

Existe uma história para a "arte" feita pelos animais? Considerando agências não-humanas na história da arte

Arthur Valle

Como citar:
VALLE, Arthur. Existe uma história para a "arte" feita pelos animais? Considerando agências não- humanas na história da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 131-163, mai.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i2.8678522. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8678522.

Imagem [modificada]: Caramanchão de um pássaro-das-pérgulas pardo com suas decorações. Foto: Tim Laman. Fonte: (Amstutz, 2021: 3).

Existe uma história para a “arte” feita pelos animais? Considerando agências não- humanas na história da arte

Is there a history for the “art” made by animals? Considering non-human agencies in art history

¿Existe una historia detrás del “arte” creado por animales? Considerando las agencias no humanas en la historia del arte

Arthur Valle*

RESUMO

As evidências recentes, e em número crescente, que mostram que formas de cultura permeiam as vidas de uma grande diversidade de espécies animais podem ter implicações de longo alcance para a história da arte. Com base nessas evidências, proponho neste artigo que aspectos da cultura material de certos animais sejam considerados “arte” dentro dos debates da disciplina. Para tanto, me baseio na revisão da literatura relacionada ao tema, bem como na análise de exemplos de artefatos produzidos por animais, por vezes em parceria com humanos. Entre outros objetivos, busco explorar as ressonâncias da agência humana em espécies não-humanas como um meio de contradizer o narcisismo do *Homo sapiens* e promover relacionalidades criativas. Discutindo paralelos entre as divisões taxonômicas habituais, o artigo, ao fim e ao cabo, busca expandir a imaginação e o próprio campo de estudos da história da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Animais. Arte. Agência. Historiografia da Arte. Pós-Humanismo.

ABSTRACT

Recent and accumulating evidence indicates that forms of culture permeate the lives of a wide variety of animal species, and may have far-reaching implications for art history. Based on this evidence, I propose in this paper that aspects of the material culture of certain animals should be considered “art” within the discipline’s debates. To this end, I draw on a survey of the literature related to the topic, as well as on the analysis of examples of artifacts produced by animals, sometimes in partnership

with humans. Among other aims, I seek to explore the resonances of human agency in non-human species as a means of countering *Homo sapiens* narcissism and promoting creative relationality. By discussing parallels across the usual taxonomic divides, the paper ultimately aims to expand art history's imagination and field of studies.

KEYWORDS

Animals. Art. Agency. Art Historiography. Posthumanism.

RESUMEN

La evidencia reciente de que las formas de cultura permean las vidas de una amplia variedad de especies animales puede tener implicaciones de largo alcance para la historia del arte. A partir de esta evidencia, propongo en este artículo que aspectos de la cultura material de ciertos animales sean considerados "arte" dentro de los debates de la disciplina. En este sentido, me baso en una revisión de la literatura relacionada con el tema, así como en el análisis de ejemplos de artefactos producidos por animales, a veces en colaboración con humanos. Entre otros objetivos, busco explorar las resonancias de la agencia humana en especies no humanas como un medio para contrarrestar el narcisismo del Homo sapiens y fomentar relacionalidades creativas. Al analizar los paralelismos entre las divisiones taxonómicas habituales, el artículo busca en última instancia ampliar la imaginación y el campo de estudios de la historia del arte.

PALABRAS CLAVE

Animales. Arte. Agencia. Historiografía del arte. Posthumanismo

Devemos manter as bestas afastadas e em seu lugar. Assim, raramente lhes fazemos perguntas, para que elas não respondam e nos aterrorizem, destruindo nossas crenças.

Charles Bowden, *Some of the Dead Are Still Breathing: Living in the Future*

Heterogenia Linguistico ～ Introdução à linguística interespécies (ヘテロゲニア リンギスティコ ～異種族言語学入門～) é um mangá escrito e ilustrado pelo quadrinista Salt Seno que começou a ser serializado em 2018, no site *Young Ace Up*, e que conta atualmente com vários volumes publicados [Fig. 1]. A história

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

se centra em Hakaba, um jovem linguista que é enviado ao "Mundo Inferior" – "Netherworld," na tradução inglesa (Seno, 2020-2024) – para continuar as investigações de seu professor, que ficou incapacitado após sofrer um acidente. O "Mundo Inferior" é habitado por várias espécies não-humanas – lobisomens, o povo dos lagartos, krakens, dragões, sátiros etc. – cada uma com sua própria cultura e formas de comunicação, que incluem, por exemplo, a língua, a escrita e a música. Em suas explorações do "Mundo Inferior," Hakaba descobre que cada espécie tem habilidades sensoriais únicas que moldam seus modos de vida. Ele precisa aprender a se adaptar e entender essas diferenças culturais para realizar a contento sua pesquisa de campo. Durante a trama, vemos Hakaba interagindo com diversas espécies e constatando como a anatomia ou o nicho ecológico de cada uma delas pode influenciar sua cultura, bem como tentando encontrar meios para superar as barreiras de comunicação interespécies.



FIG. 1. Página dupla do vol. 3 de Heterogenia Linguistico, na qual Hakaba observa um sátiro escrevendo.
Fonte: (Seno, 2021: 79-80).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Para um leitor imbuído do antropocentrismo que domina a cultura dita Ocidental, *Heterogenia Linguistico* soa como uma fantasia e existe uma radical diferença entre o "Mundo Inferior" do mangá e o nosso mundo – não obstante, em ambos, os humanos coabitem com uma multitude de espécies não-humanas. De tal ponto de vista, as lições aprendidas por Hakaba em suas complexas interações com outras espécies podem mesmo parecer caricaturas de mau gosto, que trivializam o alto valor concedido, em nossa sociedade, a conceitos como cultura, linguagem e arte. Com efeito, uma longa tradição afirma que tais conceitos são predicados exclusivos e definidores do *Homo sapiens* enquanto uma espécie superior a todas as demais.

Aristóteles (2015), por exemplo, afirmava que o *logos* – a capacidade de reflexão, razão e linguagem – separa o homem do restante do mundo animal. Já René Descartes (2001) – que construiu toda uma visão de mundo a partir da crença na mente pensante – descreveu os animais como máquinas de carne desprovidas de pensamento ou consciência, movidas por processos físico-fisiológicos. Ainda no final do século XIX, "os principais antropólogos pensavam que os humanos poderiam ter surgido de uma 'revolução' cognitiva que nos separou do mundo mudo dos animais" (Kim, 2024). Um exemplo desse tipo de orientação oriundo da história da arte é o de Ernst Grosse que, em sua obra *Die Anfänge der Kunst* (Os primórdios da arte), de 1894, "reconhecia a arte, ou a sensibilidade estética, como um dado universal humano, como um critério para distinguir humanos de animais" (Juneja, 2023: 59). Bem mais recentemente, na avaliação de Monica Juneja (2023: 75), "a capacidade de produzir e apreciar arte [como] resultado de um salto evolutivo significativo na cognição e estrutura neurológica humanas, que pode ser localizado temporalmente em torno das origens das sociedades paleolíticas", tem sido advogada por proponentes da chamada neuro-história da arte (Onians, 2007). Em resumo, como sintetizou Micah Tewers, por ocasião do 36º Congresso do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA) em Lyon/França, em 2024, hoje em dia "poucos negam que a arte começa com

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

os humanos, que a arte é, inclusive, o que nos torna humanos – o emblema de nossa transcendência sobre a natureza e de nossa inserção na cultura" (Tewers, 2024).

Tal tipo de excepcionalismo parece não resistir, porém, às descobertas científicas feitas desde meados do século passado. A partir dos anos 1960 e 1970, em particular, houve um aumento exponencial no interesse pela cognição e comunicação dos animais. Os estudos sobre as culturas dos animais também ganharam impressionante *momentum*, a ponto de, em 2021, um artigo publicado em *Science* demolir por completo a arraigada crença de que o conceito de cultura é algo de que apenas a espécie humana é dotada. Nesse artigo, Andrew Whiten (2021) recenseou as evidências recentes, e em número crescente, que demonstram que culturas – entendidas como tradições comportamentais propagadas através da aprendizagem social – permeiam a vida de uma enorme diversidade de espécies animais.

Nesse sentido, os dados fornecidos pelos estudos sobre as linguagens dos animais são particularmente reveladores. Por exemplo, cachalotes (*Physeter macrocephalus*) possuem um sistema de comunicação que é baseado em sequências de cliques chamadas codas. Foi demonstrado que um subconjunto de *codas* codifica informações sobre a identidade de cada baleia que "fala", mas as codas também exibem estruturas contextuais e combinatórias, e podem transmitir outros tipos de informação (Sharma *et al.*, 2024)[1]. Já os corvos-da-nova-caledónia (*Corvus moneduloides*) – uma das aves que fabricam ferramentas, às quais voltarei a me referir adiante – vivem em grupos sociais complexos, e transmitem suas técnicas aos seus descendentes através de, entre outras vias, sua linguagem. Investigações mostraram que diferentes grupos de corvos ao redor da Ilha de Nova Caledônia têm vocalizações distintas, e esses autênticos dialetos podem ajudar a explicar as diferenças culturais na fabricação de ferramentas entre os grupos (Bluff, Kacelnik, Rutz, 2010). A quantidade de estudos sobre as linguagens animais hoje acessíveis é tão massiva que seria impossível citar todos aqui (Slobodchikoff, 2012; Wohlleben, 2016).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Analisada a partir da perspectiva fornecida por esses estudos, a trama de *Heterogenia Linguistico* se parece menos com uma ficção fabricada por Seno e mais com uma profecia, que prefigura um futuro no qual humanos e não-humanos intercambiarão culturalmente entre si. Em linguística, as apostas mais recentes para alcançar tal objetivo envolvem o uso de modalidades das chamadas Inteligências Artificiais computadorizadas (Parshley, 2023; Kim, 2024). Diferentes iniciativas vêm se destacando nesse âmbito. É o caso do *Earth Species Project*[2], uma equipe de cientistas de Inteligência Artificial, biólogos e especialistas em preservação dos animais, que está recolhendo uma vasta gama de dados relativos a uma variedade de espécies, e construindo modelos de aprendizado de máquina (*machine learning*) para esses dados. É o caso também do *Project Cetacean Translation Initiative*[3], que se concentra na tentativa de compreender a linguagem de uma espécie específica, as referidas cachalotes.

