



Animais e Outros Humanos

Um ensaio visual sobre alteridade e
hibridismo nos Museus de História Natural

TATIANA MÓES SPINELLI

M₂₀₁₇

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA À **FACULDADE
DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO** EM
DESENHO E TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

Trabalho realizado sob a orientação do
professor Paulo Luís Almeida

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, dona Estelita, ao amado Carlos (Alberto Martins), o professor Paulo (Almeida), aos funcionários do museu de Zoologia Augusto Nobre da Universidade do Porto, aos colegas de turma do mestrado 2015/17 em especial, Mariana Sales (pela fluorescência), Marta Rebelo (por Miguel) e Ana Rita (pelo descanso mental necessário); às amigas Nadja Ferraz e Maria Helena Assis (que me apoiaram de maneira quase marginal neste mestrado), aos funcionários do Lugar do Desenho, aos funcionários da Casa das Artes, ao dono da égua de cabelos rosas, que influenciou esse projecto de uma forma muito lúdica, aos vigias e faxineiros da Faculdade de Belas Artes do Porto, aos bibliotecários pela sempre especial ajuda (sem eles nenhum projecto segue), em especial à bibliotecária da Faculdade de Letras, ao passarinho que fez um ninho em cima do portão da garagem (por me acalmar a visão quando muito ansiosa), aos taxidermistas anônimos, aos animais e

RESUMO

Esta investigação nasceu a partir do confronto com a representação humana e animal nos Museus de História Natural. O animal como *um outro* que definiu uma identidade humana. Este sentimento de alteridade alastrou-se para as relações humanas; o outro tornou-se o nativo de uma cultura e raça diversa. Na Europa do séc. XIX esse outro foi exposto em zoológicos e museus; segundo alguns teóricos isto nublou identidades e resultou espaços identitários em constante movimento.

O Desenho e este relatório foram os veículos de compreensão destes não-espacos, tipos específicos de travessia numa busca a situações do passado que delineiam o presente. O projecto é uma criação de dupla natureza, parte investigação visual, parte memorial descritivo; numa troca constante de ideias e estéticas afloradas pelos museus, alteridade e pós-colonialismo.

Como resposta foram desenvolvidos os temas dos dioramas, animais, zoos humanos e hibridismo. Apresentam-se os resultados num formato que espelha o arquivamento das diversas etapas da produção num mimetismo ao próprio espaço museológico que, em sua necessidade de colecionismo, consequentemente cria novas narrativas para cada elemento apresentado. Os principais métodos de investigação foram desenhos *in situ* nos museus, registro fotográfico, pesquisas em arquivos digitais, levantamentos de dados históricos e desenhos em estúdio a partir dos registros - onde outras técnicas, como *spolvero* e *frottage* foram realizadas. Esta experiência evidenciou a importância da consciência e domínio da retórica dos materiais como agentes de uma poética. O projecto considera as relações entre humanos e animais como mitos, resgates e memória, apresentadas como um só elemento numa tentativa em aludir ao hibridismo como resposta a uma destruição e regeneração da identidade.

Palavras-chave: *animal, diorama, zoológico humano, híbrido*

ABSTRACT

This research stems from the strategies and devices of human and animal representation in the Museums of Science and Natural History. In it the animal is framed as *the other* after which a human identity is defined. Historically, this feeling of otherness has spread to human relations; the other became the native of a different culture or race. In XIX century's Europe the other was exposed or taxidermied in zoos and museums; for some scholars this blended identities resulted in identity spaces constantly moving.

This drawing based project and the written report that follows it are the vehicles used to address these non-spaces: a particular kind of crossing through them in a search for past situations from which the present is now recreated. The project has, therefore, a dual-nature: one is developed as research through art; other as a theoretical and critical frame. Both are in constant exchange of ideas – such as alterity and postcolonialism - and aesthetic questions raised by the spectrum of Natural History Museums.

In addressing these concerns within a drawing practice, we focused on themes such as dioramas, animals, human zoos and hybridity. The results are presented in a format that mirrors the archiving strategies of the various stages of production simulating the museum space itself, which — in its need for collecting — thus creating new narratives for each element being presented. Consequently, the research used as its methodological strategies drawings *in situ*, photographic records, surveys of digital archives, contextual and theoretical reviews and studio drawings made after the recordings - where other techniques such as *spolvero* and *frottage* were used. This experience evidenced the importance of the rhetorics of materials as agents of a poetic approach to this subject. The project considers the relationships between humans and animals as myths, restored behaviours and memory, presented as a single element in an attempt to allude to hybridism as a response to the destruction and recreation of identity.

Keywords: *animal, diorama, human zoo, hybrid*

SUMÁRIO

<i>Hall de Entrada – Introdução ao Problema</i>	<i>13</i>
<i>Galeria dos Dragões – Do museu ao animal taxidermizado ao híbrido</i>	<i>17</i>
<i>Sala dos outros – Identidade, alteridade e hibridismo.....</i>	<i>28</i>
<i>Pavilhão Central – O ofício do desenho.....</i>	<i>39</i>
<i>Exposição do Extraordinário – A presença do desenho</i>	<i>58</i>
<i>Considerações à Saída.....</i>	<i>81</i>
<i>Bibliografia.....</i>	<i>86</i>
<i>Índice de Ilustrações.....</i>	<i>88</i>

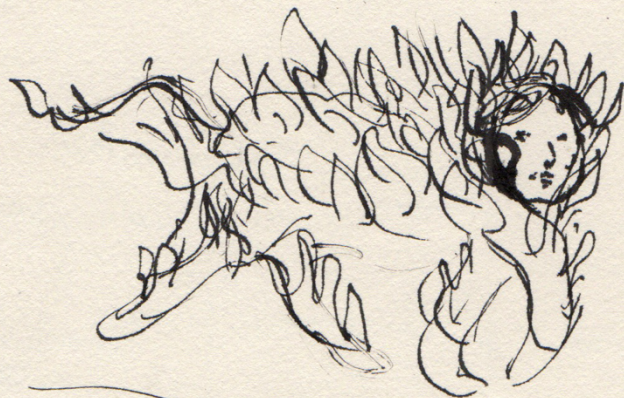
Plaza

Frotage con foto de srawra sobn un puel.

So I had this ~~dream~~ vision when a lion

with a masculine indian human face walks into or
a forest path some meters above me.

I saw him first when he ate something, it was black and
smell like a very black inidend.



- something
red

and someone else near



HALL DE ENTRADA

“...um leão com a face de um homem indiano, corpo formado por chamas, caminha no meio da floresta enquanto come algo negro e pegajoso, como petróleo. Olha-me de um caminho alguns metros acima...”
(sonho s/data)

A alteridade define ao refletir o total diferente delimitando o que não se é e fixando o que é. No caos primal, os animais foram um reflexo contrário, um tanto embasado, na identificação humana; tal identidade ao se confundir com alteridades¹, cria híbridos. Por seu lado, *“o desenho é uma imagem que para ser escrita necessita/exige domínio de determinados códigos, codificação essa que já estabelece um sentido conotativo ao desenho, sem que isso lhe extirpe seu sentido denotativo.”*². Se assim for, podemos dizer que é da natureza do Desenho, por mais exclusivo que este seja, nunca ser uma alteridade para si mesmo; a metáfora (o estranho) no desenho só se dá em acordo com o interlocutor. Ou seja, um homem com cabeça de bode é real dentro da realidade do desenho e só se torna incrível quando em confronto com as experiências de quem o vê/cria. O desenho é ambíguo e incerto.

Portanto, o primeiro problema desta investigação, que se delinea em duas vertentes – uma prática e outra reflexiva sobre esta prática– pode ser resumido nas seguintes perguntas:

Como representar *em* desenho as querelas dos limites entre o que é ser humano e ser animal – neste caso, ser como presença e identidade?.

¹ Diversos são os mitos, lendas e histórias onde o ser humano se metamorfoseia ou se mistura com um outro: pessoas surgiram do barro mais um sopro divino; engravidam em contato com uma serpente; são capazes de falar com animais; e etc.

² Roland Barthes, *Lo Obvio Y Lo Obtuso: Imagenes, Gestos, Voces* (Barcelona: Paídos, 1985).

Quais as potencialidades do híbrido, da metamorfose e da transformação no modo como o desenho representa uma ideia?;

As relações íntimas entre alteridades podem encontrar uma resposta gráfica?

De forma a confrontar estas questões, o projecto estabeleceu como contexto de investigação o universo do museu de história natural, em particular o Museu de Zoologia Augusto Nobre da Universidade do Porto – o museu de Zoologia foi inaugurado em 1916 e em 1996 integrado ao museu de História Natural da Faculdade de Ciências do Porto. Por se encontrar fechado para reformas, este museu tornou-se uma caixa do tempo, onde se percebia a clara obsessão do acumulo justificar um impulso onde tudo se torna colecionável, de fósseis a animais, passando pelos vestígios humanos. Essa nudez foi reveladora no entendimento de um conceito mais amplo sobre a objetificação do diferente; onde, neste enquadramento, deparei-me com o objecto pessoa exposto em estado de diorama na Europa, como troféu e peça em zoológicos humanos.

O diorama pode ser entendido como a televisão antes da televisão³; é um espaço de fantasia, quase publicitário, onde tudo é artifício e cenário. O que significa uma pessoa, sua cultura e suas crenças, serem resumidas à condição de artifícios? A vitrine do diorama é uma janela que mostra como, baseando-se nas alteridades cultural e de fenótipos, houve uma desumanização e desvalorização de identidades não-europeia ao longo de regiões colonizadas. Neste quadro, dois pontos de vista norteiam este projecto: o foco na relação identidade/alteridade; e a discussão do híbrido pós-colonial – um tipo de identidade herdada do colonialismo. Portanto, como investigar o híbrido cultural a partir da relação animal-humano? Como retratar o outro?

Assim os espaços (museus, zoológicos) e valores coloniais contextualizaram abordagens gráficas para responder e integrar seu discurso sobre os corpos dos outros (essencialmente, um corpo sem autonomia, que pode ser usufruído e exposto). Portanto, o corpo do animal taxidermizado e o corpo do não-europeu influenciaram as decisões e experiências sobre os materiais e suporte que conduziram a prática do desenho: pele e gordura ou negritude e obscuridade.

³ Stephen Christopher Quinn, *Windows on Nature: The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*. (New York: Abrams, 2007).

A práxis do desenho realizou-se parte no próprio espaço museológico e outra em atelier, apoiada por registros destes espaços, juntamente com material relacionado encontrado em arquivos colectivos digitais.

Para acompanhar esta produção foram mantidos diários, onde se refletia sobre as práticas realizadas. O relatório pretende-se um saber entre o pensamento crítico e o pensamento visual, em diálogo às ações imagéticas. Para espelhar tal experiência este documento se apresenta como um híbrido entre o gênero do diário e de um relatório. Igualmente deve-se ler esse documento como quem adentra um museu; sendo cada capítulo um espaço onde pode-se admirar ou interagir com o que se espelha nas vitrinas.

Para nortear o universo criativo onde a investigação se move, apresenta-se, na *Galeria dos Dragões*, o conjunto de referências tangenciais aos caminhos deste projecto. Nesta confluência de pensares, a singularidade humana-animal apresenta-se: como norte para compreender a influência de ações políticas na reconstrução/destruição de identidades, como ocorre na obra de Kara Walker e Pieter Hugo; o animal como objecto sem individualidade, abordado por Pierre Huygue; e, no caso de Henri Rousseau, a familiaridade com uma metodologia recorrente neste projecto e que consiste em usar o diorama como criador de narrativas.

No capítulo seguinte, a *Sala dos Outros*, abarco o devir do ser e não-ser dentro do espectro do museu. Pretende-se, com este texto, construir o quadro conceptual onde o projecto se moveu. Se Michel Taussig estabelece a identidade como uma relação com uma alteridade, natural ou não, Edward Said e Homi Bhabha se concentram na identidade maleável, dependente de valores culturais. Com este quadro conceptual apresenta-se uma identidade humana que pode renascer como uma persistência contrária a uma desconstrução social, económica e política. Neste olhar, o híbrido se estabelece como uma indefinição no espaço entre duas alteridades.

No *Pavilhão Central* explora-se como o museu desenhou os caminhos deste projecto a partir de seus elementos cenográficos (dioramas e taxidermia), influenciando a investigação em seus aspectos estéticos, conceitual e material. Se discutem as principais metodologias e tecnologias utilizadas, como os diários feitos em esquisso. Igualmente, apresenta-se as conexões subjetivas que permitiram metaforizar o papel em pele e o negro da pele em matéria gráfica. Reflete-se ainda sobre e como o espaço de trabalho, se museu ou atelier, espelha-se num desenho.

Por último, na *Exposição do Extraordinário*, exponho alguns casos específicos que demonstram como, por diferentes meios, explorou-se os assuntos relevantes à investigação: animais, dioramas, zoológicos humanos e híbridos. Assim, temos, *Only the human has a face*, Zoológico Humano e Híbridos. Explora-se como essas séries permitiram argumentar sobre: o corpo desenhado e aquele que desenha; os matérias e estratégias necessárias para se discutir o híbrido e sobre as particularidades dos desenhos; e como essa linguagem estruturou um Desenho no projecto. Aqui também, explica-se como se retornou a estética do museu ao expor os desenhos a maneira da colecção e acúmulo.

Associado a esse material foi criado um *Livro de Projecto*; neste, o raciocínio sobre a investigação é formulado por imagens. Embora, possam ser lidos de forma autônoma, há uma colaboração especulativa entre os dois documentos (*Relatório* e *Livro de Projecto*), portanto algumas imagens serão referenciadas ao *Livro de Projecto* e indicadas pela sigla LP.

As citações em línguas estrangeiras foram traduzidas do original pela autora, salvo quando indicado.

GALERIA DOS DRAGÕES

2016

Hoje me recordei da triste sina de *Acteon*, orgulhoso caçador transmutado em cervo, destinado a sofrer a mesma dor: virar animal, deixar de ser homem; um momento de interrupção e união entre interespécies, a conflagrar a curiosidade sobre as potencialidades da metamorfose humana-animal. Esta é também uma questão sobre a representação do corpo, mas um corpo cuja a identidade é construída em movimento num espaço. O espaço desta investigação começa por ser a localização do animal em nossa era antropocêntrica e, conseqüentemente, como a sua representação define o nosso relacionamento cultural com o outro. Este espaço maleável delineou este projecto e contribuiu para a criação de nossos próprios híbridos, nossos dragões. Nesta busca por uma região incerta num mapa imaginário, onde o humano e o animal confluem em territórios improváveis no imaginário artístico, procuramos, primeiro, os limites incertos e as linhas de pensamento que vão definindo este espaço conceptual quer na prática, quer na teoria.

NO MAPA

Segundo críticos, editores e autores especializados há um gradativo aumento de obras de arte onde o animal é o tema da investigação artística. Tal consenso fundamenta-se na distopia das categorias humano-animal, fruto de uma falência em definir, afinal de contas, aquilo que nos separa de outras espécies pelo viés de determinadas habilidades e heranças já consagradas, como o uso de ferramentas e linguagem. Para Cary Wolfe⁴ essa

⁴ editor Cary Wolfe, *Zoontologies : The Question of the Animal* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003).

crise do pós-humano trata da impossibilidade de compreender o animal no âmbito de um crescente interesse ético pelo mesmo. Onde recolocar o animal para continuarmos humanos, puramente humanos, quando aqueles possuem comportamentos sociais e culturais complexos? Como já assinalado, este é o problema identitário que fundamenta o projecto: onde começa o humano e termina o animal?

Neste capítulo apresentam-se trabalhos de autores diversos, mas inter-relacionais ao atual projecto, que procuram em suas meditações e divagações se aprofundar no mundo da singularidade animal-humano, de forma a caracterizar o campo cultural e visual que serve de contexto à prática artística.

Essas investigações e criações, por vezes, são aparentemente distantes do atual projecto ou possuem apenas uma pequena ou ínfima fresta por onde possam tocar-se. Mas esta proximidade não deve procurar-se apenas no campo das aparências. Reivindica uma lógica mais profunda: há sempre aquela palavra, imagem ou som que evoca no autor uma solução ou uma percepção nova sobre um problema há muito pesquisado. Afirma-se um projecto inter-relacional, construído numa troca intuitiva entre criadores. Portanto, esta atual audição se faz necessária para apresentar o pavilhão prático-filosófico onde nos movemos.

Por este tangenciamento encontrou-se cenógrafos, taxidermistas, a par de artistas contemporâneos. Alguns trabalhos foram essenciais na realização da obra física, diretamente interligados aos temas ou servindo de referencial direto ao projecto; entre eles, vale salientar processos criativos ligados à taxidermia, aos dioramas, e à tendência humana em colecionar objectos, procurando com eles uma explicação à existência.

ANIMAL E ARTE: MUDANÇAS DE PARADIGMA

A representação do animal pode ser compreendida como símbolo de uma alteridade mais larga. Por seu lado, a atual representação animal nas artes estaria interligada às mudanças na biosfera fruto das transformações nas relações humano-natureza decorrentes da implementação do atual sistema econômico que vem levando a uma extinção sistemática de múltiplas espécies. A criação humana a partir desse tema seria, assim, exatamente isso:

a visão humana numa busca em compreender o caos que é o mundo natural. O afastamento dos animais ou o desaparecimento deles como um *outro tipo* de ser vivo deixaram o humano sem uma alteridade de referência, “... a presença animal é forte em períodos caracterizados por uma ideia de desagregação da identidade humana”⁵. Essa visão de uma desintegração do humano nos leva a pensar no híbrido como uma âncora ontológica, do qual iremos nos deter melhor quando falarmos da reacção criativa a essa crise existencial coletiva. Uma questão complementar ao fascínio pela representação animal encontra-se na necessidade de um referencial no uso paralelo de novas tecnologias⁶. Robôs não são animais, mas continuam sendo alteridade. Basta lembrarmos dos *Transformes*[®] a contrapartida mecânica de *Godzilla* ou do clássico *King Kong*. Monstros gigantes, alteridades destruidoras.

