigo, por jovens senhoras, pela aristocracia ou por militares que chegavam de viagens além-mar. Estas coleções vieram a formar boa parte dos acervos dos museus de história natural.

Após realizar os trabalhos que citei anteriormente, ao buscar informações sobre entomologia e taxonomia, encontrei no livro "*John Abbot: Birds, Butterflies and Other Wonders*" (1988), de Pamela Gilbert, diversas ilustrações científicas representando libélulas e também o pequeno inseto verde, que aparece no livro como *Neuroptera: Chrysopidae (Phygancea)* (1988: 15). A ilustração, feita no século XVIII por John Abbot, vem acompanhada das seguintes anotações do artista "Coletada em 20 de abril na floresta, a antena da fêmea é mais curta que a do macho, muito comum e também chamada de Olho Dourado"². O inseto foi coletado no estado americano da Geórgia, onde este artista naturalista inglês viveu por vários anos. Achei interessante o fato de encontrar o mesmo inseto em minha casa em São Paulo, quase 300 anos depois. Pesquisando um pouco mais, também descobri que o nome comum deste inseto em inglês é *Lacewings*, que significa asas de laço, ou asas de renda. Chamou-me a atenção o fato de apesar de não conhecer nem seu nome científico, nem popular, quando fiz o trabalho, optei por representar a asa do inseto apenas através de um pequeno laço de cobre.

² Tradução do autor. Texto original: "*Taken 20th April in the woods, the antennae of the female is shorter than that of the male, very common and called the Golden eye.*"

Estas coincidências inesperadas, como por exemplo fazer um projeto com o nome de um inseto para expor em um local que também tinha o nome de outro inseto, ou construir uma escultura que remete ao nome popular do inseto, mesmo sem ter noção destas informações anteriormente, foram coisas que me intrigaram. Mas as grandes surpresas das séries de libélulas ainda estavam por acontecer. Logo, as libélulas das esculturas se encontrariam com as próprias libélulas do mundo animal, gerando grandes mudanças no processo de constituição desses trabalhos.

Quando estava fazendo as experimentações para a construção desses trabalhos, fiz também uma escultura com uma amarração de tubos de cobre em formato de asas, que porém não expus por não considerá-la bem acabada. Assim como nos outros trabalhos, a libélula era apenas insinuada através de uma abstração de sua forma, sem buscar diretamente uma representação naturalista. A escultura permaneceu pendurada por alguns meses em meu quintal, sem que eu lhe desse muita importância. Um certo dia, ao abrir a porta do quintal, deparei-me com duas libélulas verdadeiras penduradas em uma das asas da escultura de libélula. Por vários dias esta cena se repetiu, às vezes com uma única libélula ou até com três libélulas ao mesmo tempo. As libélulas só pousavam ali na escultura, em nenhum outro local do quintal, que não tinha plantas nem água. Por cerca de três anos, esta situação voltou a se repetir diversas vezes, geralmente no mês de novembro.

Fiquei extremamente intrigado com o fato das libélulas virem sempre ali, sem entender se elas tinham se atraído pelo objeto em função de sua cor, seu material, ou seu formato, que poderia ser anatômico para elas se pendurarem, ou se teria havido algum tipo de “compreensão” da obra por elas. Por mais absurda que parecesse esta constatação do ponto de vista racional, do ponto de vista artístico esta ideia fez para mim todo o sentido. Comecei a me perguntar se poderia ter havido algum tipo de comunicação com as libélulas através da escultura. Havia algo de mágico neste fato. Também me ocorreu a ideia de que uma escultura que havia sido rejeitada pelo mercado e pelo próprio artista, talvez pudesse ter alguma utilidade para as libélulas. Assim, a escultura de libélula deixaria de ter seu valor ancorado em sua configuração formal, que eu considerava deficiente, para passar a ser valorizada por seu caráter relacional, energético, funcionando como um objeto atrator de libélulas.