Os proponentes dessas iniciativas conferem uma certa urgência moral aos seus esforços, ao postular que "falar" com os animais pode desenvolver nos humanos uma sintonia empática mais profunda com o mundo natural que nos cerca, e, desse modo, contribuir para que melhor o conservemos. Embora tal motivação necessite ser problematizada[4], em certa medida eu justifico esse meu artigo por razões semelhantes, embora eu vá me deter não na linguagem dos animais, mas em outro aspecto de suas culturas: os artefatos materiais. Em suma, minha hipótese principal é a de que ao menos uma parcela dos artefatos produzidos por animais deve ser entendida como "arte" dentro dos debates da disciplina histórico-artística. Penso que a ideia de que os animais produzem "arte" pode adquirir relevância ao reivindicar reconhecimento e visibilidade para a produção material feita por espécies não-humanas. Nesse sentido, nas partes que se seguem, eu procuro historicizar minha hipótese, torná-la mais concreta ao discutir exemplos de artefatos "artísticos" produzidos por diferentes espécies animais, e, em minhas considerações finais, enumero algumas das implicações políticas que nela julgo entrever.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Uma breve historiografia da "arte" feita por animais

Assim como o entendimento das vocalizações dos animais como autênticas linguagens pode ser urgente nos esforços para suas preservações, a discussão sobre a existência de uma "arte" feita por animais também me parece urgente no campo da história da arte. Com efeito, aquilo que Giovanni Aloi (2016: 26) qualificou como "revolução animal" – a crescente presença dos animais, dos mais variados modos, na produção artística das últimas duas décadas – até hoje deixou poucos traços na disciplina histórico-artística. Por exemplo, praticamente todos os volumes recentes que buscam apresentar visões abrangentes ou globais da história da arte (e.g., Summers, 2003; Bell, 2007; Edwards, Wood, 2013; Davies *et al.*, 2016; Stokstad, Cothren, 2018) permanecem resolutamente insensíveis à valorização da "arte" feita por animais.

Não foi sempre assim, porém, e antigos estudos, ligados de modo mais ou menos direto à história da arte, contém indicações que apoiam a noção de que os animais produzem "arte." Desde a chamada Renascença europeia, por exemplo, autores como Giovanni Battista Gelli ou Michel de Montaigne defenderam a ideia de que "toda a arte humana é apenas uma continuação e aperfeiçoamento da arte animal", e que "os animais e sua percepção sensorial diferem com relação à apreciação artística dos humanos apenas em grau, e que alguns animais podem até ser nisso mais bem dotados" (Pfisterer, 2011: 221-222). A partir do séc. XIX, as teorias da evolução e da seleção natural de Charles Darwin (2018) criaram um novo contexto para as discussões sobre a "arte" dos animais. Nessas teorias, os critérios de beleza, o desenvolvimento do senso estético e a decoração – em especial a corporal – são de central importância. A produção e a apreciação da arte puderam, a partir de então, ser entendidas como o resultado biologicamente decorrente da seleção natural e da sobrevivência do mais apto, e pôde-se reconhecer que elas também ocorrem entre os animais (Scott, 1895-1896; Schroeter 1914; Clay 1917).

Já no século XX, em seu livro *Illustrierte Kunstgeschichte* (História da arte ilustrada), Johannes Emmer (1910) propôs, como primeira ilustração de

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

sua discussão sobre o que ele designava "Urgeschichte der Kunst" (proto-história da arte), as formas de arte "naturais", belamente esculpidas, de seres vivos como protozoários e corais [Fig. 2]. A ilustração de Emmer deriva das pranchas litográficas produzidas pelo biólogo Ernst Haeckel e pelo litógrafo Adolf Giltsch para os dez fascículos de *Kunstformen der Natur* (Formas de arte na natureza), publicados originalmente na passagem do século XIX para o XX (Haeckel, 1899-1904). Tanto Haeckel quanto Emmer, porém, se interessaram pela complexidade, diversidade e consequente beleza das formas naturais principalmente enquanto fontes de inspiração artística para os humanos. Trata-se, certamente, de uma visão que favorece uma ainda hoje necessária interlocução mais íntima entre ciências naturais e arte, mas que deixa pouca abertura para considerar a eventual agência "artística" dos próprios animais.

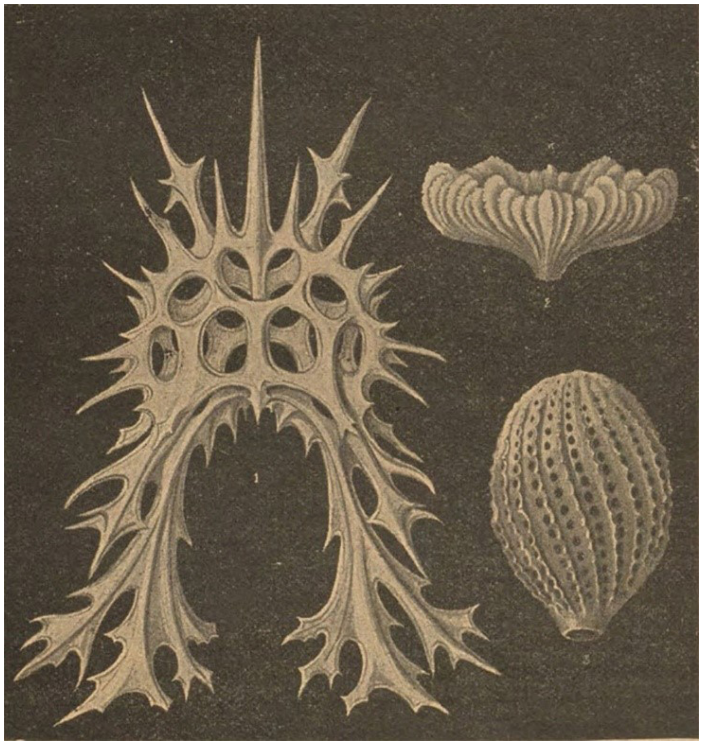


FIG. 2. Desenhos de Ernst Haeckel e Adolf Giltsch reproduzidos em *Illustrierte Kunstgeschichte*, de Johannes Emmer. As espécies figuradas são, segundo Haeckel: (1) *Elaphospyris cervicornis*; (2) *Leptocyathus elegans*; (3) *Cyrtophormis spiralis*.
Fonte: (Emmer, 1910: 3).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Mais promissora nesse sentido é a abordagem do filósofo e esteta Étienne Souriau em seu livro dos anos 1960 intitulado *Le sens artistique des animaux* (O sentido artístico dos animais)[5]. É certo que Souriau também ali se refere à noção genérica de que a natureza é uma "criadora de formas [cuja] atividade comporta uma arte recôndita e profunda" (Souriau, 1965). Mas ele se centra sobretudo em agências artísticas menos difusas, explorando a ideia de que os animais possuem uma sensibilidade artística própria, e argumentando que eles – assim como os seres humanos – têm a capacidade de criar e apreciar formas de arte, embora de modos que lhe são singulares. Citando exemplos diversos – teias de aranhas; ninhos de vespas, pássaros e ratos; a "arquitetura" dos cupinzeiros etc. –, Souriau sugere que o sentido artístico dos animais é uma manifestação da inerente duplicidade da vida orgânica, de acordo com a qual os seres vivos não apenas reagem ao ambiente, mas também o transformam através de suas ações criativas [Fig. 3]. O sentido artístico dos animais seria – como em *Heterogenia Linguistico* – uma função de seus próprios comportamentos, e sua "arte", além de meio de sobrevivência, necessitaria muitas vezes ser compreendida como um modo de comunicação e interação social.

De uma geração mais nova que Souriau, o zoólogo e etólogo Desmond Morris publicou, a partir da década de 1950, os resultados de seus estudos sobre o comportamento de criação de imagens entre primatas como chimpanzés, gorilas e orangotangos[6]. Em seu livro *The Biology of Art. A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art* (A biologia da arte. Um estudo do comportamento de criação de imagens dos grandes primatas e sua relação com a arte humana), publicado originalmente em 1962, Morris documentou a produção de cerca de mil pinturas e desenhos feitos por diversos primatas, o mais famoso dos quais foi o talentoso chimpanzé-artista Congo (1954-1964) [Fig. 4]. Como tal produção não visava a recompensas, Morris defendia que a criação artística era o resultado de um impulso intrínseco e de uma experiência voluntária e prazerosa para os animais que estudou. Em seu alentado livro, ele também se deteve na análise formal das

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

pinturas e desenhos, observando que as composições dos primatas seguiam padrões visuais de equilíbrio e de harmonia semelhantes aos encontrados em desenhos de crianças humanas e algumas obras de arte moderna do século XX.