Essa crise banhada nas lágrimas do urbanismo e consumismo desenfreados – a arquitetura das cidades que especializam o espaço de cada um – nos meios de comunicação em massa (onde consumimos mais do que nunca a vida selvagem presa no écran da televisão ou no *youtube*) e nas pesquisas científicas sobre a senciência, apresentam seu próprio e peculiar resultado dentro da produção artística. Este atual diálogo existencialista entre arte e filosofia seria menos *sobre* o animal e mais *com* o animal⁷: uma espécie de *mea-culpa* sobre a posição subalterna dos animais em obras onde prevalece a visão antropocêntrica da realidade⁸; um foco na natureza do relacionamento humano-animal, discutindo a linguística e a ética interespecies.

Os primeiros símbolos da linguagem —os animais e o antropomorfismo — tão presentes em vídeos atuais, são o arquétipo do uso dos animais como metáforas das qualidades percebidas numa comunicação ainda rudimentar e dependente do mundo natural⁹. Como refere John Berger, “[a] cultura de marginalização do animal é, evidentemente, um

5 Luca Boichichio and Karin Andersen, "The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change " *Revista D'humanitats* Vol. 6, no. December (2012): 21.

6 Boichichio and Andersen.

7 Ibid.

8 Barbara Creed and Maarten Reesink, "Animals, Images, Anthropocentrism," *Necsus, European Journal of Media Studies* (2015), <http://www.necsus-ejms.org/animals-images-anthropocentrism/>; *ibid.*

9 John Berger, *Why Look at Animals in About Looking*, 1st Vintage International ed. (New York: Vintage International, 1991).

processo mais complexo do que a sua exclusão física. O animal da mente não pode ser dispersado tão facilmente.”.¹⁰

Durante o colonialismo essa ideologia se espalhou como um debate entre “humanos e humanos nem tanto”, ou seja, índios, negros, mulheres e todo o resto não categorizado como homem, cis, branco europeu. Aqueles foram vistos como humanos de segunda categoria ou algo um pouco acima do animal.

O MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL: LUGAR E ARGUMENTO

“Quando estou nestas estufas e vejo as estranhas plantas de terras exóticas, parece-me que estou entrando em um sonho. “

Henri Rousseau¹¹

Os Museus de História Natural possuem uma estrutura muito particular de exibição e conservação de espécies. Esses espaços, pensados para servirem como fonte de conhecimento pedagógico e científico, apresentaram – por refletirem os padrões das épocas passadas como marcas em suas paredes – problemáticas diversas de cunho social, ético, político e econômico. Mas eles não se definem apenas na dimensão visível daquilo que exibem. Os seus modelos de exposição revelam uma forma particular de categorizar o mundo. Mas há outras dimensões cujo impacto se revela nas suas estratégias de manutenção, armazenamento e organização.

Richard Barnes, em *Animal Logic* (2004-05), por exemplo, aborda o museu a partir dos seus territórios burocráticos. O fotógrafo move-se nos bastidores e registra os animais dentro destes ambientes junto aos funcionários realizando tarefas cotidianas e ordinárias para manutenção do lugar. Ao confrontar duas realidades, revela o poder ilusório do diorama; enfatiza o animal-coisa. As obras de Mark Dion, por seu turno, incluem taxidermias atuando no tempo contemporâneo, mas com as qualidades estruturais e estéticas dos Museus do séc. XIX. Em *‘Landfill’* (2000), uma vitrine apresenta um diorama de pássaros em meio ao lixo, numa referência as atuais relações naturais devido a ação humana e sua herança no meio-ambiente. Dion se vale do enaltecimento aos conhecimentos racionais e

¹⁰Ibid.

¹¹Cornelia Stabenow, "Jungle Cabinet," in *Henry Rousseau* (Cologne: Taschen, 2001), 78.

ao progresso para expor o lado negro da ciência e sua desfasada promessa como solução para alcançar-se um futuro utópico. Uma visão próxima a deste projecto sobre uma ciência, que por ser humana, é incapaz de se desconectar das ideias culturais e cria seus factos a partir dessas crenças.

O diorama de Henri

Um artista que se inspirava nos dioramas sem, contudo, sofrer os dramas éticos e ecológicos que apavoram artistas atuais, foi Henri Rosseau (1844-1910). Este autodidata francês era fascinado pela selva, sua escuridão, animais misteriosos e seres exóticos. Porém, apesar das histórias inventadas, o artista jamais pisou em matas tropicais. Suas pinturas foram todas inspiradas pelo imaginário comum à época colonial alimentado e traduzido nos dioramas do museu de história natural, nas paisagens do jardim botânico e animais do zoo localizados no *Jardin des Plantes* em Paris; além de fotos de postais e ilustrações dos jornais e revistas da época, repletos de aventuras d'além mar.

Os dioramas dos espetáculos, propaganda do colonialismo europeu do século XIX, eram narrativas emocionantes, carregadas de drama, violência e sofrimento. O velho tema da caça reinventado, desta vez, com a pele do animal e sua organicidade emprestando uma carga de realismo ao imaginário pictórico e criando o impacto certo no coração do espectador europeu ávido por aventuras em terras distantes. Outra qualidade do ofício da taxidermia é o dom de evocar os sons da cena que encena. Os arranjos e soluções das pinturas de Rousseau lembram muito a própria teatralidade dos dioramas. Ressoa um tipo de nostalgia pelo selvagem somente saciada por imagens. Uma potência em criar uma outra dimensão a partir do museu. É também a potência destas metamorfoses e figuras que atravessa o conjunto de trabalhos que compõem o projecto.

Com um método muito semelhante ao raciocínio da colagem, o artista devolve a liberdade para animais aprisionados e os mistérios da floresta às plantas subjugadas em estufas¹². Logo, um postal onde um leopardo brinca com seu cuidador, tornava-se um terrível e medonho ataque mortal a um negro¹³ perdido no meio de uma indiferente

¹² Ibid.

¹³ A sombra possui uma presença curiosa em alguns quadros dessa série. Neste caso, *Nègre attaqué par un jaguar* (1910), o título indica a raça da vítima, mas não sua etnia nem identidade. Desenvolveremos a relação entre as sombras e identidade no capítulo 4.

floresta. “As flores florirão da mesma maneira”¹⁴, afinal de contas. Essa série da floresta em especial, possui essa dramática oposição, o encontro mortal entre duas espécies de um lado, do outro, o silêncio da mata. Uma tradução das sensações provocadas pelos dois ambientes, o jardim e o museu.



fig.3. Henri Rousseau, *Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope*, 1898–1905, tinta a óleo sobre tela. Suíça, Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Vale a pena refletir sobre uma pintura inspirada num dos dioramas apresentados no *Jardin des Plantes*, *Le lion ayant faim se jeter su l'antilope*, (1905) [fig.3]. No centro da composição, como o título já esclarece, um leão ataca sua presa. Logo acima, contrastada pelo sol ao fundo, uma coruja nos observa; ao seu lado, um urubu prende algo vermelho entre os bicos. Escondida de nós e do leão, sob um galho, encontra-se um felino negro a espreita, a nos fixar os olhos desconfiados. Entretanto – grata surpresa – camuflado entre as plantas, um ser metade pássaro, metade primata e humano, se aproxima. Essa quase sombra de

14 Trecho do poema, “Quando vier a Primavera”. Alberto Caeiro heterónimo de Fernando Pessoa.

movimentos lentos caminha do lado esquerdo para o direito, indiferente ao drama que se desenrola no plano principal do palco. Ela aparenta estar em outro tempo ao do quadro: pertence a outra natureza¹⁵. De certa forma, ousamos afirmar, Rousseau sabia que a mata também é feita por seus seres mágicos e híbridos e por suas sombras de identidade incerta, mesmo sendo uma floresta dentro das grades de um museu.

O panorama da Natureza move-se e muda e o enfoque das produções acompanha sua época. Se, nas obras atuais, a discussão se inicia nas características do corpo do animal e desliza sobre identidade, interespecies, hibridismo, eco-hecatombe, no próprio ofício da taxidermia, do diorama e do espaço museológico em si – para Rousseau, homem de seu tempo, o museu era um portal para os fascínios do selvagem e seus perigos, uma forma de sanar seu desejo e frustração. O que os une é o museu e a artificialidade do diorama como lugares potenciais da imaginação.

ANIMAIS E MONSTROS

Outra linha de trabalhos artístico explora a presença *do* animal e seu corpo como representação de si. Uma busca por uma obra de arte em permanente mutação, opondo-se a proposta de conversão dos corpos e confinamento do tempo (um contraponto à taxidermia).

Um limite explorado por Pierre Huygue na criação de híbridos e das possibilidades estéticas da presença destes em lugares e espaços que não lhes cabem. Em *Untilled* (2012), *Human* é o nome de uma cadela albina com uma pata pintada de rosa que, seguindo o protocolo do artista, está livre para agir como cachorro em seu universo canino numa galeria de arte. Nesta obra de Huygue existe um vínculo e uma dissociação entre natureza e cultura; a pata é corpo, mas ao mesmo tempo marco de um território cultural humano. O artista assinala o humanismo com a narrativa do híbrido que, aqui, descreve duas dimensões: o casaco de pele de marta onde o cão dorme o inscreve como corpo político ao deslocar sua posição social para um ser de exceção; e seu batismo com uma mancha rosa

15 Mesmo deus da selva, metade bicho e homem, visto num dos vídeos inspiradores para este projecto, *Run boy run* (2013) de autoria de Woodkid.

fortalece o não-anonimato: este cão tem identidade, marca (rosa), ela é humana (*Human*), deve ser livre.

Ainda sobre o debate entre liberdade e identidade está *Human Mask* (2014) [fig.4], um vídeo que se inicia com um panorama aéreo de uma abandonada e deserta Fukushima, após o tsunami de 2011, até nos apresentar Fuku-chan, uma macaca que trabalha como garçomete num restaurante em Tóquio. O animal possui a habilidade de se relacionar e atender os clientes, enigma da linguagem interespecies¹⁶. No vídeo, Fuku-chan está vestida e usa uma máscara inspirada no teatro japonês *Noh*, confeccionada especialmente para ela. O contraste entre o corpo animal e um artefato tão cheio de significações específicas e sofisticado culturalmente criam um conto ambivalente sobre a condição do animal, indiferente à situação em que está inserida¹⁷; o animal é um anti-ator pela falta de artifício e fraude em sua performance¹⁸ – uma imposição da cultura humana na natureza animal. Ambas obras concretizam a problemática da presença humana/artificial na personalidade animal/natural e discutem o corpo/espírito da espécie animal representada.



fig.4. Pierre Huyghe, *Human Mask*, 2014, Video still, London Hauser & Wirth/ Paris Anna Lena Films

Monstros, metamorfoses e figuras incertas são uma permanente no imaginário humano, como bem prova a quantidade de material produzido em outros meios. Animais e híbridos

16 Jennifer Higgie, "One Take: Human Mask," *Frieze*, no. 168 (2014), accessed 12/04/2017, <https://frieze.com/article/one-take-human-mask>.

17 Ibid.

18 Ibid.

são vias para articular experiências; formas de cobrir uma lacuna de especificidade entre espécies nos níveis fisiológicos ou filosóficos; ou enxergar na hibridez uma metáfora ao hibridismo identitário cultural e coexistente de políticas sociais e econômicas aplicadas internas ou externamente, como àqueles que discutem o pós-colonialismo.

PÓS-COLONIALISMO



Fig.5. Kara Walker's *Untitled*, 1996,
Metropolitan Museum of Art, New York

Os cenários em que este projecto se desenvolveu, os objectos que lhe serviram de fundamento estão implicados com a situação da identidade pós-colonial como herança do colonialismo e seus fantasmas. Alguns artistas africanos ou afrodescendentes têm apresentado sua versão dessa realidade pós, no qual vivem. Dois desses artistas tratam do tema de forma peculiar e tangencial a nossa proposta criativa: Pieter Hugo e Kara Walker.

Kara Walker, uma artista afro-americana, relembra as origens de um imaginário sobre os negros, explorando violência, abuso sexual e segregacionismo. Numa série de murais [fig.5] a artista reencena histórias fantásticas com figuras em papel recortadas e aplicadas sobre a parede, onde apenas a silhueta do perfil, roupas e lugar descrevem raça e gênero das personagens.

Para um grupo da elite, durante meados do séc. XVIII, era crível que o perfil delineado a partir de uma sombra poderia indicar a real natureza da alma de uma pessoa¹⁹. Profundo estudioso da arte da fisiognomia, Johan Caspar Lavater esclarece sua crença no poder deste tipo de perfil,

É a mais tênue das imagens porque não representa nada de positivo, sendo apenas o negativo, o simples contorno de metade do rosto. É, ao mesmo tempo, a mais fiel das imagens porque constitui uma impressão direta da natureza.²⁰

A sombra, o perfil, continha a verdadeira alma do homem²¹. Embora as figuras de Walker nem sempre possam ser enquadradas como plenamente fieis, por vezes, confundem-se com animais – os híbridos animais-mulheres transpõem uma certa inquietude sobre o feminino no contexto escravocrata patriarcal – estas silhuetas são representadas dentro dos cânones americanos reservados ao material desenhado feitos para se rir *dos* negros. O que a artista procura é usar o mesmo artifício e retórica iluminista do perfil para enfatizar os estereótipos raciais como forma de combatê-los, o que confere uma natureza ambígua ao trabalho. A crueldade intrínseca nestes desenhos correlacionada a um certo humor trágico, os tornam mais acessíveis sem suavizar as difíceis relações descritas. De certa forma, estes desenhos imitam a própria concepção do estereótipo, que pode ser visto como uma estratégia em lidar com o desconhecido ao limitar sua complexidade à ideias pré-formatadas.

Pieter Hugo, artista *africâner*, recria um território herdeiro das políticas segregacionistas e do resultado nefasto do capitalismo. Duas de suas séries, *The Hyenna e Other Man* (2005-07) e sua série, *Nollywood* (2008-09) usam quadros de referência que são recorrentes neste projecto. A primeira retrata homens que domesticam animais selvagens, como hienas,

19 Victor I. Stoichita, *Breve História Da Sombra*, trans. Rui Pires Cabral, *Imago* (Lisboa: KKYM, 2016).

20 Citação retirada do livro *Fragmentos de Fisiognomia* (Londres 1792) de autoria de Lavater. *Ibid.*, 162.

21 *Ibid.*

serpentes e babuínos para apresentação em troca de algum rendimento financeiro. Demos²² interliga essas fotos à necessidade do uso da criatividade frente a um sistema econômico excludente. Adicionaríamos mais, além desse fator prático, vemos essas fotos como uma colocação sobre as mudanças que animais e pessoas sofrem quando desprovidas de seus direitos básicos de sobrevivência, ambos igualmente ameaçados de extinção (espécie e indivíduo). Em *Nollywood*, o fotografo retrata atores, majoritariamente oriundos do estilo de horror “vodu” ou “juju”, personificados como monstros, vampiros, zumbis e toda sorte de coisas híbridas assustadoras que possamos imaginar, instigadas pelos vestígios de crenças e superstições anteriores ao cristianismo e colonialismo. O horror conseguiria metaforizar a distopia reinante em Lagos²³ e sua hibridez cultural e identitária.

22 T.J. Demos, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art* (Sternberg Press, 2013).

23 Ibid.

SALA DOS OUTROS

“Sie können sich nicht vertreten. Sie müssen vertreten werden.”²⁴.

Karl Marx

Diário da expedição ao pavilhão dos outros.

(Novembro de 2015)

Meses estranhos e encontros surpreendentes marcaram essas visitas às secretas bibliotecas do pavilhão dos outros. Fomos precavidos para encontrar os segredos e conhecimentos que nos esperavam. Iguamente preparamos o coração forte e a mente limpa para o que veríamos a seguir. Morte, escravidão, tortura e domesticação, de um lado roubou-nos a força da alma e a vontade de continuar, mas ao atravessar um pântano de ambiguidade e incertezas, encontramos música pós-humanista, fantasias híbridas, resistências identitárias e deuses sem templos. Dançamos a noite embalados por negras de pele como o véu da noite e dançarinos com corpo de humanos e cabeças de animais. Velhos índios queimavam revistas americanas²⁵ para afugentar espíritos malignos. Para os outros, o carnaval nunca finda nestas terras destroçadas.

ONLY THE HUMAN HAS A FACE.

2015

Há algumas semanas atrás, não lembramos quando, lemos um artigo onde uma mulher pobre, abandonada e cheia de filhos, no interior do Brasil, se descrevia como “esta pessoa”. Achamos engraçado e triste, pois ela vivia em estado de miséria bruta, sem escolaridade

24 “Não podem representar a si próprios; devem ser representados”. Cit. in Edward W. Said, *Orientalism* (Vintage Books, 1979), 24.

25 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993).

ou assistência, distante das tecnologias definidoras da atual civilização. Logo, pareceu-nos, necessitava se perceber como “esta pessoa”, ou seja, antes de ser um indivíduo (eu), ela pontua-se como um não-bicho (pessoa).

Maio de 2016

Hoje, após muitas reflexões chegou-se a conclusão sobre o conceito cerne deste projecto: a construção da identidade humana como fruto de uma co-relação com os animais, onde aquela se (des)conforma, se expande, transmuta em confronto com essa presença. Compreendemos o animal como traduções de uma alteridade possível e passível de diversos contornos, onde essa alcunha animal vira adjetivo/conceito igualmente para outros humanos.

REFLEXÕES SOBRE A ALTERIDADE

Já se comentou brevemente sobre a alteridade ao tentar explicar a progressiva presença animal nas artes contemporâneas. Encontramos alguns autores e críticos escondidos nas bibliotecas (acreditamos que moram por lá, o que comem, não sabemos) que pesquisam sobre esse tema, e todos com os quais conversamos concordam que a alteridade molda a fôrma da identidade.