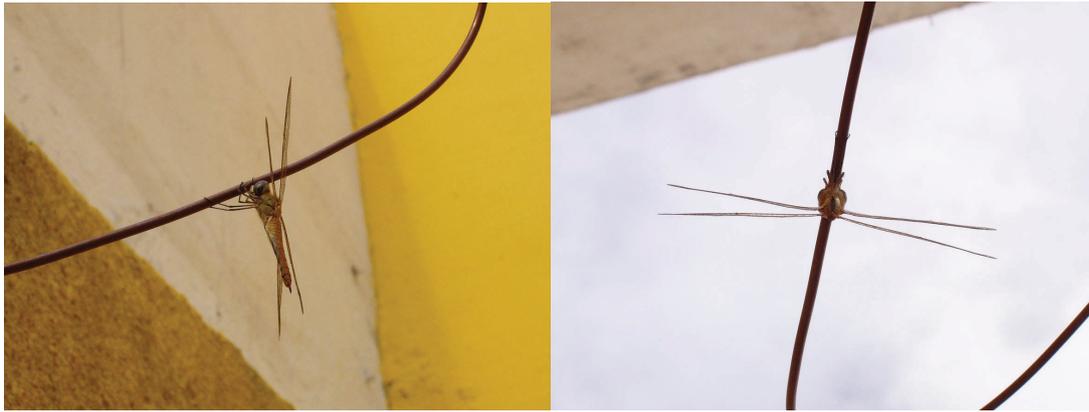


Figura 4. “Atrator de Libélulas”. Série de fotografias do Autor em que libélulas reais se penduram em uma escultura de libélula. 2012.

Comecei a documentar a presença das libélulas dependuradas na escultura, realizando uma série de fotografias e alguns pequenos vídeos. Nem sempre as imagens foram produzidas de forma adequada, já que não havia a possibilidade de se prever quando as libélulas apareceriam e também era difícil fotografá-las sem que fugissem rapidamente. Porém, mais do que os aspectos formais das imagens, o que me interessava era captar a situação. Em 2012 na exposição “Atrator de Libélulas” realizada no Ateliê 397, em São Paulo, pude finalmente reunir todas estas fotografias, os vídeos, juntamente com escultura e um texto de minha autoria que contava de forma poética o fato ocorrido. O texto, que foi aplicado sobre uma parede pintada de amarelo onde também estava pendurada a escultura, era o seguinte:

Havia ficado insatisfeito com aquele objeto, como era de praxe entre os artistas. Lembrava vagamente uma libélula. Mas tinha ficado mal feito, torto, não servia para nada. Mas como arte não servia para nada mesmo, resolveu pendurá-lo em seu quintal. Era um lugar árido, sem plantas nem água. E o objeto foi ficando ali, oxidando no tempo. Passaram-se semanas, meses. Um certo dia, ao abrir a porta do quintal deparou-se com uma cena curiosa. Duas libélulas estavam penduradas em sua escultura de libélula. Passavam-se anos, e em todos os novembros elas apareciam, solitárias, ou em duplas ou trios. Apenas ali, penduradas na escultura. Será que elas se reconheciam? Será que o formato da escultura era anatômico para elas? Será que era o material que as atraía? Ou será que as libélulas entendiam melhor de arte do que ele? Tinha muitas perguntas. Talvez devesse empreender uma investigação científica. Quem sabe até...

Também faziam parte da instalação os vídeos “Morse” e “Desmedida”. “Morse” é um vídeo que documenta os últimos momentos de vida de uma libélula. O inseto foi por

mim assim recolhido, depois de ter sido atacado por meu gato em uma das visitas das libélulas ao quintal. O vídeo apresenta um *close* da libélula em seus minutos derradeiros. Vemos o pequeno inseto apenas mover uma de suas patas dianteiras repetidamente, como se teclasse alguma mensagem de forma rítmica, que vai se desacelerando até parar, quando se dá a morte da libélula. O título “Morse” reforça ironicamente a ideia da transmissão de uma mensagem em um código que não conhecemos. Novamente, a comunicação entre homens e animais é tematizada. Enquanto nas fotografias das libélulas penduradas em sua escultura análoga sugere-se poeticamente a possibilidade de interação entre os animais e um artefato humano, aqui é como se quiséssemos depreender uma mensagem que o animal enviaria, ainda que não possamos decifrá-la. Mesmo que os movimentos de sua pata sejam involuntários, e não estejam nos enviando nenhuma mensagem, jamais teremos condições de saber qual a percepção e a consciência da libélula neste momento de sua morte.



Figura 5. Frame do vídeo “Morse”, do autor, 2012.