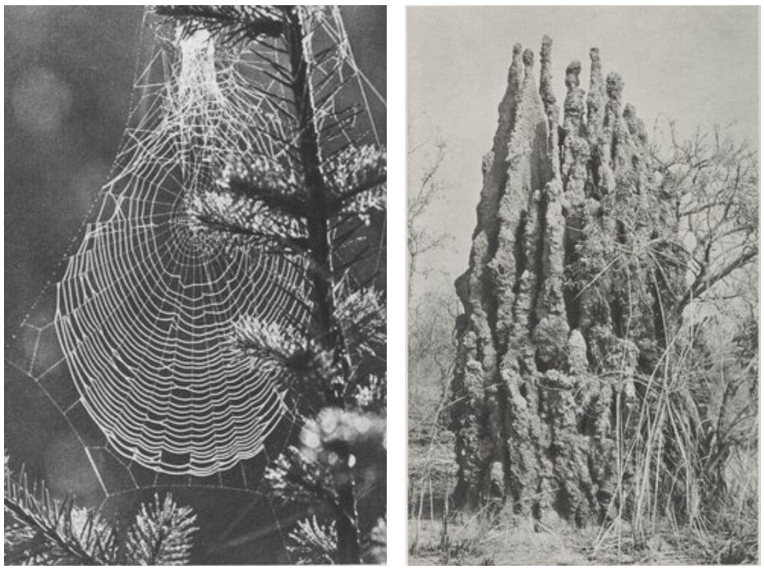


FIG.3. As formas de uma teia e de um cupinzeiro, reproduzidas em fotos de Le sens artistique des animaux, de Étienne Souriau. Este qualificou a aranha que fabricou a teia à esquerda como uma "engenheira," e questionou se o arquiteto catalão Antoni Gaudí, ao conceber seu Templo Expiatório da Sagrada Família, teria se inspirado em obras "arquitetônicas" como as da foto à direita. Fonte: (Souriau, 1965).

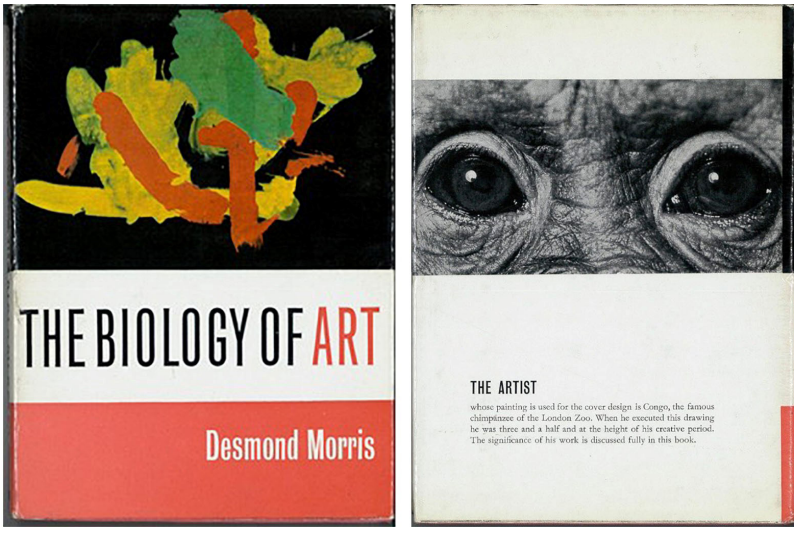


FIG.4. Capa da primeira edição de *The Biology of Art*, de Desmond Morris, ilustrada por uma pintura do chipanzé-artista Congo (1954-1964), cujo olhar é registrado na foto da quarta capa. Fonte: (Morris, 1962).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

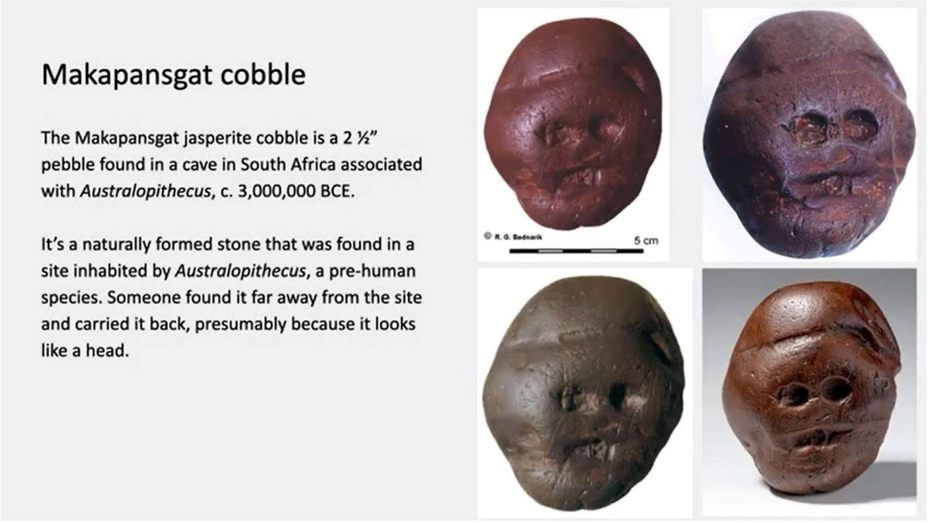


FIG.5. Fotograma do vídeo *Concepts and Problems in the Visual Arts, Lecture H7: When did art begin?*, de James Elkins, mostrando várias vistas do seixo Makapansgat. Fonte: (Elkins, 2022).

Já no século XXI, podemos encontrar alguns autores indubitavelmente conectados à história da arte discutindo artefatos produzidos por animais não-humanos. É o caso do já citado Tewers (2024) ou de James Elkins que, partindo de uma sugestão encontrada na edição mais recente do tradicional manual *Gardner's Art Through the Ages* (Kleiner, 2020: 16), chamou a atenção para o seixo Makapansgat [Fig. 5], uma pequena pedra de jasperita encontrada em uma caverna na Vale de Makapan, África do Sul, em 1925 (Elkins, 2022). Este seixo apresenta padrões de desgaste naturais que fazem com que ele se pareça com a versão rústica de um rosto humano esculpido. Embora a pedra não tenha sido modificada intencionalmente, alguns estudiosos sugerem que um ancestral dos humanos (presumivelmente um *Australopithecus*) possa ter nela reconhecido o rosto e a levado para sua caverna. Esse fato tornaria o seixo Makapansgat um dos mais antigos *manuports*[7] jamais encontrados, contando com mais de três milhões de anos de idade (Bednarik, 1998). O reconhecimento do seixo seria muito mais antigo, portanto, do que as primeiras pinturas ou esculturas conhecidas que foram feitas por *Homo sapiens*, e que datam de apenas cerca de 40.000

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

anos atrás. Talvez o mais antigo objeto de arte de que se tem notícia seja, portanto, um *ready-made* ou uma espécie de ato curatorial (Tewers, 2024).



FIG.6. Caramanchão de um pássaro-das-pérgulas pardo (*Amblyornis inornata*), com suas decorações. Foto: Tim Laman.
Fonte: (Amstutz, 2021: 3).

Uma discussão mais extensa a respeito de obras de "arte" criadas por agentes não-humanos se encontra em um artigo recente da historiadora da arte Nina Asmtutz (2021). Ela ali analisa o modo como os pássaros-das-pérgulas (pertencentes à família dos *Ptilonorhynchidae*) constroem seus espetaculares caramanchões, coletando e organizando objetos de diferentes procedências a fim de atrair uma parceira [Fig. 6]. A partir disso, Asmtutz questiona os compromissos humanistas da história da arte, e explora o que poderia vir a ser uma versão pós-humanista da disciplina. O artigo interconecta produtivamente vários tópicos: o conceito de seleção sexual de Darwin; as origens evolutivas da atividade criadora humana; as ilustrações de história natural; as antropologias darwinianas da arte; as teorias

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

de Richard Prum sobre evolução estética; a perspetiva pós-humanista de Elizabeth Grosz sobre as origens da arte; as etnografias multiespécies; e as compreensões dos indígenas de Papua Nova Guiné a respeito dos pássaros. Como ficará claro, o restante da minha argumentação dialoga com as considerações de Amstutz, bem como com aquelas, ainda mais recentes, que Deirdre Madeleine Smith apresentou em um artigo sobre as "origens da arte dos animais" (Smith, 2023), que também discute a bibliografia sobre pinturas e desenhos feitos por primatas não-humanos e sobre os pássaros-das-pérgulas.

A meu ver, o breve e incompleto *survey* historiográfico que procurei apresentar acima claramente aponta para uma concepção não-homogênea da "arte" produzida pelos animais. Por um lado, temos aqueles tipos de produção em que os animais fazem "arte" em estreito contato com humanos – é o caso, por exemplo, das pinturas e desenhos feitos por Congo. Parcela dessa produção claramente se insere, ainda que de modo polêmico, no campo artístico institucionalizado, como terei oportunidade de demonstrar. Por outro lado, há aqueles artefatos produzidos por animais sem a colaboração deliberada de humanos – esse é bem o caso dos caramanchões dos pássaros-das-pérgulas. Respeitando essa divisão básica, nas próximas partes eu procuro explorar características desses dois modos de produção distintos.

Autorias artísticas partilhadas entre animais e humanos

Em plataformas como *Instagram* e *YouTube*, é comum encontrar conteúdo visual que apresenta animais desempenhando papéis de artistas (Despret, 2016: 195-201). A maior parte das vezes, o que vemos é mamíferos dos mais variados – cães, cavalos, elefantes, golfinhos etc. – que pintam à maneira de humanos [Fig. 7], um tópico cuja discussão poderíamos fazer retornar às fábulas de Esopo (Janson, 1952). A recepção dessa produção apresenta facetas bem distintas. Hoje em dia, especialmente em charges e *cartoons*,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

ainda é frequente a referência derrisória a essa categoria de "arte" feita por animais para desqualificar estilos de arte humana, como a chamada arte abstrata. Esse tipo de recepção remonta ao menos ao começo do século XX, com a exibição da pintura *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* (E o sol se põe sobre o Adriático) no Salon des Indépendants de Paris, em 1910. Embora assinada "J. R. Boronali", a obra foi, em sua quase totalidade, produzida não por um humano, mas por um asno chamado Lolo (Milan, 2020; Gerspacher, 2022). Lolo vivia no café Le Lapin Agile, localizado no bairro parisiense de Montmartre; certo dia, dois dos frequentadores do estabelecimento – o escritor Roland Dorgelès e o ilustrador André Warnod – amarraram pincéis em seu rabo, e a pintura – marcada por pinceladas em tons de amarelo, laranja, vermelho e azul – foi então produzida pelos enérgicos movimentos da cauda do animal. A pintura de Lolo nunca entrou para os cânones da história da arte, e é hoje lembrada sobretudo como uma *blague* creditada à Dorgelès, que era próximo de movimentos artísticos por vezes tidos como precursores do dadaísmo, como o chamado *fumismo* (Grojnowski, Sarrazin, 2011). No entanto, como observa sugestivamente Kevin Buist ([s.d]), "o possível curso de uma história da arte em que *E o sol se põe sobre o Adriático* substituiria *Fonte* [atribuída a Marcel Duchamp][8] como uma piada artística seminal levada a sério, é aquele em que a vanguarda poderia ter corroído a centralidade da agência humana na criação de arte". Aqui, não vou especular sobre essa história alternativa, mas, antes, discutir outras formas de recepção e função das pinturas feitas por animais, para além daquelas de criticar aspectos da chamada arte moderna ou simplesmente divertir os humanos.

