



De artistas e abutres: um paralelo com espécimes necrófagos sobre a presença do corpo do animal e o equilíbrio do ecossistema da arte

Marco Túlio Lustosa de Alencar

Como citar:

LUSTOSA DE ALENCAR, M. T. De artistas e abutres: um paralelo com espécimes necrófagos sobre a presença do corpo do animal e o equilíbrio do ecossistema da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 259–287, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8665515. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665515>.

Imagem: Rodrigo Braga. Fantasia de compensação, 2004. Fotografia
Fonte: www.rodrigobraga.com.br/filter/2004/Fantasia-de-compensacao.

De artistas e abutres: um paralelo com espécimes necrófagos sobre a presença do corpo do animal e o equilíbrio do ecossistema da arte

Of artists and vultures: a parallel with scavenger specimens about the presence of the animal's body and the balance of the art ecosystem

Marco Túlio Lustosa de Alencar*

RESUMO

Animais foram deslocados do ambiente natural, apropriados como as coisas em geral e, ao serem expostos em instituições legitimadas, confirmados como objetos de arte. Embora constatemos a regularidade desses seres em trabalhos artísticos, a temática carece de reconhecimento. Mudanças na abordagem da História da Arte, contudo, favorecem o debate em torno da questão ao atentar para práticas pouco ou quase nunca estudadas, como o emprego do corpo do animal. Ainda assim, os artistas não desistiram de utilizar em seus trabalhos exemplares das mais inusitadas espécies, incluindo aqueles que se alimentam de matéria em decomposição, classificados como necrófagos. Este artigo intenta engendrar um paralelismo entre esses espécimes que, apesar de gozarem de má-reputação, ocupam posição fundamental no ciclo da vida e artistas contemporâneos que desempenham papel estratégico na manutenção do equilíbrio do ecossistema da arte ao fazer uso de animais de toda origem em suas produções.

PALAVRAS-CHAVE

Animal na arte. Artistas. Arte contemporânea. Apropriação. Objeto de arte.

ABSTRACT

Animals have been displaced from the natural environment, appropriated like things in general and, when exhibited in legitimized institutions, confirmed as art objects. Although we note the regularity of these beings in artistic works, the theme lacks recognition. Changes in the approach of Art History, however, favor the debate around the issue by drawing attention to practices little or almost never studied, such as the use of the animal's body. Even so, artists did not give up using specimens of the most unusual species in their work, including those that feed on decomposing matter, classified as scavengers. This article intends to establish a parallel between these

specimens which, despite enjoying a bad reputation, occupy a fundamental position in the cycle of life and contemporary artists who play a strategic role in maintaining the balance of the art ecosystem by employing animals of all origins in their productions.

KEYWORDS

Animal in art. Artists. Contemporary art. Appropriation. Art object.

A imagem do animal, nos dias de hoje, está por toda parte, corporalmente — o próprio animal vivo ou tecnicamente preservado (ou seus segmentos, incluindo despojos e excrementos) integrando obras de arte no mundo inteiro que privilegiam a materialidade e empregam um rol numeroso de seres do reino animal — ou em representações figurativas, como pinturas e esculturas, além de outras possibilidades visuais que englobam produtos fabricados em massa, da indústria cultural. Ao investigar a presença do corpo e de partes do animal como objetos de arte, constatamos que não restam dúvidas quanto a sua recepção; todavia, a admissão per se não garante autonomia e reconhecimento a esse padrão apropriativo. A resistência dos artistas — ao não aceitarem justificativas contrárias à utilização do corpo do animal (as quais, muitas vezes, chegam às raias da censura) — parece encontrar-se sempre a ponto de contrariar os valores vigentes. Embora venha sendo ratificada pela História da Arte, a participação dos espécimes carece de reflexões mais aprofundadas e de maiores esforços dos agentes sobre essas operações que estão distantes de serem (completamente) mapeadas.

Mudanças nas abordagens tradicionais, que adicionam novas demandas às pesquisas em História da Arte e aos estudos de cultura visual, encerradas na virada global (*global turn*) e enfatizadas desde o final do século passado, apontam para a necessidade de se considerar práticas cujas repercussões são amplamente conhecidas e, mesmo assim, mantidas à parte, exigindo que seus materiais e a complexidade dos procedimentos,

pouco ou quase nunca estudados, passem a ser levados em conta. Pelo que não foi explicitado até agora sobre a questão, não obstante esteja vinculada ao circuito transnacional e ao sistema de certificação das obras de arte, este é o caso de trabalhos contendo animais e/ou suas partes.

Neste artigo, queremos salientar que debater o acatamento de animais (inclusive exemplares das mais inesperadas espécies) como objetos cabe na proposta de revisão dos métodos da História da Arte que busca abranger as diversas visões, além da pluralidade de locais de produção, entre muitos outros aspectos imprescindíveis ao intento. Sobre a questão animal na atualidade, como nota Maria Esther Maciel (2011: 7), torna-se “evidente a emergência do tema como fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos do conhecimento (...)”. Fomentadores de polêmicas em relação aos rumos das poéticas contemporâneas, trabalhos que contêm corpos ou fragmentos de animais acionam uma série de problemas de conformações variadas — éticas, estéticas, políticas etc. — e têm engendrado novos afazeres entre os artistas em várias dimensões (abarcando preocupações ecológicas), frequentemente gerando transtornos que afetam o equilíbrio do ecossistema da arte.

Tomando a representação de animais como fio condutor, seria possível acompanharmos o entrecruzamento das mudanças no decorrer da vida humana e, simultaneamente, na arte. A regularidade da temática — registrada entre os mais diferentes povos, até nômades — e suas transformações — da figuração à tridimensionalidade — são fatores que contribuiriam com o desafio de se produzir criticamente uma história de arte *global*, ou seja, sem atentar para limites (geográficos ou de qualquer outra natureza). Não importando a procedência, desde que passaram a frequentar de maneira irrevogável os espaços da arte — e ainda que os desconcertos causados à relação da arte com seus objetos venham sendo atenuados (nunca extintos por completo) —, os animais, vivos ou mortos (com seus corpos inteiros ou fracionados), seguem chamando atenção e potencializando a radicalidade da experiência artística.