A morte do pequeno animal é também uma questão de bastante importância na poética deste trabalho. Quem se importaria com a morte de um animal, ainda mais tão ínfimo e tão efêmero como uma libélula? Insetos são animais que geralmente ocupam uma escala de valoração inferior no imaginário humano. Geralmente são vistos como pragas, ou simplesmente como frágeis e fáceis de matar. Não gozam da mesma simpatia que temos por mamíferos ou animais de maior porte, por exemplo. Se podemos admitir uma possibilidade de comunicação com mamíferos, particularmente com aqueles domesticados, raramente veremos menções à comunicação entre homens e insetos, a não ser em sentido metafórico. Além disso, dificilmente pensamos em insetos como indivíduos, é mais comum percebê-los como membros indiscriminados de um coletivo. Ao documentar os últimos minutos de uma única libélula, procuro tornar visível a importância da vida e a dor da morte, ainda que seja a de um ser

a que geralmente não damos muita atenção. Nos poucos minutos em que dura o vídeo, podemos observar detalhadamente as belas nervuras de sua asa e sua força se esvaindo no desacelerar do tempo. Busca-se nessa absorção poética que o vídeo provoca, despertar a consciência do observador para a percepção da efemeridade da vida neste outro ser animal.

Curiosamente, tenho observado que as reações dos expectadores que assistem este vídeo são bastante diversas. Alguns sentem compaixão pela libélula, sofrendo com ela seus últimos momentos de vida. Outros veem o vídeo de forma irônica, ou até engraçada, não percebendo inicialmente que se trata da morte do animal, que é apenas afirmada pelo texto que se segue após as imagens. No texto, lê-se: “Este vídeo documenta os últimos minutos de uma libélula assim encontrada. O animal não foi maltratado para a realização deste filme”. Esta última frase, que é comum ao final de filmes que utilizam animais, é percebida por alguns como uma paródia irônica da indústria cinematográfica e por outros é tomada como a descrição real da cena que o vídeo efetivamente documenta. A partir desta frase comum, Randy Malamud³ inicia uma discussão sobre a utilização de animais no cinema e a ética humana em relação aos animais.

Malamud (2011) nos conta que esta frase trata-se de uma certificação introduzida na indústria cinematográfica americana pela *American Humane Association's (AHA) Film and Television Unit*, que começou a monitorar a segurança dos animais após um cavalo ter sido forçado a saltar de um penhasco para a morte para a filmagem do filme *Jesse James*, de 1939. Após apresentar uma série de casos de maltrato de animais em diversos filmes, o autor questiona ainda que talvez apenas a garantia de que o animal não foi maltratado durante o filme não seja suficiente no caso de filmes que mostram animais em situações degradantes ou que estimulem a violência contra eles, mesmo que estas cenas sejam ficção. Pode-se perguntar ainda porque não necessitamos colocar ao final dos filmes que nenhum ser humano foi maltratado durante as filmagens? Afinal, nem se cogitaria este fato. Já no caso dos animais, seria mais facilmente admissível que estes fossem passíveis de maus-tratos. Malamud acrescenta ainda que embora seja comum no cinema a apresentação de animais como objetos de fetiche, ridicularizados ou puramente fantasiosos, alguns artistas buscam reavaliar esta postura antropocêntrica em seus trabalhos, colocando os animais em posições mais matizadas, que fogem de um simples sentimentalismo esvaziado e figurado ou de uma manipulação dominadora, e ao mesmo tempo enxergam a relação entre o homem e o animal de forma mais

3 Randy Malamud é professor e chefe do departamento de inglês da Georgia State University, USA. É autor dos seguintes livros: *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity* (1998), *Poetic Animals and Animal Souls* (2003), *A Cultural History of Animals in the Modern Age* (2007), and *An Introduction to Animals and Visual Culture* (2012). É membro do Oxford Centre for Animal Ethics e patrono da *Captive Animals' Protection Society*. O texto aqui citado é o artigo «Animais no Cinema: Ética do Olhar Humano», traduzido por Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel, apresentado no livro «Pensar/Escrever o Animal: ensaios de zoopoética e biopolítica», organizado por Maria Esther Maciel. Vide bibliografia.

problemática e aprofundada. Entre os artistas citados pelo autor estão Joseph Beuys e Mark Dion, artistas pelos quais nutro grande interesse. Não se trata portanto nem de utilizar os animais apenas como material para a manipulação artística, nem de advogar de forma ingênua a presença dos animais de maneira puramente sentimentalista, mas de discutir a complexidade que a relação humano-animal exige.