A prática da pintura feita por animais pode servir, por exemplo, como forma de terapia que ajuda a reduzir o estresse e tédio que acometem seres vivos mantidos em cativeiro, como no caso do chipanzé-pintor Jimmy (1992-2019), que viveu no Zoológico de Niterói e se tornou célebre na passagem para os anos 2010 (Rogar, 2010). Já no caso das pinturas de Metro Meteor (2003-2018) – um cavalo de corrida que teve que abandonar as pistas após desenvolver uma doença degenerativa nos joelhos –, o montante obtido com

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

as vendas foi usado para financiar um tratamento médico experimental e acabou beneficiando instituições que cuidam de outros cavalos puro-sangue adoentados.

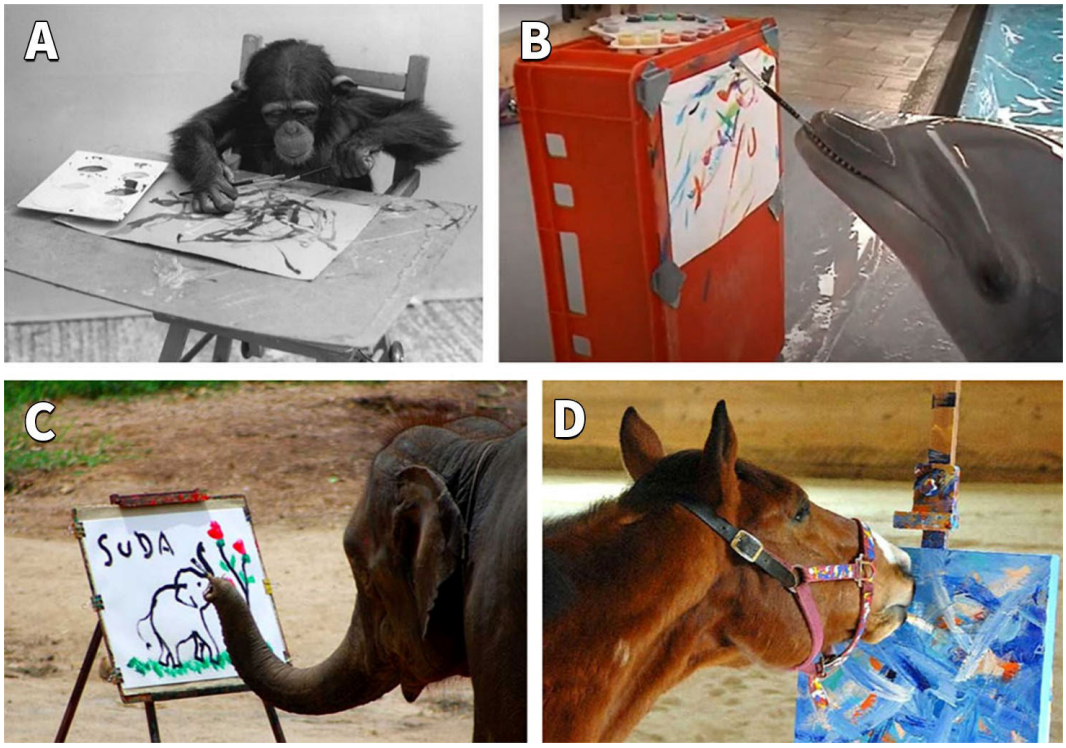


FIG.7. Mamíferos pintores. Em sentido horário: (A) o chipanzé Congo. Fonte: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/dozens-paintings-1950s-chimp-artist-congo-go-sale-180973305/; (B) um golfinho integrante do *Dolphin Painting Project*. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=a_PjV8rRgcU; (C) a elefanta Suda, no Maetaeng Elephant Park. Fonte: https://youtu.be/foahTqz7On4?si=px-WqN1NLsY48Een; (D) o cavalo Metro Meteor. Fonte: https://paulickreport.com/nl-list/metro-meteor-painting-ottb-dies-15-numerous-health-complications.

A venda de pinturas também pode auxiliar na preservação de grupos inteiros de animais, como no caso dos elefantes-pintores mantidos em santuários na Tailândia. Esses santuários foram originalmente desenvolvidos no final do século XX, quando o emprego de elefantes na exploração madeireira foi proibido no país, e todos os elefantes domesticados ficaram sem trabalho (Morris, 2009; Despret, 2016: 1-6). Como não havia modo de devolvê-los à natureza, os santuários foram criados para abrigá-los; ali, os elefantes também podiam ser exibidos a visitantes por uma pequena

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

taxa, o que, por sua vez, ajudava na manutenção dos santuários. Foi para incrementar os atrativos dos santuários que surgiram as performances encenadas pelos elefantes, como suas sessões de pintura ao vivo. Parte dessa produção pictórica passou a ser comercializada, inclusive em lojas virtuais como a *Elephant Art Gallery*[9], cujo lucro é destinado a ajudar na preservação dos elefantes e também de rinocerontes.

Esses modos de comercialização remetem a um fenômeno mais amplo: o fato de que, desde meados do século passado, pinturas criadas por animais ganharam popularidade entre colecionadores e entusiastas de arte, o que resultou em suas cooptações, em um nível global, pelo campo artístico institucionalizado. Em 1957, por exemplo, as pinturas de Congo foram expostas no Institute of Contemporary Arts de Londres. Artistas muito famosos, como Pablo Picasso e Joan Miró, adquiriram então peças do primata; e, diante das pinturas de Congo – cujo estilo o crítico de arte Waldemar Januszczak (2005) qualificou como "expressionismo lírico-abstrato" –, o pintor surrealista Salvador Dalí teria mesmo afirmado, com ironia: "a mão do chimpanzé é quase humana; a mão de Jackson Pollock é totalmente animal!" (Daley, 2019). Desde então, foram realizadas outras exposições e leilões, onde pinturas feitas por animais atingiram cotações significativas (e.g., Dead Chimp's Art Sells Big, 2005)[10]. À medida que a "arte" feita por agentes não-humanos se tornou um nicho comercial no mundo da arte, questões éticas e jurídicas também surgiram. Esse é particularmente o caso da definição de marcos legais relativos a se a proteção dos direitos autorais pode e/ou deve ser estendida a obras criadas por animais em cativeiro, uma questão que vem sendo discutida por uma crescente bibliografia (Johnson, 2008; Gauthreaux, 2011; Keele, 2018).

Se adotarmos uma definição institucional da arte (Dickie, 1969), as pinturas acima discutidas já seriam irrefutavelmente "arte," em função de suas relações com consignatários de galerias, mercados e discursos legitimadores. Não obstante, é ainda incipiente o reconhecimento generalizado desse estatuto por parte de historiadores da arte. Um argumento

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

usual contra a aceitação de obras do gênero como arte genuína, avançado por investigadores como Horst Waldemar Janson (1959) ou Thierry Lenain (1997), é o de que os animais não pintam "espontaneamente", mas são condicionados a fazê-lo, de diferentes modos e em diferentes medidas, por sua interação com humanos e com um aparato tecnológico (pinceis, tintas, telas etc.) criado por esses últimos. Trata-se de um argumento também irrefutável, em boa medida. Grosso modo, a autonomia dos animais no ato de pintar é realmente bem limitada. Eles são nisso auxiliados/guiados por seus cuidadores, que colocam à disposição telas, pinceis e tintas; em quase todos os casos, por exemplo, é o pincel já carregado de tinta com uma cor escolhida por um humano que é colocado na boca, pata ou tromba do animal. Sem o contato com os humanos, portanto, qualquer dos animais referidos nessa seção provavelmente nunca teria começado a pintar.

Ainda assim, esse argumento não encerra a discussão sobre a autonomia dos animais e/ou autoria das pinturas. Por um lado, há registros históricos de primatas que teriam espontaneamente desenvolvido comportamentos similares ao desenho (Huxley, 1942)[11], e algumas espécies – como os pássaros-das-pérgulas, que voltarei a discutir na próxima seção –, por vezes parecem adornar suas construções com pinturas. Por outro lado, a questão pode, e mesmo necessita, ser analisada de outro ângulo.

Tomemos, como caso de estudo, os elefantes-pintores da Tailândia. As pinturas feitas por esses paquidermes são particularmente impressionantes, pois muitas vezes elas não são abstratas, mas têm um caráter figurativo e mimético, representando os próprios elefantes, árvores, flores etc., e são assinadas pelos próprios animais. Isso poderia nos levar a crer que os elefantes-pintores desenvolveram algum tipo de pensamento simbólico, mas esse não é bem o caso. Na verdade, as pinturas dos elefantes são o resultado de um longo treinamento[12], que geralmente permite a um determinado animal produzir apenas uma composição pictórica específica, e – o mais relevante – são realizadas seguindo orientações de um cuidador. O próprio Desmond Morris ficou decepcionado ao assistir a performance dos elefantes mantidos

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

no Jardim Botânico Tropical de Nong Nooch, localizado na província tailandesa de Chonburi. A cada traço pintado por um elefante, relata Morris, seu cuidador puxava a orelha do animal: para cima ou para baixo, para produzir linhas verticais; para os lados, para produzir linhas horizontais; em direção à tela, para produzir pontos. Assim, concluía, Morris, "muito infelizmente, o desenho que o elefante faz não é seu, mas dele [do cuidador]. Não existe invenção elefantina, nem criatividade, apenas cópia servil" (Morris, 2009).