Animal como objeto

Incontáveis espécimes têm servido aos propósitos dos artistas. Há os mais assíduos — aves, cães, ovelhas, bois, vacas, porcos, cavalos, peixes — e aparições inusitadas: ratos, cobras, girinos, crustáceos, lesmas e caramujos. Entre estes últimos, também encontramos predadores de maior estatura, tubarões, por exemplo, e animais necrófagos (do grego *nekrophágos*, “que come cadáveres”), desde aves de grande porte a pequenos insetos, como urubus e moscas, respectivamente.

Sem obedecer a uma ordem cronológica e de modo não compendiário, para discorrer sobre como animais passaram a frequentar o mundo da arte, convocamos trabalhos de origens diversas — alguns sendo considerados marcos, mas, apesar da relevância e das questões que desencadearam (e das que ainda suscitam), são como documentos representativos, porém, não inaugurais das práticas artísticas que incluem o corpo dos espécimes. Entretanto, antes de avançarmos nas operações mais recentes que viabilizaram e que ainda possibilitam aos artistas o investimento em corpos de animais como objetos de arte, é imprescindível sublinhar que a figuração de espécimes com fins *estéticos* se estendeu através das eras.

Desde os registros primevos que remontam ao paleolítico superior, a história atesta o vigor e a reverberação das imagens e objetos esculturais com essa característica, cuja recorrência acompanha a própria civilização. Por diferentes razões, a constância da temática dificulta a indexação dessa representação, sendo que, além das formas que buscavam mimetizar os espécimes, essa iconografia alcançou motivos ornamentais cujos modelos, muitas vezes, eram formas zoomórficas estilizadas baseadas na fauna então conhecida.

No que diz respeito ao protagonismo na arte, contudo, os animais foram mantidos à distância ao longo das épocas. A mudança nessa condição somente passa a ocorrer no século XVII — que estipula o início

do processo de laicização da pintura, impulsionado pelo reconhecimento da paisagem como gênero pictural independente —, indo consumir-se no XIX e firmando-se no século seguinte, quando se intensificam os estudos da natureza e as pesquisas científicas. Em certo sentido apaziguada pelo fato de vir sendo historicamente consolidada, a incorporação do animal na arte, nos moldes da apropriação dos demais artefatos naturais ou manufaturados, tem provocado reações singulares de acordo com os períodos e as circunstâncias.

No âmbito da arte contemporânea, se tomarmos espécimes vivos, percebemos que a sua participação mantém maior potencial de promover alterações e questionamentos de variadas ordens, ao contrário de animais sem vida (tecnicamente preservados ou não), cujo engajamento vem sendo atenuado, embora, sob qualquer hipótese, mantendo a intrínseca capacidade desafiadora e de estimular mudanças no estatuto da arte. Sem importar a conjuntura, essa inclusão é fator de disrupção, intensificado no momento atual, quando as interações dos humanos com os animais encontram-se na pauta de um sem-número de instâncias.

A entrada dos animais em dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte, proporcionada pelas operações que seguiram a mesma trajetória das experimentações que consolidaram no *corpus* artístico as tentativas de uso de materiais não ortodoxos, apoiou-se em procedimentos exacerbados ao longo do século XX e que, nos anos 1960, chegaram ao ápice. Experiências essas que se valeram (e continuam valendo-se) fartamente dos espécimes em inúmeras manifestações, que envolvem, rotineiramente, violência e outras atitudes extremas. Entre os mais divulgados episódios coetâneos nessa direção, apontamos *Eyegoblack*, instalação na qual o artista chileno-dinamarquês Marco Evaristti (1963) posicionou liquidificadores ligados na tomada cada um contendo água e um peixinho dourado vivo. Os visitantes da ação montada em várias localidades a partir do ano 2000, poderiam, se desejassem, ligar o aparelho e triturar o animal.

Os mecanismos que permitiriam aos artistas contemporâneos

manusearem corpos de animais fora daquilo que poderia ser classificado como normatização foram gestados no século XVI, ao tempo em que surgiram os *Wunderkammern*, as câmaras das maravilhas. Aperfeiçoamentos na técnica da taxidermia foram fundamentais para o incremento, que se verificaria, na utilização do próprio corpo dos espécimes, conquanto perdurasse a representação do animal na pintura e na escultura. Ainda que as elaborações atuais tenham seu referencial emblemático no *ready-made* duchampiano, é somente a partir do final da década de 1950 que se forma um cenário propício à expansão desses empreendimentos.

Espécies reconfiguradas

No presente, uma ampla variedade de espécies tem sido reconfigurada, seguindo práxis que encontra similitude nos antigos compêndios medievais nomeados Bestiários, repletos de ilustrações de seres oriundos do campo onírico, sem correspondência na natureza. Nesse processo, os próprios exemplares vêm sofrendo alterações para se adaptar e acolher a nova forma que lhes é imposta de acordo com a diversidade e os enfoques das proposições. Mantendo essa diretriz, artistas de várias nacionalidades, entre eles brasileiros como Alex Flemming (1954), Rodrigo Braga (1976) e Raquel Nava (1981), para citar alguns, constroem suas poéticas inquietantes adicionando (inclusive com o auxílio de aparatos digitais) elementos de toda qualidade e proveniência a espécimes sem vida — ação possibilitada pelo avanço dos métodos de recuperação, manutenção e conservação dos animais. Nava, que trabalha em parceria com o Hospital Veterinário da Universidade de Brasília, por exemplo, é autora de um verdadeiro catálogo de seres híbridos e anômalos, e também de instalações como *A morte chega cedo* (2015), na qual, entre outros animais, aparecia um rato [fig. 1].



FIG.1. Raquel Nava. *A morte chega cedo* (2015), vista da exposição (detalhe).
Fonte: raquelnava.net/Exposicao-A-morte-chega-cedo.

