



## Do homem aos peixes: sobre relações multiespécies na arte de Jonathas de Andrade

Hércules Gomes de Lima<sup>1</sup>

### Resumo

O texto discorre sobre relações entre humanos e animais no campo da arte a partir da obra “O peixe” (2016) do artista brasileiro Jonathas de Andrade. Investigo os engajamentos entre homens e peixes que se aproximam ao que Haraway chamou de “partilha do sofrimento”. Depois, acentuo os gestos que tensionam os limites entre as espécies. O filme se inicia por cenas de um grupo de pescadores de Piaçabuçu e Coruripe, entre Alagoas e Sergipe, chegando a diferentes trechos de pesca, onde prendem os barcos e lançam redes. Enquanto aguardam, cochilam ou observam a superfície da água. Ao capturar, os pescadores seguram o animal em seus braços e abraçam-no, observando-o atentamente até arrefecer. No final, é dado um close-up sobre os olhos de cada homem. As relações interespecíficas podem ser sumarizadas em cinco: 1) a pesca: põe em relação direta predador e presa. As técnicas empregadas para capturá-los diferenciam os agenciamentos entre homens, peixes e armadilhas; 2) o olhar: a cena final dos olhares dos pescadores, no qual este encara a lente da câmera por uns minutos, retorna o olhar ao espectador, agora participante. Argumento que os olhares desviantes marcam o encontro do homem e do peixe e evitam uma familiarização durante a morte em processo, apartando-os; 3) o abraço: o gesto ritualizado – ficcional e real –, antes que afirmar uma resposta à necessidade alimentar, põe em jogo a transformação em curso da morte do animal, por meio de um acompanhamento gradual do sofrimento, fundamental para a interação das espécies; 4) a comunicação: por meio do silêncio, produz-se uma indeterminação, um momento-limite dos pontos de vista anteriores ao abraço. O corpo de um encontra o outro, se confortando e comunicando; e, por fim, 5) há uma partilha entre o homem e o peixe ao acompanhar seu sofrimento para confortá-lo durante o fim iminente. Compreendo o abraço como momento liminar registrado e ficcionalizado que atesta o perigo de conversão, sendo necessário uma identificação não mimética durante um período controlado entre as partes.

Palavras-chave: arte contemporânea, relações multiespécies, imagens

### Introdução

*Mas, na mesma botada, puja a definição de “rede” – “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” – cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe (Guimarães Rosa)*

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia (UFC-UNILAB).

Este trabalho<sup>2</sup> investiga as relações entre humanos e animais no campo da arte, a partir da e na obra “O peixe” (2016) do artista brasileiro Jonathas de Andrade. De modo ensaístico, discorro sobre que tipo de “engajamento” (Candea 2010) existe entre os agentes humanos e extra-humanos – homens e peixes – no qual um jogo de transferências e simetrizações é feito via “partilha do sofrimento” (Haraway 2011), rearranjando as fronteiras corporais e específicas.

A história da Antropologia é marcada pela relação com outras espécies animais e com coisas que consideramos “objetos” ou “mercadorias”. O livro *Primitive Culture* de E. Tylor e sua acepção clássica de “animismo” ou o clássico *Ensaio sobre a Dádiva* de M. Mauss e a animação de objetos ocupando a posição de “pessoas” são fundamentais neste quesito (Pereira 2019). A emergência de uma “etnografia multiespécie” desloca o pressuposto antropocêntrico de foco do olhar antropológico para com as relações esses “outros”, que, antes, se volta aos contextos relacionais entre humanos e extra-humanos, não garantindo de antemão a “agência” de um ser consciente, cultural sobre outros do mundo natureza inerte e passiva, que em alguns contextos podem ser pensados como humanos.

[...] multispecies ethnography is a project that seeks to understand the world as materially real, partially knowable, multicultural and multinatured, magical, and emergent through the contingent relations of multiple beings and entities. Accordingly, the nonhuman world of multispecies encounters has its own logic and rules of engagement that exist within the larger articulations of the human world, encompassing the flow of nutrients and matter, the liveliness of animals, plants, bacteria, and other beings<sup>3</sup> (Ogden, Hall & Tanita 2013: 6).

Assim, antes que exportar nossa partição ontológica (natureza/cultura) para diferentes contextos etnográficos, busca-se perceber a multiplicidade de vida possível nos encontros com o mundo e seus habitantes. Com isso, preocupações acerca dos “direitos animais”, notas sobre as ideias que temos de “espécie” e “o contato interespecífico” surgiram nos anos mais recentes

---

<sup>2</sup> O texto foi escrito como trabalho de conclusão para a disciplina de “Tópicos Especiais III: Antropologia Simétrica”, ministrada pelo Prof. Dr. Rafael Antunes (PPGA UFC-UNILAB). Agradeço imensamente ao professor pelas aulas e por seus comentários e sugestões, assim como ao Prof. Dr. Kleyton Rattes, meu orientador de Mestrado, pela leitura atenciosa e instigante. Também tive a oportunidade de compartilhar com Jonathas de Andrade e sua equipe e receber suas impressões sobre algumas ideias aqui desenvolvidas pelas quais sou muito grato. No mais, os equívocos e erros são de inteira responsabilidade minha.

<sup>3</sup> Tradução minha: “A etnografia multiespécie é um projeto que busca compreender o mundo como materialmente real, parcialmente cognoscível, multicultural e multinatural, mágico e emergente por meio das relações contingentes de múltiplos seres e entidades. Consequentemente, o mundo não humano de encontros multiespécies tem sua própria lógica e regras de engajamento que existem dentro das articulações mais amplas do mundo humano, abrangendo o fluxo de nutrientes e matéria, a vivacidade de animais, plantas, bactérias e outros seres”.

de modo saliente. Como as vidas humanas se misturam e se confundem com as vidas de animais, plantas, bactérias, é uma das abordagens de tal campo (Kirksey & Helmreich 2010). Assim, outros olhares são para questões que acompanham a disciplina: as “dádivas” melanesistas, ou os porcos durante as trocas rituais, são pessoas não porque “os nativos acreditam” que o sejam, e sim porque, no contexto interativo entre os diferentes seres, as posições humanas e animais, masculinas e femininas, são, antes, relacionais, em uma outra ontologia, produzidas durante a relação que por uma dicotomia dada, transponível somente por uma “convenção cultural”.