Polemizando com Morris sobre a pintura dos elefantes, a filósofa da ciência e psicóloga Vinciane Despret (2016: 1-6) propôs uma valorização muito diversa da performance dos animais, que eu gostaria de citar e subscrever. Referindo-se a elefantes-pintores que ela pôde ver no Parque Natural dos Elefantes de Mae Taeng, próximo à cidade de Chiang Mai, Despret opina que, nas performances desses diante do público, há um encantamento autêntico. Este deriva de fatores como a cuidadosa atenção do animal, evidente em cada marca feita pelo pincel segurado por sua tromba, e que é ao mesmo tempo afirmativa e reservada, como se o animal se tornasse um com sua pintura; mas o encantamento deriva, sobretudo, da graciosa sintonia entre animais e pessoas trabalhando juntos, que é plenamente reconhecida pelo público, que aplaude com entusiasmo no final da performance. Como Despret resume,

> [aqui] estamos lidando com complexos *agenciamentos* [*agencements*][13] : em cada caso, eles resultam, em uma composição que "faz" um agenciamento intencional, inscrito em redes ecológicas heterogêneas que se combinam. Voltando ao caso dos elefantes, temos: santuários; treinadores; turistas maravilhados que tiram fotografias e as divulgam na Internet, ou compram suas obras de arte para levar para casa; organizações não-governamentais, que vendem essas obras para ajudar a cuidar dos elefantes; os próprios elefantes, que ficaram desempregados após a lei que os proibia de transportar madeira serrada... (Despret, 2016: 5)

O que essa passagem de Despret evidencia é não tanto o caráter artístico das pinturas dos elefantes, mas a incoerência de uma definição de arte (como

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

a de Janson ou Lenain) que se baseia em um mitificado acesso dos humanos a uma total autoconsciência, autonomia e controle de suas ações (Smith, 2023: 73). Podemos afirmar que as obras discutidas nessa seção não são o produto de um único indivíduo, seja ele animal ou humano, mas de uma autoria partilhada. Todavia, é necessário reconhecer isso, simultaneamente, para toda e qualquer produção artística humana: todo *Homo sapiens* que hoje pinta o faz, com mais ou menos habilidade ou inventividade, dentro de uma tradição socialmente estabelecida. É isso que postulam teorias da criatividade humana como a de Roland Barthes, que afirma que "o escritor [ou qualquer outro artista] só pode imitar um gesto que lhe é sempre anterior, nunca original," ou que "o texto [ou qualquer outro tipo de obra de arte] é um tecido de citações, resultantes de mil fontes de cultura" (Barthes, 1967). Tendo em vista esses fatores, "*optar* por negar categoricamente a possibilidade de obras gráficas de primatas [e outros animais] não-humanos serem arte não é apenas prejudicial, mas também insatisfatório. [...] O que a arte poderia ser, ou poderia significar, quando pelo menos o potencial da arte não-humana é reconhecido, é muito mais rico" (Smith, 2023: 77, grifo no original). É justo esse potencial que continuarei perseguindo na próxima seção.

Animais e agências "artísticas" autônomas

Se as modalidades de "arte" feitas por animais em parceria com humanos restringem-se quase totalmente à pintura, a variedade daquelas produzidas sem uma deliberada relação interespécies do tipo acima descrito é muito maior. A fabricação e uso de ferramentas, por exemplo, encontra-se comprovada no que diz respeito a várias espécies animais. Vou retomar aqui o exemplo dos corvos-da-nova-caledónia, citado no começo desse artigo: essa espécie de pássaro escolhe cuidadosamente um galho, arranca dele folhas indesejadas com seu bico e faz um gancho com a madeira, que

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

utiliza em seguida para extrair insetos de fendas em árvores (Hansell, 2005: 127-130). Cabe notar que o corvo "é um perfeccionista: se cometer um erro [na fabricação da ferramenta], desfaz tudo e recomeça" (Parshley, 2023: 46).

Outros animais fabricam ferramentas que em tudo equivalem àquelas que ilustram compêndios de história da arte. Refiro-me aos instrumentos de pedra – lâminas, machados, pontas de lança etc. – que costumam figurar, como primeiras imagens, em textos que pretendem narrar a história da arte humana desde seus primórdios (e.g., Gilardoni, 1948: n.p, fig. 1; Summers, 2003: 64 sg., figs. 8 a 11; Bell, 2007: 9-11, figs. 1 e 2; Stokstad, Cothren, 2018: 4, fig. 1-4). Sabemos que espécies não-humanas como os macacos-prego (*Sapajus libidinosus*) também fabricam objetos semelhantes [Fig. 8]. Aplicando técnicas de escavação arqueológica, datação e procedimentos analíticos em um sítio ocupado há milênios por macacos-prego no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Brasil, o biólogo e primatólogo Tiago Falótico e sua equipe (2019) identificaram ferramentas de pedra feitas pelos macacos datando entre 2400 e 3.000 anos atrás. Esses investigadores constataram, ainda, que, depois desse período, o modo como os macacos-prego processavam seus alimentos se alterou entre cerca de 2.400 e 300 anos atrás, e, novamente, entre cerca de 100 anos atrás e os dias atuais. As descobertas de Falótico e equipe são significativas por serem talvez as primeiras a documentar a existência de variações de longo prazo no uso de ferramentas feito por uma espécie não-humana[14].

Em casos como esse, a ideia de uma "história da arte" dos animais pode ser entendida de modo literal: ela designaria as transformações, datáveis com relativa precisão, de uma tipologia de objetos produzidos pelos macacos-prego. A maneira como tais transformações procedem se aproxima do conceito – proposto por George Kubler em seu livro *The Shape of Time* – de "série", i.e., uma sequência de objetos ou eventos conectados através do tempo, representando uma continuidade de soluções para problemas específicos (Kubler, 2008).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

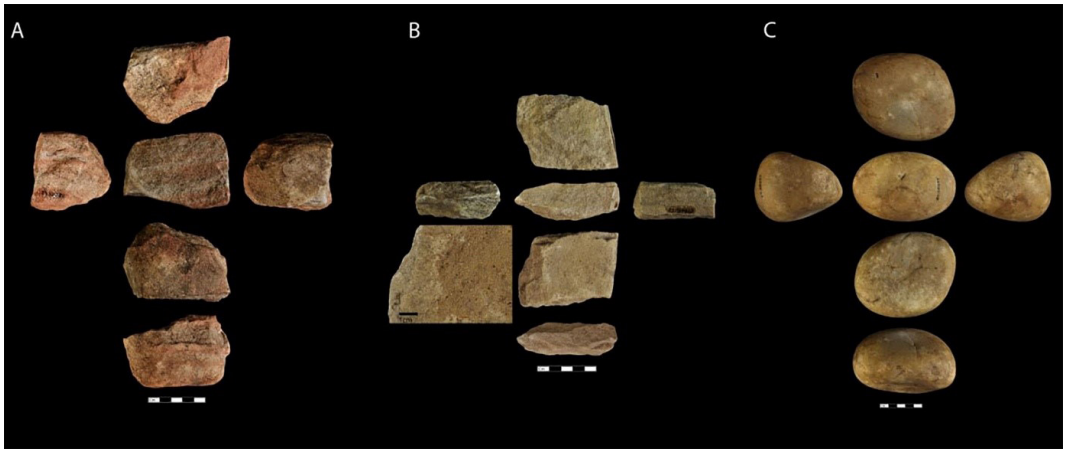


FIG.8. Exemplos de bigornas feitas por macacos-prego, escavadas no sítio arqueológico Caju BPF2: (A) Bigorna (#221825) da Fase I; (B) Bigorna (#221870) da Fase III; (C) 27 Bigorna (#222153) da Fase III. Fonte: (Falótico *et al.*, 2019: figura suplementar 9.).

Se até aqui usei o termo "arte" entre aspas e com cautela para me referir à produção material dos animais, cabe notar que diversos outros autores não demonstram pudor similar ao se referirem às habitações e construções por eles erigidas. De fato, o campo da assim chamada "arquitetura dos animais" é presumivelmente o mais antigo e o mais desenvolvido dos relacionados à minha discussão, contando com muitos estudos de fôlego, que remontam ao menos ao séc. XIX. Datam do começo dos anos 1830, por exemplo, os livros do naturalista James Rennie sobre a arquitetura dos insetos (Rennie, 1830) e dos pássaros (Rennie, 1831). Já no século XXI, destacam-se as investigações de Mike H. Hansell, que publicou obras nas quais a expressão "arquitetura dos animais" aparece já no título (Hansell, 2005; Hansell, 2007). Em seus livros, Hansell discute as construções dos mais variados animais – desde invertebrados até primatas –, analisando o equipamento comportamental e anatômico, bem como os materiais disponíveis dos quais eles lançam "mão" para construir estruturas que, exatamente como as dos humanos, são por vezes complexas e muito maiores do que eles próprios. Mais recentemente, o arquiteto Juhani Pallasmaa também dedicou um livro exclusivamente à arquitetura animal, que foi traduzido para o português (Pallasmaa, 2024).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

Todas essas publicações, bem como o fato significativo de que Hansell ocupa, na Universidade de Glasgow, a posição de "Emeritus Professor of Animal Architecture," indicam que ao menos uma modalidade da "arte" feita por animais – a arquitetura – é ampla e literalmente reconhecida com tal pela comunidade acadêmica.