Ainda que corpos ou fragmentos de animais empalhados não sejam o único foco de sua produção, nos anos 1990, Alex Flemming dedicou-se aos espécimes taxidermizados. Com a adjunção de um sem-número de utensílios e tintas brilhantes (azul, amarelo, rosa e vermelho metálicos), aves de várias famílias — garça, colibri, tucano —, predadores, como raposa e lobo, e animais de outras espécies, incluindo rato e urubu, frequentaram a obra do artista com grande repercussão, sendo *Ex-Touros* (1990), no Museu de Arte de São Paulo (Masp) — com 18 cabeças de boi sobre cestos invertidos, sugerindo colunas gregas, perfiladas na escada que dá acesso ao edifício —, um dos pontos altos de sua carreira. No ano seguinte, ele levaria à 21ª edição da Bienal de São Paulo, o trabalho *O Sacrifício - Instalação sobre a Vida e a Morte da Cultura, do Homem, da Natureza*, onde havia uma dezena de animais

empalhados da fauna brasileira¹.



FIG.2. Rodrigo Braga. Fantasia de compensação, 2004. Fotografia. Fonte: www.rodrigobraga.com.br/filter/2004/Fantasia-de-compensacao.

Fazendo uso extensivo da fotografia e do vídeo como meio para registrar e apresentar suas ideias, notadamente marcadas pela assiduidade de animais, Rodrigo Braga associa o próprio corpo aos restos dos espécimes em experimentos nos quais é forte a presença da natureza. Ao longo da carreira, tem interagido com animais vivos e mortos de diversas espécies. No trabalho *Leito* (2008), desenterrou com as mãos um porco de uma cova e tomou o lugar do espécime. Dois anos antes, havia sido retratado semienterrado ao lado de um bode (*Comunhão*). Em um dos seus instantes mais polêmicos — *Fantasia de compensação* (2004) —, chegou a ser acusado de supostos maus-tratos a um cão². Na série fotográfica, exposta no 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, aliando procedimento cirúrgico (conduzido

por um médico veterinário em um molde) à manipulação fotográfica digital, ele promove a fusão da sua cabeça com a cabeça do animal, fazendo surgir um ser híbrido, nascido da (improvável) união do artista com um cão da raça rottweiler — numa operação que se aproxima do zoomorfismo, termo que, entre outras acepções, faz referência a credices populares segundo as quais seres humanos poderiam se transmutar em animais, caso do lobisomem [fig. 2].

Concomitantemente aos que adotam corpos inanimados — embora mantendo a mesma plástica de antes da morte — para os seus fins, há artistas que transitam em outro sentido, dispendo da biotecnologia como meio para a “criação” e “perpetuação” de animais “inventados”. Uma das faces mais difundidas da (prática conhecida como) bioarte é a arte genética, da qual um dos nomes em evidência é o do brasileiro Eduardo Kac (1962), que vive nos Estados Unidos. Pioneiro das experimentações digitais e transgênicas envolvendo espécimes, no ano 2000, sua obra *GFP Bunny* provocou controvérsia internacional ao exibir uma coelha fluorescente pela adição de *Green Fluorescent Protein* [Proteína Fluorescente Verde], por meio de engenharia genética. Ao ser exposto à luz azul, o animal adquiria coloração esverdeada.

Em trabalhos como esse, identificamos aspectos de uma poética que combina arte e ciência, unindo a tecnologia disponível atualmente a aspectos ficcionais e mitológicos encontrados em todas as etapas da vida humana — em certa medida, análoga a métodos de artistas da Idade Média que, também a partir de recursos dos quais dispunham (além de farta imaginação), acabavam por “gerar” novas espécies de animais. Em suas práticas, opondo-se aos adeptos dos materiais da taxidermia, artistas da bioarte podem nos levar a vivenciar a sensação de que são responsáveis por uma maior aproximação (mesmo repleta de paradoxos) com o ambiente natural.

Habitats artificiais



FIG.3. Tomás Saraceno. *On Air - Carte Blanche à Tomás Saraceno* (2018), vista da exposição (detalhe), Palais de Tokyo, Paris. Fonte: www.palaisdetokyo.com/en/event/carte-blanche-tomas-saraceno.

Todavia, contrariando a noção biológica segundo a qual o habitat natural é o ecossistema mais adequado para as espécies se desenvolverem, há artistas que investem em habitats artificiais. Como o francês Pierre Huyghe (1962), que, em 2014, inseriu aranhas, moscas e ratos no subsolo do The Artist's Institute (Hunter College), em Nova York. O procedimento durou seis meses e transformou o espaço expositivo — reconhecido como um ambiente humano [o cubo branco] — em um simulacro de ecossistema moldado pelos seus novos habitantes. As movimentações, adaptações (as aranhas logo teceram teias que as ajudavam a acessar suas fontes de alimentos) e, até

mesmo, as escapadas dos animais — que foram flagrados fora da região a eles destinada — tornaram-se o cerne da exposição que, entre outras questões, a partir da presença dos insetos e outros espécimes, aludiu à potencialidade das galerias como locais interativos e de experimentação.

Reputado pelos projetos nos quais mescla arte e sustentabilidade e por seu envolvimento em pesquisas orientadas pela interdisciplinaridade — que combinam, às vezes, simultaneamente, áreas como biologia, engenharia, astrofísica, música, ambientalismo e aracnologia —, o artista argentino, residente em Berlim, Tomás Saraceno (1973) recebeu “carta branca” do Palais de Tokyo³, em Paris, no final de 2018. Entre os vários trabalhos apresentados na mostra *On Air*, as aranhas — com suas intrincadas teias formando grafismos espaciais trazidos à tona por uma iluminação exclusivamente concebida [fig. 3] — ocuparam lugar especial. Cerca de 500 desses animais, de diferentes procedências, participaram da exposição, que pretendeu abordar a coexistência entre animais humanos e não-humanos.

Movendo-se entre a ciência e a poesia, o brasileiro Tunga (1952-2016) fez amplo uso de organismos vivos. Em sua vasta obra, empregou cobras, aranhas, sapos e moscas. Essas duas últimas espécies foram protagonistas de *Laminadas Almas* (2004), na Galeria Milan (São Paulo), montada posteriormente no Rio de Janeiro e em Nova York. A ideia, segundo a fortuna crítica em torno do trabalho, era discutir o processo da metamorfose e, para isso, o artista reuniu centenas de rãs, aproximadamente 2 mil girinos, cerca de 40 mil moscas e milhares de larvas em viveiros e aquários, numa grande instalação que tratava da transmutação, tendo por base princípios biológicos.