Na explicação recorrente, define-se ao reconhecer-se quem ou o que não se é. Mas não deve-se incorrer no erro de definir a Alteridade como o um Outro. Compreendemos a Alteridade mais próximo a um adjetivo, um conceito e nunca um substantivo. A Alteridade seria mais um “o quê” despertado em presença de um algo diferente. A presença é um Outro, a Alteridade, um conceito. No livro *Mimesis and Alterity*, Taussing esboça uma definição para esta concepção oscilante da alteridade: “(...) a alteridade é a cada instante, um relacionamento e não uma coisa em si mesmo (...)”²⁶. E porque é relacionamento, mesmo restando um resíduo intransponível, está em constante mudança. Seus limites nem sempre são claros, mas maleáveis, não-fixos, inseguros.

Maio de 2017

Molda-se a identidade de acordo com os ventos das mudanças e relações exteriores. Essa necessidade de adaptação é também uma estratégia de sobrevivência. A identidade por

26 Ibid., 130.

esse viés seria algo criado e recriado e não inato ao ser humano. O despertar de uma identidade face a Alteridade depende dos sentimentos de reconhecimento e discriminação; aquela (identidade) se estabelece num limiar relacional. Portanto a identidade não é “ algo em si” mas fruto de uma paixão confusa entre mimesis e alteridade. A mimesis, ou a capacidade de torna-se igual e permanecer diferente, direcionaria a construção e percepção do mundo e formação identitária. Ou seja, a mimésis seria um modo de inteligência da sobrevivência, necessária à adaptação a situações desconhecidas.

Empurrando-o de um lado ou para outro, a mimesis faz este passo de dança entre o mesmo e o muito diferente. Sendo uma situação impossível, mas necessária – certamente uma situação cotidiana - a mimesis registra tanto a semelhança quanto a diferença, ser o Mesmo e ser o Outro. Criar estabilidade a partir dessa instabilidade não é uma tarefa fácil, contudo toda a formação de identidade está habitualmente comprometida com esta atividade de suporte, na qual a questão não é tanto manter-se igual a si mesmo, mas manter a identidade na alteridade.²⁷

Ou seja, todo dia se está em contato com micro-alteridades causando pequenas transformações na forma de interação com o mundo e consigo. Nesta perspectiva, o Outro pode ser compreendido como um artifício criado por determinada cultura para definir as alteridades dentro de parametros mais ou menos compreensíveis para um grupo, influenciando a diretriz do individuo,

...o desenvolvimento e manutenção de qualquer cultura requer a existência de um *alte ego* diferente e concorrente. A construção da identidade – pois a identidade (...) enquanto depósito de experiências coletivas diferentes é, em última instância uma construção – envolve o estabelecimento de opostos e outros cuja realidade está sempre sujeita a contínua interpretação e reinterpretação das diferenças que apresentam em relação a nós.²⁸

A identidade não seria algo natural, mas uma onda divagando de acordo com a criação e recriação do Outro ao longo dos tempos, sendo essa necessidade de se ater a ideia de uma identidade fixa, um certo temor pelo acaso.

27 Ibid., 129.

28 Said, 394.

Sobre o outro

Entretanto, se o sentimento de fora-de-si, do incompreensível, não pode ser moldado ou definido a partir de escolhas, o outro, sim. O outro é delimitado, enclausurado em conceitos e pré-conceitos. O outro não é a Alteridade, mas definido por uma questão social, cultural e de poder. Portanto, uma Alteridade sempre é um Outro, e o outro, mesmo quando não-Alteridade, torna-se uma força contrária àquilo que foi definido como o “eu” ou “nós”, recebendo contornos do diverso que-não-sou, do perigo, do que vem de longe, do que traz bonança ou azar, pois essa potência pode ser desejada:

sem mencionar a autodestruição da distinção sedutora entre “dentro” e “fora”, uma distinção que, podemos dizer, tem mais do que a sua quota-parte de poder erótico, ligando a imaginação à alteridade sempre presente e interiorizada, moldada pelo anseio do Outro...²⁹

O desejo pelo Outro é a também a base da alteridade, mesmo que esse outro represente uma aniquilação, saudade e nostalgia da promessa do que serei.

A ALTERIDADE ANIMAL, O OUTRO HUMANO

No meio do caos da realidade, entre pântanos, árvores, maremotos, arco-íris, lua, estrelas, mares e rios, os animais tornaram-se os protagonistas na criação identitária humana. Para Berger³⁰ este protagonismo foi capaz de moldar a linguagem e a cultura a partir da capacidade de devolver um olhar silencioso, onde encontramos as semelhanças e diferenças que garantem ao animal um lugar ao Sol (ou a sombra) em relação aos humanos. Faz sentido: um fenômeno natural, uma falha geológica, não devolvem esse olhar (salvo quando do uso de substâncias lisérgicas ou crenças específicas). Mesmo sendo alteridades, são forças/matérias/químicas indiferentes ao drama humano da existência, com seus detalhes apavorantes como nascimento, fome, peste e morte. Animais possuem semelhanças existenciais em corpos diferentes.

Decidiu-se, contudo, que aqui não caberia investigar quando se criou a convicção que os animais são mercadorias humanas, mas concluiu-se que silenciar uma possível voz é o

²⁹ Taussig, 130.

³⁰ Berger.

primeiro passo para a metamorfose de uma alteridade indefinida em um Outro. Os outros não falam por si, logo necessitam ser descritos por quem detém o poder de definir o que eles são³¹.

Ao afirmar que humanos se percebem como um indivíduo (eu), não dizemos que animais não possuam identidades, como papagaios e outras espécies, capazes de ser reconhecidas a partir de um determinado som³². Mas esse conceito do animal como ser senciente é um movimento moderno. Não é que as espécies não possuam formas de expressão perceptíveis, que se confundem com a função da linguagem, como já comentamos, mas o ser humano desapreciou essas nuances. Esse abismo fisiológico, social e intelectual associado a coreografia entre a similitude e o diverso, inscreveu os animais numa ambivalência de sentidos. Eles tornaram-se eles mesmos e símbolos de si. Essa situação criou o animal sem face, desprovido de identidade própria, ora resumido as suas qualidades fisiológicas, ora avatar do divino. Os corvos negros de Odin são pássaros e símbolos da onipresença do deus, não um “ou”, mas um “e”.

É natural do humano, em seus primeiros passos, se confundir com alteridades circunvizinhas e a cultura é um movimento empenhado na construção de uma fronteira menos nebulosa entre o humano e o não-humano. Este esforço nasce da sensação de repulsa/medo e desejo/fascínio comum frente a qualquer alteridade. Ao longo dessa busca pela nossa própria definição ou construção de uma identidade desejada, a cultura – seja através de religiosos, pensadores, políticos, chefes, pajés – atribuiu certos valores ao humano elevando-os a escalas de importância e grandeza acima dos animais. O espaço humano tornou-se marcado por um dualismo suspenso³³: o ser seria um drama entre corpo e alma, queda e elevação, besta e deus. Aristóteles, por exemplo, criou uma taxonomia a partir da escala de perfeição ou pureza das espécies, na qual,

... temos uma ideia da *scala naturae*, a ideia de que a natureza pode ser classificada em tipos hierárquicos. De acordo com Aristóteles, **a natureza atinge sua perfeição nos**

31 Said.

32 Filipa Ramos, *Animals, Whitechapel: Documents of Contemporary Art* (London: Whitechapel Gallery MIT Press, 2016).

33 Christoph Cox, "Of Humans, Animals and Monsters," in *Animals*, ed. Filipa Ramos, Whitechapel: Documents of Contemporary Art (London: Whitechapel Gallery MIT Press, 2016).

machos humanos, e o resto do reino animal forma uma escada para baixo, das mulheres aos ouriços do mar. (grifo da autora)³⁴

Os animais (e as mulheres) tornaram-se um o Outro imperfeito, impuro, feio, desprovido de grandeza, sem alma. Sublinhando Virginia Wolf³⁵, o outro tornou-se lentes de aumento onde o homem se reflete maior. Assim, o homem tornou-se, ousamos dizer, possuidor de uma espiritualidade elevada, além de apagar os sentimentos de empatia em relação ao sofrimento daqueles quando caçados, domesticados ou exterminados³⁶.

30 de Maio

"O sujeito só pode ser posto em oposição - ele se coloca como o essencial, em oposição ao outro, o não-essencial, o objecto"³⁷

As diversas máscaras do Outro

"O que é chamado de alma negra é um artefacto do homem branco"
Frantz Fanon³⁸

Como referido, o conceito do Outro diverge frente a diferentes contextos e atributos, como raça, gênero, linguagem, orientação cultural e sexual³⁹. Com os museus de história natural receberam seu principal formato entre o século XIX e a primeira metade do século XX, decidimos que seria melhor nos concentrarmos nas definições de outro e do eu desta época marcada pelo colonialismo e neo-colonialismo.

34 Ibid., 116.

35 "Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size." Virginia Woolf, *A Room of One's Own*(1929). Embora a autora se refira à condição feminina, vimos nessa colocação uma metáfora exata para transcrevermos nossa posição sobre a situação do outro num universo patriarcal.

36 Cox, in *Animals*.

37 Simone de Beauvoir, "The Woman as the Other," in *The Second Sex* (London: Penguin 1972).

38 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, *Routledge Classics* (London ; New York: Routledge, 2004), 44.

39 Tamise Van Pelt, "Otherness " *Postmodern Culture* Volume 10, Number 2, January (2000), accessed 22/03/2017, <https://muse.jhu.edu/article/41948>.

A empresa colonial europeia, patrocinada e mantida até o século XX, se incorpora no rol de elementos complexos determinantes das relações entre Ocidente e Oriente, o Velho e Novo Continente, o Primeiro e o Terceiro Mundo. Essas narrativas coloniais criaram e mantiveram um sortilégio de vínculos entre culturas, povos, etnias, nações, solapando e recriando identidades nacionais e individuais com consequências ainda presentes. Pois para a colonização funcionar é necessário o colonizado convencer-se de ser o outro, marcado por uma diferença negativa⁴⁰. Ou simplesmente citar e apontar com o giz do estereótipo a diferença.

ALTERIDADE, IDENTIDADE NO CONTEXTO DO COLONIALISMO E PÓS-COLONIALISMO

Há várias questões para tal sistema ter logrado sucesso. Mas dentro desta investigação — que se estabelece na zona dos jogos da identidade — vamos observar essa realidade a partir do que Edward Said escreve em sua defesa sobre uma teoria do orientalismo⁴¹. Para o autor, os europeus, ao longo de séculos, se organizaram ao redor de uma ideia que se consagrou dentro e fora da Europa: a de que a identidade europeia seria superior ao de outros povos. Durante séculos, desde os gregos, o Oriente sempre foi descrito como exótico, paisagens e experiências extraordinárias, ao mesmo tempo atrasado e mágico. Essa não-Europa é uma espécie de contraposição à imagem que a Europa manteve para si, uma visão que norteou a forma como as inter-relações foram e são realizadas. Como já pontuamos, a definição ser e Outro – refletida na imagem Ocidente e Oriente – é uma definição de quem nomeia, mas é uma relação recíproca e um tanto mais complexa do que uma simples dualidade. O orientalismo, assim, é,

a *distribuição* de consciência geopolítica por textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos; é a elaboração não apenas de uma distinção geográfica básica (...); o orientalismo é uma *vontade* ou *intenção* de compreender, nalguns casos, manipular, ou até incorporar, aquele que é um mundo manifestamente diferente.⁴²

40 Bhabha.

41 Said.

42 Ibid., 14.

Mas a possibilidade de um pensamento europeu se atribuir de tal autoridade sobre os povos que descreve e inscreve, segundo Said, só é possível porque, desde o Renascimento, o *pode*. Este poder fazer associado a uma capacidade persuasiva se entranha nos mais recônditos espaços da alma e se infiltra na cultura de povos diversos. São conceitos que se relacionam e tangenciam aos poderes políticos, econômicos, culturais, intelectuais e morais. Não se pretende assumir uma posição moral perante estas dualidades, defendendo uma dicotomia estereotipada entre herói e vilão, fora de qualquer contexto histórico onde ela se formula. A verdade é menos rudimentar. A curiosidade inflamada com a vontade, descrita por Said, possibilitou que todos os ângulos da existência fossem vistos sobre o prisma europeu – inclusive inscrevendo a identidade dos próprios europeus.

Homi Bhabha⁴³ percebe essa situação colonial como uma construção a partir do sentido do estereótipo, onde a identidade dentro do discurso do colonialismo não dependeria de uma dialética binômica, mas, sim uma forma de relação onde o *diference* é inscrito num lugar fixo. Devido ao contexto social e político natural das colônias, a construção da identidade se dá pelo embasamento dos estereótipos associados,

Estereotipar não é a encenação de falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É muito mais um texto ambivalente da projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobre-determinação, culpa, agressividade; O disfarce e a separação do conhecimentos “oficial” e fantasmático para construir posições e oposições do discurso racista.”⁴⁴

Ao não apontar a diferença, mas fazê-lo a partir de um lugar fixo – debilitando a indicação de raça para além da ideia de racismo⁴⁵ – associa-se uma questão fisiológica a um determinado comportamento ou cultura. Os fundamentos científicos – portanto retoricamente livres de subjetividade – estavam embebidos nesta crença, e alguns dos argumentos que nos soam como absurdos factuais, para a época eram pura lógica matemática⁴⁶. Como os acervos de dados coletados ao redor do mundo eram direcionados ao público alvo europeu, e não seus nativos; o outro que se relacionou com a cultura

43 Homi K. Bhabha, "The Other Question... Homi K Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse," in *The Politics of Theory*, ed. Francis Barker (Colchester: 1983).

44 *Ibid.*, 33, 34.

45 Fanon in Bhabha, *The Location of Culture*, 44.

46 Como os estereótipos tem essa qualidade de flunar pelas épocas, muita gente ainda acredita em ideias que associam cultura, inteligência e comportamento à cor da pele.

européia, influenciando-a, era um outro selecionado e construído dentro do discurso colonial.

No coração deste sistema surgem os museus, os zoológicos e mais a frente os zoológicos humanos, estes mantidos até após a Segunda Guerra Mundial e a par de regimes segregacionistas raciais. Espaços percebidos como dispositivos para compreender o mundo, também serviam como concepções criadas para sustentar o império e a autoestima europeias, agora inflamadas pela industrialização, e fortalecer o imaginário das representações dos estereótipos; tornaram-se marco do triunfo da tecnologia, ciência e cultura europeia sobre o primitivo, “a sub-trama do homem branco contra o desconhecido escuro”⁴⁷. Uma realidade marcada pela ambivalência; uma relação entre desprezo pelo conhecido e desejo/medo pelo desconhecido⁴⁸, assim o desejo pelo “selvagem” e “primitivo” só surge a partir de ideias pré-concebidas sobre um mundo exótico, intocável, quase intransponível. Ao mesmo tempo é necessário domar e educar esses lugares. A verdadeira conquista territorial se dá ao matar suas bestas, seus animais-monstros, seus deuses e mistérios⁴⁹.

Híbridos pós-coloniais

As principais instituições das regiões que foram colonizadas – porque até o senso de nação desses lugares, legislações e toda sorte de particularidades que regem um sistema, é um legado europeu – seguem e aplicam os modelos coloniais; pois para auxiliar na regência dos territórios dos impérios “a linguagem, valores, morais, éticas e desejos dos colonizadores eram estendidas para uma ‘merecida’ minoria”⁵⁰, onde muitas permaneceram no poder na pós-colonização. Num sentido econômico e social, vive-se num sistema herdeiro direto do colonialismo, onde embora se defina como uma economia

47 Rachel Poliquin, *The Breathless Zoo : Taxidermy and the Cultures of Longing, Animalibus : Of Animals and Cultures* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2012), 88.

48 Said in Bhabha, "The Other Question... Homi K Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse," in *The Politics of Theory*.

49 Kevin Chua, "The Tiger and the Theodolite: George Coleman's Dream of Extincticton " in *Animals* ed. Filipa Ramos, Whitechapel: Documents of Contemporary Art (London Whitechapel Gallery MIT Press, 2016).

50 Jim Parsons and Kelly Harding, "Post-Colonial Theory and Action Research," *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry* 2, no. 2 (2011), <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tojqi/article/view/5000093448>.

livre e liberal, meritocrática, ela é mais imposta que absorvida, pois ainda favorece as mesmas nações colonizadoras em detrimentos das regiões colonizadas⁵¹. Em termos culturais criaram-se situações paradoxais permanentes. Neste universo do (a)pós os grandes espetáculos e colonizações, questiona-se, ainda, a identidade que restou. A identidade que se move entre os vácuos operantes das experiências e relações herdadas. Segundo Demos⁵², vive-se numa espécie de necrópole do colonialismo, assombrada pelas campanhas e comportamentos vindos desse sistema.

Ao fixar os espaços, sacramentá-los através dos estereótipos, a alteridade perde-se em jogos simbólicos. O outro lida com um corpo marcado por representações ambivalentes. Uma relação de espaços, permeada pela fixação das culturas em estereótipos. A identificação vacila entre imagens de identidade e o desejo e/ou repulsa sobre elas; a que apontam como a que é e aquela que se deseja ser. Assim as identidades pós-coloniais, seriam construções oriundas de processos de formatação da identidade a partir das relações de desejo desenvolvidas no colonialismo em relação às imagens fornecidas.

De acordo com Haj⁵³ cultura e identidade não são espaços fixos, mas fluídos e em movimento. O hibridismo, frente as práticas da colonização, seria uma contrapartida para as questões de empoderamento dos dominados, deslocando significações linguísticas, absorvendo valores culturais e sincretizando opostos⁵⁴.

O híbrido não seria um conflito entre duas identidades, mas um eterno mover sem direção certa entre espaços da consciência. Essa mobilidade, como resistência ou estratégia de sobrevivência dos indivíduos e culturas que foram fixadas em concepções eurocêtricas, deu origem ao que se chama culturas híbridas.