Em suma, nos trabalhos realizados com libélulas que apresentei até o momento, procurei focar as seguintes questões básicas na relação entre homens e animais: a comunicação entre as espécies e a conseqüente relação dos animais com o mundo e nossa percepção da morte dos animais. Ao investigar a literatura filosófica a respeito destes assuntos, vejo que as questões da comunicação e da morte dos animais encontram-se emaranhadas. Vejamos com atenção estas questões.

A questão da comunicação com animais apresenta-se problemática para a maioria dos filósofos pelo fato de que uma das principais diferenças entre homens e animais seria justamente a ausência de linguagem nestes últimos. Ainda que se possa admitir que os animais possuam linguagens próprias, estas seriam consideradas geralmente mais rudimentares, ou ainda que complexas, inalcançáveis para a percepção humana. Da mesma forma, nossa linguagem não ocuparia o mesmo campo semiótico da linguagem das outras espécies.

Em *The Open: Man and Animal*, Giorgio Agamben (2004) busca investigar o que separaria o homem dos animais, e como esta questão é tratada ao longo da história da filosofia. O autor inicia seu pensamento afirmando que a cesura existente entre a definição do humano e do não-humano não é algo totalmente comprovável cientificamente, mas sim uma concepção construída historicamente que serve para afirmar a condição do homem perante as outras espécies e só pode ser concebida através de uma ótica antropocêntrica. Para o humanismo, o homem seria um animal com algo a mais, um ser vivente com um *logos*, uma conjunção entre um corpo e uma alma, a reunião de um elemento natural (animal) e um elemento sobrenatural, social, ou divino. (Agamben, 2004: 16)

A forma como os animais se relacionam com o mundo e o percebem também seria diferente da maneira dos humanos. Enquanto os homens tem consciência dos objetos que os cercam e diferenciam-se de seu ambiente, para alguns autores o animal estaria totalmente imerso no mundo imanente da natureza, sem se separar dele. Para Bataille, “todo animal está no mundo como água na água” (Bataille *apud* Tyler, 2011: 56). O animal viveria portanto em um mundo indiferenciado de sensações que é impenetrável ao ser humano, que só pode ser vivenciado “sem palavras, sem distinções, sem consciência.” (Tyler, 2011: 56). O homem só poderia tentar acessar esse mundo através da “tentação viscosa” da poesia, sem nunca penetrá-lo efetivamente.

Jakob von Uexküll, um dos mais importantes zoólogos do século XX e um dos fundadores da ecologia vai mais fundo em sua investigação sobre a relação dos animais com o mundo. Ele diferencia o conceito de *Umwelt* referente ao ambiente nos quais os animais vivem imersos, da noção de *Umgebung*, o espaço físico compartilhado entre as espécies. *Umwelt* é uma palavra alemã formada pelo prefixo *Um*, que geralmente significa ao redor e da palavra *Welt*, que significa mundo. *Umwelt* é geralmente traduzida para o português como meio-ambiente e podemos compreendê-la como o mundo que nos rodeia, no qual estamos imersos através das sensações perceptivas, que não se trata apenas do espaço físico puro, mas do ambiente vivenciado e experienciado pelo ser. Já *Umgebung* se refere mais ao espaço dado, à região compartilhada existente. Embora não exista como palavra isolada, *-gebung* origina-se do verbo *geben*, que significa dar, mas também é o verbo utilizado para significar existir, na expressão *es gibt*. *Umgebung* é portanto o mundo dado, existente, um espaço abstrato no qual todos os animais estão inseridos, que entretanto é inatingível, já que cada espécie tem percepções diferentes deste mundo. Giorgio Agamben explica de maneira clara estas concepções de Uexküll:

Bastante frequentemente, ele afirma, nós imaginamos que as relações que um certo sujeito animal tem para com as coisas em seu ambiente ocorre no mesmo espaço e no mesmo tempo que nos liga aos objetos em nosso mundo humano. Essa ilusão repousa na crença em um mundo único no qual todos os seres vivos estão situados. Uexküll mostra que este mundo unitário não existe, assim como não existe um espaço e um tempo igual para todas as coisas viventes. A mosca, a libélula e a abelha que observamos voando perto de nós em um dia ensolarado não se movem no mesmo mundo no qual nós as observamos; elas nem mesmo compartilham conosco - ou umas com as outras - o mesmo tempo e o mesmo espaço (tradução do autor⁴) (Agamben, 2004: 40)

É justamente esta certa opacidade do mundo perceptivo dos animais que me fascina nesta série de trabalhos sobre as libélulas. Ainda que o mundo das libélulas seja completamente estranho ao mundo que percebemos, ao se pendurarem em uma escultura que foi concebida para representá-las a partir da ótica humana, homens e libélulas ligam-se através de um objeto comum, presente em uma mesma *Umgebung*, porém em diferentes *Umwelten*. Se esta ligação é impossível do ponto de vista da ciência, do ponto de vista poético ela é bastante produtiva.