Um dos pioneiros na incorporação de materiais não canônicos, conduta que contribuiria para derrubar barreiras e estabelecer os alicerces da autonomia que os artistas iriam conquistar para eleger os seus próprios instrumentos, o espanhol Salvador Dalí (1904-1989) também trabalhou com animais vivos. Em 1938, na *Exposition Internationale du Surréalisme*, na

Galerie Beaux-Arts (Paris) — considerado um dos mais notáveis episódios daquele movimento —, o artista mostrou seu *Taxi Pluvieux* ou *Cadillac Pluvieux* (*Rainy Taxi*, em inglês, ou *Cadillac Lluvioso*, em espanhol). Uma instalação, para usarmos termo hodierno, na qual havia dois manequins, um masculino e um feminino, dentro do carro tomado por caramujos vivos da região da Borgonha, que se alimentavam de alface e chicória, regadas pela água que caía do teto do veículo graças a um sistema de irrigação construído com este fim.

Presença intensificada

Como já assinalado, foi a partir da metade do século XX, que assistimos à intensificação de práticas artísticas com o corpo de animais (vivos e/ou mortos). Autor de uma das mais emblemáticas obras com essa particularidade — *Monogram* (1955-1959), na qual um bode empalhado (adquirido em uma loja de produtos usados) com um pneu de automóvel em volta do corpo repousa sobre uma plataforma de madeira horizontal com rodízios, onde estão assentados diversos itens —, o estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008) trabalhou, ao longo dos anos 1950, com animais taxidermizados⁴. Na década seguinte, realizou performances das quais participaram animais vivos, encaminhando-se rumo a um expediente que se firmaria dali em diante, quando *happenings* e rituais passaram a anexar uma extensa quantidade de espécimes. Nesse ínterim, artistas de todos os lugares foram guiados reiteradamente por princípios particularmente radicais.

Reunidos no Teatro das Orgias e dos Mistérios, atuante entre os anos 1960 e 1990, o austríaco Hermann Nitsch (1938) e seu grupo de ativistas, por exemplo, encerravam suas encenações escorrendo animais em público. Já a estadunidense Carolee Schneemann (1939-2019), em 1964, procurou reunir sensações — tato, paladar, audição e olfato — numa mesma performance

multimídia. Concebida como um ritual dionisíaco, assemelhando-se a uma orgia, *Meat Joy* [Alegria da carne] foi realizada em Paris e Nova York. Na ação, os oito *performers*, entre eles a artista, cobertos de tinta rolavam sobre papéis, abraçavam-se e simulavam esculturas, ao mesmo tempo que interagiam com, além de linguças, carne, carcaças de galinhas e peixes crus e misturavam-se com o sangue desses animais enquanto era executada uma trilha sonora experimental.



FIG. 4. Lygia Pape. Caixa de Baratas (1967), acrílico, baratas e espelho, 35 x 25 x 10 cm.

Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14846/caixa-de-baratas.

Nessa época, no Brasil, artistas também passaram a realizar trabalhos cujo principal objeto eram animais. Como Nelson Leirner (1932-2020) que, antes do icônico *Porco Empalhado* (1966), com o suíno em um engradado de madeira, havia utilizado um rato taxidermizado — *Acontecimento* (1965) — e voltaria à matéria-prima com *Pacavoá*, na Bienal de São Paulo, em 2010, quando incluiu um javali taxidermizado. Por sua vez, Lygia Pape (1927-2004) legou-nos a célebre *Caixa de Baratas*, com os insetos mortos organizados como em uma coleção [fig. 4], e a *Caixa de Formigas*, ambos trabalhos de 1967. Neste último, saúvas vivas foram colocadas dentro de uma pequena caixa de madeira com um pedaço de carne crua, ao centro, que tinha a função de atraí-las. Apesar do estratagema, as formigas escapavam e podiam ser vistas transitando sobre as demais obras da renomada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), naquele ano. Na mesma coletiva foi exibida, pela primeira vez, *Tropicália* — penetrável que reunia plantas, brita, areia, parangolés e um aparelho de televisão, além de araras vivas —, obra ambiental de Hélio Oiticica (1937-1980) que seria remontada em várias ocasiões.

Nos anos seguintes, animais e seus despojos continuaram servindo de base para o universo mítico-poético de importantes artistas em diversos cantos do planeta. Caso do alemão Joseph Beuys (1921-1986), que — em suas performances (ou rituais), nas quais tratava de eventos entre o pessoal e o político, tendo sido um dos fundadores do Partido Verde do seu país — lançou mão de peles, gordura e outros produtos de origem animal. Na performance *I Like America and America Likes Me*, em uma espécie de jaula em que foi transformada uma parcela da René Block Gallery (Nova York), ele conviveu cerca de oito horas — embora permanecesse o resto do tempo na galeria —, por três dias consecutivos do mês de maio de 1974, com um coite vivo, portando, além das roupas, um cobertor de feltro, um par de luvas, um chapéu e uma bengala. Na sala havia montes de palha e edições do *The Wall Street Journal*. A partir de registros em vídeo a que temos acesso, é possível inferir que se estabeleceu uma relação harmônica entre o artista e o animal, classificado como um predador agressivo.

Vinculado a um dos episódios mais polêmicos da história recente da arte no Brasil, Nuno Ramos (1960) também se notabilizou pela participação de animais em sua prolífica carreira. Na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, apresentou a instalação *Bandeira Branca*, com três urubus vivos que foram excluídos da mostra por ordem da justiça em meio a protestos de origem difusa. Antes, o artista já havia empregado burricos (vivos) na obra *Vai, Vai*, em 2006; e um cão, que tinha sido atropelado, no *Monólogo para um cachorro morto*, de 2008. Em *Craca* (1995-96) — peça de grande formato instalada no Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) —, ele juntou restos de répteis, cobras, carcaças de macacos, esqueletos de cavalos e bovinos, jacarés, tartarugas, cachorros, ossos e enormes quantidades de peixes de variadas espécies, que foram fundidos em alumínio.