O hibridismo é também uma resposta ao sentimento de Alteridade. Como traduzir o incognoscível, senão pela soma de todos os medos, fascínio e curiosidade que o Outro desperta? Neste contexto, o híbrido não deve ser visto apenas como um contraposto ao

51 Demos.

52 Ibid.

53 Haj Yazdiha, "Cultural Hybridity: Reimagining the Collective," *Formations* Vol.I (2010).

54 O povo indígena Cuna, utilizando-se de diversas tecnologias ritualísticas, manteve sua cultura e identidade frente às subseqüentes colonizações e contatos extremos com civilizações Europeias e Americanas; absorver parte da alteridade, incorporá-la a sua própria identidade, mimetizando à do estranho, seria a chave para sua continuidade como povo.in Taussig.

colonialismo, mas à sua concepção e proposta de imobilidade. A identidade nunca é fixa, é sempre um devir; natural à essência humana. Deleuze e Guatary defendem uma humanidade sem fronteiras com os outros reinos, animal, vegetal, mineral⁵⁵. Se perceber como pós-humano é compreender a si como uma criatura instável, híbrida. Nós mesmos sendo a dança entre temidas e desejadas alteridades.

⁵⁵ Cox, in *Animals*.

O PAVILHÃO CENTRAL

Refletem-se agora sobre estas questões dentro da prática do Desenho que sustenta este projecto. Como esta prática direccionou abordagens e foi consolidando um lugar contextual para a investigação. Apresenta-se as confluências entre prática e conceito, matérias e situações e as motivações para determinados caminhos terem sido tomados em detrimento de outros; a relação das ideias com os materiais utilizados e as razões intrínsecas a cada escolha.



fig.6. Museu de Zoologia Augusto Nobre, Universidade do Porto, 2015, Porto, Arquivo Pessoal

The queen of the desert

2015

O início não foi fácil, como nunca o é. Nos detivemos, por alguns momentos, frente às portas do museu de Zoologia Augusto Nobre do Porto [fig.6]. Um espaço de silêncio no coração de uma cidade, que mesmo no Outono, tornou-se um porto para a peregrinação hedonista. Até que, cadeado após cadeado, tranca após trancas, adentramos, finalmente, na primeira galeria...

Junho de 2016

Sinto que nesta segunda temporada, as maiores mudanças deste projecto se deram mais no aspecto conceitual. As experiências foram mais profundas devido ao foco ter entrado nas zonas nebulosas da identidade, alteridade e hibridismo, aos níveis sociais e culturais. Como já se pontuou em textos anteriores, o museu de história natural guarda uma memória remanescentes da época colonial e manter o diálogo com o espaço é um dos alicerces do desenho. Portanto, animais taxidermizados expostos em museus podem ser vistos como um vínculo entre a subjugação animal a um nível primordialmente físico e humano, num âmbito que também se propaga para a cultural, pedagógico, social e económica. Além disso, há uma correlação no tratamento aos animais e meio ambiente e a inequidade social de uma população. Por outro lado, a colonização teria sido um caminho de duas vias, uma menos sutil que outra, um movimento mútuo, onde colonizador e colonizado poderiam reclamar para si a maternidade de uma cultura e juntamente com a identidade seriam espaços não-fixos e fluídos⁵⁶. O híbrido nasceria não do conflito entre duas alteridades, mas de uma possibilidade de dançar entre identidades. Essa liberdade seria crucial para uma *outra* percepção sobre identidade nos quesitos raça, cultura e sociedade. Nossas preocupações agora seriam como transpassar essas possibilidades, esse não-lugar, discutindo identidade, na linguagem do desenho, um aqui e não mais ali.

Durante as pesquisas, percebemos que a maioria dos artistas que tratam a questão da cultura da ciência e do espectro do museu utilizam outras linguagens, como escultura, instalação, fotos e animais vivos. Como as mesmas questões se traduzem enquanto

⁵⁶ Bhabha, *The Location of Culture*.

desenho levou-se a refletir sobre a necessidade de delimitar com mais profundidade o desenho neste projecto.

O encontro com o animal

Agosto, 2016

O discurso do híbrido cultural vem tomando conta do meu coração, e os animais andam meio esquecidos naqueles dioramas empoeirados. A impaciência me domina e nubla minha percepção da realidade. Além do mais, ando desanimada para desenhar. Numa noite sem estrelas, ainda perdidos nessa encruzilhada por conta das minhas dúvidas, deliberou-se sobre os animais e a humanidade como metáforas de uma cultura ou de várias. Por algum estranho motivo, lembrei-me de um livro sobre o sacrifício⁵⁷, onde os animais, antes do ritual precisam virar o deus, para daí, então, levarem a machadada final e, por serem os deuses imortais, passam a existir num espaço ambíguo definido por este mundo e o outro. O encontro que iniciou esta jornada foi o animal morto/vivo como um portal para a transmutação da alteridade em coisa física.

UM RISCO

Para os modernistas não se devia negar aos elementos primordiais do desenho (linha, mancha, ponto) suas potências; a linha deveria significar o movimento que a produziu e a tensão visual que ela gera na composição. Mas, ao separar os elementos do grafismo da sua função anterior (representar algo além de si) estes se tornam sinais e índices de si mesmos. O que essa ideologia permitiu foi perceber uma realidade do desenho que se vende como real, mas nunca o é; uma mimesis que — mesmo quando mimesis — nunca o foi. Pois o desenho depende das capacidades subjetivas do olhar de quem o cria; de uma contemplação exterior e interior, para daí surgir como desenho. O desenho dissemina uma ideologia da plasticidade das coisas e /ou de uma autografia indissociável de quem o faz. O desenho é testemunhal mesmo quando fantasia, visto que ao riscar-se uma superfície, o traço cria outra dimensão na folha de papel⁵⁸; permite invocar um mundo diverso daquele onde se está, na dimensão outra, que não do desenho.

⁵⁷ Henri Hubert and Marcel Mauss, *Sobre O Sacrifício* (São Paulo: Cosac & Naif, 2005).

⁵⁸ Deanna Petherbridge, "Nailing the Liminal: The Difficulties of Defining Drawing," in *Writing on Drawing, Essays on Drawing, Practice and Research*, ed. Steve Garner (Chicago: Intellect Books, 2008).

Ou seja o desenho se ultrapassa e impossibilita conceitos rígidos: “Tentar restringir o problema do desenho nos leva a um território liminar, ao limite ambíguo, embora vibrante, entre estados de definição e indefinição, identidade e transição.”⁵⁹. O desenho, ele mesmo, possui uma identidade híbrida. Uma imprecisão que lhe confere fluidez tanto num sentido conceitual quanto prático. Como inscrever tal ambiguidade no desenho para representar uma hibridez?

ANOTAÇÕES SOBRE O MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL

O caos reinante da Natureza precisa ser decifrado. Não só como um controle sobre os territórios e reinos desprovidos de suas roupagens animais e culturas, descobertos, mas como uma tecnologia para a compreensão do universo, mesmo que a única coisa que espaços de colecção desnudem, com perfeição, seja a alma humana.

O sentimento de acúmulo, percebido nos museus, seria herança de um comportamento da Renascença; e uma espécie de competição sobre quem detinha a colecção mais fascinante e abrangente. Esses espaços privados ficaram conhecidos como Gabinetes de Curiosidade. A curiosidade, como sabemos, não tem começo ou fim, e com o florescimento das navegações para o Oriente e as descobertas do Novo Mundo, essas colecções tornaram-se infundáveis⁶⁰. O museu de história natural [fig.7] nasce aí, como interesse científico, entretenimento, desmembramento dos Gabinetes; interligando curiosidade e comprovação das teorias científicas vigentes na época e necessidade de controle político e social dos territórios colonizados. Portanto, um museu seria mais importante e imponente quanto maior e mais abrangente fossem suas colecções (assim como os zoológicos).

59 Ibid., 39.

60 Esses lugares reuniam curiosos, filósofos e cientistas e assim tornaram-se salões para discussões filosóficas abalizando uma outra maneira de pensar a ciência. Sob a influência do Iluminismo esses acervos foram sistematicamente sendo transformados em espaços para a ordem e crescimento público, assim como progrediram para serem diversificados por temas.



Fig. 7. Museu da Ciência, Universidade de Coimbra, 2016, Coimbra

O fascínio e comportamento sobre os objectos para a sociedade fundadora dos Gabinetes tem os seus fundamentos no impulso para colecionar. O acúmulo pela colecção tinha duas funções: uma de cunho social, prático – e porque não, afetivo? – a colecção permitia ao colecionador olhar através do objecto e vislumbrar terras longínquas, animais, pessoas e suas posses sem jamais sair de sua propriedade⁶¹; a outra na percepção que os objectos eram um signo das maravilhas deste universo — juntar o maior número possível de artefactos espelhava “mundos repletos de criaturas fantásticas e infinitas possibilidades”⁶². Inquirir sobre o objecto, por mais simples que este fosse, era visto como uma forma de decifrar o mundo natural, apreender suas leis e processos. “O estudo de coisas curiosas e de instâncias singulares - prodígios, erros, semelhanças provocadoras entre formas - poderia abrir novos caminhos para a filosofia natural”⁶³. Um pedaço de concha do mar poderia ser a pista para decifrar a alteridade criadora. Se a primeira relação com o objecto é secular (os objectos como signos de um mundo conservável⁶⁴); a segunda traz-nos uma memória do início não-visto (objectos são os sinais da criatividade divina que a tudo deu luz e vida), alude aos poderes testemunhais das coisas e nos parece mais profunda no sentido do Desenho nesta investigação. O fascínio pela colecção parece indissociável do impulso do desenho. Nas expedições científicas o desenho também era o instrumento da memória e registro, sendo sua função orientar, mapear e descrever⁶⁵.

61 Poliquin.

62 Ibid., 16.

63 Bacon in *ibid.*, 33.

64 Conservar associado aos sentidos de guardar, possuir e governar.

65 Stephen Farthing, "Recording: And Questions of Accuracy," in *Writing on Drawing, Essays on Drawing, Practice and Research*, ed. Steve Garner (Chicago: Intellect Books, 2008).

Coleccionar alguns dos desenhos realizados *in situ*, era, também, reter parte dos mistérios destes outros mundos.

SOBRE OS MUSEUS VISITADOS

Lugares oclusos como caixas do tempo possuem um certo fascínio, assim como a taxidermia e prédios antigos, logo a visita ao museu do Porto – Museu de Ciências Naturais Augusto Nobre – foi rica sob todos os ângulos. Foi também o divisor de águas deste projecto, onde o conceito da investigação evoluiu de uma busca sobre os limites entre o humano e o animal, para uma observação sobre essa (des)construção da identidade no contexto colonial – os museus de história natural, são vistos, neste projecto, como uma herança de um passado colonial – e suas representações, a partir dos animais taxidermizados do museu.

Porto, Coimbra e Bologna

Na janela temporal em que o projecto foi realizado, o museu do Porto não se encontrava montado, logo estava sem o cenário comum do diorama. O museu é um artifício, como um teatro; sua organização e suas intenções orientaram e influenciaram diretamente nas decisões durante a realização dos desenhos. Muitas das características deste espaço fechado direcionaram importantes aspectos da investigação: sua iluminação fraca, acumulação de artefactos, a poeira que se espalhava sobre a superfície das coisas. Tudo conferia ao museu um aspecto de armazém de memórias, avocando seu passado e confrontando pensares sobre a objetificação de seres vivos.

A nível de comparação visitou-se o Museu de Ciência da Universidade de Coimbra [fig.8] e o Museu de Zoologia de Bologna [fig.9]. Coimbra é o mais onipotente, mas o tempo é controlado, algumas vitrines estão inacessíveis por se encontrarem num primeiro andar considerado inseguro para o passeio e um guia acompanha todo o trajeto; em resumo, por demais limitante. Uma pena, pois o museu ainda mantém a estética do sec. XIX, algo mais espetáculo e acúmulo. Bologna, por seu lado, possui uma colecção onde a forma de arquivar me pareceu mais pedagógica. O espaço por vezes parece desprezioso, há animais ao lado de placas de controle. Porém, ao mesmo tempo, tem amostragens onde se

percebe uma reforma com linguagem contemporânea na maneira de exibir os seus pertences.

Houve um desejo de esmiuçar esses detalhes (mapas, etiquetas, caixas de insetos, peixes em formol ou secos e colados sobre o arquivo, enumerações sistemáticas) em séries de desenhos, mas nem sempre foi possível, tanto por questões de ordem prática, como temporais.

Em todos os museus percebe-se a herança do colecionismo, acúmulo e desejo quase mágico de desvendar o mundo pelos seus elementos e objectos separados ordinalmente, como uma gramática. Neste sentido, o museu cria sua própria narrativa. Ao contextualizar objectos descontextualizados, cada coisa em comparação a outra recebe uma nova significação. O macaco é o mesmo, mas já não é o mesmo quando exposto ao lado do esqueleto de um macaco. Planejou-se espelhar tal riqueza na montagem e nos desenhos; uma narrativa como numa colecção à semelhança da (des)ordenação do espaço.



fig. 8. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, 2016, Coimbra, Arquivo Pessoal
fig. 9. Museu di Zoologia de Bologna, 2016, Bologna, Arquivo Pessoal

Desenhar no museu e desenhar a partir dos registros

A permissão para trabalhar no espaço do museu do Porto esclareceu alguns detalhes sobre o processo de criação ideal. A contemplação interior pode ser necessária ao fazer artístico, mas neste caso a experiência sensorial foi estimulante num sentido de vivência e criação. Produzir no museu, com seus objectos empilhados, outros cobertos de plástico bolha e pó, alguns escondidos pelas sombras, e principalmente o cheiro peculiar que envolve todos os ambientes desta natureza, foram essenciais para descrever a experiência de desenhar e fotografar o lugar. Entretanto, depender de trabalhar apenas no museu limitaria as potencialidades da investigação⁶⁶ e, quando o espaço reabrisse, após sua reforma, seu rearranjo estaria menos íntimo. Portanto, fiz registros fotográficos procurando absorver este momento e retratar os animais com a intenção de criar um arquivo pessoal a ser utilizado em estúdio mais a frente.

Os desenhos feitos *in situ* criaram uma intimidade ao lugar, ao auxiliarem a compreender as questões emocionais estimuladas quando no espaço; ao mesmo tempo, permitiram avaliar meu envolvimento com o museu e o foco do projecto na relação com os animais. Percebo, agora que este foco foi encontrado a partir do momento que, subtraindo os outros elementos a minha volta, me concentrei primordialmente nos animais expostos. Estes primeiros estudos [LP. fig. 6-9] se aproximaram mais de esboços, indicações; os desenhos foram enriquecedores no sentido de sentir o espírito do traço, mas que para as ambições deste projecto se tornaram um tanto inócuos. Houve uma primeira tentativa de aproximar a investigação do desenho científico e este só seria possível por fotos. Este projecto não se aprofundou *in loco*, mas auxilia em compreender as narrativas associativas do meu processo.

Observando a cabeça de cavalo dissecado exposta no museu de Coimbra, lembrei-me das investigações de George Stubbs⁶⁷; (re)ver a cabeça do cavalo dissecada no museu, me estimulou a criar um diálogo com a maneira do artista e o museu. Realizei um desenho

66 Dimensões tais como: tempo dedicado a cada desenho, espaço, disponibilidade e acessibilidade dos materiais, tamanhos dos suportes possíveis de serem manuseados e agenda do museu.

67 George Stubbs (1724 – 1806), pintor inglês mais conhecido pela sua série de pinturas e estudos anatômicos de cavalos, onde se percebe uma dedicada atenção ao tema.

linear, traços claros e precisos, inquisidor [fig.10]. O projecto não seguiu, falta-me o acesso a realidade que Stubbs tinha por/ao trabalhar com cavalos vivos e mortos diretamente.



Fig. 10. s/título, 2016, grafite sobre papel, Arquivo pessoal

Outro exercício proposto, foi uma ação direta sobre o corpo dos animais expostos, em especial as ossadas, onde realizou-se uma pequena série de frotagem [LP. fig. 20-22]. Estas apresentaram resultados plásticos mais estimulantes e ricos que os esboços. Além disso, a ação permitiu um outro tipo de envolvimento com o sítio, mais visceral; possibilitou, ainda, ao desenho modificar o espaço a volta, como se no desenho estivesse uma potencia de transmutação das peças em si, por uma recriação da dimensão do próprio desenho.

Além das questões práticas relativas à disponibilidade do museu em me permitir produzir nele, o registro das fotografias me ofereceu, mais à frente, um novo desafio: o desenho mais longo em seu fazer. Trabalhar em estúdio a partir das fotografias de registro (e com as imagens de arquivos digitais) me propôs compreender a importância da categoria

tempo no meu processo - um tipo específico de contemplação criativa. Sabemos como o tempo influi no Desenho; é parte do processo; as marcas que deixa não são apenas de si mesmo, mas também mentais. Sempre desenhei relativamente rápido, iniciando e finalizando um desenho no mesmo momento. Porém, nesta investigação, alguns desenhos levaram dias para serem finalizados, ou ainda estão em processo. Ora, a artista que retorna ao estúdio já não é a mesma pessoa que apagou as luzes no dia anterior e o desenho já não é o que deixei. Esse diálogo entre o presente e a memória forma uma outra estrutura criativa. Me vi conversando com o passado e memória nas instâncias, laboral e conceitual. Torno-me, eu mesma, uma micro-alteridade ao momento passado do desenho. Só o desenho, no momento em que se fazia, era presente, mas este também, agora, resta como registro de um diálogo entre dois devires, eu e o eu que já não sou.

Animais

Entre as diversas formas de arquivamento do animal, no museu, a mais tangível é a taxidermia. Esta pode e deve ser vista como uma espécie de híbrido semiótico, situado entre o ícone e o índice; o animal está morto, mas não se foi, ele permanece um espectro de si. Entretanto, essa alteridade representativa levanta um outro tipo de complexidade que o animal selvagem, ou domesticado, não possuem. O que me fez refletir sobre a real natureza desta investigação. Pode-se considerar que este projecto se trata de animais, visto que todo o processo de criação foi realizado em diálogo com o espaço de um museu?

Para responder a essa pergunta procurei refletir um pouco o animal em nossa sociedade urbana. Moradores de cidade ou grandes centros urbanos têm acesso à animais selvagens em algumas situações primordiais, como zoológicos, documentários e notícias. As notícias dependem de alguma extravagância para serem veiculadas; os documentários sobre a Natureza são gravados, editados e sua narrativa depende da vontade dos seus criadores; enquanto as questões que resumem o animal do zoológico a uma representação tornam-no muito próximo à taxidermia. Todos contatos urbanos com animais são pela sua “imagem”, pela sua representação. Segundo Berger⁶⁸, esta dúvida seria, inclusive, sem fundamento, pois devido a estrutura do atual sistema, não existe mais o animal que no primeiro contato definiu a identidade humana. Todos os animais possíveis seriam

68 Berger.

sombras de si mesmo. Uma alteridade híbrida entre memória, reconhecimento e uma natural estranheza.