A abertura perceptiva que temos em relação ao mundo é também tematizada no pensamento intrincado de Heidegger. Agamben (2004:51) afirma que Heidegger teria se influenciado pelo pensamento de Uexküll e aquilo que Uexküll chamava de

4 Texto original: "Too often, he affirms, we imagine that the relations a certain animal subject has to the things in its environment take place in the same space and in the same time as those which bind us to the objects in our human world. This illusion rests on the belief in a single world in which all living beings are situated. Uexküll shows that such a unitary world does not exist. The fly, the dragonfly, and the bee that we observe flying next to us on a sunny day do not move in the same world as the one in which we observe them, nor do they share with us - or with each other - the same time and the same space".

Umwelt, Heidegger vai chamar de *Enthemmungsring* (círculo desinibidor). Enquanto Uexküll descrevia os objetos do mundo que despertavam as percepções animais como portadores de significado (*Bedeutungsträger*) que ativavam e provocavam reações sobre os órgãos do sentido (*Wirkorgan*), Heidegger descreverá esses mesmos objetos como desinibidores (*Das Entthemmende*), ou seja, elementos que dão origem à reação perceptiva. Porém, os principais conceitos introduzidos por Heidegger se referem principalmente aos níveis de aberturas perceptivas que temos para com o mundo, que ocorrem de maneira diferente para os seres inanimados, os animais e o homem. Para Heidegger, enquanto a pedra é “sem-mundo” (*weltlos*), já que ela não percebe o mundo nem tem consciência dele, os animais seriam “pobres de mundo” (*weltarm*) e os homens seriam formadores ou construtores do mundo (*weltbildend*). Heidegger considera os animais como pobres de mundo, pois ao mesmo tempo que eles estão totalmente imersos na imanência do mundo, reagindo a seus estímulos desinibidores, eles são cativados por eles, tomados (*benommen*) como que por um torpor que os impede de discernir as coisas do mundo como objetos outros, que se distinguem de suas próprias percepções. Aos animais é concedida uma abertura sensível para o mundo, porém não é oferecida a possibilidade de identificar os objetos como tais, externos a si, com um distanciamento que apenas a razão humana conseguiria alcançar. Para os animais, o mundo está aberto (*offen*), porém não evidente (*offenbar*), não pode ser desvelado.

Já o homem, ao mesmo tempo em que pode imergir na abertura sensorial do mundo, pode também se afastar dela, percebendo o mundo como um objeto externo e assim construindo uma noção de formação do mundo (*weltbilden*) através da razão. O mundo se apresenta desvelado ao homem, aberto no sentido de uma compreensão mais ampla, que não se circunscreve puramente na percepção reativa, mas pode ser objetivado pela razão. O homem vive o constante dilema entre o ocultamento e o torpor que a imersão no mundo perceptivo lhe proporciona e o desvelamento que a razão lhe possibilita, ainda que por vezes se afaste do mundo em si e construa mundos de pensamento.

Embora não desconsidere a teoria de Heidegger, Agamben questiona a separação valorativa deste. Ora, se o homem pode ter discernimento das coisas do mundo, separando-se de seus estímulos desinibidores, como se explicariam as barbáries cometidas pelos homens durante as guerras mundiais? Estaria o homem assim se afundando no torpor das sensações e assim se animalizando? Ao invés de uma afirmação antropocêntrica, Agamben solicita que a dialética entre o homem e o animal permaneça como uma questão filosófica que não deva ser puramente resolvida no sentido de estabelecer definições que coloquem o humano acima de todos os outros os seres, mas que perceba a própria condição humana como problemática, considerando seus aspectos éticos e políticos em relação às outras espécies.