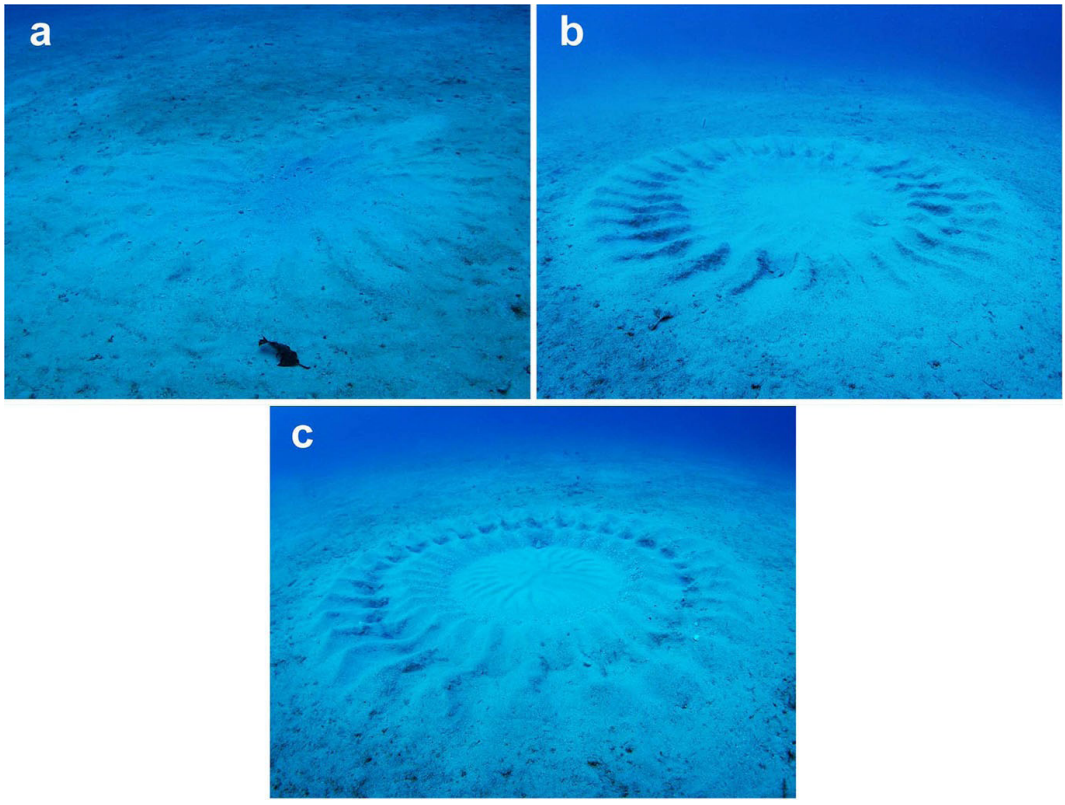


FIG.9. Estágios de construção de uma estrutura circular feita por um baiacu-macho: (a) fase inicial; (b) fase intermediária; (c) fase final. Fonte: (Kawase, Okata, Ito, 2013: 3).

Encerrando essa parte, eu gostaria de aprofundar a discussão de dois tipos de construção feitos por animais que se destacam pela sua impressionante beleza decorativa. O primeiro exemplo são as intrincadas estruturas geométricas desenhadas na, e com, areia no fundo do mar por certos baiacus (*Torquigener* sp., Tetraodontidae) (Kawase, Okata, Ito, 2013). Essas estruturas, escavadas e moldadas pelas nadadeiras dos peixes, lembram mandalas ou círculos precisamente simétricos, e podem atingir até 2

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

metros de diâmetro [Fig. 9]. Elas comportam padrões intrincados de linhas e sulcos; e, por vezes, os baiacus também adicionam pequenos pedaços de conchas ou outros elementos para aumentar a complexidade decorativa de suas estruturas. Estas fazem parte do comportamento de acasalamento da espécie, e são feitas principalmente por baiacus-macho para atrair a atenção das fêmeas. Além disso, as depressões e sulcos na areia contribuem para proteger os ovos de correntes marinhas e predadores, fornecendo um ambiente mais seguro para o desenvolvimento dos filhotes de baiacu.

Meu segundo exemplo é o dos já referidos caramanchões construídos pelos pássaros-das-pérgulas. Trata-se de um tipo de artefato canônico na bibliografia que trata da "arte" dos animais, muito provavelmente o que mais chamou a atenção e foi mais discutido por investigadores de diferentes áreas. Aqui, eu gostaria de listar parte da bibliografia sobre os pássaros e seus caramanchões (Gombrich, 1979: 5-7; Diamond, 1986; Hansell, 2007: 216-251; Despret, 2016: 117-122; Amstutz, 2021; Smith, 2023: 78 sg.), mas sobretudo sintetizar os principais achados científicos a respeito das formas e funções desses últimos.

Como as estruturas dos baiacus, os caramanchões dos pássaros-das-pérgulas fazem parte de comportamentos de acasalamento. Basicamente, os caramanchões servem como um pano-de-fundo arquitetural, ou palco, para as performances de cortejo do macho, bem como para a cópula dos animais. A forma das edificações varia entre as diferentes espécies de pássaros-das-pérgulas, bem como entre populações distintas da mesma espécie, mas algumas tipologias se destacam: "'avenidas', que consistem em fileiras paralelas de gravetos formando um arco [...]; 'mastros', ou construções centrais em forma de pináculo [...]; e estruturas semelhantes a cabanas" (Smith, 2023, p. 79). Além de construir e preservar a estrutura primária que é o caramanchão, os pássaros-das-pérgulas coletam e organizam ao seu redor itens que funcionam como decoração: são frutas, folhas, flores etc., selecionados e dispostos sobretudo em função de suas cores; pássaros que

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

vivem próximos a habitações humanas também incorporam itens feitos pelo homem, em particular pedaços de plástico colorido [Fig. 10]. Alguns animais chegam a pintar seu caramanchão, produzindo "tinta" com matéria vegetal mastigada, carvão e saliva, e aplicando-a nas paredes da construção com seu bico (Bravery, Nicholls, Goldizen, 2006). Se os pássaros-das-pérgulas machos atuam como arquitetos, construtores e curadores de seus caramanchões, as fêmeas desempenham sobretudo o papel dos críticos de arte no sistema "artístico" desses animais: antes do acasalamento, uma fêmea normalmente visita vários caramanchões, retorna a apenas alguns, observa as performances de cortejo dos machos, e, finalmente, escolhe um deles. Grupos de fêmeas de diferentes idades foram observados visitando, juntas, certos caramanchões, o que pode significar que há uma formação de gosto que é transmitida através de diferentes gerações dos pássaros.

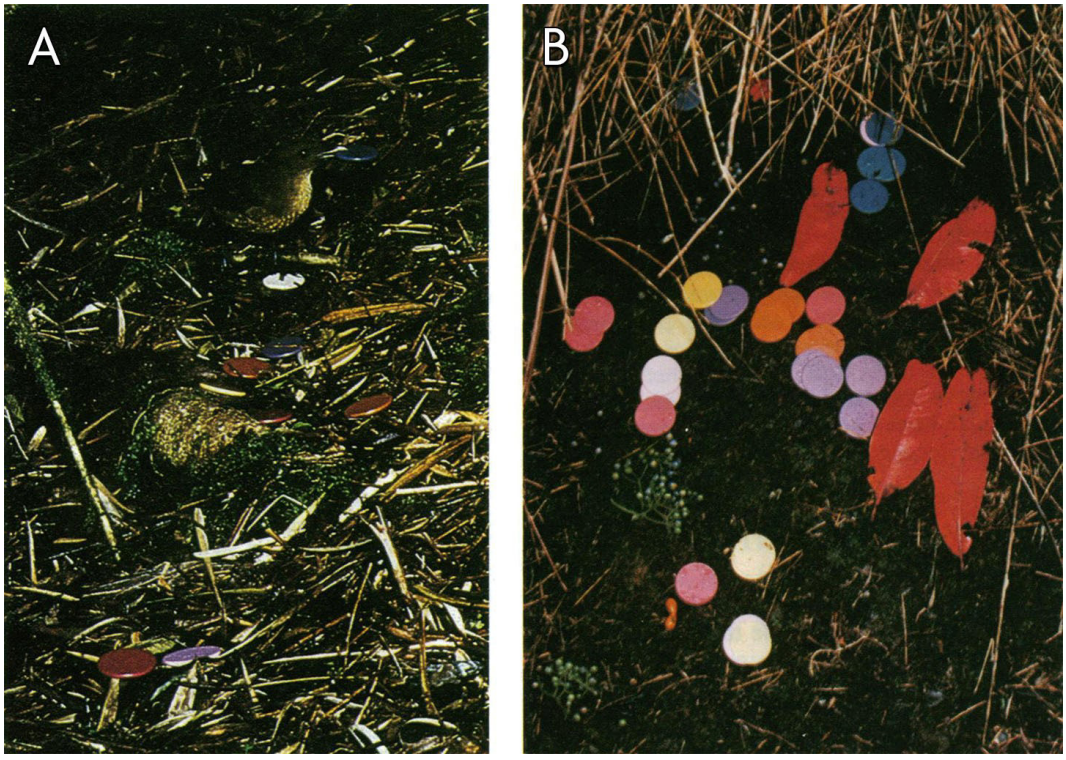


FIG.10. (A) Um pássaro-das-pérgulas com ficha de pôquer azul no bico; (B) entrada de um caramanchão, decorada com frutas, folhas vermelhas e fichas de pôquer, agrupadas por cor. Fonte: (Diamond, 1986, p. 3045).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

A complexidade e a sofisticação dos exemplos de cultura material de animais que apresentei nessa seção me incentivam a reiterar a proposta de que eles – e outros aqui não lembrados – sejam considerados formas de "arte" pela disciplina da história da arte. Com efeito, se artefatos de pedra feitos por *Homo sapiens* figuram em compêndios da disciplina, não parece haver razão lógica para que artefatos análogos feitos por macacos não recebam o mesmo tratamento. A meu ver, para além do fato de a produção material dos animais ser ainda pouco conhecida pelos historiadores da arte, a principal razão para tal seletividade tem a ver com as raízes antropocêntricas, mesmo etnocêntricas, dos modos de narração da disciplina que são atualmente hegemônicos.