Como habitante da cidade raramente vi um animal selvagem livre em seu habitat, salvo alguns urubus e pequenos tubarões. Logo, é sobre a representação (imagem) deste animal dentro dos objetivos e arquivamento dos museus de história natural com quem este projecto dialoga. O que incita esta investigação não é apenas a beleza animal e sua alteridade particular, mas a própria curiosidade/necessidade humana que emana do espaço museológico e de cada um dos animais taxidermizados. Para Poliquin, uma certa sensação de perda⁶⁹. Seria uma tentativa de lidar com a alteridade suprema, o muro invisível que nos finda? Seria essa ambiguidade que nos permitiria ver além de uma linha invisível pela taxidermia? É essa alteridade que Hirst⁷⁰ indica ao unir corpo e palavra na sua obra icônica, onde apresenta um tubarão morto como que nadasse, enquanto responde à questão com um solene “não”, num jogo irônico sobre a ilusão da representação.

Taxidermia

A taxidermia depende de escolhas deliberadas, subordinadas aos objetivos para onde, como e para quem os animais/peças serão apresentados. O colecionismo do séc. XVIII se satisfazia com uma representação rudimentar e desenhos sem referência, pois a pele sobre um volume era suficiente para apaziguar a alma do espectador diante de uma maravilha vinda de tão longe⁷¹. Um tipo de fetiche sobre a pele, desdobramento similar ao que Homi Bhabha clama para sua teoria do estereótipo, mas aplicada a outra conjuntura.

Logo, como proposta de representação procurei *invocar* uma alteridade a partir da retórica da pele; recriar algumas das sensações das qualidades conferidas à pele, como delicadeza, gordura e oleosidade no papel [LP. pg. 16-21]. Inicialmente escolhi papéis que passassem suavidade, translucidez, fragilidade, para depois adicionar organicidade ao papel através da gordura. Utilizei dois tipos de material - óleo e, depois, parafina. O papel-óleo é mais

69 Poliquin.

70 Damien Hirst, “The impossibility of death in the mind of someone living” (1991), onde o autor expõe um tubarão flutuando/preservado em formol.

71 Taxidermia, do grego, *taxis* (ordem) e *derma* (pele), seria um re-arranjo da pele sobre determinado volume, característica de importância ímpar nesta investigação.

transparente. Nele o grafite torna-se pastoso, permite um gesto mais visceral e impossibilita um apagamento; as figuras desenhadas são mais indistintas, mas envelheceu muito rápido. Optei pela parafina para conferir qualidades similares como o rastro que se torna visível ao apagar; a textura rica; a recordação do toque da pele; modelagem e moldagem da superfície; além da memória do amasso [fig.11]. Para os desenhos feitos em apenas uma das faces, foi perfeita; mas sua opacidade conferiu à série *Híbridos* outra qualidade, que aquela inicialmente pretendida, ao impedir a visualização da figura humana e animal ao mesmo tempo, estabelecendo ambos em espaços visuais distintos. Outra solução, foi testar o papel de poliéster: por ser de plástico esse papel possui em si um significado de artificialidade, como o próprio diorama, mas pela escala foi descartado para esta série, sendo usado na série de retratos.

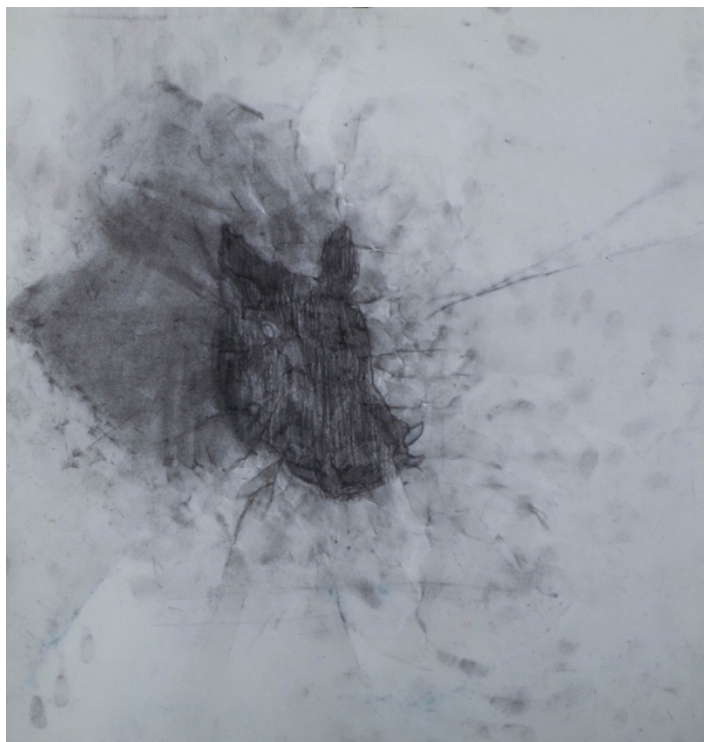


Fig.11. s/título, estudo de cabeça de javali, 2016, grafite sobre papel parafinado, Arquivo pessoal

DEVANEIOS SOBRE O ZOO

Durante a investigação os zoológicos funcionaram como uma fonte de pesquisa para duas séries, Zoos humanos e o Dioramas. Nestas, o que se pretendeu foi discutir o viés destes espaços como delimitadores de identidades por estereótipos e sua resposta como híbridos.

Se no estúdio sempre escuto música, nos breves momentos solitários no museu do Porto – todos os sentidos envolvidos – pude ouvir o silêncio. Não voltaria a sentir esse silêncio em Coimbra, nem em Bologna; e não por conta do tipo de visita. De certa forma, naquele lugar desmontado, nu, a taxidermia perde sua capacidade de emitir sons. Os animais, mesmo os pássaros e macacos, estavam quietos e silenciosos. Era eu, os animais e sua voz perdida. De repente, o silêncio torna-se um termo essencial; silêncio remete à barulho e vida, à voz e linguagem.

Vicent Normand em seu breve escrito “*Chesseboard and Brambles*”⁷² estipula o zoológico como uma, “arquitetura da domesticação, cujo vocabulário é o do recinto (gaiola, barras, partições)... que consiste, essencialmente, em organizar um novo tipo de relacionamento entre humanos e natureza, ao tornar natureza numa figura, isto é, o objecto de uma representação.”⁷³. Essa cela, vitrine ou muro seria uma linha entre o objetivo e o subjetivo – o animal tornado objecto, símbolo da natureza e o humano, ser racional; demarcando territórios, entre civilizado e primitivo, entre realidade e fantasia, entre conhecimento e inquirição. Essa arquitetura (diorama) nega o relacionamento entre espécies e seu meio ambiente; restringindo a existência do que se encontra do lado de dentro das celas a uma figuração, aquele que ali dentro está, é um ator de si mesmo. Portanto, esses espaços são paradoxais, pois os animais são objetificados e postos ali para “dar” a natureza uma voz, mas isolados em seus mundos sintéticos; a eles é dada a voz da ciência e do conhecimento sobre si⁷⁴. Ao perder sua própria voz, eles se nublam na cultura do outro (o humano).

72 Vicent Normand, “Chessboards and Brambles,” in *Animals* ed. Filipa Ramos, Whitechapel: Documents of Contemporary Art (London Whitechapel Gallery MIT Press, 2016).

73 Ibid., 71.

74 Ibid.

Numa sofisticação de um costume humano milenar, na segunda metade do séc. XIX na Europa, a artificialidade dos diorama associada a ideia de zoológico contribuiu para o surgimento dos zoológicos humanos [fig.12]. Assim, semelhante aos animais, foram incluídas pessoas de tribos e culturas oriundas dos mais diversos lugares⁷⁵, exibidas em espaços reservados, em dioramas. Numa época onde não existia o *Discovery Chanel* estes empreendimentos foram um sucesso de vendas e público. Se no zoológico a linha circunscrita eram as grades de uma cela, aqui era o olhar do outro. Se os animais seguiam uma taxonomia relativa à sua condição biológica, as pessoas guiavam uma percepção cultural e racional do humano; consolidava e resumia, a alteridade do outro a um conjunto de estereótipos⁷⁶.



Fig 12. Anônimo, s/ data, Zoológico humano

É neste sentido de encontrar uma correlação em nublar a identidade do outro com a de um animal a partir do diorama que se estabelece a investigação sobre o zoo humano neste projecto, mas também no sentido da voz associada a uma identidade individual (o som fisiológico) e cultural (a linguagem). Por isso, em lugar de me concentrar nas imagens signo dos estereótipos associados, me foquei naquilo que deveria conferir individualidade ao ser humano, o rosto.

75 Não estamos falando de pessoas levadas a força para o velho continente. Nesta época elas eram, usualmente, pagas e há relatos da necessidade de especialistas para averiguar a autenticidade da pessoa ou etnia apresentada, provando que havia embuste e muita desconfiança sobre a honestidade do que se “vendia”.

76 Expostas no zoo, também eram linguagem publicitária sobre a miséria racial ao qual estavam condenados os não-brancos.

Embora haja ilustrações que demonstrem com mais sagacidade a concepção do selvagem-mágico exposto nos zoológicos, seria nas fotos (encontradas em arquivos digitais) onde encontraria a pessoa por detrás do palco, ou tentaria extraí-la de tamanha distância (temporal e de identidade) com uma série de retratos. Essas fotos foram realizadas com um objetivo específico: eram *souvenirs* e quem estava diante da câmera posava dentro de uma tradição comum da fotografia de estúdio da época; incluindo o fundo falso, como uma performance. Cada um dos retratados expunham com seu olhar um tipo de personalidade, situação, contexto; e a partir disso, foram-se criados diálogos imaginários necessários para realização dos desenhos. O ancião indígena me pareceu uma figura muito triste, sendo levado de tão longe para ser exposto num diorama, mimica da sua realidade, como se esta (sua vida) fosse uma fantasia, jogando-o na dimensão da não-existência; mas talvez ele apenas estivesse curioso por um novo mundo tanto quanto aqueles que foram conhecê-lo, e a foto apenas espelhou os sentimentos do fotógrafo e um momento específico. Então cada traço ou decisão de mancha, apagamento, seria no sentido de enfatizar este ou aquele aspecto deste diálogo.

O negro

Desde o medievo, há um vínculo entre a cor preta e forças negativas. A pele negra é associada ao mal, onde se sublinha seu caráter impuro enfatizando sua cor: “tem a pele negra ‘como a gralha’, negra ‘como o carvão’, negra ‘como alcatrão fundido’, até negra ‘como molho de pimenta’”⁷⁷. Essa associação quase performática da cor negra a um tom de pele, foi explorada em toda a investigação, em especial nos estudos sobre a Vênus Negra e o *El Negro*⁷⁸. A Vênus [fig.13] foi exposta viva e depois de morta e utilizada para colaborar com teorias científicas racistas. O *El Negro* teve sua pele negra pintada com graxa preta. Essa ênfase seria uma vontade em transmutar o *El Negro* em um tipo de sombra (alteridade). A sombra, não tem substância e por vezes é associada a uma potência

⁷⁷ Michel Pastoureau, *Preto - História De Uma Cor*, trans. José Alfaro (Lisboa: Orfeu Negro), 110.

⁷⁸ *El Negro* era um guerreiro de Botsuana; seus restos mortais foram taxidermizados e levados a Europa em 1831, onde ficou em exposição num museu até 1997. A Vênus Negra, como era conhecida Sarah Baartman, apresentava-se em shows e tornou-se assunto de muitas controvérsias na época. Veio a falecer em 1815, quando fizeram um molde em gesso do seu corpo e, junto ao seu esqueleto, cérebro e genitais, posto em exibição no Museu do Homem em Paris até 1974.

negativa⁷⁹. Assim, transmutaram o corpo humano do guerreiro em uma entidade mágica de poderes nefastos.

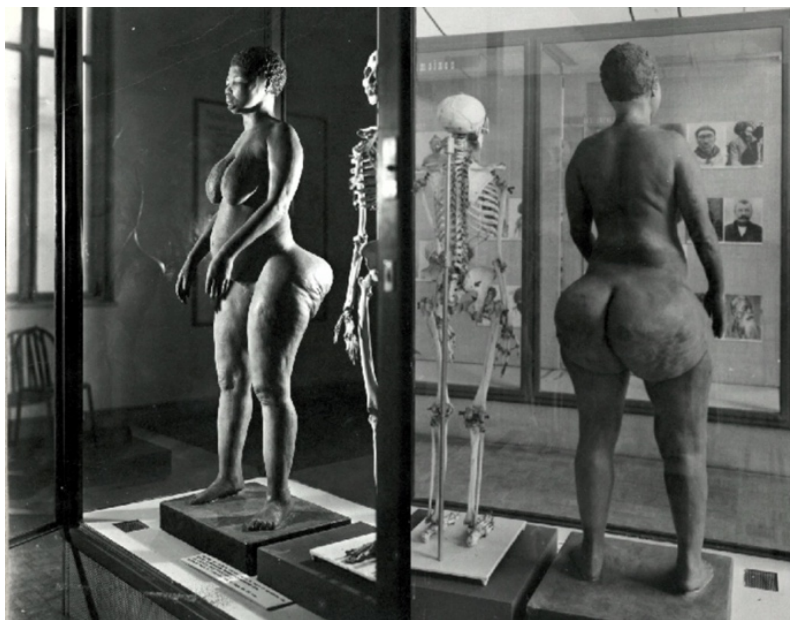


Fig.13. Anônimo, Restos mortais de Sarah Baartman como exposto no Museu do Homem em Paris, antes de 2012.

Estes dois episódios, na dimensão material e conceitual que encerram, influenciaram o foco da pesquisa sobre o negro e sobre a sombra.

Para alcançar a totalidade da escuridão que espelhasse a dimensão antropológica do negro — na sua condição de metáfora de um obscurantismo científico ou de uma potência destruidora de uma individualidade (a sombra) — o negro, no meu desenho, necessitava ser o mais perfeito possível; era necessária asfixiar toda luz. Durante a investigação, não cheguei ao negro pretendido, mas é nesse sentido que essa cor se estabelece nessa pesquisa.

79 Stoichita.

O HÍBRIDO COMO RESPOSTA

Estabelecido aqui o desenvolvimento da investigação, retornamos para a questão primordial, os limites entre humano e animal, agora instituídos a partir de uma dimensão histórico-cultural, herança da instituição colonialismo dentro do contexto da identidade. Ou em outras palavras, como o colonialismo ‘desenhou’ o humano contemporâneo ou uma visão sobre a cultura híbrida a partir do filtro do pós-colonialismo. Como o museu e o zoológico contribuíram para a reformatação de identidades? Como o desenho se estabelece nesse devir? Todo estereótipo é o desenho de uma imagem.

Sobre monstros e híbridos

“O hibridismo como impossibilidade de compreender a alteridade. Como tradução do sentimento do estranho.”

O desenho do híbrido se estabeleceu em duas vertentes: os primeiros híbridos eram mais um duelo de corpos (animal e humano) [fig.14]; depois, a eles, se inseriu as ideias de troféu e dioramas [fig.15].

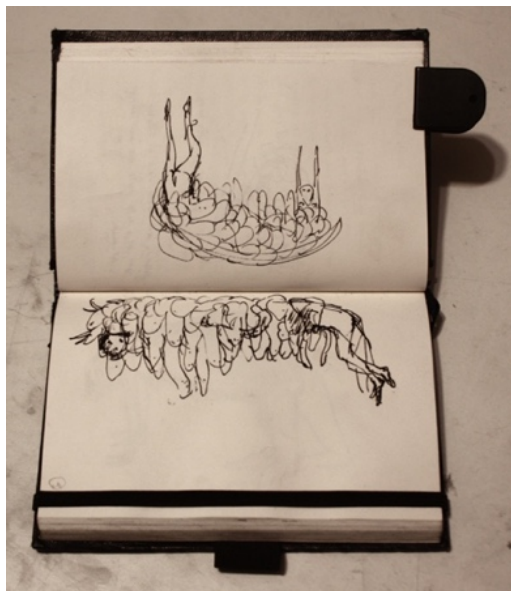


Fig. 14. s/título, 2015, nanquim sobre papel (imagem antes do museu)

Fig. 15. s/título, 2015, nanquim sobre papel (imagem depois do museu)

Esses estudos [LP. fig.10-13, 15] tornaram-se independentes, pois os fiz para não serem outra coisa que não eles mesmos e funcionaram como um tipo de estímulo criativo imagético, ao permitir uma fluidez de movimentos (no papel e no pensamento) onde pude encontrar um híbrido⁸⁰ sem ideia prévia ou censura. Os híbridos dos Dioramas, mesmo possuindo genes próximos, se estabeleceram em outra direção e necessitaram de um diálogo diferente com o suporte; neles a opção foi criar imagens sobrepostas e indefinidas, apresentando uma hibridez mais dependente de uma variação das técnicas de representação; essa mudança foi totalmente direcionada pelos caprichos dos materiais gráficos, escala do desenho, opacidade e textura do suporte.

Como o esquisso age igual um carbono registrando os conflitos da mente enquanto essa se processa em imagem, está mais próximo dos protocolos do pensamento do que elaborações posteriores. Portanto, decidi não me apegar à tentativa — que saberia de antemão frustrada — de fazer estudos para os Diorama. Como nos desenhos de caderno onde os elementos vão surgindo, resolvi, assim, também agir com estes. Se escolho quem está retratado neste ou naquele trabalho é por uma questão de diálogo entre estes com os demais elementos; é por tentar trazer ao desenho em larga escala a naturalidade e a leveza de relação que se tem nos diários.