Ao procurar dominar a natureza, o homem tem também a vida dos outros seres em suas mãos. As afirmações de Heidegger a respeito da morte dos animais são também vistas como problemáticas pelo filósofo contemporâneo Christian Sternad. Ao estudar a morte dos animais do ponto de vista fenomenológico, Sternad elabora sua crítica a partir da seguinte afirmação de Heidegger:

Os mortais são os Homens. Eles se chamam mortais porque eles podem morrer. Morrer significa: ser capaz de ter (*vermögen*) a morte como morte. Apenas o homem morre. O animal termina. Ele não possui a morte como morte nem diante de si nem atrás de si.⁵(tradução nossa) (Heidegger apud Sternad, 2014: 47)

Para Heidegger, se o mundo não se encontra totalmente desvelado para os animais, já que eles são totalmente cativados por seus estímulos imediatos, eles também não podem perceber a morte antes que ela se dê efetivamente. Eles não teriam uma consciência da morte, que nem poderia ser compreendida a partir de uma perspectiva histórica, através do acúmulo de conhecimentos sobre o passado e nem mesmo poderia ser imaginada em uma projeção futura. Assim, o animal estaria aberto (*offen*) para a morte, porém a morte não estaria evidente (*offenbar*) para ele.

Christian Sternad (2014: 58) aponta, porém, que se o mundo percebido pelos animais jamais poderá ser totalmente apreendido pelo homem, já que suas reações aos elementos desinibidores só se dão através de seus órgãos de sentido, que são diferentes dos nossos, como poderíamos afirmar com certeza que os animais não tem consciência da morte? Sternad questiona se tal afirmação não poderia servir como simples desculpa para afirmar a supremacia do homem perante os animais e justificar as atrocidades e assassinatos em massa que são cometidos contra eles. A mudez ou a falta de linguagem dos animais não pode ser tomada como uma ausência de subjetividade ou da consciência do sofrimento. Para Sternad, a filosofia não pode se furta a este problema e servir como justificativa para a barbárie.

Se a morte em massa de animais, principalmente de mamíferos nos comove, o que podemos dizer então sobre a morte de uma única libélula? No vídeo “Morse” procuro dar importância a esse ser tão efêmero, e, ainda que não possamos penetrar em seu mundo ou compreender suas mensagens, podemos ao menos nos deter a observá-lo por alguns minutos e nos rendermos à beleza de suas delicadas asas.

5 Texto original: Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich.

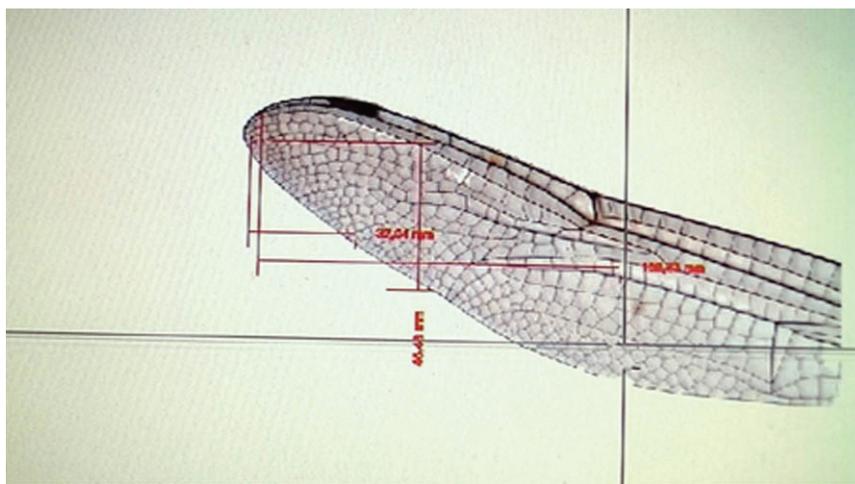


Figura 6. Frame do vídeo “Desmedida”, do autor, 2012.