Considerações finais

À guisa de conclusão, elencarei algumas das implicações do conceito de "arte" feita por animais, não sem antes me adiantar a uma crítica previsível. Esta se refere ao próprio uso até aqui feito do termo "arte" para qualificar a produção material dos animais, e que pode – mesmo deve – ser criticado como antropocêntrico. Com efeito, de modo geral, tanto fazer como escrever sobre arte se choca com

> o problema de como superar um antropocentrismo profundamente arraigado. O ato de aprender a olhar para o mundo humano também de pontos de vista não-humanos é cercado pela contradição de que os modos humanos de conhecimento são invariavelmente mediados por linguagens que são, em última análise, humanas (Juneja, 2023: 285).

Do ponto de vista dessa crítica, minha proposta de reconhecer que os animais fazem "arte" constituiria, em si, uma prova de inabilidade em ver e entender para além dos limites do antropocentrismo. Todavia, ao invés de

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

simplesmente silenciar sobre o tema, o que procurei fazer foi seguir indicações como as de Jane Bennet (2010), revertendo a narrativa prevalente nos estudos ecocríticos e "cultiva[ndo] um pouco de *antropomorfismo* – a ideia de que a agência humana tem alguns ecos na natureza não-humana – [justamente] para combater o narcisismo dos humanos que comandam o mundo" (Bennett, 2010: xvi, grifo meu).

Fiz isso porque estou convicto de que as vantagens desse gesto superam sua relativa inadequação, pois, como adiantei, ele possui implicações políticas significativas. Por exemplo, embora provavelmente nunca venhamos a compreender integralmente os significados por trás da "arte" dos animais, ainda assim podemos considerá-las em suas dimensões comunicativas, o que abre possibilidades para cooperações interespécies mais adequadas, em ao menos duas frentes. Por um lado, estudar a "arte" dos animais pode fornecer *insights* sobre suas habilidades cognitivas, emoções e estruturas sociais, o que cria bases mais sólidas para a formulação dos direitos dos animais, compreendidos de um ponto de vista humano. Por outro lado, isso pode nos ajudar a melhor entender os *habitats* e os comportamentos das espécies animais, bem como as ameaças enfrentadas por elas e por seus ecossistemas. Todos esses fatores são cruciais para os esforços de conservação que devem ser empreendidos pelos humanos se estes desejarem evitar algumas das sombrias consequências de um eminente colapso ambiental (Kolbert, 2015). Por fim, levar em conta a existência de uma "arte" feita por animais pode contribuir para a horizontalizacão das relações entre humanos e outras espécies. Por si só, tal consideração desvia nossa atenção para longe de qualquer "Grande Cadeia do Ser" ontologicamente hierarquizada, e em direção a uma melhor apreciação dos complexos emaranhamentos de agências humanas e não-humanas, dos quais apresentei alguns exemplos nas partes anteriores.

Ao reconhecer a agência "artística" dos animais, sugiro que as relações de poder que os discursos historiográficos hegemônicos indiciam podem ser reconfiguradas. Dito isso, não defendo que lancemos mão de estratégias

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

como o colecionismo e a exibição de artefatos feitos por espécies não-humanas – o que presumivelmente apenas reproduziria, em um novo âmbito, as dinâmicas primitivistas que caracterizaram a recepção, em contextos norte-atlânticos, das artes de outras partes do mundo (Wood, 2018). Antes, creio em certos tipos de ações educativas, como a referência contextualizada e respeitosa a tais artefatos em manuais e cursos de história da arte, o que pode contribuir para aguçar a atenção e a sensibilidade daqueles que lidam com a disciplina. Ao fim e ao cabo, creio que a exploração das ressonâncias da agência humana em espécies não-humanas e a promoção de relacionalidades criativas que ensaiei nesse artigo (Amstutz, 2021: 4-7) são capazes de embaralhar divisões taxonômicas usuais, bem como expandir a imaginação e o próprio campo de estudos da história da arte.

Referências

ALOI, G. Animal studies and art: Elephants in the Room. Publicado como um editorial estendido de "Beyond Animal Studies" *Antennae* publishing project 2015-2016, p. 1-31. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/n2mj9et8y329f08/ALOI-Animal%20Studies%20and%20Art-Elephants%20in%20the%20Room.pdf?dl=1; acesso em: 01 dez. 2024.

AMSTUTZ, N. The Avian Sense for Beauty: A Posthumanist Perspective on the Bowerbird. *Art History*, v. 44, n. 5, p. 1038-1064, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1111/1467-8365.12617; acesso em: 01 dez. 2024.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, R. The Death of the Author. *Aspen*, n 5+6, 1967. Versão web disponível em https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html; acesso em: 01 dez. 2024.

BEDNARIK, R. G. The "Australopithecine" Cobble from Makapansgat, *South Africa. South African Archaeological Bulletin*, v. 53, n. 167, p. 4-8, jun. 1998. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3889256; acesso em: 01 dez. 2024.

BELL, J. *Mirror of the World: A New History of Art*. London: Thames & Hudson, 2007.

BENNETT, J. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Duke University Press, 2010.

BLUFF, L. A.; KACELNIK, A.; RUTZ, C. Vocal culture in New Caledonian crows *Corvus moneduloides*. *Biological Journal of the Linnean Society*, v. 101, n. 4, p. 767-776, dez. 2010. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1111/j.1095-8312.2010.01527.x; acesso em: 01 dez.2024.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 2
maio - agosto 2025
ISSN: 2526-2963

BOWDEN, C. *Some of the Dead Are Still Breathing: Living in the Future*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

BRAVERY, B. D.; NICHOLLS, J. A.; GOLDIZEN, A. W. Patterns of painting in satin bowerbirds Ptilonorhynchus violaceus and males' responses to changes in their paint. *Journal of Avian Biology*, v. 37, n. 1, p. 77–83, 2006.

BUIST, K. Lolo the Donkey and the Avant-Garde That Never Was: Part 1. *Michigan Quaterly Review,* [s.d.], Disponível em: https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2016/03/lolo-the-donkey-and-the-avant-garde-that-never-was-part-1/; acesso em: 01 dez. 2024.

CLAY, F. *The Origin of the Sense of Beauty. Some Suggestions upon the Source and Development of the Aesthetic Feelings*. London: John Murray, 1917.

DALEY, J. Art by Congo, the Famous Painting Ape, to Go on Sale. *Smithsonian Magazine*, 09 out. 2019. Disponível em: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/dozens-paintings-1950s-chimp-artist-congo-go-sale-180973305/; acesso em: 01 dez. 2024.

DARWIN, C. *A origem das espécies por meio de seleção natural, ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DAVIES, P. J. E. *et al. Janson's History of Art: The Western Tradition, Reissued Edition*. Pearson, 2016.

DEAD Chimp's Art Sells Big. *CBS News*, 20 jun. 2005. Disponível em: https://www.cbsnews.com/news/dead-chimps-art-sells-big/; acesso em: 01 dez. 2024.

DESCARTES, R. *O discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

DESPRET, V. *What would animals say if we asked the right questions?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

DIAMOND, J. Animal art: Variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus*. PNAS, v. 83, p. 9, p. 3042-3046, 1986. Disponível em: https://doi.org/10.1073/pnas.83.9.3042; acesso em: 01 dez. 2024.

DICKIE, G. Defining art. *American philosophical quarterly*, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969.

EDWARDS, S.; WOOD, P. (ed.). *Art and Visual culture 1850-2010: Modernity to Globalisation*. London: Tate Enterprise Ltd., 2013.

ELKINS, J. Concepts and Problems in the Visual Arts, Lecture H7: When did art begin? *Youtube*, 13 mar. 2022. Disponível em: https://youtu.be/j87_XCLiM9Q?si=auMBEh-R6KBepAQk; acesso em: 01 dez. 2024.

EMMER, J. *Illustrierte Kunstgeschichte*. Berlin: Peter J. Oestergaard, 1910.

FALÓTICO, T. et al. Three thousand years of wild capuchin stone tool use. *Nature Ecology & Evolution*, v. 3, p. 1034-1038, jul. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41559-019-0904-4; acesso em: 01 dez. 2024.

GAUTHREAUX, V. Far from Fauvists: The Availability of Copyright Protection for Animal Art and Concomitant Issues of Ownership. *Journal of Animal Law*, v. 43, p. 43-90, 2011. Disponível em: https://ssrn.com/abstract=1935193; acesso em: 01 dez. 2024.

GELL, A. *Arte e agência. Uma Teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GERSPACHER, A. *The Owls Are Not What They Seem: Artist as Ethologist*. University of Minnesota Press, 2022.

GILARDONI, V. *Naissance de l'art*. Paris: Éditions de Clairefontaine, 1948.

GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979.

GROJNOWSKI, D.; SARRAZIN, B. *Fumisteries: Naissance de l'humour moderne, 1870–1914*. Paris: Omnibus, 2011.

HAECKEL, E. *Kunstformen der Natur.* Leipzig, Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts,1899-1904, 10 fascículos.

HANSELL, M. *Built by Animals: The Natural History of Animal Architecture*. Oxford University Press, 2007.

HANSELL, M. *Animal Architecture*. Oxford University Press, 2005.

HUXLEY, J. S. Origins of Human Graphic Art. *Nature*, n. 3788, 06 jun. 1942, p. 637.

JANSON, H. W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: Warburg Institute, 1952.

JANSON, H. W. After Betsy, What? *Bulletin of the Atomic Scientists*, v. 15, n. 2, p. 68-71, fev. 1959.

JANUSZCZAK, W. Art: Congo the chimpanzee. *Waldemar Januszczak*, 25 set. 2005. Disponível em: https://waldemar.tv/2005/09/art-congo-the-chimpanzee/; acesso em: 01 dez. 2024.