O único estudo que saiu do códex para uma superfície plana maior foi “Frida” [fig.16 e 17]. No início confuso, esse desenho contribui para nortear diversas etapas e influenciar todo o resto da investigação: processo de relação entre as imagens (colagem); tipos de representações diversas dos elementos; estratégias do desenho (apagamento, risco, mancha); e a interação das folhas.

⁸⁰ Procurando enriquecer a investigação sobre técnicas obsoletas de desenho propus desenhar esses híbridos com ponta de prata ao modo dos esquissos. Entretanto a textura do gesso impedia um deslizar da ponta, fazia o risco travar no papel, criando um tipo de soluço mental. Esse tempo entre tempos me permitia intelectualizar sobre a imagem que eu desenhava, no momento em que desenhava, de modo que os resultados não são esquisso no sentido que se aplica neste projecto, como uma anotação rápida e um filosofar através do desenho. Portanto, resolvi continuar como estava, mas para minha, surpresa, após os desenhos em ponta-de-prata quase nenhum outro esquisso me surgiu. Como se a consciência de um desenho que se propõe algo a mais que sua origem inocente pulverizasse essa mesma possibilidade. Apenas mais tarde, eles voltaram nos diários das propostas de outras séries que planeei.



Fig. 16. s/título, 2015, nanquim sobre papel, Arquivo Pessoal

Fig. 17. Frida, 2015, grafite sobre papel, Arquivo Pessoal

Sobre uma certa terminologia que delineia esse projecto de uma forma muito particular, pontuo aqui a ligação entre monstruosidade e hibridismo. O monstro tem espaço na cultura num lugar muito específico; um algo errado que não devia estar ali, porém, está. O corpo do híbrido, ao contrário do metamorfo, não se transmutou em outra alteridade; ele é, ele mesmo, o conjunto de alteridades em constante conflito e diálogo. A identidade se forma e deforma ante nossos olhos. Intitular o termo monstro ao híbrido o abaliza, investe o significado da não-significação e segue-se a vida. Neste sentido recusei pensar em meus híbridos como monstros. Entretanto, é necessário evitar o monstro; contemplá-lo ou interpor-se em seu caminho é perigoso, pois este devora-nos se não for decifrado. Aceitei por isso o termo monstro para o hibridismo. Pois o híbrido pode ser visto como perigoso por sociedades que recusam sua própria transmutação pela identificação contrária à sua vontade de pureza.

EXPOSIÇÃO DO EXTRAORDINÁRIO

Maio de 2017

“A travessia vai chegando ao fim.”

Aqui apresenta-se os casos mais específicos que dão corpo às preocupações expostas, numa relação singular que procura – a cada nova sequência de trabalhos – a razão prática que esteve na origem do projecto e foi sendo refundada ao longo destes meses. É uma forma de pensamento transversal sobre os resultados físicos do projecto em confronto com seus principais conceitos.

Estabeleceu-se três séries principais de acordo com os temas levantados nos grupos de desenhos: *Only the human has a face*, trata diretamente do corpo do animal e sua representação no museu; *Zoo humano*, que apresenta os resultados da investigação sobre a presença humana nos dioramas; e em *Híbridos* unem-se as duas alteridades anteriores num confronto-diálogo.

ONLY THE HUMAN HAS A FACE

Face Negra ou Obscura⁸¹

2015

Há uma longa colecção de ossadas e crânios dispostos numa vitrine cobertos por um plástico bolha no Museu de Zoologia do Porto[fig.18]. Posso desenhá-las, mas não posso tocar nas peças. Percebo como o plástico age como uma pele sobre esses esqueletos e então,

81 Esta série surgiu como fruto das reflexões levantadas pela unidade curricular Processos Retóricos e Performativos do MDTI 2015/16.

como uma luz que acende na escuridão do museu, penso em cobrir essas ossadas com papel e roubar-lhe sua imagem por impressão.



Fig. 18. Museu de Zoologia, 2015, Porto, Arquivo Pessoal

Xxx de 2015

O museu encontra-se na iminência das reformas que o fecharão até à sua requalificação. Realizo a frotagem⁸² no último dia permitido. Se nesta o desenho surge como um sismógrafo da gestualidade e toque direto do corpo do artista sobre o objecto, pensei em desenhar de olhos fechados. Uma vontade de sentir o objecto que se representa de uma forma muito próxima; esculpir/grafar um desenho na superfície do animal por um outro tipo de código alheio a tradição do meu fazer, que seria por desenho de observação. Entretanto, foi-me impossível seguir de uma forma mais radical neste ponto da pesquisa por conta de um cuidado necessário com as peças, frágeis e raras⁸³.

A sugestão do toque físico

Esse olhar não anulou o não ver, pois nesta experiência o ver pelo contato prevaleceu. Ao realizar estes desenhos me movi ao sabor das nuances dos crânios. Senti um prazer

82 A técnica consiste em, a partir da fricção captar a realidade das coisas codificando-as a uma superfície; permitindo uma leitura imediata de escala, textura e forma. Tal aparato foi utilizado pelos surrealistas como discurso de um desenho automático.

83 As primeiras experiências foram realizadas sem autorização, num misto de impulso e desejo de marginalidade. Mais tarde obtive permissão de um funcionário para trabalhar nas ossadas escolhidas por ele, mais robustas.

fisiológico em tocar as caveiras, delineando com as mãos suas reentrâncias, tocando os ossos pesados, a textura porosa. Meus gestos moldavam o papel no formato do crânio; ou destacavam uma ou outra característica que para mim era essencial.

A prática do desenho é também uma reflexão sobre a natureza do papel-pele que utilizei; esse suporte — preparado com cola de coelho — conferiu às frotagens uma sustentação mais rija e manteve a estrutura dos crânios. O papel preparado com esta cola não adquire apenas uma espessura material; ele mesmo é a própria gordura da pele que impregna o papel e o torna a pele do animal.



Fig. 19. S/título da série Face Negra, 2015, grafite sobre papel, arquivo pessoal

A frotagem, como a percepção háptica, contém em si um elemento retórico: é um mecanismo de apropriação do inconsciente, onde se exige apenas a pressão e fricção do material gráfico (carvão, grafite) sobre uma superfície com a intenção de expor paisagens invisíveis do inconsciente. A parte que me interessa nesta colocação é a visão de uma imagem a ser elucidada, aclarada, trazida a luz, retirada do mundo obscuro, através da técnica. Ao desenhar de observação, olho a imagem ou a memorizo, e a transfiro a um papel por diversas codificações; na frotagem dos crânios não há uma imagem a ser observada e traduzida, mas a ser desvelada, descoberta. Cobrir os crânios com o papel, é também descobrir um desenho de uma face. Mas se cobrir é guardar e proteger, do mesmo

modo é esconder e proibir. O mesmo cão com o rosto revelado [fig.19] é coberto por um papel negro [fig.20]. Em outra ação, friccionei sobre chifres em papel preto com grafite brilhante e carvão, que resultou num desenho obscuro⁸⁴ que trata da impossibilidade de clareza como contraponto a frotagem que se pretende elucidativa.



Fig. 20. S/título da série Face Negra, 2015, papel de seda negro moldado, arquivo pessoal

Uma face

Durante uma época, por motivos muito práticos relacionados à tecnologia de preservação de corpos, o que chegava a Europa para ser taxidermizado e entregue ao taxidermista era muito pouco. Para este profissional restava a tarefa de “redesenhar” um animal jamais visto, tendo como referência apenas uma pele a par de ilustrações feitas por um ilustrador oficial; talvez uma descrição como um de retrato-falado e/ou sua própria memória, se era ele quem viajava. O que resultava disso seria considerado, hoje, uma má taxidermia, valiosa apenas como memória de um processo e por sua história particular. O crânio

84 Essa obscuridade faz parte do próprio museu.

confere uma estrutura⁸⁵, um desenho à face do animal. Neste sentido, a minha ação foi muito próxima desse taxidermista ao cobrir as reentrâncias e saliências, procurando encaixar um (pele/papel) no outro (crânio)⁸⁶.

Na reconstrução facial forense, a arquitetura particular dos ossos fornece pistas sobre uma provável aparência. Ao preencher uma caveira humana com uma pele, fornece-lhe um rosto, se repõe uma identidade. Tal reconstrução forense é muito incerta; revela, mas nem sempre esclarece, é ambígua; algo falta. Entretanto, a ideia central permanece. O crânio é um rosto ainda não descoberto. Sendo assim, poderia dizer que circunscrevi uma identidade a um animal anônimo?

Há de se pensar que o tipo de identidade que se procura nessas investigações forenses é aquela associada com um fenótipo ou a suspeita de um nome. No caso dos animais o que se exige seria de outra natureza, pois os animais, à exceção dos animais domésticos, não possuem nome (individualidade). Se considerarmos, também, a importância do olhar no retrato como determinante da personalidade/identidade do retratado⁸⁷, compreendemos como essa ausência é determinante. Apenas após o preenchimento com olhos postiços essas figuras (os crânios humano e animal), tais como na taxidermia, ganham uma vida. Portanto, estas frotagens se aproximam, por diversas vias, da ideia de máscaras, incluindo aí, uma leve proximidade com a tradição da máscara mortuária; uma tradição por vezes ligada a própria ideia da imagem⁸⁸. Seria, então, essa minha profunda intenção? Uma máscara mortuária para um ser que gera memória não de si, mas de um habitat perdido ou um mundo passado?

Do invisível

Nestes desenhos, feitos por contato, não traduzi uma visão em imagem por determinadas codificações e convenções, mas estabeleci uma intimidade com o objecto; e foi a partir

85 No museu de história natural de Coimbra há um leão, que por não ter um crânio para desenhá-lo permanece com uma cabeça que mais nos lembra um bicho de pelúcia. O crânio é suficiente para conferir realismo a um animal taxidermizado onde o resto do corpo é sustentado por madeira e arames.

86 Essa busca por esse desenho que se faz por modelagem, gesto e tacto levou-me a algumas ações onde cubro os ossos com o papel, sem procurar registrar a superfície com um grafar. Mas esses desenhos foram prejudicados pela maleabilidade do papel que não memorizou (grafou) a estrutura dos crânios.

87 Artur Ramos, *Retrato, O Desenho Da Presença* (Lisboa: Campo da Comunicação, 2010).

88 Georges Didi-Huberman, *Falenas, Ensaio Sobre a Aparição, 2* (Lisboa: KKYM, 2015).

dessa intimidade que o desenho surgiu, se estabeleceu e se codificou. Ao inscrever um rosto ao animal, o rosto já está lá, mas invisível e tornado visível pela ação da frotagem e modelagem; a ação traz ao mundo da luz o que é da dimensão do tátil.

Encontrei-me nesta margem onde se definem duas potências do sensível, a visão e o toque; e a habilidade da visão em imaginar-se toque sobre as superfícies que enxerga, mas que também delinea. Um desenho que toca a visão, mas é independente desta para existir; ele logra suas capacidades (da visão), para então ser percebido na dimensão do sensível (gesto), criado e visto.

A primeira parte desta série foi realizada como uma ação performática, sem público, com duração de umas duas horas. Essa dimensão singular, o tempo, tornou-se então um desafio, limitando o meu movimento no espaço e o desenvolvimento pleno da série – que se dá pela progressão entre práxis e um necessário pensar sobre esta após seu fazer, para, então, retornar amadurecida num outro nível de profundidade. Ora, tempo, material, raridade das peças, me impediram em chegar a um outro patamar nesta investigação⁸⁹ que poderia ter sido mais especulada entre o invisível e o obscuro e entre máscara e identidade.

Sobre a pele

Desejou-se continuar a pesquisa sobre o registro das ossadas do museu aliada a outras técnicas de representação. O *spolvero*⁹⁰, pelas associações livre com a atmosfera arcaica do museu – um espaço à espera – apresentou-se como fonte para um olhar crítico sobre maneiras de representação obsoletas. Tal transferência de imagens me chamou atenção, talvez pela sua engenhosidade e simplicidade.

Por ser um desdobramento da série anterior todo processo seria executado a partir dos registros dos museus visitados. Como ao fotografar não se planejava estes desenhos, a seleção das imagens se fez pelas qualidades estéticas que permitiram experimentar a

⁸⁹ Com um crânio encontrado numa floresta realizou-se experimentos em estúdio; concentrou-se sobre as qualidades dos materiais. Mas este projecto depende da atmosfera do museu e de mais espécies para torna-se mais instigante, inclusive porque a montagem dialoga com uma ideia de colecionismo.

⁹⁰ Durante minhas pesquisas sobre o bestiário medieval, descobri que nestes, assim como nos frescos, se utilizava esta técnica

técnica da forma mais ampla possível; detalhes do crânio, ângulo, contraste; a meta seria tratar diretamente com uma imagem documental⁹¹.

Devido a sua própria natureza, precisão, associada à velocidade na apreensão das imagens, a fotografia foi se inscrevendo como a mais fidedigna das tecnologias para registros visuais tornando-se a escolha para as mais variadas formas de documentação, inclusive científica. Na foto, a interlocução da presença de um criador é menos sentida – a máquina “elimina a sujidade” operacional da imagem; num desenho o que se vê é a visão do artista⁹². Aliás, a fotografia se reveste da ideia de ser contra o aspecto subjetivo da alma, um documento racional, puro e livre de interferências. A ideia de uma foto limpa, realizada entre uma máquina sem emoção e o assunto a ser fotografado, me lembra a de uma ciência que igualmente se reveste de uma aura não-emotiva como comprovação de sua credibilidade. Esta questão frente à imagética medieval me possibilitou enxergar, aí, uma forma de confrontar duas culturas científicas, utilizando-me de fotos como matriz para o *spovelro*.

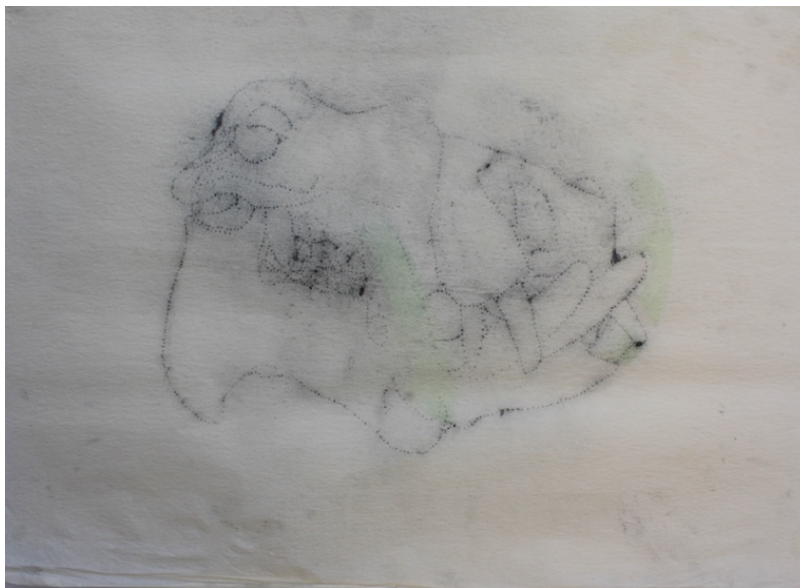


Fig. 21. Soudan 1904, 2016, carvão sobre papel e tinta fluorescente, Arquivo Pessoal

91 Se no desenho a imagem é linguagem, na foto ela apresenta-se, no entender comum, como documento cabal. Ou seja, não há na foto a ideia de uma pré-codificação para compreensão de uma mensagem.

92 Vilém Flusser, *Ensaio Sobre a Fotografia: Para Uma Filosofia Da Técnica* (Lisboa: Relógio d'Água, 1998).

Numa primeira concepção, esses desenhos seriam feitos diretamente na parede como nos frescos, portanto algumas fotos foram ampliadas e focadas nos crânios, pois esta é, também, uma investigação prática sobre um retrato do animal. Pinte os dentes e chifres com fluorescente, em associação à notícia onde o governo canadense, para evitar acidentes nas estradas (escuras) pintavam os chifres das renas com tinta auto-reflexiva [fig.21].

Nos frescos, o *spolvero* funcionava como uma guisa para limpar esboços e estudos confusos ou selecionar quais traços definiriam o desenho final. Deanna Petherbridge⁹³ enxerga nesse processo um empobrecimento de desenhos antes expressivos, gestuais e emocionais, para linhas duras e sem sentimentos. Em contraponto a essa postura, o processo que se desenrola nesta investigação segue um caminho inverso. Ao usar uma foto e definir o que dela vou representar, seleciono o que direi e como direi a partir de uma imagem que se entende documental, transmutando seu aspecto comprovativo e entregando à referência primeira (a ossada) um aspecto incerto. Parte dessa imprecisão surge em duas vias: um seria a impossibilidade de controle real sobre o resultado, visto que a imagem picada fica por cima do suporte, tapando a visão do resultado e se revelando apenas quando do levantar da matriz, quando se percebe se os furos foram suficientes, se estão do mesmo tamanho, se precisaria de mais furos; a outra, a não finalização do processo.

Mesmo sendo possível realizar diversas cópias a partir de uma matriz, esse nunca foi o objetivo central da técnica. O *spolvero* não é algo para se reproduzir como cópia de um original e este (*spolvero*) ser consumido como uma gravura. É um truque, um artifício, para apreensão de uma imagem pelo decalque⁹⁴. Não é um objetivo em si, mas um meio a ser destruído durante o processo final. Essa efemeridade se reflete no próprio material dos desenhos: o de suporte, um papel muito fino e delicado; e o gráfico, pó de carvão ou grafite. Minha negação em não finalizar o processo expõe o coração da tecnologia.

“Silêncio memória decadência abandono, reencontrei o que me fez pensar no museu.” (Notação s/data)

93 Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing Histories and Theories of Practice* (London: Yale University Press, 2011).

94 No caso dos bestiários, descrever animais inexistentes, no caso das pinturas e frescos passar o desenho/estudo para uma superfície outra.

Xxx de xx17

Conversamos sobre uma analogia poética entre a noção de passado e ruína – impregnados numa concepção de foto e no museu – com o *spolvero*. A decadência de uma técnica de decalque que se tornou obsoleta ao ser atropelada por outras mais fiéis e velozes, **por exemplo**, a câmara escura, a **projeção** e o **carbono**. Nessas divagações vi a estética do museu como fantasma de si mesma e como esse espectro influenciou uma práxis – o passado de uma ideologia refletida numa ruína tecnológica. Teria sido apenas no aspecto conceitual ou algo resta, aí, como marca gráfica? A finitude das coisas refletida na efemeridade dos materiais e da própria proposta da técnica.