Ao argumentar a favor de *Bandeira Branca*, Nuno Ramos (2010: 4-5) chamou a atenção para o trabalho de Beuys com o coiote — o qual considera uma das obras de arte mais significativas do século XX — e de outros artistas que empregaram animais em suas criações. Entre eles, Jannis Kounellis (1936-2017) — usou borboletas, pássaros de várias espécies, insetos e peixes, além de 12 cavalos na obra que se tornou uma marca em sua carreira; Nelson Felix (1954) — em uma de suas intervenções, incrustou por via cirúrgica, no osso de um dos membros de um cão, uma pequena escultura de Buda em ouro; e Cildo Meireles (1948) — que, na ação *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1970), queimou galinhas vivas; em outro de seus trabalhos mais conhecidos, *Desvio para o vermelho* (1967), apôs um pássaro, e noutras obras utilizou toneladas de ossos de boi. Ratificando ainda que a legislação ambiental havia sido integralmente cumprida no caso de *Bandeira Branca*, Ramos enfatizou que *Tropicália*, trabalho de Oiticica citado acima, tornara a ser montado naquele ano — no Itaú Cultural (São Paulo) — sem provocar qualquer reação, mesmo contendo aves vivas (2010: 4-5).

Trabalhos colaborativos

A colaboração de animais com os artistas, como observamos em obras aqui mencionadas, pode se dar de diversas formas e em muitas circunstâncias que poderíamos caracterizar de acordo com o grau participativo dos espécimes. Em 1994, Laura Lima (1971) levou uma vaca à praia do Arpoador (Ipanema), no Rio de Janeiro. Anos mais tarde, no trabalho intitulado *Faisões com comida* (2005), subverteu uma finalidade clássica das aves exóticas — apreciadas em refeições lutas e festivas —, que abandonaram a função de alimentos e foram presenteadas com um banquete, preparado por um *chef de cuisine*, tomando o lugar dos comensais. Esses animais (havia ainda casais de pavões) foram visitados por aves que integraram outra obra de sua autoria: as *Galinhas de gala* (2004), que portavam apliques feitos de plumas usadas em ornamentos carnavalescos. Ela voltaria às aves em 2008, quando transformou a galeria A Gentil Carioca, no Rio, em residência para 50 pássaros vivos, na obra que batizou de *Fuga*. Foi construído um viveiro que se projetava para a rua permitindo que os animais mantivessem contato com o exterior ao mesmo tempo em que podiam ser avistados pelos passantes.

Em outra oportunidade, felinos domesticados “colaboraram” com a artista. Durante os cinco dias em que durou a montagem de *Ágrafo* (2015) na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, gatos habitaram o espaço expositivo, circulando entre tecidos, cordas, redes, amarrações e outros instrumentos utilizados para ocultar artefatos de formatos variados, que eram as obras da mostra. Laura Lima, mais uma vez, procedeu uma inversão de expectativa, ao programar uma *avant-première* e levar os animais a verem (e a conviverem com) as obras, tão logo as embalagens dos objetos foram concluídas. Na inauguração para os “vivos humanos”, ainda restavam vestígios da presença dos seus primeiros visitantes.

O convívio de espécimes vivos com trabalhos de arte em locais (consagrados) de exposição também foi registrado em *The Nightwatch*, obra largamente divulgada do belga (residente na Cidade do México) Francis Alÿs

(1959), que, em muitos trabalhos, notadamente documentados em vídeo e fotografias, se interessou por animais de variadas espécies, entre eles cães e carneiros. Convidado a participar da Bienal de Veneza, em 2001, enviou um pavão que era visto circulando por entre os pavilhões (uma obra intitulada *The Ambassador*). Na noite de 7 de abril de 2004, o artista inseriu uma raposa, nomeada *Bandit*, na National Portrait Gallery, em Londres, onde o predador — conhecido por seus hábitos crepusculares e noturnos — permaneceu em meio aos milhares de retratos. Captado pelas câmeras de segurança, um vídeo acompanha a raposa que, distante do seu habitat, zigzagueia por entre as salas da instituição até subir em um móvel, sobre o qual se recolhe.



FIG. 5. . Fernando Prats. *Carnaza de la poesía* (2015). Vídeo HD, 7 min still). Fonte:(Prats,2016: n.p.).

Já em *Carnaza de la poesía*, do chileno Fernando Prats (1967), os condores — fortemente vinculados aos Andes — tiveram um papel, por assim dizer, ativo. Artista cuja obra tem relação direta com a paisagem — registrando, em diversas ocasiões, a transformação da natureza pela atividade humana —, fez das aves o elo entre os planos que abordou na mostra: a poesia, a cadeia montanhosa e uma faixa do céu sobre a cordilheira. Ele dispôs, no ecossistema das aves, páginas impressas em grandes formatos (com excertos de escritos de renomados poetas chilenos de várias gerações)

como suporte para carniça (a *carnaza* do título) que, depositada no local, atraiu os condores. O movimento dos animais foi registrado em vídeo [fig. 5] homônimo à mostra que, entre outros artefatos, exibiu, como se fossem telas, os papéis derivados da interação das aves, manchados pelas pegadas, pela terra e pelo sangue. Resultantes de operação que muitos poderiam considerar indigesta, pois realizada a partir da ação de animais necrófagos — da mesma família dos urubus —, foram expostos na prestigiosa Galería Patricia Ready, situada em um dos bairros mais sofisticados de Santiago, entre março e abril de 2016.

Também fazendo uso de materiais incomuns, entre os quais muitos animais, vivos ou não, e seus fragmentos — insetos, cães, aves, macacos, asno, cavalo, minhocas, peixes, bezerro, vaca —, Zhang Huan (1965), expoente da cena contemporânea internacional nascido na China, realiza ações marcadas por atos extremos, nas quais chega a pôr em risco sua integridade física. Na performance *12m2* (1994), por exemplo, durante uma hora, permaneceu sentado em uma latrina besuntado de óleo de peixe e mel. Logo, seu corpo despido estava tomado por moscas. Sob outra perspectiva, “ofereceu” o próprio corpo aos animais na linha da prática tibetana denominada *tian zang* [enterro celestial] — cadáveres humanos são colocados em um ponto alto ao ar livre para que, ao mesmo tempo que ocorre a decomposição, fique à disposição de abutres e outras aves necrófagas. Em *Seeds of Hamburg* (2002), com o corpo nu coberto por mel e sementes de girassol, ele entrou em uma gaiola de grande formato, deitou-se e, em seguida, foram introduzidos 28 pombos vivos.