Asas são signos do não-humano, do mundo inalcançável do voo que é vedado aos homens. Libélulas são seres alados, muitas vezes associadas a fadas de fábulas ou anjos. Através da fabulação da arte, busco nestes trabalhos um encantamento que encontra magia no mundo das coisas ínfimas. A asa da libélula foi também tema de meu vídeo “Desmedida”, que geralmente é apresentado em conjunto com “Morse”. Em “Desmedida”, vemos uma asa que foi escaneada e tem aparentemente os desenhos de suas nervuras medidos milimetricamente. Vemos um cursor com eixos verticais e horizontais se movimentarem sobre a asa da libélula, traçando linhas de cotas que se refeririam às medidas de cada um dos desenhos internos da asa da libélula. A vontade de medir cientificamente os desenhos da asa de uma libélula mostra-se como um grande paradoxo: afinal, pra que serviriam essas medidas? Seriam elas capazes de apreender a delicadeza da asa de uma libélula? O próprio título do vídeo contradiz o que é aparentemente proposto nas suas imagens. Não seria a beleza da asa de uma libélula algo de uma grandeza desmedida? Para que serviria estudar racionalmente a asa de uma libélula já sem vida, se não pudéssemos apreendê-la e fruí-la simplesmente por sua qualidade estética? Não deveríamos então ceder ao torpor das sensações, que a arte aprofunda, lembrando-nos de nossa condição de animais sensíveis ao invés de querermos estudar o mundo através das réguas causticantes da razão?

“Desmedida” e “Morse” falam de perdas e impossibilidades, mas também do desejo de superá-las. Lacunas intransponíveis entre os seres geradas pelas dificuldades de comunicação entre seus mundos sensíveis apartados, mas que podem ser talvez encurtadas através do desejo de comunhão e reencontro simbolizado pela arte. Lacunas entre os limiares da vida e da morte, quer seja pela possibilidade iminente de tornarmo-nos simples objetos após a morte ou simplesmente por nossa dificuldade

de compreender a vida dos outros seres, animais ou não, que compartilham do mundo conosco. “Desmedida” e “Morse” apresentam sonoridades similares a outras palavras que conhecemos, mas evitamos pronunciar: despedida e morte. Ainda que o observador destes trabalhos não chegue a perceber esta proximidade, tal associação revelou-se significativa para o artista no processo de criação.

Alguns anos depois de criar esta série de trabalhos com libélulas, pude novamente realizar uma nova instalação, na qual elas aparecem, não mais como elemento principal, mas associadas a outros insetos e materiais. Ao longo desses anos, fui colecionando alguns outros insetos, como vespas e mariposas, além das próprias libélulas encontradas em meu quintal, que finalmente reuni na instalação “Nada Mais”, que expus na exposição “Naturantes” ocorrida na Biblioteca Brasileira USP durante o II Seminário Internacional Arte e Natureza, em 2014, sob minha organização. Nesta instalação, os insetos já aparecem todos mortos e são acondicionados em pequenos vidros misturados a outras cúpulas maiores de vidro e lentes de aumento, além de pigmento azul, água e pedaços de lenha. Os insetos não se destacam à primeira vista no trabalho, devem ser descobertos pelo olhar atento. A instalação remete a uma espécie de laboratório, que porém ganha um ar celeste pelo pigmento azul jogado sobre os vidros que é contraposto às árvores decepadas representadas pelos pedaços de lenha ali distribuídos.



Figura 7. Instalação “Nada Mais”, do autor. Biblioteca Brasileira USP, 2014.

Trata-se de uma instalação de qualidade matérica, que busca remeter ao imaterial, ao efêmero e ao celeste dando atenção às coisas mínimas. Embora sua visualidade se assemelhe a um laboratório científico, que contém coleções de insetos, cúpulas e vidros, o trabalho na verdade é o resultado de uma experiência artística. Através de um processo de investigação baseado em arte, chega-se a resultados inesperados que não buscam simplesmente explicar um fato quantificável, mas que ressaltam a validade da experiência sensível, os afetos por outros seres e as reflexões sobre a existência.

A instalação “Nada Mais” apresenta-se como um pequeno laboratório que procura apreender o inapreensível, colocar em suspensão o conhecimento racional, captar transparências e flutuações, dar corpo ao vazio e prolongar o lento esvair do efêmero. Diante da natureza ceifada pela morte, resta a nós, humanos, animais-culturais-naturais, apenas o vazio e a dúvida. Não há mais espaço para narrativas nem filosofias. Permanece apenas o silêncio. Nada mais.