Assim sendo, pretendo explorar que possibilidades imaginativas de vida podem ser pensadas em tais relações multiespécies na e pela arte. Esta, como dizia Lévi-Strauss (1989: 39-40), opera por “modelos reduzidos”, condensações de relações e materiais (textura, tinta, sombra, luz) e por troca de perspectivas (grande:pequeno:longo:curto) entre observador e observado. Strathern (2018) reforça esse sentido para o contexto melanésio, aludido acima, como, por exemplo, em rituais de iniciação masculina, pois o uso de “pedaços de madeiras” age como uma mulher (“força feminina”) necessária para transição de jovem para adultos.

Em ambos, as posições humanas e não humanas na “estética” são trocadas e rearranjadas em determinado contexto social, operando cisões entre entes, abraçando relações de troca, metamorfose e mudança corporal. Operado, em outro sentido, para a obra e os trabalhos de Jonathas de Andrade. Este “modelo reduzido” reordena fronteiras e olhares, confunde posições a fim de repensar relações. Partindo de seu trabalho “O peixe” como disparador, pretendo evocar algumas questões presentes na relação entre humanos e animais evidenciadas pelos agentes, que podem ser sumarizadas nas seguintes ações: a *pesca*, o *olhar*, o *abraço*, a *comunicação* e a *partilha*. Alinhando perguntas e paradoxos, os homens e os peixes podem ser “bons para pensar” paisagens de um mundo outro de relações entre espécies.

### **O peixe (2016) de Jonathas de Andrade**

A obra “O peixe” (2016) de Jonathas de Andrade, artista alagoano residente em Recife, consiste de um filme de 39” gravado em 16 mm, transferido para versão digital e exibido em

formato de videoinstalação<sup>4</sup>, feito com um grupo de pescadores artesanais de Piaçabuçu e Coruripe, na foz do Rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe. O filme acompanha o “ritual ficcionalizado<sup>5</sup>” de pescadores com o costume de abraçar os peixes que capturaram, observando-os e acompanhando sua “passagem para a morte” (Andrade *In* Ribeiro 2017: 334). Como enfatiza o artista, eles realizam “[u]m abraço limite – rito de passagem – onde o homem retoma sua condição de espécie e, olho no olho diante de sua presa, a acalma através de uma ambígua sequência de gestos: afeto, solidariedade e violência” (Andrade 2017).

Antes de me voltar para a obra e suas implicações, cabe comentar um pouco sobre a biografia e os trabalhos do artista. Jonathas de Andrade é um artista brasileiro de 38 anos, nasceu em Maceió, Alagoas, e, hoje, vive e trabalha em Recife, Pernambuco. É graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Trabalha com diferentes linguagens e suportes, em especial a instalação, a fotografia e o vídeo. Seus trabalhos exploram um gama de questões sociais, tais como a marginalidade de grupos minoritários<sup>6</sup>; as relações entre espaço urbano/rural<sup>7</sup>, relações de trabalho<sup>8</sup>, a construção da masculinidade.

Realizou exposições (coletivas e individuais) em diferentes museus por países como Estados Unidos da América, Londres e França. Certa preocupação com o “Brasil” enquanto coletividade singular, uma mistura de diferenças, também é comum em seu trabalho, que longe de concordar com a teoria canônica da mestiçagem, antes, aposta em uma contranarrativa a um discurso racista e colonialista<sup>9</sup>. Alguns de seus projetos passaram a ser exibidos conjuntamente

---

<sup>4</sup> Tive o primeiro contato com a obra e o artista durante a exposição itinerante da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva que aconteceu entre 7 de setembro e 11 de dezembro de 2016, chegando, em parte, ao Museu de Arte Contemporânea (MAC) em Fortaleza, Ceará, entre 7 de novembro de 2017 e 28 de janeiro de 2018. O vídeo estava instalado em uma sala de projeção escura, no andar inferior do Museu, dispoendo apenas de um largo banco no centro da sala. Apresento alguns registros que fiz durante a exibição, que, naquele momento, disparou meu interesse em algumas das questões aqui abordadas. 23 minutos do filme podem ser vistos aqui no seguinte link. Disponível em <<https://vimeo.com/191560038>>.

<sup>5</sup> A ação de abraçar os peixes é proposta por Jonathas, (co)fundindo ficção e realidade, como salienta o próprio texto da exposição (Jonathas de Andrade 2016). O foco de minha discussão se volta para as relações humanas e animais na obra, dito isso, não tenho espaço para me demorar sobre o tema dos limites entre ficção e realidade, representação e criação etc. Para análises interessantes sobre questões de antropologia e cinema, ver Gonçalves (2008) e Piault (2018).

<sup>6</sup> “Jogos Dirigidos” (2019). Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/jogos-dirigidos>>.

<sup>7</sup> “O levante” (2012-2014). Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-levante>>.

<sup>8</sup> “O caseiro” (2016). Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-caseiro>>; “ABC da Cana” (2014). Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/ABC-da-cana-1>>; “Suar a camisa” (2015-2019). Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/suar-a-camisa>>.

<sup>9</sup> “Eu, mestiço” (2017). Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/eu-mestico>>.

em uma coleção intitulada “Museu do Homem do Nordeste”, a fim de repensar certo lugar para o pensamento e as reinvenções da figura do homem e suas masculinidades.