Outro olhar

Trabalhos com animais, além de uma profusão de associações, suscitam vários desdobramentos que alcançam inúmeros campos do conhecimento. A obra de Damien Hirst (1965), por exemplo, mesmo que tenha sido tratada

desde o seu potencial inerente de fazer emergir temas investigados amiúde no campo da arte, como as oposições binárias vida/morte e permanência/impermanência, a criação de um corpo imortal ou a decadência física, entre outros aspectos, tem sido discutida a partir de questões como a efemeridade em trabalhos artísticos, a economia da arte contemporânea e, dado o seu aspecto provocador (por que não dizer, polêmico), pelo uso de materiais não usuais.

Hirst surgiu para o mundo da arte, no final dos anos 1980, junto a um grupo de jovens artistas do Reino Unido, conhecido como *Young British Artists* (YBAs), que rapidamente se destacaram nacional e internacionalmente e reavivaram, embora sem revisionismos, a prática da *assemblage* — reunião de materiais, muitas vezes descartados, recolhidos pelos artistas, noutras adquiridos com esse fim específico, como os animais de grande porte (inteiros ou seccionados, imersos em compostos químicos) que lhe deram notoriedade, entre os quais o famoso tubarão mergulhado em uma solução de formaldeído da obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Sua produção também motiva reflexões sobre o modo como dirigimos o olhar aos animais.

Quando deparamos com um cadáver humano ao ar livre, a atitude mais corriqueira é evitar mirá-lo (mesmo havendo quem o faça). Habitualmente, costuma-se cobrir o corpo para impedir a exposição ostensiva, levando-se em conta que encarar a morte — em algumas culturas, como a nossa — não é algo, assim, banal. Ao contrário, dadas as condições, pode ser considerado ofensivo, ultrajante. É um evento diante do qual não é fácil se manter alheio. Como salienta Viviane Matesco (2009: 51), as condutas humanas primitivas relacionadas à morte tornaram os restos humanos “objetos diferentes de todos os outros” e iniciaram “a classificação fundamental dos objetos, uns tidos como sagrados e interditados, outros como profanos, manipuláveis e acessíveis sem limitação”.

Desse modo, somos impelidos a agir de forma oposta quando

direcionamos o olhar para corpos sem vida de outros seres do reino animal, e essa naturalização permite que artistas se apropriem de animais e seus despojos com propósitos diversos. Na instalação *A Thousand Years* (1990), por exemplo, Damien Hirst usou uma cabeça de vaca vertendo sangue e servindo de alimento para larvas e moscas, que se reproduziam dentro de uma vitrine de grandes dimensões [fig. 6]. Trabalhos como esse — que privilegia o animal como objeto estético, mesmo mantendo considerável grau de radicalidade —, além de fatores civilizatórios, que não cabe aqui detalhar, concorrem para mitigar essa visualização.



FIG. 6. Damien Hirst. *A Thousand Years* (1990), Vidro, aço, borracha de silicone, MDF pintado, armadilha luminosa para insetos, cabeça de vaca, sangue, moscas, larvas, pratos de metal, algodão, açúcar e água, 207,5 x 400,0 x 215,0 cm (detalhe). Fonte: www.damienhirst.com/a-thousand-years.

A reação do público (circunscrevendo críticos e demais especialistas) diante de espécimes transformados em objetos de arte nos contextos mais impensados parece denotar, em certa medida, a assimilação dessa presença. Quando não estão no centro de querelas cujos fatores deflagradores, comumente, são extra-artísticos, em geral, vê-se que as obras nas quais os animais são os principais recursos fazem notar-se muito mais por seus argumentos evocativos (embora, às vezes, não completamente explicitados, mas sugeridos) ou suas referências — diretas ou veladas — e nem sempre pela participação daqueles corpos. E, ainda, dependendo da concepção da montagem e dos recursos expositivos, outros aspectos — incluindo detalhes técnicos e de outras categorias —, ocasionalmente, têm sobressaído, contribuindo para obnubilar, não importando o ensejo, o envolvimento dos espécimes, então, objetificados.

Estratégias de exibição

A arte contemporânea evidencia que, para além da experiência (em todas as suas dimensões sensoriais) face a face com os animais, a certificação institucional dada pelo lugar onde são expostos os convertem, efetivamente, em obras de arte. Além das galerias e museus — entidades que ocupam o ponto central no que diz respeito à difusão das práticas artísticas, obedecendo fundamentos e princípios com consequências diretas na recepção dos trabalhos de arte e na experiência artística —, dispositivos indispensáveis para a exibição de obras caracterizadas pelos animais têm sido as grandes exposições internacionais (as muitas bienais presentes em todos os continentes, e também trienais, da mesma maneira como a mostra alemã Documenta, realizada a cada cinco anos).

No Brasil, como aferimos ao longo do artigo, a Bienal de São Paulo constituiu-se um lugar privilegiado para recepcionar trabalhos detentores

dessa propriedade. Ao longo dos anos, o evento estabeleceu-se como espaço de acolhida de obras que fogem do entendimento tradicional e consolidou-se como local para onde se dirigem aqueles que desejem sentir-se desafiados pela arte. Acrescente-se as generosas medidas de seu pavilhão, no Parque do Ibirapuera, que permitem aos artistas darem vazão às suas poéticas, facilitando a utilização em seus processos de toda sorte de apetrechos, mesmo aqueles considerados inusuais.