JOHNSON, D. E. Statute of Anne-imals: Should Copyright Protect Sentient Nonhuman Creators? *Animal L.*, v. 15, p. 15-52, 2008.

JONES, J. The Iconic Urinal & Work of Art, "Fountain," wasn't Created by Marcel Duchamp but by the Pioneering Dada Artist Elsa von Freytag-Loringhoven. *Open Culture*, 5 jul. 2018. Disponível em: http://www.openculture.com/2018/07/theiconic-urinal-work-of-art-fountain-wasntcreated-by-marcel-duchamp.html; acesso em: 01 dez. 2024.

JUNEJA, M. *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery.* De Gruyter, 2023.

KAWASE, H.; OKATA, Y., ITO, K. Role of huge geometric circular structures in the reproduction of a marine pufferfish. *Scientific Reports*, v. 3, artigo n. 2106, p. 1-5, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1038/srep02106; acesso em: 01 dez. 2024.

KEELE, B. J. Copyright Explainer: Can an Animal Make a Copyrighted Work? *ALL-SIS Newsletter*, v. 38, n. 1, p. 5-6, 2018. Disponível em: https://ssrn.com/abstract=3410112; acesso em: 01 dez. 2024.

KIM, L. Look Who's Talking. *The Baffler*, 18 nov. 2024. Disponível em: https://thebaffler.com/latest/look-whos-talking-kim; acesso em: 01 dez. 2024.

KLEINER, F. S. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, 2019. 16a ed.

KOLBERT, E. *A sexta extinção: Uma história não natural*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

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

LENAIN, T. *Monkey Painting*. London: Reaktion Books, 1997.

MILAN, S. L. Satirizing Futurism in France: Roland Dorgelès, André Warnod and their Circle. *International Yearbook of Futurism Studies*, v. 10, p. 276-305, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1515/9783110702200-011; acesso em: 01 dez. 2024.

MORRIS, D. Can jumbo elephants really paint? Intrigued by stories, naturalist Desmond Morris set out to find the truth. *Mail Online*, 22 fev. 2009. Disponível em: https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1151283/Can-jumbo-elephants-really-paint--Intrigued-stories-naturalist-Desmond-Morris-set-truth.html; acesso em: 01 dez. 2024.

MORRIS, D. *The Biology of Art: A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*. New York: Knopf, 1962.

ONIANS, J, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven: Yale University Press, 2007.

PALLASMAA, J. *Animais arquitetos.* São Paulo: Olhares, 2024.

PARSHLEY, L. Talking with animals. *Scientific American*, v. 329, n. 3, p. 44-49, out. 2023.

PFISTERER, U. Animal Art/Human Art: Imagined Borderlines in the Renaissance. In: HÖFELE, A.; LAQUÉ, S. (org.) *Humankinds: The Renaissance and its anthropologies*. Berlin: [s.l.], 2011, p. 217-243.

RENNIE, J. *Insect architecture*. Boston: Lilly & Wait, 1830.

RENNIE, J. *The Architecture of Birds*. London: Charles Knight, Pall Mall East, 1831

ROGAR, S. História do chimpanzé Jimmy no jornal O Globo. *Projeto GAP*, 28 dez. 2010. Disponível em: https://www.projetogap.org/br/noticia/historia-do-chimpanze-jimmy-no-jornal-o-globo/; acesso em: 01 dez. 2024.

SCHROETER, K. J. A. *Anfange der Kunst im Tierreich und bei den Zwergvölkern: Unter besonderer Berücksichtigung der dramatischen Darstellung*. Leipzig: Voigtländer,1914.

SCOTT, C. Sex and Art. *American Journal of Psychology*, n. 7, p. 153-226, 1895-1896.

SENO, S. *Heterogenia Linguistico: An Introduction to Interspecies Linguistics*. New York: Yen Press, 2020-2024, 5 v.

SHARMA, P. et al. Contextual and combinatorial structure in sperm whale vocalisations. *Nature Communications,* v. 15, artigo n. 3617, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41467-024-47221-8; acesso em: 01 dez. 2024.

SLOBODCHIKOFF, C. *Chasing Doctor Dolittle: Learning the Language of Animals*. New York: St. Martin's Press, 2012.

SMITH, D. M. The Origins of Animal Art. *Configurations*, v. 31, n. 1, p. 61-90, inverno 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1353/con.2023.0002; acesso em: 01 dez. 2024.

SOURIAU, E. *Le sens artistique des animaux*. Paris: Hachette, 1965.

STOKSTAD, M; COTHREN, M. W. *Art History*. - 6a. ed. - Upper Saddle River: Pearson, 2018, 2 v.

SUMMERS, D. *Real spaces. World Art History and the Rise of Modernism*. London: Phaidon, 20023.

TATTERSAL, I. Não estávamos sós. *Scientific American*, edição especial n. 2, p. 22-29, nov. 2003.

TEWERS, M. The Non-Human Origin of Art. *Youtube*, 18 jul. 2024. Disponível em: https://youtu.be/YsNgnYZYH_8?si=0d74DowP7RxftIpu; acesso em: 01 dez. 2024.

WHITEN, A. The burgeoning reach of animal culture. *Science*, v. 372, n. 6537, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1126/science.abe6514; acesso em: 01 dez. 2024.

WOHLLEBEN, P. *Das Seelenleben der Tiere: Liebe, Trauer, Mitgefühl - erstaunliche Einblicke in eine verborgene Welt*. München: Ludwig Verlag, 2016.

WOOD, P. Modernism and its margins. In: CARTER, Warren. *Art after Empire: From Colonialism to Globalisation*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

Notas

* Arthur Valle é Historiador da Arte e Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - campus Seropédica. Doutorou-se em 2007 na Universidade Federal do Rio de Janeiro e realizou estágios pós-doutorais na Universidade Federal Fluminense e no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). É editor do periódico eletrônico 19&20 (https://www.doi.org/10.52913/19e20). E-mail: artus.agv.av@gmail.com. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3058-2219.

1 O sistema de vocalização semelhante das baleias-jubarte (Megaptera novaeangliae), investigado pelas cientistas Michelle Fournet e Ellen Garland, é o tema central do documentário Fathom (2021), dirigido por Drew Xanthopoulos.

2 Disponível em: https://www.earthspecies.org/; acesso em: 01 dez. 2024.

3 Disponível em: https://www.projectceti.org/; acesso em: 01 dez. 2024.

4 Como pondera ceticamente Leo Kim (2024), "mesmo quando submetida ao mais brando escrutínio, fica claro que essa fé salvadora na tecnologia revela menos um comprometimento com nosso aperfeiçoamento do que um desejo preguiçoso de reforçar as mesmas características que nos colocaram na atual confusão: uma crença persistente no poder da razão individual, uma dependência excessiva de soluções tecnológicas e uma necessidade constante de moldar o mundo à nossa própria imagem."

5 Recentemente, esse livro foi traduzido para o espanhol. Ver: (Souriau, 2022).

6 Morris não foi, porém, o precursor desse tipo de estudo. Tal posto parece pertencer à cientista russa

Nadjeta Koths, que, a partir dos anos 1910, explorou as capacidades dos primatas não-humanos na percepção e produção de imagens. Outros estudos anteriores aos de Morris são referidos em: Pfisterer, 2011: 217, nota 2.

7 Em arqueologia, o termo *manuport* designa um objeto natural que foi movido de seu sítio original por homenídeos. Um *manuport* usualmente se distingue por ser feito de um material claramente diferente daqueles encontrados no local onde ele foi depositado.

8 Existe evidência documental que aponta para o fato de que a proposição original desse *ready-made,* em 1917, foi feita não por Duchamp, mas sim por uma colega artista sua, a baronesa alemã Elsa von Freytag-Loringhoven (Jones, 2018; Buist, [s.d.]).

9 Disponível em: https://www.thaielephantart.com/p/elephant-art-tells-story.html; acesso em: 01 dez. 2024.

10 Em 2005, uma coleção de três pinturas a têmpera de Congo foi leiloada pela casa Bonhams, em Londres, e vendida por mais de 25 mil dólares. Ver: (Dead Chimp's Art Sells Big, 2005).

11 Em 1942, o biólogo britânico Julian Huxley viu um gorila chamado Meng, mantido pela Sociedade Zoológica do Regent's Park, em Londres, traçar, com o dedo indicador, o contorno de sua sombra projetada na parede de sua jaula por uma fonte de luz elétrica. No mesmo ano, "um homem chamado J. Leonard Bowen escreveu de volta a Huxley com mais evidências anedóticas da tendência para traçar silhuetas em primatas não-humanos, informando que tinha visto grupos de 'grandes macacos de cauda longa' em Matheran, Índia, contornando com gravetos suas mãos na areia, e também examinando os traçados uns dos outros" (Smith, 2023: 62).

12 Cabe aqui uma ressalva com relação ao treinamento dos elefantes: seria necessário verificar em que medida este se baseia em práticas éticas e sustentáveis, que respeitem o bem-estar e a natureza dos animais – e.g., se o treinamento não envolve confinamento, privação e/ou violência física. Esse ponto não é levantado por Morris e Despret, os pesquisadores que cito em minha discussão.

13 O uso que Despret faz do termo em francês "*agencement*" serve para destacar uma relação preexistente que leva à agência, e se aproxima do pensamento de antropólogo inglês Alfred Gell (2018), para o qual a arte é um sistema de ações destinado a mudar o mundo, em vez de codificar proposições simbólicas sobre este.

14 Julian Bell (2007: 9) admite que o machado de sílex que apresenta como figura 1 de seu livro pode ter sido produzido por um "hominídeo". Porém, para manter o foco da argumentação, não vou aqui abordar a fabricação de ferramentas por outros hominídeos hoje extintos – como o *Homo ergaster* ou o *Homo heidelbergensis* –, que estaria na raiz de tipologias de objetos que foram posteriormente utilizadas pelo *Homo sapiens* (Tattersal, 2003).

Artigo submetido em novembro de 2024. Aprovado em julho de 2025.