**Figura 1** Recorte Plano Médio – “O peixe” (2016).  
Fonte: Captura digital.

## **Pesca**

O filme se inicia pela chegada de cada pescador artesanal ao trecho de pesca, prendendo seu barco a um barranco de onde lançam suas redes de nylon ou entram na água com arpão. Pode-se entender a escolha e o posicionamento desses espaços por meio do conceito de “lugares familiares” de Tsing (2015: 181), pois os pescadores também “aprendem não só sobre as relações ecológicas em geral, mas também sobre o acaso nas histórias naturais que permitiu que certas espécies e associações de espécies pudessem ocorrer em certos locais”. Logo, a relação destes com trechos de pesca está em continuidade com um saber especializado e experimentado acerca tanto da ecologia quanto de hábitos e comportamentos das espécies (peixes, vegetais, plantas) em contato. Assim, nestes “lugares familiares” aguardam o encontro com os peixes. Quando capturados, seguem longas cenas em planos americanos (figura humana aparece no quadro do joelho para cima) e primeiros planos (figura aparece do peito para cima) em que abraçam o animal, observando atentamente sua boca e guelras – ansiando respirar – e tocando suas escamas. Por fim, como uma última imagem, é feito um plano detalhe sobre os olhos do pescador e este encara a câmera, o observador. Assim o é para cada pescador no vídeo em *loop*.

Então, além dos momentos do “abraço de peixe” (ver adiante), boa parte do filme é composta por fragmentos e cenas dos pescadores – homens, fortes, vestidos com shorts e sem camisa – lançando suas redes e esperando por suas presas. De início, percebemos que a (educação<sup>10</sup>) da atenção dos pescadores se liga à superfície do rio<sup>11</sup>. Ao contrário de um único pescador que utilizou arpão, todos os outros jogavam as redes e esperavam – aproveitando para dormir, descansar, olhar o céu, segurando a linha de nylon da rede – um movimento consequente indicativo da captura, ou no mínimo da presença, do animal.

Sautchuk (2019) comenta acerca da pesca em uma comunidade ribeirinha amazônica na qual o par de objetos técnicos arpão e rede trouxe questões fundamentais no curso interativo entre homens e peixes, pois, durante a pesca do pirarucu, a rede produz um modo de operação que gera “desconfiança” nos peixes com os homens (pois estes mudariam suas rotas e caminhos, sumiriam da região a fim de evitar as redes, passando a limitar o espaço de ação dos animais): a rede retira a necessidade do pescador “pescar por si mesmo”, transfere para um outro a sua responsabilidade e seu encargo, desestabilizando o tipo de troca, considerado como uma “covardia”, entre humanos e peixes. Segundo o autor, desse modo, o arpão seria o objeto que não enganaria o peixe, pois é parte do “modo de subjetivação” (do entendimento e da ação) do pescador, e depende de uma observação e estudo atento. O uso das diferentes técnicas e seus instrumentos respectivos redefine os termos das relações de pesca (predador:presa), quem é sujeito ou objeto. No filme de Jonathas, apenas um pescador utiliza um arpão. Põe uma máscara de mergulho sobre os olhos e volta com o peixe.

---

<sup>10</sup> Próximo ao que Ingold (2016: 408) indica como parte constituinte do fazer antropológico, não no sentido de educação escolar, de acúmulo interno de conhecimento, e sim uma educação que “provoca um deslocamento de qualquer ponto de vista – de qualquer posição ou perspectiva que se possa adotar”. A título de uma precaução teórico-metodológica, explícito que compreendo a existência de modos distintos de apreender os fenômenos aqui analisados pelas ditas teorias da “agência” (Gell 2018) e da “vida” (Ingold 2015), contudo acredito que a pesca envolve uma atenção à relação viva de engajamento entre os seres em movimento, assim como um trabalho de “abdução de agência” na medida que homens e animais estão em constante interação, em um jogo intelectual de entendimento mútuo. Isto dito, não pretendo aqui dissolver as diferenças ontológicas implicadas nas teorias, apenas acompanhar as posições (caça:caçador::homem:animal) em um mundo de “movimentos e vida”, seus caminhos e suas transformações no curso das interações na obra. Gell (1999), ao comentar o trabalho de Coote (1992) sobre a “estética nilota”, reforça a inadequação de uma abordagem hilemórfica (que divide corpo:mente::representação:realidade) ao tratar a arte fora da escala das relações sociais entre seres humanos e extra-humanos. Sua análise acaba por sugerir os próprios não-humanos – no caso, os bois e vacas de importância cabal nessa região etnográfica – como “obras de arte”.

<sup>11</sup> A observação atenta da superfície do rio leva em conta o movimento dos peixes, sua reação ao som, ao barco, à câmera e equipe, às possibilidades de percursos que os peixes seguem. Assim, uma superfície não é um dado objetivo inerte no qual coisas se apoiam para crescer *sobre*, e sim ambientes “compósitos” de múltiplos materiais que crescem *em* (Ingold 2013).

Assim, diferente de como é para os interlocutores de Sautchuk (2014; 2019), o arpão não corta ar-água, não é disparado do barco após a observação da superfície da água. É utilizado pelo pescador dentro da água, ela corta o meio do rio, buscando atingir o peixe de longe. Isto é, pode-se pensar, portanto, o arpão é jogado como a rede, dentro da água. Ainda que um tenha uma ação rápida (nadar e lançar o arpão no animal visto) e o outro algo de mais demorado (ficar à espera de seu movimento), ambos exploram o caráter da “estrutura temporal” da armadilha, elucidado por Gell (2001: 184), ao criar dispositivo de interação que envolvem o tempo suspenso, “vazio”, da espera e engatilhamento de um tempo outro, o da transformação de vida em morte. Também, o filme mostra uma diferença interessante, qual seja: a visão. Enquanto os pescadores que jogam a rede, esperam sem olhar para o lugar específico, descobrindo pouco depois se houve ou não peixes capturados, o único pescador que utiliza o arpão imerso na água, vai com máscara de mergulho, garantindo uma visão clara e precisa para saber onde lançar seu objeto. Portanto, o arpão e a rede invocam o acompanhamento dos movimentos e captura de agência dos animais e o mesmo ato de violência e afeto está sendo perpetrado.