Foi esse o caso de instalação reunindo, na 32ª edição, no ano de 2016, dois trabalhos de autoria Pierre Huyghe — que, além da tentativa já citada de “criar” um ecossistema artificial em uma galeria nova-iorquina, propôs um “sistema vivo” na Documenta 13 (2012), num terreno onde conviveram dois cães, uma colmeia e uma tartaruga. Organismos em movimento e transformação — numa linha próxima da bioarte — são elementos constantes na obra do artista, que ainda incorporou crustáceos, formigas e outras criaturas (inclusive vírus) aos seus trabalhos. Na mostra brasileira, em uma sala com 80 metros quadrados, foi exibido *De-Extinction* (2014), vídeo filmado por câmeras que captam imagens microscópicas registrando o interior de uma pedra de âmbar — resina fóssil capaz de congelar vestígios de seres vivos por cerca de 30 milhões de anos. Enquanto em ambiente de cerca de 10 metros quadrados, *De-Extinction (S.P. Evolution)* (2016) permitia o acesso de visitantes diretamente (ou com a proteção de um vidro) aos “descendentes” dos insetos encapsulados no âmbar. Na obra, foram usadas milhares de moscas criadas em laboratório em vez de mosquitos (espécimes que se encontravam imobilizados na resina), como desejava, inicialmente, o autor da obra⁵.

Duas décadas antes, durante a 23ª Bienal, o artista conceitual, nascido no Japão, Yukinori Yanagi (1959), que trabalha com formigas vivas, havia exibido três obras nessa “técnica”. Na 21ª edição, realizada em 1991, a estadunidense Ann Hamilton (1956) — que em seus trabalhos recorreu a crina de cavalo, dentes de animais, lesmas, peixes, borboletas, ovelhas

e outros organismos vivos — apresentou uma instalação monumental (27 x 8 metros), intitulada *parallel lines*, ocupando duas salas contíguas construídas no interior do edifício. Na primeira, sobre uma embarcação, foram dispostas centenas de quilos de velas votivas parcialmente queimadas que deixavam o ambiente impregnado por um odor característico. Na câmara seguinte, recoberta por milhares de pequenas placas de cobre, previamente esfumaçadas, dentro de vitrines de ferro e vidro postas lado a lado, repousavam duas carcaças de perus decompondo-se diante dos olhos dos visitantes, ao mesmo tempo que eram devoradas por besouros [fig. 7].



FIG. 7. Ann Hamilton. *parallel lines* (1991), vista da instalação (detalhe), 21ª Bienal de São Paulo.
Fonte: (Renault, 2008: 82).

Na vida e na arte

Além de besouros, outros exemplares aqui listados — urubus, condores, coiote, moscas, raposa, baratas, formigas, aranhas — fazem parte de um grupo mais amplo de seres classificados pela biologia como detritívoros, saprófagos ou necrófagos, por se alimentarem de restos orgânicos em

decomposição (que inclui ainda vespas, centopeias, escaravelhos, morcegos e grandes felinos predadores como leopardos, pumas e hienas). O fato de muitos servirem-se de carniça — como o fazem os abutres no Velho Mundo e urubus e condores, no continente americano — levou a que se disseminasse o entendimento destes como espécimes mal-afamados, aos quais os humanos não costumam endereçar gestos empáticos. Entretanto, em muitas ocasiões, artistas têm agido contrariamente a essa posição, concorrendo para desconstruir a qualificação negativa. Constatamos em numerosas obras, entre elas algumas aqui mencionadas, o protagonismo de seres considerados insignificantes pelo senso comum e que — pelo fato de estarem localizados ao final da cadeia alimentar, onde se encontram as espécies decompositoras — têm sido tratados com desprezo.

Neste ponto, fazemos uma digressão para acrescentar que, por longo período, a pintura de animais foi menosprezada e reputada uma especialidade menor, sendo relegada pela Academia Francesa — cuja autoridade preponderou sobre as demais academias de arte de seu tempo, servindo de modelo para o fazer artístico. A hierarquia dos gêneros pictóricos afirmava que a representação de animais (vivos) superava apenas a de frutas e flores — naturezas-mortas, nas quais frequentemente havia animais abatidos integrando o quadro —, que ocupava o ponto mais insignificante da escala encabeçada pelo gênero histórico (sagrado ou profano). A questão da superioridade de gênero somente vem a desaparecer no século XIX, favorecendo a consolidação dos animais como um tema pictural emancipado.

Hoje, em decorrência da introdução do próprio corpo (inteiro ou fragmentado) de animais em trabalhos de arte, as pressões e inquições direcionadas aos artistas têm outro nível de intensidade e provêm de esferas heterogêneas, inclusive do poder judiciário. A presença dos espécimes ativa a vigilância e, por que não dizer, atrai a fúria de organizações que se ocupam da defesa dos direitos dos animais, regularmente encabeçando atos

que resultam, por vezes, em interrupções de exposições ou na retirada dos espécimes das mostras, acontecimentos registrados em cidades de muitos países.

Apesar do pouco-caso com que são abordados, acompanhando predisposição manifestada nas relações entre as duas espécies, devido à primazia dada ao ser humano, é necessário esclarecer que os animais que se alimentam de cadáveres têm um caráter essencial e determinante no ciclo da vida ao transformar matéria orgânica morta, devolvendo-a em forma de nutrientes, bem como relevantes contribuições no controle de doenças; na eliminação de resíduos orgânicos, agindo como verdadeiras equipes de limpeza do meio ambiente; e na produtividade agrícola. Uma atuação fundamental para a qual os artistas acabam alertando, mesmo de maneira indireta.

A dissipação da qualidade das coisas em uma complexa rede de significados, intensificada a partir da segunda etapa do século XX, viabilizou o aparecimento de obras de arte que se manifestam a partir de sua especificidade. A inserção de materiais heteróclitos antes desvinculados do universo artístico permitiria a utilização — como objetos de arte — de um sem-número de espécimes. Mapeando formas e questões plástico-poéticas que sublinham construções artísticas contemporâneas cujo eixo são animais, percebemos que os artistas operam sem necessidade de emular — mesmo evocando e assimilando inúmeras linguagens já experienciadas — técnicas, formas ou noções que nos fazem permanecer conectados à herança histórica dos processos e das práticas da arte.