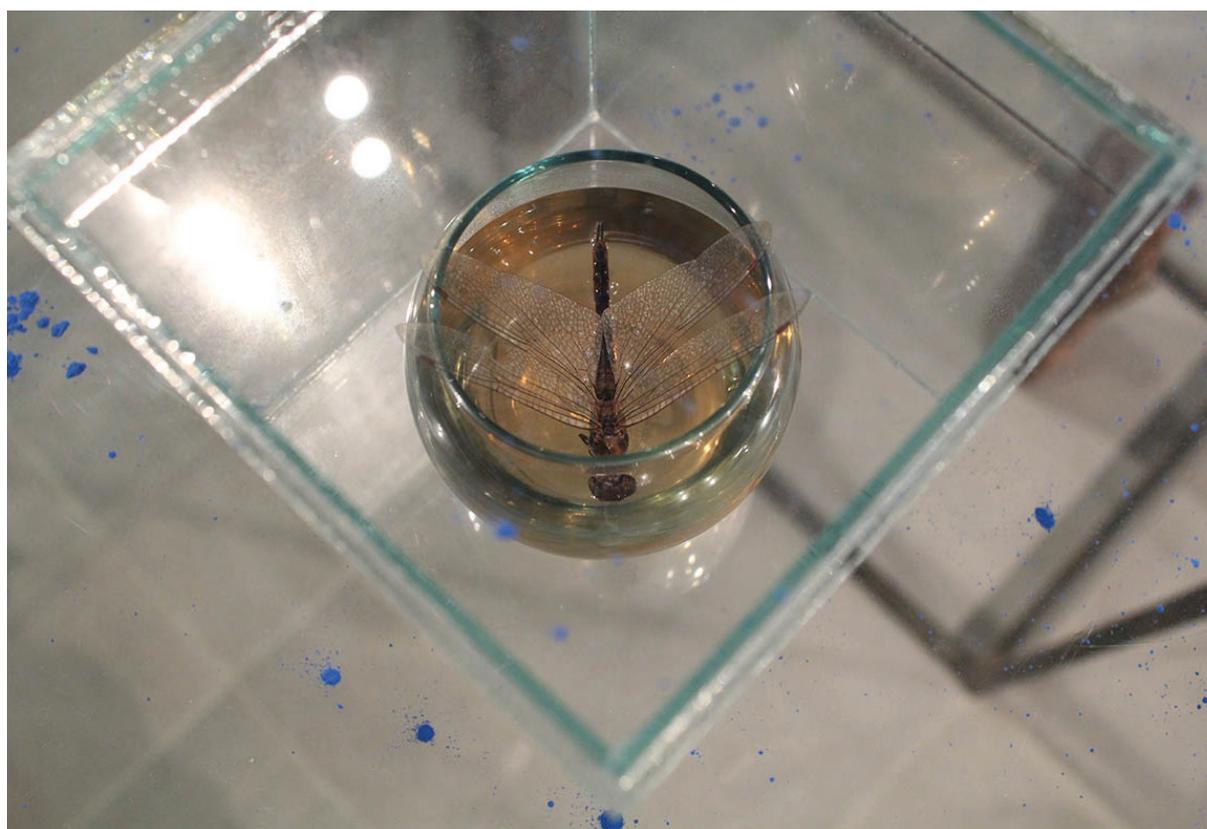


Figura 8. Detalhe da Instalação “Nada Mais”, do autor. Biblioteca Brasileira USP, 2014.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *The Open. Man and Animal*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.

DERRIDA, Jaques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. Interações entre natureza e ciência na arte contemporânea. *Art & Sensorium*. v. 1, p. 79-96, 2014.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. Modelos de Representação das Ciências Naturais na Arte Contemporânea. *Revista Arte ConTexto*. v. 3, p. s/n-s/n, 2015.

GILBERT, Pamela. *John Abbott. Birds, Butterflies and Other Wonders*. Londres: Merrell, Holberton Publishers and The Natural History Museum, 1992.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

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

STERNAD, Christian. Den Tod als Tod vermögen. Zum Tod des Tieres aus phänomenologischer Sicht. In: ULLRICH, Jessica et ULRICH, Antonia. (Hg.) *Tierstudien: Tiere und Tod*. Berlin: Neofelis Verlag, 2014.

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior é Artista visual, professor, pesquisador, curador e designer. É Professor Livre-Docente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor orientador no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA-USP. Na graduação atua como professor no curso de Design da FAU-USP e no curso de Relações Públicas da ECA-USP. Pós-doutor pela FAU-USP, . Possui Livre-Docência pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, Doutorado em Artes pela ECA-USP (com doutorado sandwich de dois anos na Alemanha), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2000) e graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de São Paulo (1989).