## **Olhar**

Logo, o arpão, para os arpoadores amazônicos, impele um uso mais acurado da visão e da atenção ao movimento do peixe<sup>12</sup>, ao contrário da rede, para os pescadores do Rio São Francisco, parece-me ser o desencontro o grande foco, i.e., a percepção indireta do peixe via rede – com a exceção de um dos homens, único a mergulhar e usar o arpão – é o que garante a diferença entre as posições de predador e presa, de pescador e peixe. É preciso o desencontro de olhares no momento liminar da relação prestes a se desenrolar. Não à toa os olhares (vago e vazio do peixe agonizante contraposto ao atento e firme do pescador) vêm a se encontrar poucas vezes durante o abraço, pois poderia produzir certa “familiarização” perigosa em tal interação interespecífica<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Ainda assim, comenta Sautchuk (2014: 189) “Em geral não se vê o peixe, mas apenas sinais superficiais de seu movimento. Tudo reside em decifrar o sinal na superfície, ou seja, capturar a sua relação com o peixe submerso”, marcar e atravessar as fronteiras da superfície, cortar água e ar; “fundo e baiado”.

<sup>13</sup> O tema do perigo é comum a diferentes contextos associados à caça. Entre os Yukaghir (Bubandt & Willerslev 2015), na Sibéria, um certo tipo “empatia” entre os envolvidos e no qual a captura e o retribuir o olhar da presa pode ser fatal. Ainda em contextos indígenas, o exemplo clássico do dito “perspectivismo ameríndio”, é o caçador que pensa encontrar seus companheiros na floresta e, ao ser convidado a sentar para beber o cauim, bebida fermentada, percebe que está bebendo sangue e que seus companheiros, ali, eram, na realidade, onças. Ele havia sido capturado pela “perspectiva” da onça, e acabou por ser devorado (Cf. Viveiros de Castro 1996; Lima 2005).



**Figura 2** Recorte Primeiro Plano em tríptico – “O peixe” (2016).

Fonte: Captura digital.

Gell (2018: 187) sugere a ideia do “contato-olho” [*eye-contact*] para pensar a eficácia cognitiva<sup>14</sup> de certas imagens religiosas, nas quais, ao contemplar o ídolo, olhar e ser olhado pelos olhos da (imagem da) divindade, sua presença é percebida de modo diferenciado, singular, no contexto interativo de tal relação. Interessante pensar no último frame de alguns pescadores como o encarar da câmera, o retorno ao olhar daquele que capta as imagens e, por conseguinte, de quem observa(rá) o filme. O olhar volta como a captura por excelência, modo de entrecruzamento e estabelecimento de fronteiras entre o eu e outro – homens e peixes, pescador e espectador. *Um retorno outro da imagem como uma imagem de outro retorno*. Sautchuk (2014: 182) também salienta as similitudes entre o arpão e a câmera, pescar e fotografar. Depois de capturado, o animal é abraçado e examinado pelas mãos do pescador, mantido em contato direto com seu corpo para evitar que fuja de suas mãos e, como veremos, para acompanhar/minimizar sua dor.

---

O perigo está na iminência da perda de “perspectiva”, ser tomado como “objeto” na relação. Como uma das consequências da “humanidade compartilhada” entre grupos ameríndios, também está o perigo do canibalismo generalizado (Fausto 2002), o perigo de consumir agências humanas em forma animal, por isso a necessidade de uma neutralização das forças, da transfiguração objetiva do corpo e dos afetos humanos, como faz, por exemplo, o xamanismo piaroa ao neutralizar as agências humanas na carne via transfiguração em vegetal (Overing 1975).

<sup>14</sup> Nos termos do tipo de ação possibilitada pelas obras de arte (intencionalidades psicológicas, sociais, individuais são todas possíveis): durante as trocas kula, os entalhes das canoas trobriandesas, por exemplo, agem na intenção de confundir o parceiro de troca a fim de fazer com que ele doe suas dádivas de maior valor (Gell 2005).





**Figura 3** Recorte Plano Detalhe – “O peixe” (2016).  
Fonte: Captura digital.

### **Abraço**

Da troca de olhares vagos/atentos, passo aos beijos e carícias tranquilizantes que acompanham os espasmos violentos e agonizantes da luta pela sobrevivência. O artista propõe o gesto: “...quero que você abrace o peixe e espere ele morrer. E veja... assim... acompanhe essa passagem para morte...” (Andrade *In* Ribeiro 2017: 334). Para os pescadores, a morte dos peixes tem uma função prática inegável: a alimentação de suas famílias, sua fonte de renda e manutenção de um modo de vida. Contudo, antes que reafirmar somente uma resposta à necessidade básica da alimentação, o pescador/artista põe em jogo a transformação, a morte do animal como “rito de passagem”, que exige um acompanhamento gradual de seu sofrimento, reduzir a sua dor (ou, pelo menos, observá-la de perto e partilhá-la) é fundamental para a continuidade das relações entre as espécies ali implicadas. A questão da desativação de agências, a “dessubjetivação” necessária para alimentação (cf. Fausto 2002 para o caso em cosmologias ameríndias), se mostra matizado, dado que o gesto-limite deste processo – o abraço – não conduz somente em uma direção, a de sujeito, ou animal vivo com quem se interage, para objeto, carne para consumo (ver adiante).