Ao serem exibidos em mostras, eventos e outras atividades que integram o circuito artístico, os animais coisificados, assumindo a forma de objetos, tornam-se, inequivocamente, obras de arte — que lançam outras possibilidades de entendimento e projetam comentários atualizados em torno desses corpos orgânicos, eliminando-se os resquícios de suas funções originárias, de servir aos humanos em variadas circunstâncias, incluindo

finalidades nutricionais, e ainda daquela dimensão mítica e/ou sagrada que em certas ocasiões, quando ainda não haviam ultrapassado os lindes da natureza, lhes foi outorgada.

Pela regularidade no uso dos espécimes — considerando a destinação dada a corpos de animais registrada em uma variedade de formatações e diferentes situações de exibição em experimentos encetados desde o início do século XX —, é possível traçarmos uma correspondência entre os artistas contemporâneos que têm na fauna seu principal insumo e os animais necrófagos. Ao empregar em suas composições, sem que identifiquemos retração — além de predadores, aves e insetos que se nutrem de restos —, uma série de animais, por assim dizer, fora dos padrões, esses artistas têm resistido a ataques, iniquidades e vilipêndios originados, principalmente, em um ativismo recalcitrante que assume um tom ameaçador. Por meio de trabalhos que exigem a superação das limitações impostas pela racionalidade, como os que temos aqui como referência, eles têm conseguido ultrapassar o debate ético-estético, obrigando-nos a aguçar a percepção para enfrentarmos e, posteriormente, rendermo-nos às sutilezas, excessos, subterfúgios ou exuberância de obras que, ao apresentarem ideias novas, têm uma função imprescindível no redimensionamento da arte.

Além disso, a questão animal tem ativado a necessidade de reavaliar demandas da atualidade e acrescenta proposições ao nosso *modo de ver*. Por sua vez, o empenho dos artistas que fazem dos espécimes sua matéria-prima oferece chaves para discutir questões “globais” a partir de um ponto comum desde que as transformações nas relações entre os humanos e os animais têm mobilizado, principalmente, a partir das últimas décadas, o interesse de estudiosos e pensadores de diversos campos do conhecimento, que ratificam a importância do tema para a compreensão do momento crucial que atravessamos, caracterizado pela pluralidade de vozes, que tem exigido novos posicionamentos ante matérias e materiais canônicos da arte.

Salvaguardando a apropriação dos espécimes — operação legitimada

pelo sistema da arte, embora a admissão persista incomodando —, esses artistas detêm um papel vital na manutenção do equilíbrio do ecossistema, desta vez, artístico-estético, que agregou e acolheu o corpo do animal (sem importar o estado: vivo ou morto, taxidermizado ou não) e seus segmentos (pele, pelo, cabeças, asas, chifres, penas, garras, ossos, até sangue, vísceras e dejetos), sejam estes os únicos elementos constitutivos de um trabalho ou estejam integrados a um conjunto, em todos os meios disponíveis e na multiplicidade das manifestações de forma irrevogável.

Referências

- BARBOSA, A. M. (org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- BBC Brasil. MUSEU é multado por exibir "peixes no liquidificador", 25 nov. 2000. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2000/001125_peixe.shtml. Acesso em: dez. 2019.
- BRADLEY, K. With Spiders and Space Dust, Tomás Saraceno Takes Off. In: *The New York Times*, p. AR-18, 21 out. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/10/19/arts/design/tomas-saraceno-palais-de-tokyo.html>. Acesso em: jan. 2020.
- BRAGA, Rodrigo. Rodrigo Braga. Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/>. Acesso em: fev. 2020.
- DZIEWIOR, Y.; GOLDBERG, R.; STORR, R. *Zhang Huan*. London: Phaidon Press Ltd, 2009.
- LAGNADO, L.; CASTRO, D. (org.). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- MACIEL, M. E. Prólogo. In: MACIEL, M. E. (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MANN, J. When Joseph Beuys Locked Himself in a Room with a Live Coyote. In: *Artsy*. 3 nov. 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote>. Acesso em: mai. 2019.
- MATESCO, V. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- NAVA, R. *Raquel Nava*. Sítio online. Disponível em: <http://raquelnava.net>. Acesso em: out. 2019.
- PRATS, F. *Carnaza de la poesía*. Santiago (Chile). Catálogo de exposição. Galeria Patricia Ready, 2016.

RAMOS, N. Bandeira branca, amor: Em defesa da soberba e do arbítrio da arte. In: *Folha de S. Paulo Ilustríssima*. São Paulo, p. 4-5, 17 out. 2010.

RAUSCHENBERG, R. *Robert Rauschenberg Foundation*. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org>. Acesso em: mar. 2019.

RENAULT, C. T. *Lembrar para esquecer: transitoriedade e criação*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-7WKG3Z>. Acesso: fev. 2020

Notas

- * Mestre na linha Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - PPGAV/VIS/IdA/UnB (2020). Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte pela UnB (2017) e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (1988). E-mail: <marcotulioalencar@gmail.com>. Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-4030-5584>>.
- 1 As peças eram oriundas do Museu de História Natural de São Paulo (fechado ao público) e estavam prestes a serem incineradas por apresentarem sinais de deterioração ou porque não havia mais interesse científico.
 - 2 Embora o animal, morto, tivesse sido doado pelo Centro de Vigilância Ambiental, órgão da Prefeitura do Recife que sacrificava animais recolhidos das ruas do município.
 - 3 *Carte Blanche* é o nome de programa bienal da instituição dedicada à criação contemporânea, que convida artistas a ocuparem todos os 20 mil metros quadrados do prédio.
 - 4 Em *Odalisk* (1955-1958), no Museum Ludwig, Colônia (Alemanha), há um galo empalhado. Já em *Satellite* (1955), pertencente ao Whitney Museum of American Art, quem aparece é um faisão, e *Canyon*, com uma águia (1959), está no acervo do Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, como o museu anterior. Rauschenberg também usou insetos, asas de pássaros, uma galinha (batizada *Dominique*) e outras aves taxidermizadas.
 - 5 A substituição por moscas criadas em laboratório, numa parceria com o Instituto Biológico de São Paulo, deveu-se ao surto de dengue, zika e chikungunya que assolava o Brasil e outros países americanos.

Artigo recebido em maio de 2021. Aprovado em agosto de 2021.