Entretanto, a concepção de obsolescência depende de ignoramos que toda técnica vive em seu próprio contexto, e o que passa não é esta em si, mas seu mundo (o da técnica) que morre – as necessidades são outras, e outras são as engenharias. Penso nessa pesquisa como uma resistência em compreender o Desenho como um sistema “evolutivo” dentro de parâmetros tecnológicos. As técnicas em desenho não evoluem, acompanham seu tempo; o básico do ato de desenhar permanece o mesmo desde sempre.

ZOO HUMANOS

A proposta do blog *Lively Morgue* é postar fotos, de décadas passadas, acompanhadas por um recorte da notícia do jornal onde a imagem foi inicialmente publicada. Praticamente, todos ali fotografados estão mortos, ou se ainda vivem, seu mundo já não existe mais. Tal nome não conseguiria ser mais explícito sobre uma das condições da fotografia: um passado que ressurge; que se nega a morrer na imagem que apresenta.

Foram feitas duas séries de retratos com fotos do último quarto do sec. XIX e a primeira metade do sec. XX. Baseadas em representações de Zoos Humanos, retratando aqueles exibidos em estado de diorama. A outra série foca-se nas Sete Leoas, onde a partir de um documento fotográfico procuro descobrir sobre as mulheres que acompanharam o último rei de Moçambique em seu exílio em Portugal. Nesta série absorvo aquela característica essencial da foto, uma morgue imagética. O que me resta é procurar o espírito que da pessoa vive na imagem.

Na tradição do retrato, a figura se identifica pela pose, olhar, vestuários e roupas¹; que contribuem para descrever sua personalidade e situação social. Acompanhando tal tradição de compor o retrato, essas fotos utilizam-se desses elementos descritivos para enfatizar apenas alguns aspectos dos estereótipos que o retratado era/representava/tornava-se. Assim a artificialidade das identidades, criadas e mantidas por estereótipos, se reflete nessa imagem-objecto. Portanto propus retratar tão somente o rosto dessas pessoas, procurando puramente sua personalidade e/ou um relacionamento com elas.

Zoo humanos

Algumas notações sobre o retrato e o desenho

2016

Em alguns momentos me canso de desenhar tantos rostos. Meu desenho também não segue uma linha gráfica única, se movendo mais de acordo com cada retratado⁹⁵ do que com algum possível plano pré-concebido. Sinto que começo a dominar a relação entre o papel de poliéster e o grafite. Algumas manchas se recusam a serem esvanecidas e o grafite em pasta aquarelável torna-se impossível. Entediada com as faces, realizo alguns estudos onde pretendo não apenas descobrir a identidade alheia, mas sobretudo mesclá-las umas nas outras utilizando fita autocolante adesiva [fig.22], outras completar com a cor azul [fig.23]. Não funciona. Essas pessoas querem ser elas mesmas⁹⁶.

95 A seleção das fotos se deu por afinidade, expressão e olhar; foi observado uma variedade de idades, etnias e fenótipos para se aproximar da diversidade dos próprios zoos.

96 A intenção inicial desta pesquisa seria uma analogia entre o animal e o humano, discutindo racismo, criação do selvagem e manutenção de um *status quo* eurocêntrico. Entretanto, o confronto entre culturas, como alteridades, soou mais rico do que tão somente um olhar político. Não nego a importância de toda uma maquinaria reacionária, apenas que com o envolvimento, o desenho se impôs mais como uma relação entre mim e o retratado do que como propaganda de uma ideologia política.



Fig. 22. Estudo, 2016-17, grafite e fita autocolante sobre papel, Arquivo Pessoal

Fig. 23. Estudo, Sete Leas, 2017, grafite e lápis de cor sobre papel de diário, Arquivo Pessoal

2017

Segundo Artur Ramos⁹⁷ é do domínio do traço (se linha fina e precisa ou mancha larga e indefinida) e de seu material grafo (carvão, grafite) emprestar à figura sua própria semiótica, influenciando na personalidade e identidade do retratado. Se assim for, a vida dessas figuras anda bem conturbada, pois o papel de poliéster — com uma reação própria ao traço — e o grafite — que empresta um tom metalizado ao escuro [fig.24] (que muito me agrada por dificultar enxergar o rosto ao agir como um refletor de luz) — nem sempre são amigos.

97 Ramos.



Fig. 24. s/ título, da série Zoo Humano, 2017, grafite sobre papel de poliéster, Arquivo pessoal

Evitei ir além das faces, nestes desenhos, o que resultou em duas formas das figuras se relacionarem com o espaço. Numa [fig.25], o apagamento dilui a figura no espaço, como se desvanecendo nele, e implica uma sensação de tempo. Na outra, uma mancha escura delinea uma exclusão do mundo; que emoldura seus rostos. Nestes casos, o desenho da roupa como uma marca em negativo [fig.26], empresta uma ambiguidade à imagem: o espectador tenta adivinhar a posição e cultura, a partir dessa não inscrição.



Fig. 25. s/ título, da série Zoo Humano, 2017, grafite sobre papel de poliéster, Arquivo pessoal
Fig. 26. s/ título, da série Zoo Humano, 2017, grafite sobre papel de poliéster, Arquivo pessoal

Todos retratos estão manchados com marcas dos meus dedos e mãos. Mesmo sendo difícil, seria possível apagar essas marcas. Mas recusei-me. Aqui almejo um desenho como uma posição contrária a uma suposta neutralidade da fotografia. Necessito ostentar um corpo que respira, sua, cheira, apodrece, tem medo e fome. Os dedos, sujos e gordurosos, são a prova dos movimentos, das dúvidas. O traço do desenho no gesto que transparece o corpo do artista ao carregar consigo a memória fisiológica de algo que vive em diálogo com uma mente que lembra. É um corpo se movendo sobre o desenho, dentro dele, para além dele, como mensagem de uma proposta: sejamos humanos, apenas.

Da luz e do escondido

A física do poliéster me permitiu pensar uma proposta de apresentação diversa, pendurá-lo a minha vontade criando curvas, onde a figura pode olhar o espectador como se de um

esconderijo; algo diretamente ligado ao próprio museu mergulhado na escuridão, com as vitrinas tapadas, dificultando a vista do que se encontra atrás dos vidros.

Evitei colocar elementos, inclusive roupas e adereços nas figuras, para não delineá-las numa cultura ou etnia visível além do próprio fenótipo mostrado. O ouro se interpõe como uma outra busca. Primeiro como prótese, marca e imposição sobre o corpo (estereótipo) [LP. fig.26]; para, num segundo movimento, numa direção que apresenta e insere essas figuras em seu próprio contexto cultural [LP. fig.47]. Esse material ainda se encontra em pesquisa, pois insere uma nova informação nos desenhos, todos negros a grafite. Ambos os materiais brilham, e apenas no seu verso o desenho a grafite torna-se opaco. Ora, há uma divergência simbólica e visual entre o negro que brilha e o escuro embasado; um, como símbolo do divino e outro associado ao podre, morte⁹⁸. Tal conexão do ouro com a luz e sua contrapartida com o negro opaco, ainda permanece a margem da pesquisa. Ademais, a larga conexão do material com o colonialismo e de sua tradução como o sagrado – tanto para os povos colonizados e seus colonizadores – requer mais atenção e pode fornecer novas e profundas investigações.

Sete Leos

13 de Abril de 2016

Hoje me foi sugerido investigar a vida de Gungunhana ou Ngungunhane, conhecido como Leão de Gaza. Tal figura foi o último monarca do território que hoje pertence a Moçambique; refém das divisões europeias sobre o continente africano, foi atacado, derrotado e exilado para Lisboa em 1896. Ali foi preso e apresentado, com seu séquito, à população portuguesa.

Portugal praticamente não realizou eventos do tipo zoos humanos⁹⁹, assim a proposta seria investigar o monarca aproximando essa discussão para o território português e aproveitando para repensar os significados culturais desse tipo de exposição. Aproximar o projecto de um contexto que é parte da nossa memória colectiva permite perceber, com

98 Pastoureau.

99 Há registros de apenas duas exposições coloniais, já tardias: a exposição Colonial Portuguesa, no Porto, em 1934 e a Exposição Mundo Português em Lisboa, 1940.

outra atenção, as formas como o desenho reencena as imagens comuns, num espaço próprio de subjectividade. A diferença entre a tradição de expor pessoas em diorama e o episódio de Gungunhana é que este veio na condição de troféu. Entretanto, quando o vi nas fotos¹⁰⁰, não me senti próxima à sua imagem: em uma delas ele está no centro segurando um cetro [fig.27], rodeado por mulheres todas sentadas ao chão, como um bonachão. Na outra [fig.28], as mulheres o rodeiam, ele no centro. Onde está o leão de Gaza? Desmotivei-me em continuar.



Fig. 27. Anônimo, Gungunhana e suas esposa, possivelmente 1896, Lisboa

Fig. 28. Anônimo, Gungunhana e suas esposa, possivelmente 1896, Lisboa

05 de Maio de 2016

Volto à imagem: quem são essas mulheres? Deduzo serem esposas do monarca, que embora coadjuvantes da história me parecem mais profundas em sua melancolia que o rei. Por que vieram com ele? O que podem me contar das suas histórias? O que elas, como indivíduos, poderiam me dizer sobre a natureza feminina africana, numa situação tão subalterna?

100 Fotos encontradas em arquivos digitais. Acredita-se que a razão para ambas seria apresentar o monarca, agora prisioneiro, à população portuguesa, como documento cabal de sua derrota.

Imagino que a estas mulheres foi reservado apenas esquecimento e anonimato, colocadas numa situação similar ao marido, mas completamente diferente devido a condição do gênero. O olhar que elas me devolvem me soa mais potente.

Decido realizar uma série de retratos e inquirir sobre a essência delas. Escolha a foto onde a imagem está mais focada e a personalidade de cada uma mais distinta.

Notações entre 2016 e 2017

Embora, ao lado uma da outra, soavam muito solitárias. Para enfatizar esta sensação decidi que cada uma ia ser desenhada em uma folha diversa. A escala do papel, maior, aflorou a sensação de solidão e me permitiu isolá-las, gráfica e conceitualmente, criando um espaço entre si, quando da montagem¹⁰¹.

Sabemos que o olhar do fotógrafo influencia os sentimentos da foto, mas como podemos julgar o peso da presença do aparelho fotográfico para essas mulheres crescidas na África do sec. XIX? Ao contrário dos fotografados nos zoológicos humanos, elas não foram convidadas, nem receberam cachês; eram prisioneiras de guerra e essa foto, um documento cabal da derrota do seu marido.

Consciente destes desvios e procurando livrar-me de ideias pré-concebidas, deixei-me devanear sobre estas mulheres para encontrá-las em seu puro drama humano. Quis retratá-las como se estivéssemos conversando; assim os traços e as estratégias do desenho seguiram percursos particulares em cada um dos retratos. Mantive o papel transparente, desta vez o parafinado. Desenhei com grafite, pois este torna-se mais oleoso que o carvão na superfície parafinada permitindo marcas mais profundas e difíceis de apagar. Essa dança entre estratégias foi determinante para a percepção do meu diálogo com as retratadas¹⁰², contado graficamente pela própria história do e no desenho, como se o desenho fosse um registro dessa conversa [fig.29].

¹⁰¹ Essa série foi exposta no Lugar do Desenho na Fundação Júlio Resende no primeiro semestre de 2017.

¹⁰² Em um retrato, amasso o papel, numa analogia gráfica sobre a energia que me transparece do olhar; noutro, há um duplo, como se as mulheres não coubessem em si, e desejassem ser um outro; as vezes esse outro tornou-se uma sombra, mancha que se desfaz; numa delas o rosto vai se mesclando com o espaço ao redor.



Fig. 29. Sem nome, da série Sete Leoas, 2016-17, grafite sobre papel parafinado

Na tradição europeia da pintura, normalmente o feminino é retratado para o olhar masculino, onde a pose do corpo e sua localização no quadro descrevem uma posição subalterna¹⁰³. Na foto, essa submissão é estabelecida pelas mulheres se localizarem abaixo dos homens. Nesta série de retratos pretendi inverter essa situação e colocá-las acima do olhar de quem as vê, tanto na montagem, como no enquadramento da folha. Apenas o lugar dos retratos no espaço da folha foi determinado pelo diálogo, se mais para a direita, esquerda ou central. No último retrato decidi criar um espaço amplo, como se uma sala permitisse, a nós, sentarmos frente a figura, sendo este o único retrato de corpo inteiro realizado em toda a série.

103 Numa versão gráfica de uma cultura onde a mulher depende do olhar do homem para garantir uma determinada posição social

Um corpo no retrato

O artista não se livra do seu corpo enquanto desenha, mas o inscreve na obra de arte. Desenha-se numa cultura estabelecida por dois géneros; o corpo (olhar) masculino ainda é universal e o feminino exclusivo de quem o detém. Essa série de retratos me permitiu refletir sobre este corpo; não um fisiológico, que gestualiza o desenho, mas um social que determina estes gestos. Como a recepção do mundo sobre um olhar feminino atravessa meu próprio fazer? Como essa ponta de ser que me falta delinea o meu desenho? Talvez não possua uma resposta clara para esta questão, mas embora seja difícil tal posição, diluir esse prisma (o de não ser) obscureceria minha própria potencia criativa; pois ser essa alteridade me permite devolver um olhar (criar) a partir de um lugar-outro.

...

Mas o que significa extirpar o artifício utilizado num retrato para descrever uma personalidade? Ao desprover a figura de um referencial é a própria condição humana quem se torna o personagem principal destes retratos; olho para o retrato e este me devolve o meu sentimento sobre ele— na série sete leões isso é particularmente percebido. Se o objetivo das fotos era torna-las objectos colecionáveis, aqui é devolver-lhes a triste sina humana comum a todos só salva pela potência do relacionamento. A única coisa que lhes resta é sua pele.

Essas fotos são a imagem de uma identidade construída pela presença e posse de objectos pessoais ou uma performance construída entre fotografo e fotografado na busca pela imagem ideal? Será que em minha busca por limpar essas figuras de uma imposição estereotipada, eu mesma não apaguei, no desenho e no conceito, as referências que ela mesmo possuía de si para criar sua identidade? Ou será que, como Ramos¹⁰⁴ argumenta, é, do retrato, destruir a antiga identidade e conferir uma nova? O desenho — ao ser fruto da própria personalidade e das deliberações artísticas do desenhista — cria um desvio gráfico na identidade mesma do retratado; este nunca será a pessoa que ele mesmo o é — era.

104 Ramos.

HÍBRIDOS

30 de Janeiro de 2017

No diorama original a onça devora um macaco, mas o ângulo da foto não me deixa ver o focinho, optei por desenhar uma outra cabeça de macaco ao lado, como um índice (...) também preciso terminar a onça e lhe conferir mais “realismo”...

Dioramas

Se o crânio do quadro “Os embaixadores”(1533) de Hans Holbein, o jovem, estivesse pintado a mesma maneira que os outros elementos do quadro, seria apenas a cabeça de um homem morto¹⁰⁵. Entretanto, o ângulo especial confere ao estranho elemento uma qualidade outra; ele precisa ser decifrado pelo espectador que precisar olhar e mover-se para além do quadro; o crânio é uma alteridade à natureza mesma da imagem. Nesta série de desenhos as formas de representação (spolvero, frotagem, aquarela, linha, mancha) são como alteridades entre si e tornam-se híbridas pela sua interpolação no espaço. Este é delimitado pelo papel transparente onde na frente verso represento o animal, com linhas; e no verso, o humano, com manchas [LP. fig. 39-44].

Para uma análise mais focada vou me deter no último desenho desta série, “O Bode” [fig.30], que por seguir processos criativos idênticos aos demais, nos ajudará a esclarecer a série no geral.

Se nos retratos procurei englobar a mancha delineando ou invocando uma persona, aqui excluo essa capacidade — ela não é elemento tonal ou ilusão. Por outro lado, a linha me permite, como numa ilustração científica, detalhar particularidades conferindo uma individualidade aos animais (o bode e as corujas). Há um contrabalanço: os animais anônimos são definidos linearmente e recebem um peso; aos humanos, recuso essa dimensão da corporeidade, pois este (o corpo) precisa desvanecer-se, para apenas o essencial transparecer no desenho. Além disso, a mancha dissocia o retratado, sendo, por vezes, apenas pela sua sombra que sua presença se faz presente. Embora nos primeiros desenhos as manchas tenham uma certa personalidade, elas não indicam volume ou

105 John Berger...[et.al.], *Modos De Ver*, trans. trad. Ana Maria Alves., *Artes & Comunicação* (Lisboa: Ed. 70, 1996).

carne, ou seja, sempre são sombras projetadas, como se seus donos estivessem para além do quadro¹⁰⁶.



Fig. 30. Bode, em processo - 2017, técnica mista sobre papel parafinado, Arquivo pessoal

106 As sombras foram criadas a partir de referências fotográficas das exposições.

Esse brincar entre sugestão e presença me permitiu instalar – pela capacidade humana de “adicionar o visível ao invisível”¹⁰⁷ – essas figuras numa dança imagética; onde pude condensar diversas identidades humanas e criar híbridos pela interpolação com as imagens-animais no outro lado do desenho.

A conotação desse outro lado muda de acordo com a opacidade ou transparência do suporte: nos papeis-óleo essa dimensão torna-se plana e animais e humanas são uma coisa só; nos papeis parafinados, essa mancha remete mais aos limites entre espectador e diorama, sugerindo uma sombra especular numa vitrine¹⁰⁸. Nos dois casos, os versos do papel tornam-se espelhos um do outro, permitindo um jogo entre imagem refletida e hibridez: vejo-me animal individualizado e humano multifacetado. No caso do “Bode”, essa opacidade da parafina instaurou tal interpolação espacial que, para ser vista do outro lado, uma figura, igual Alice, estica seu braço na dimensão do espelho e o atravessa; entra nesse espaço singular e ergue um crânio rosa; aqui posso dizer dessa capacidade do desenho de impor sua própria vontade.