Sá (2010), em seu estudo com primatólogos e os muriquis, discute alguns sentidos implicados na prática que é chamada de “abraço de mono”: para a população local da Reserva em que pesquisava, tinha uma conotação violenta e de ameaça sugestiva, “um comportamento de intimidação” (2010: 180), mas à medida em que os monos foram sendo estudados pelos

cientistas, a imagem se transformara, sendo pensada em termos da “conservação da unidade do grupo”. Finaliza o autor:

Podendo ocorrer em diversos contextos, que vão desde o deslocamento para locais de descanso ou alimentação, durante uma inspeção sexual, até a expulsão de algum intruso, os abraços de mono estão genericamente relacionados a algum tipo de manifestação de afetividade ou emoção (2010: 180).

Deste modo, passando por diferentes transfigurações, o “abraço” ganha sentido e implica tipos de relações sociais, tanto aos fazendeiros da região quanto aos moradores locais, aos investidores e financiadores da pesquisa e/ou aos primatólogos. Percebe-se, mesmo com a insistência do discurso científico em exorcizar certas concepções êmicas dos moradores, a persistência da dupla *perigo* (medo, intimidação) : *afeto* (proximidade, “humanidade<sup>15</sup>”) no que se refere às interações com os muriquis. Sobre a cena do abraço, no filme, pontua Jonathas de Andrade

[...] Aquela imagem – aquela cena – ela é um abraço, mas é um abraço de dominação, um abraço mortal, de uma inevitabilidade dessa relação – de uma inevitabilidade de uma relação de poder. *É uma imagem de carinho, de afeto, mas é uma imagem de extrema violência, também, de dominação. É um sufocamento, uma imagem que é um abraço mortal. Fica exposta assim a ambiguidade dessa imagem: nesse poder e nessa força poética. Nessa ambiguidade entre um carinho, um respeito, uma despedida... e também nessa morte que está ali (In Ribeiro 2017: 333-334, grifo meu)*

A pertinência da ambiguidade no gesto abre portas para obviar e estranhar certas concepções. O abraço é a própria mediação da vida e da morte, o “abraço mortal”, gerando uma óbvia percepção do domínio humano sobre o não-humano. A pesca acontece por certa neutralização do outro, a resposta a uma necessidade básica de alimentação e a continuidade de vida, dos pescadores sobre os peixes. Todavia, os primeiros devem concordar com relativo poder que estes últimos também possuem. A regulação do tempo de pesca, regiões permitidas ou não, obediência a períodos de acasalamento, comportamentos singulares de cada espécie, e até mesmo se poderia dizer, o tempo suspenso das armadilhas, a espera a que os peixes “obrigam” seus predadores, todo o conhecimento e atenção investidos e cobrados para uma

---

<sup>15</sup> No sentido de Ingold (1995), a concepção ocidental da essência única e individual humana (alma, intelecto, amor, esperança...), que no caso pode ser refletida na “natureza”, no Reino da Generalidade, em certas atitudes (como o gesto do primata) que correspondem às (nossas) demonstrações de tais valores transcendentos (“abraço”).

pesca de sucesso. O abraço não *humaniza* os peixes, nem *peixifica* os homens. Antes, força os dois planos a incidirem no mesmo momento-limite, acompanha a abertura e o fechamento dos corpos ali presentificados, expõe a possibilidade de vida pela transformação da morte. Lembremos que o “abraço mortal” é realizado “na foz do Rio São Francisco, encontro com o mar” (Andrade 2017), onde rio vira mar, um espaço-limite para interstício e passagem.

Discutindo o sacrifício ritual de bodes na região dos Himalaias, Índia, Govindrajan (2015) comenta que este veio para substituir o sacrifício humano, pois as deidades exigem uma conexão necessária de sangue/carne que, antes, viria do filho mais velho. A troca (humanos por animais; filhos mais velhos por bodes) continua a trazer “dor e amor”. A conexão necessária para a eficácia ritual, o emaranhamento preciso das vidas humanas, o amor de uma mãe por seu filho, é análogo ao *mamta* (o amor materno) desenvolvido nos anos de criação, atenção, cuidado com seus bodes. Não somente restrita ao plano mítico (2015: 34-35), as analogias entre criar filhos e bodes também se confirmam pelo signo do “trabalho”, o labor sendo um elemento fortemente ligado ao feminino, sempre em atualização (i.e., atenção cotidiana) e dependente de resposta dos agentes envolvidos (mãe:filho::mãe:bode). Assim, o parentesco, a maternidade, é produzido via mútua responsabilidade e responsividade, pela construção de um espaço de comunicação e intimidade (uma “afetividade encorporada”), possível tanto entre humanos quanto entre humanos e animais. Uma questão interessante comentada pela autora é que, para os humanos, os bodes consentem à sua morte, e a anuência é percebida e interpretada por suas donas pelo seu *olhar* na hora do sacrifício, pois também os animais são devotos das deidades e este – o sacrifício – seria o único modo de retribuir o *mamta* que receberam durante toda a vida.

No filme, também não me parece haver um arrependimento ou uma negação no olhar dos pescadores, a busca/desvio por encontrar o olhar vago de seus companheiros animais sugere-me a ambiguidade dos termos nos quais essa relação precisa se desenvolver (dor e amor: violência e afeto), compartilhar de seu sofrimento, de modo a dividir, tomar para si, uma parcela daquela agonia, e, assim, o peixe conseguir morrer mais rápido ou com menos dor.



**Figura 4** Recorte Plano Médio – “O peixe” (2016).  
Fonte: Captura digital.

## Comunicação

De todo modo, a evitação (gerada pela dor) e a aproximação (gerada pelo amor) são modos de estabelecer relações, comunicar. Se podemos pensar em um certo lugar comum de entendimento e troca entre os participantes humanos e animais no filme, um tipo de “*pidgin* transespécie” (Kohn 2016: 17), estes se desenrolam pelo tato e pelo silêncio. O silêncio marca o momento do abraço (silêncio esse incomum aos trabalhos de Jonathas, como comenta o autor em entrevista, sendo fundamental para “O peixe”). Não há conversa direta entre animal e humano, só toques, movimentos de cabeça, afagos tranquilizantes por mãos firmes que seguram e garantem que o peixe não escape. Este parece somente dizer sobre a dificuldade de respirar e sua vontade de continuar vivendo. Enquanto quem o segura tenta convencê-lo que isso não será mais possível.

Para a “antropologia da vida” de Kohn (2013), devemos nos voltar aos domínios “para além do humano” em que é possível perceber as interações interespecíficas como produtoras e produtos de um emaranhamento sógnico. Desse modo, podemos conceber os extra-humanos como produtores de signos (para além do tipo símbolo): índices e ícones, e romper com certo humanismo que baliza nossas análises acerca da vida social. A semiose, portanto, perpassa toda a vida “biótica não-humana” (Kohn 2016: 5) em índices e ícones, e a do mundo humano também pelo simbólico. Podemos assim considerar a possibilidade de um emaranhamento *homem:peixe* numa certa sintonia sógnica via tato como comunicativa, informativa, discursiva dado que há

modos não-simbólicos de estabelecer laços e trocas. Logo, não há trocas vocalizadas no “abraço de peixe”, porém, neste mesmo silêncio, percebemos o perscrutar da mão, sua passagem, e o olhar do peixe, buscando certas “respostas”.

A vida dos signos, desde Peirce (2005), está em movimento, em transformação, pois são compreendidos em constante processo, relacionados aos contextos que participam. O som, intra ou paralinguístico, pode ser um meio interessante de comunicação para permitir a indeterminação do humano e do animal, como sugere a análise de Garcia (2018: 186) sobre a caça de capelões entre os Guajá, povo tupi-guarani do leste amazônico. A técnica *wari papopo* (“espantar o capelão”) consiste numa caça coletiva, em que alguns caçadores sobem nos galhos altos das árvores e soltam “palavras soltas e gemidos idênticos ao dos guaribas, incitando o bando a correr dali”. As palavras e os gritos se tornam indistintos entre humanos e guaribas até que estes últimos fujam e caiam na emboscada dos caçadores que estão no chão, somente os esperando<sup>16</sup>.

No caso, para os pescadores no filme de Jonathas de Andrade, o silêncio parece produzir tal indeterminação e, como disse, este é um momento-limite para a determinação (diferenças de ponto de vista) posterior e anterior ao abraço. Ao acompanhar a passagem para a morte, a determinação fica suspensa. O corpo, e em especial a mão, encontra as guelras, a boca, as escamas, o rabo do peixe, mantendo-o rente e confortando-o. *Silêncio feito à mão*. Não há necessidade de trocar muitas informações para além da afirmação da transformação da morte em vida e vice-versa. A violência inerente ao ato é aquilo que os divide e que permite as trocas.

## **Conclusão: Partilha**

Por fim, volto-me à característica que considero primordial e que transpassa todas as imagens evocadas no filme e nas discussões aqui trabalhadas: a partilha do sofrimento entre as espécies. A “paisagem multiespécie” desenhada pelo filme de Jonathas de Andrade explora o que diz Tsing (2015: 184), ecoando Haraway (2003): “a natureza humana é uma relação entre espécies”. Ofuscados pela luz do “Homem” (uso a humanidade genérica no masculino de propósito), crenes de um singularismo existencial profundo seja pelas vias da Religião, da

---

<sup>16</sup> A dimensão do perigo também está presente na caça guajá, com o caçador podendo sofrer do “azar na caça”, “panema”, resultado da “vingança animal”, causando mal-estar e até perda do *haitekéra* (“princípio vital”) (Garcia 2012: 38).

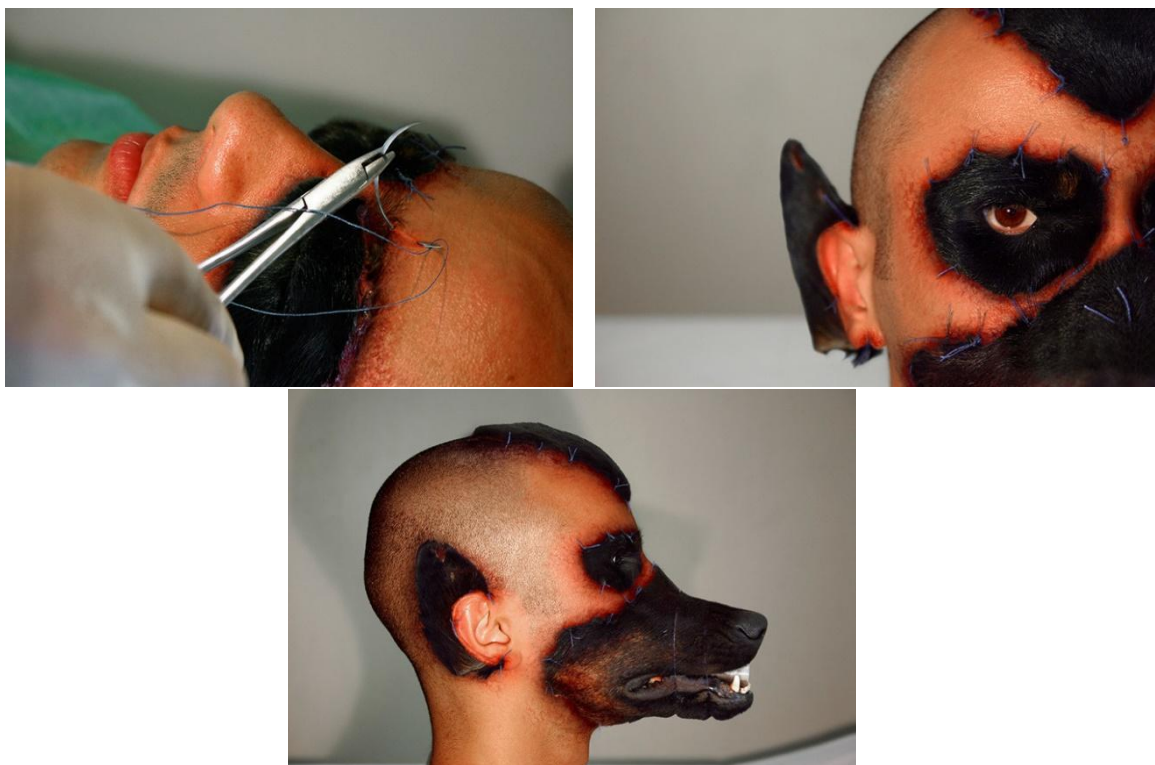
Cultura, do Capitalismo, da Mente, etc., o Ocidente toma suas relações com outros seres vivos e não-vivos pela via do “controle”, “dominação” e “exploração de recursos”, se não, pela via oposta da “salvação”, “preservação” e “proteção” (presentes em muitos lemas de movimentos ambientais Nova Era, por exemplo). Uma “Natureza” inerte que responde à agência da “Humanidade”, seja para o bem ou para o mal.