MONTAGEM

A proposta de montagem do projecto é direcionada pelo impulso do colecionismo [LP. fig. 45, 46]. Assim os desenhos (frotagem, *spolvero*, dioramas, retratos, estudos, gravura e esboços) são organizados para criar um senso de acumulo [fig.31]. Algumas narrativas foram estabelecidas. Porém, elas não são a prioridade, pois essa composição também espelha o próprio museu do Porto em situação de arquivamento.

107 Subhash Jaireth, "What Is There in a Portrait?: Adami's Benjamin, Seliverstov's Bakhtin and the Aura of Seeing and Showing," *Journal of Narrative Theory* Volume 33 (Winter 2003): 38, accessed 20/05/2017, <https://muse.jhu.edu/>.

108 A sombra e o reflexo não possuem corpos, ao me desenhar como sombra a partir do meu reflexo numa vitrine do museu – no único desenho onde trato tão somente dos aspectos levantados pelo museu em relação ao animal–passei a considerar que as sombras dos outros desenhos tanto podem sugerir o apresentado como o espectador. Isso me fez pensar que num zoo humano, quem vê também é espetáculo para quem está dentro do Diorama. Assim, as sombras tanto são das pessoas que se apresentam como as das que olham; como se visto de um outro mundo para além do vidro do diorama.

Nestas composições escolheu-se o que se revela ou mistura, aproveitando a transparência dos papéis para criar mais conflitos e híbridos. Alguns elementos pedem uma certa atenção: as máscaras da frotagem foram expostas a maneira dos troféus de caça [fig.32]; por sua vez, no *spolvero*, para enfatizar sua reprodutibilidade e e, ao mesmo tempo, suas pequenas variações gráficas, esses desenhos foram pendurados uns por cima dos outros – como as folhas são muito leves, qualquer movimento permite que se revelem.



Fig. 31. Animais e Outros Humanos, 2016, técnicas diversas, Casa das Artes, Porto,



Fig. 32. Pumba, Animais e Outros Humanos, 2016, técnicas diversas, Faculdade de Belas Artes, Porto

A partir das frotagens dos chifres feitos em papel negro, (um desenho incerto com uma má visualização) foi anexado mais outras folhas negras [fig.31]. Percebo esses papéis negros como uma relação à própria obscuridade do museu, trazida para fora a dele, como representação.

Essas narrativas nunca são as mesmas a cada nova montagem do trabalho. A única exceção foram as Sete Leoas, montadas na ordem que se apresentam na foto; aqui, foi necessário assegurar certo silêncio e espaço [fig.33].



Fig. 33. Sete Leoas, 2017, grafite sobre papel, Lugar do Desenho, Gondomar, Arquivo Pessoal.

CONSIDERAÇÕES A SAÍDA

Maio de 2017

A longa jornada chega ao fim, aportamos em terreno firme e a cidade volta ao seu barulho habitual. Os animais já se foram, os espetáculos fecharam seus portões. O passado acena ao longe com um lenço branco, sua forma é indefinida, ora é uma índia, ora um mouro, ora é meu pai; seu barco vai desaparecendo na curva do horizonte e só nos resta o azul.

à porta...

O florescer desta investigação iniciou-se quando em contato ao Museu de Zoologia Augusto Nobre do Porto; ou seja, o especular do Desenho, aqui, deve ao espaço expositivo e conceitual do museu seus principais argumentos. Os instrumentos do museu, dioramas, taxidermia, arquivamento e colecionismo descreveram a dinâmica da pesquisa sobre uma representação animal/humano para a investigação sobre a percepção de identidade e sua dança com uma alteridade circunvizinha no contexto do colonialismo. Tal mudança foi fruto de um movimento entre o museu e o estúdio, onde, intencionando absorver o espaço museológico determinados métodos foram realizados: desenhos de observação *in situ*, registros fotográficos, levantamentos de arquivos digitais, recolha de dados históricos, implantação de teorias. Este mover-se permitiu o crescimento de uma série de estratégias em desenho que dialogaram diretamente com os conceitos levantados, incluindo experimentos, em estúdio, sobre materiais gráficos e de suporte como uma busca por uma pele e por um negro no desenho; além de pesquisas sobre técnicas de representação obsoletas ou menos óbvias, como *spolvero* e frotagem. Igualmente, as séries foram tripartidas de acordo com o envolvimento dos desenhos com o museu, assim: *Only the Human has a face* envolve-se com o corpo animal em exposição, e foi realizada, em parte, no próprio museu; em *Zoológico Humano* procura-se o outro ao retratar pessoas expostas

em contexto de diorama; e, *Híbridos* é uma resposta as inquietações sobre transmutação e hibridismo frente aos espectros do museu.

Os temas contextuais do museu se inscreveram no desenho de forma latente. Assim, o diorama contribuiu na percepção dos materiais de suporte ao apresentar a artificialidade da taxidermia – a correlação entre papel e pele; como também na percepção do espaço no desenho como um cenário em duas dimensões, tanto composição, como oriundo da folha translúcida, que apresenta numa imagem duas profundezas. Este jogo entre opacidade e translucidez do papel possibilitou o estudo sobre o híbrido animal-humano como um discurso sobre a condição de diorama e como tradução de um hibridismo cultural. Situação fortalecida pela montagem dos desenhos que se impõe como uma grande babel de representações, indivíduos, animais e híbridos.

Por outro viés, representar por técnicas como frotagem ou utilizar suportes muito particulares, como o papel parafinado, aproximaram o desenho de um sentido háptico, onde a imagem se torna indissociável da experiência do corpo e da proximidade – experiências próprias do toque e consciência do desenho como um acto performático. Tais práticas ofereceram uma amplitude perceptiva ao descortinar o fisiológico do desenho.

Além da percepção tátil e dos vestígios do corpo sobre a folha do papel, há um pensar sobre um corpo que desenha. Pois meu corpo e identidade encontram-se nessa terceira margem; na categoria outro, aquele que não “é” nem nunca “será”. Esta investigação permitiu refletir sobre essa poética em Desenho nascida de um não-lugar, de uma Outra presença no mundo. Atualmente, se questiona o uso de um corpo por outros que não possuem este corpo, ou seja, o homem branco que procura descrever o sexismo ou o racismo. Em relação as *Sete Leas*, essa situação delicada se desvanece, pois, apesar da origem étnica, a essência dos desenhos é do feminino (o que há em comum) colocado como outro. Mas o que dizer das séries do El Negro e d’A Vênus Negra onde, em lugar de contribuir para fortalecer uma voz esquecida, pode-se estar roubando um protagonismo?

Entretanto, mesmo não sabendo se há espaço para manter uma pesquisa sobre um estereotipo de raça aliado à matéria da cor negra, acredita-se que ainda haja algo a contemplar sobre o negro em si. Cor relevante como matéria gráfica e potência de sombra e identidade indefinida, conceituada como o vazio, o obscuro; em contraponto ao lume de outras substâncias como ouro.

O objetivo de devolver uma identidade aos expostos em diorama não foi alcançado na série *Zoo Humano*, mas manifestou-se outra situação: no suporte de poliéster essas faces, desprovidas de referência, tornaram-se anônimas, relembrando as fotos 3x4 das carteiras de identidade plastificada. Ora, se o desejo era dar-lhe uma voz própria, findou por incluí-las na silenciosa existência onde todos são iguais, mesmo pretendendo ser identificados. O ouro se impõe, como na realidade, uma marca de distinção, uma alteridade ao corpo do retratado. Me pergunto quais proximidades este acto teria com a própria busca por uma cultura como espelho de uma realidade, onde é possível torna-se único ao se enfeitar ou cobrir-se com cores, roupas, pintura, penas, jóias, entre tantos outros artificios. Ou seja, construir sua identidade a partir da hibridez aceita por essa cultura. Assunto relevante, que associado ao dito acima (grafite e ouro), amplia questões de matérias e conceitos sobre o desenho de retrato e, futuramente, o de um híbrido entre escuridão e luminoso.

Ao problematizar situações e temas pertinentes as minhas vivências como oriunda de uma região herdeira do colonialismo, fez-se necessário uma certa atenção e afastamento para não se focar em demasiado no tema da política tão somente: o que seria uma mudança na intenção deste projecto, onde sonda-se no híbrido a inteligência e resistência necessárias para uma poética. O híbrido é criativo e móvel, mesmo sendo uma força política não é fixo e, assim, não deve ser panfletário – num sentido de um material político maniqueísta. No decorrer do projecto, a potência da alteridade animal e sua investigação pela hibridez cultural gerou um desenho que mixa diversas formas de representação e técnicas e que possui, em si mesmo, uma ambiguidade e incertezas antônimas ao panfleto. Portanto, pretende-se continuar com o desenho sobre um híbrido que se descortina parte sociedade, outra metade poesia, pois embora todo corpo seja político, resumi-lo a isso seria desconsiderar sua presença como ser em constante mutação.

O afastamento que permitiu tal reflexão no desenho nasceu de uma distancia temporal entre as experiências no museu, as pesquisas teóricas e a produção em atelier. Foi criado pelo próprio isolamento no estúdio e compreendeu uma outra leitura do problema através do desenho, por seus gestos e manchas, pelos erros cometidos; pelo traço negro que revela uma ideia no papel, enquanto destrói outra, pois o desenho se reconstrói enquanto se faz; permitindo um vão amplo para a imaginação criar narrativas muito particulares sobre os temas centrais. Essa janela criativa surgiu igualmente no próprio desenho longo, paciente; resíduo do diálogo da artista com seus outros devires no percurso de sua criação.

Através dos conceitos associados e da prática em desenho descortinou-se uma latência criativa do espaço museológico. O jogo entre um fazer no estúdio e o diálogo no campo do museu, permitiu o deslocamento num universo complexo que elevou o desenho a um patamar mais especulativo sobre as associações entre materiais e conceitos; talvez uma das maiores das contribuições deste projecto: a alteridade que se descortina como uma experiência no próprio desenho, ao impor uma outra dimensão à minha prática artística.

BIBLIOGRAFIA

- "The Bestiary Project Team, the Aberdeen Bestiary " University of Arbedeen Last modified s.d. Accessed 2015.
<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti>.
- Barthes, Roland. *Lo Obvio Y Lo Obtuso: Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona: Paídos, 1985.
- Berger, John. *Why Look at Animals in About Looking*. 1st Vintage International ed. New York: Vintage International, 1991.
- Berger...[et.al.], John. *Modos De Ver*. Translated by trad. Ana Maria Alves. Artes & Comunicação. Lisboa: Ed. 70, 1996.
- Bevoir, Simone de. "The Woman as the Other." In *The Second Sex*. London: Penguin 1972.
- Bhabha, Homi K. "The Other Question... Homi K Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse." In *The Politics of Theory*, edited by Francis Barker. Colchester, 1983.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge Classics. London ; New York: Routledge, 2004.
- Bochicchio, Luca and Karin Andersen. "The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change " *Revista D'humanitats* Vol. 6, no. December (2012): Pp. 12-23.
- Cary Wolfe, editor. *Zoontologies : The Question of the Animal*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.
- Chua, Kevin. "The Tiger and the Theodolite: George Coleman's Dream of Extincticton " In *Animals* edited by Filipa Ramos, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, ed. Iwona Blazwick. London Whitechapel Gallery MIT Press, 2016.
- Cox, Christoph. "Of Humans, Animals and Monsters." In *Animals*, edited by Filipa Ramos, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, ed. Iwona Blazwick. London: Whitechapel Gallery MIT Press, 2016.
- Creed, Barbara and Maarten Reesink. "Animals, Images, Anthropocentrism." *Necsus, European Journal of Media Studies* (2015). <http://www.necsus-ejms.org/animals-images-anthropocentrism/>.
- Demos, T.J. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. edited by L. Whitman-Salkin: Sternberg Press, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Falenas, Ensaio Sobre a Aparição*, 2. Lisboa: KKYM, 2015.
- Farthing, Stephen. "Recording: And Questions of Accuracy." In *Writing on Drawing, Essays on Drawing, Practice and Research*, edited by Steve Garner. Chicago: Intellect Books, 2008.
- Flusser, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia : Para Uma Filosofia Da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- Higgie, Jennifer. "One Take: Human Mask." *Frieze*, no. 168 (2014). Accessed 12/04/2017.
<https://frieze.com/article/one-take-human-mask>.

Hubert, Henri and Marcel Mauss. *Sobre O Sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

Jaireth, Subhash. "What Is There in a Portrait?: Adami's Benjamin, Seliverstov's Bakhtin and the Aura of Seeing and Showing." *Journal of Narrative Theory* Volume 33 (Winter 2003): 33-47. Accessed 20/05/2017.

<https://muse.jhu.edu/>.

Normand, Vicent. "Chessboards and Brambles." In *Animals* edited by Filipa Ramos, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, ed. Iwona Blazwick. London Whitechapel Gallery MIT Press, 2016.

Parsons, Jim and Kelly Harding. "Post-Colonial Theory and Action Research." *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry* 2, no. 2 (2011). <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tojqi/article/view/5000093448>.

Pastoreau, Michel. *Preto - História De Uma Cor*. Translated by José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.

Pelt, Tamise Van. "Otherness " *Postmodern Culture* Volume 10, Number 2, January (2000). Accessed 22/03/2017.

<https://muse.jhu.edu/article/41948>.

Petherbridge, Deanna. "Nailing the Liminal: The Difficulties of Defining Drawing." In *Writing on Drawing, Essays on Drawing, Practice and Research*, edited by Steve Garner. Chicago: Intellect Books, 2008.

Petherbridge, Deanna. *The Primacy of Drawing Histories and Theories of Practice*. London: Yale University Press, 2011.

Poliquin, Rachel. *The Breathless Zoo: Taxidermy and the Cultures of Longing*. Animalibus : Of Animals and Cultures. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2012.

Quinn, Stephen Christopher. *Windows on Nature: The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*. New York: Abrams, 2007.

Ramos, Artur. *Retrato, O Desenho Da Presença*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2010.

Ramos, Filipa. *Animals*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art, edited by Iwona Blazwick. London: Whitechapel Gallery MIT Press, 2016.

Said, Edward W. *Orientalism*. Vintage Books, 1979.

Stabenow, Cornelia. "Jungle Cabinet." In *Henry Rousseau*. Cologne: Taschen, 2001.

Stallard, Brian. "Declining Wildlife Can Lead to Conflict and Despicable Crime." *Nature World News* 2014,

<http://www.natureworldnews.com/articles/8271/20140726/declining-wildlife-lead-conflict-despicable-crime.htm>.

Stoichita, Victor I. *Breve História Da Sombra*. Translated by Rui Pires Cabral. Imago. Lisboa: KKYM, 2016.

Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

Yazdiha, Haj. "Cultural Hybridity: Reimagining the Collective." *Formations* Vol.1 (2010).

Lista de figuras

01. *s/título*, 2017, nanquim sobre papel, Arquivo pessoal
02. *s/título*, 2017, nanquim sobre papel, Arquivo pessoal
03. Henri Rousseau, *Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope*, 1898–1905, tinta a óleo sobre lona. Suíça, Fondation Beyeler, Riehen/Basel
04. Pierre Huyghe, *Human Mask*, 2014, Video still, London Hauser & Wirth/ Paris Anna Lena Films
05. Kara Walker's *Untitled*, 1996, Metropolitan Museum of Art, New York.
06. Museu de Zoologia, 2015, Porto, Arquivo Pessoal
07. Museu da Ciência Universidade de Coimbra, 2016, Coimbra
08. Museu da Ciência Universidade de Coimbra, 2016, Coimbra
09. Museu di Zoologia de Bologna, 2016, Bologna
10. *s/título*, 2016, grafite sobre papel, coleção da artista
11. *s/título*, estudo de cabeça de javali, 2016, grafite sobre papel parafinado, Arquivo pessoal
12. Anônimo, *s/ data*, Zoológico humano
13. Restos mortais de Sarah Baartman como exposto no Museu do Homem em Paris, *s/autoria*, antes de 2012.
14. *s/título*, 2015, nanquim sobre papel, Arquivo Pessoal
15. *s/título*, 2015, nanquim sobre papel, Arquivo Pessoal
16. *s/título*, 2015, nanquim sobre papel, Arquivo Pessoal
17. Frida, 2015, grafite sobre papel, Arquivo Pessoal
18. Museu de Zoologia, 2015, Porto, Arquivo Pessoal
19. *S/título da série Face Negra*, 2016, grafite sobre papel
20. *S/título da série Face Negra*, 2016, papel de seda negro moldado
21. *S/ título, Sobre a Pele*, 2016, carvão sobre papel, Arquivo pessoal
22. Estudo de cabeça para a série *Zoo Humano*, 2016–17, grafite e fita autocolante sobre papel, Arquivo pessoal
23. Estudo de cabeça de mulher para a série *7 Leoas*, 2017, grafite e lápis de cor sobre papel de diário, Arquivo pessoal
24. *s/ título, da série Zoo Humano*, 2017, grafite sobre papel de poliéster, Arquivo pessoal
25. *s/ título, da série Zoo Humano*, 2017, grafite sobre papel de poliéster, Arquivo pessoal
26. *s/ título, da série Zoo Humano*, 2017, grafite sobre papel de poliéster, Arquivo pessoal
27. Anônimo, *Gungunhana e suas esposa*, possivelmente 1896, Lisboa
28. Anônimo, *Gungunhana e suas esposa*, possivelmente 1896, Lisboa
29. *Sem nome, da série 7 Leoas*, 2016–17, grafite sobre papel parafinado
30. *Bode, da série Diorama*, 2017, técnica mista sobre papel parafinado
31. *Animais e Outros Humanos*, 2016, técnicas diversas, Casa das Artes, Porto,
32. *Pumba, Animais e Outros Humanos*, 2016, técnicas diversas, Faculdade de Belas Artes, Porto
33. *Sete Leoas*, 2017, grafite sobre papel, Lugar do Desenho, Gondomar, Arquivo Pessoal.

U. PORTO