Os peixes em “O peixe” cortam o fluxo informacional de nossa ontologia ao explorar, em uma “ficção relativa” (Andrade *In* Ribeiro, 2017), o estranhamento para com a atitude dos pescadores. A automação de seu ofício, a realização da pesca cotidiana ou com certa frequência, não implica a tomada de uma concepção mesma de Natureza *lá*. O filme expõe, com efeito, o exato momento de transição, onde as coisas não estão bem definidas, e que esta definição, o estabelecimento de fronteiras não é dado, porém construído na interação de passagem da vida e da morte.

Comentando o “trabalho animal” em laboratórios, o uso instrumental de ratos e porquinhos-da-índia para o desenvolvimento de vacinas e medicamentos para e por humanos, Haraway (2011) traz à tona o jogo de constituição mútua entre as pessoas e os animais, o movimento pendular entre as posições de sujeito e objeto que ambas as partes presentificam, apesar da diferença óbvia de posições no ambiente laboratorial – os animais serão testados, cortados, suprimidos, controlados e examinados pelos humanos. Partindo do caso de Baba Joseph, trabalhador de um laboratório no Zimbábue e sua relação com os porquinhos-da-índia com quem convive, que se propõe a passar pelo mesmo sofrimento que os companheiros animais passam naquilo que a autora chama de “partilha não mimética”:

Baba Joseph não se propôs a ficar no lugar dos porquinhos-da-índia; em vez disso, ele tentou compreender a dor deles da maneira mais literal. Há um elemento de mimese em suas ações que eu afirmo: sentir em sua carne o que os porquinhos-da-índia aos seus cuidados sentem. Estou extremamente interessada, todavia, em outro aspecto da prática de Baba Joseph, um elemento que chamarei de partilha não mimética. Ele submeteu-se a picadas não para se arvorar em objeto experimental, mas para compreender a dor dos roedores a fim de fazer o que pudesse, nem que fosse apenas dar testemunho da necessidade de algo corretamente chamado de perdão mesmo nos casos mais completamente justificados de causação de sofrimento (Haraway 2011: 36).

A proposta de um lugar entre-dois (humano e animal) tem expediente longo, ambíguo e complexo na arte contemporânea. Para uma comparação simples, o trabalho “Fantasia de compensação” (2004) do artista Rodrigo Braga, nascido em Manaus e radicado em Recife, Pernambuco, é acurado quanto a este ponto. Aqui, antes que explorar a liminaridade pela via do silêncio e de um gesto, o artista produz a transformação através da fabricação de (uma imagem de) um ser “híbrido”, uma mistura homem-cachorro.



**Figura 5** Fotografias de “Fantasia de compensação” (2004).  
Fonte: Site do artista.

A obra surtiu comoção e polêmicas nas redes sociais, em acusações de maus-tratos e violência com o animal, fazendo o artista se pronunciar e justificar o processo e fases na produção do trabalho<sup>17</sup> que mescla produção plástica (a real separação de partes do corpo de um cachorro que sofreu eutanásia pelas autoridades responsáveis) e a manipulação digital (a costura das partes do cachorro no rosto do artista). A série de 20 imagens, de tom gráfico forte, exploram

---

<sup>17</sup> Em uma série de entrevistas o artista explica o processo, mas outras informações podem ser encontradas no seguinte texto “Dos bastidores de um auto-retrato” (2005). Disponível em: <<https://files.cargocollective.com/574095/2005-por-Rodrigo-Braga-Dos-bastidores-resumo.pdf>>. A obra pode ser vista no site do artista. Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao>>.

encontro entre as espécies (a nossa maior “companheira”) e o processo de cirurgia para produzir este duplo ser. Partindo de um momento difícil de sua história de vida, uma adolescência marcada por fobia social, o artista explora a identificação com um rottweiler de rua que certa vez encontrou a caminho da escola. O que está em jogo é antes uma sobreposição, justaposição de dois mundos incidindo sobre o mesmo plano – no caso, rosto. Aqui, nota-se uma mimese, o artista captura em parte as afecções *corporais* do animal (focinho, orelhas) a fim de restabelecer partes das afecções *sociais* antes partilhadas (um jovem com medo do mundo e um cachorro desprezado pelas ruas). Outra perspectiva sobre o lugar desse encontro que se vê na obra de Jonathas de Andrade.

Com efeito, penso haver certos elementos de tal partilha não mimética na relação homem e peixe no filme, pois faz-se necessário acompanhar de perto seu sofrimento a fim de confortá-lo, assegurá-lo do inegável, trágico e preciso fim que o espera. Como salientou Jonathas (comunicação pessoal), é interessante pensar o filme “como um olhar sobre a relação entre espécies, jogos de devoração (homem devora peixe, olho devora câmera, câmera devora homem, desejo-fome, desejo-sexo), e repensar o sujeito tão unicamente centrado no ser humano. Em “O peixe”, Homem não vira peixe, nem o peixe vira homem, como é o caso para o ser híbrido resultante na obra de Rodrigo Braga. A indiscernibilidade do momento liminar registrado e ficcionalizado (ao mesmo tempo) atesta o perigo de tal conversão, sendo necessário somente uma identificação não mimética durante um período controlado entre as partes: sofrer com eles é preciso, porém não para sempre. Por fim, nas palavras de Jonathas de Andrade:

O pescador ele é tratado como aquele ser solitário que está ali... mas quando ele encontra outro ser – ali já são dois seres, são duas espécies em encontro. Mas esse encontro é uma despedida e é uma morte: é uma espécie que domina a outra. E logo o pescador volta a ser sozinho: existe uma devoração real nesse momento (Ribeiro 2017: 334).

## Referências

ANDRADE, Jonathas de. 2017. *Web site Jonathas de Andrade*. Disponível em: <<http://www.jonathasdeandrade.com.br/>>.

BUBANDT, N., & WILLERSLEV, R. 2015. “The dark side of empathy: mimesis, deception, and the magic of alterity”. *Comparative Studies in Society and History*, 57(1): 5-34.



CANDEA, Matei. 2010. “I fell in love with Carlos the meerkat’: Engagement and detachment in human–animal relations”. *American Ethnologist*, 37(2): 241-258.

COOTE, Jeremy. 1992. “Marvels of everyday vision: the anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes”. In: COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (orgs). *Anthropology, art, and aesthetics*. Londres: Oxford University Press.

FAUSTO, Carlos. 2002. “Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia”. *Mana*, 8(2): 7-44.

GARCIA, Uirá. 2012. “O funeral do caçador: caça e perigo na Amazônia”. *Anuário Antropológico*, (II): 33-55.

GARCIA, Uirá. 2018. “Macacos também choram, ou esboço para um conceito ameríndio de espécie”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (69): 179-204.

GELL, Alfred. 1999. “On Coote’s ‘Marvels of everyday vision’”. In: *The Art of Anthropology: essays and diagrams*. Londres: Berg Books.

GELL, Alfred. 2005. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. *Revista Concinnitas*, 1(8):40-63.

GELL, Alfred. 2018. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora.

GONÇALVES, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Sollus.

GOVINDRAJAN, Radhika. 2018. *Animal intimacies: Interspecies relatedness in India's central Himalayas*. University of Chicago Press.

HARAWAY, Donna J. 2003. *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness* (Vol. 1, pp. 3-17). Chicago: Prickly Paradigm Press.

HARAWAY, Donna. 2011. “A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente”. *Horizontes antropológicos*, 17(35):27-64.

INGOLD, Tim. 1995. “Humanidade e animalidade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 28(10):39-53.

INGOLD, Tim. 2013. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Londres: Routledge.

INGOLD, Tim. 2015. *The life of lines*. Londres: Routledge.

INGOLD, Tim. 2016. “Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia”. *Educação*, 39(3):404-411.

KIRKSEY, S. Eban & HELMREICH, Sthefan. 2010. “The emergence of multispecies ethnography”. *Cultural anthropology*, 25(4):545-576.

KOHN, Eduardo. 2013. *How forests think: Toward an anthropology beyond the human*. California: Univ of California Press.

KOHN, Eduardo. 2016. “Como os cães sonham: naturezas amazônicas e as políticas do engajamento transespécies”. *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, (19):1-36.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus Editora.

LIMA, Tânia S. 2005. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: UNESP/ISA/NUTI.

OGDEN, Laura A., HALL, Billy & TANITA, Kimiko. 2013. “Animals, plants, people, and things: A review of multispecies ethnography”. *Environment and society*, 4(1):5-24.

O PEIXE. 2016. Direção: Jonathas de Andrade. *32ª Bienal de São Paulo*. Incerteza Viva. Produção Desvia e Wexner Center for the Arts. 39 minutos. Color. 16 mm.

OVERING, Joanna. 1975. *The Piaroa a people of the Orinoco basin: a study in kinship and marriage*. Oxford: Clarendon Press.

PEIRCE, Charles S. 2005. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.

PEREIRA, Levindo. 2019. *Extra-humanos na antropologia: estudo sobre algumas formas de desativação e reativação de agências*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais.

PIAULT, Marc-Henri. 2018. *Antropologia e Cinema*. São Paulo: UNIFESP.

RIBEIRO, Cláudia. 2017. “Jonathas de Andrade: arte tecendo memórias na interface rural-urbano brasileira”. *Illuminuras*, 18(43): 327-337.

SAUTCHUK, Carlos E. 2014. “Flor d’água: fotografia e etnografia”. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, 1(5): 181-195.

SAUTCHUK, Carlos. E. 2019. “The pirarucu net: artefact, animism and the technical object”. *Journal of Material Culture*, 24(2): 176-193.

SILVA E SÁ, Guilherme J. 2010. “‘Abraços de mono’: elos perdidos e encontros intersubjetivos em etnografia com primatólogos no Brasil”. *Mana*, 16(1): 179-211.

STRATHERN, Marilyn. 2018. “Gênero de uma perna só”. *GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia*, 3(1): 363-378.

TSING, Anna. 2015. “Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras”. *Ilha - Revista de Antropologia*, 17(1): 177-201.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, 2(2): 115-144.