

The background of the page is a complex, abstract pattern of overlapping, swirling lines in various shades of gray. The lines are thick and have a hand-drawn, organic quality, creating a sense of movement and depth. The colors range from light, almost white grays to dark, charcoal grays, with many intermediate tones. The overall effect is a textured, layered composition that fills the entire page.

Imagens & Palavras

O PAPEL EDUCATIVO DA FOTOGRAFIA DE VIDA SELVAGEM

CRISTINA BRUZZO*

RESUMO: Este texto examina duas reportagens dos fotógrafos James Balog e Michael Nichols, da revista *National Geographic*, sobre animais selvagens em zoológicos para questionar o que nos ensinam as denominadas fotografias de animais a respeito do lugar reservado à vida selvagem na cultura contemporânea. Partindo das considerações do filósofo francês Didi-Huberman e de estudos sobre a domesticação, busca-se fornecer subsídios para compreender o propósito educativo da fotografia de animais.

Palavras-chave: Zoológicos. Fotografia animal. Preservação animal. National Geographic.

THE EDUCACIONAL PURPOSE OF WILDLIFE PHOTOGRAPHY

ABSTRACT: The intention of this paper is to examining two articles of National Geographic photographers James Balog and Michael Nichols on wild animals kept in zoos in order to questioning what the so called photographs of wild animals can teach us on wildlife proper space in contemporary culture. Considering French philosopher's Didi-Huberman assumptions as well as studies on domestication this paper tries to provide information in order to understand the educational purpose of animal photography.

Key words: Zoos. Animal photography. Animal preservation. National Geographic.

LE RÔLE EDUCATIF DE LA PHOTOGRAPHIE DE LA VIE SAUVAGE

RÉSUMÉ: Ce texte examine deux reportages des photographes James Balog et Michael Nichols, de la revue *National Geographic*, sur les animaux sauvages dans des parcs zoologiques pour questionner ce que nous enseigne les dites *photographies d'animaux* à propos de la place réservée à la vie sauvage dans la culture contemporaine. Partant des considérations du philosophe français Didi-Huberman et d'études sur la domestication, on cherche à apporter des éléments pour comprendre l'objectif éducatif de la photographie d'animaux.

Mots-clés: Parcs zoologiques. Photographie animale. Préservation animale. National Geographic.

* Doutora em Educação e professora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: bruzzo@unicamp.br

Animais selvagens em zoológicos e em imagens

No fundo, em todas as civilizações e sociedades humanas, a relação entre homem e animal é assunto de classificação que põe o problema, mais vasto, da pertença do homem à natureza [...] outras formas da velha busca humana de uma harmonia universal em frequente contradição com a conquista humana da natureza, da qual o animal pagava, e ainda paga, em boa parte, os custos. Mais do que o vegetal, o animal provoca no homem uma má consciência pelas suas exações ecológicas, e isso mostra, uma vez mais, o lugar privilegiado que ele ocupa no seu pensamento. (Barrau, 1989a, p. 238)

Conhecemos grandes animais selvagens deslocados de seu habitat, em zoológicos, parques, circos e reservas naturais, locais que propiciam passeios e diversão. Entre estas instituições, o zoológico tem como propósito ser um lugar para o lazer dominical, ao mesmo tempo em que serve à pesquisa científica, participa na preservação de espécies e destina-se à educação dos visitantes. Os primeiros zoológicos modernos surgiram no século XVIII, em Viena, Madrid e Paris e no século seguinte espalharam-se pelas cidades do Ocidente, visando o progresso da ciência e a instrução pública, mas também integrantes do investimento da burguesia na modernização das metrópoles, junto a museus, teatros, universidades e câmeras de comércio (BARATAY; HARDOUIN-FUGIER, 2004).

Também aprendemos sobre bichos apreciando fotografias de vida selvagem. Muitas dessas imagens são obtidas com frequência de animais que vivem em zoológicos e que podemos visitar nas viagens que alternam monumentos, compras e jantares. Há um mundo animal que está presente em imagens, na reconstituição cenográfica de zoológicos e nas áreas de preservação. Como acontece com a paisagem (SCHAMA, 1996), a vida selvagem resulta de uma ação humana de recorte e significação, que alimenta a memória.

A importância educativa dos zoológicos pode ser aquilatada pela legitimidade social que possuem para definir quais espécies em risco de extinção merecem ser acolhidas em seu interior. Os processos de seleção que norteiam a disposição dos animais no zoológico revelam uma ordem, comum e minuciosa, que define a natureza presente no imaginário social.

Este texto detém-se nos registros de animais selvagens em zoológicos e outros espaços confinados produzidos por dois fotógrafos da revista *National Geographic*, James Balog¹ e Michael Nichols,² com a finalidade de examinar como as denominadas fotografias de animais participam no validamento da seleção de animais para a preservação, realizada por essas instituições, e como as imagens da revista alimentam uma cultura visual na qual a vida selvagem ganha existência como encenação.

É a esse tipo de registro que este texto recorre para interrogar como a fotografia participa na construção da memória da vida selvagem e no propósito educativo de designar uma forma de “ocupação da imagem”, segundo a expressão de Jacques Rancière (Senra), que projeta um futuro para os animais confinados em zoológicos e reservas.

O uso do termo fotografia de animais neste texto não indica a adesão à noção de gênero para o exame da produção fotográfica, apenas corresponde ao propósito expresso por alguns profissionais de que seu trabalho seja reconhecido nessa categoria e aponta para o comércio desse tipo de imagem. Embora o texto a seguir se detenha no exame das fotografias, não se pode deixar de considerar a cadeia de produção envolvida nesse mercado.

Para expressar sua visão da relação entre vida selvagem e zoológico, Balog e Nichols empregam a fotografia como estratégia de persuasão, na defesa de posições opostas. A análise das fotografias procederá pelo reconhecimento de alguns elementos significantes que sustentam a denúncia do aprisionamento dos animais (Balog), ou as possibilidades de sobrevivência e interação (Nichols) oferecidas pelos espaços de confinamento dos animais selvagens. Sobre as fotografias será tecido um “comentário textual”, que não pretende traduzir o que a imagem parece dizer, nem desvelar a suposta verdade nela contida (CARMONA, 1996). Contudo, o labor do fotógrafo e a ambiguidade da imagem permitem encontrar outros sentidos na interpelação das fotografias aqui examinadas. Algumas possibilidades são apenas brevemente apontadas neste texto, cujo foco está na participação da fotografia de Balog e Nichols na questão do futuro da vida selvagem.

A exposição dos animais selvagens em zoológicos

Os animais selvagens foram sempre objeto de curiosidade e sua posse uma expressão de poder. Cedo os animais foram alijados de seu lugar de origem para ocupar espaços definidos no interior das cidades, em contínua separação de animais e paisagens. A imersão na paisagem pressupõe a contemplação da vegetação, emoldurada pelo céu. Para os bichos destina-se um cenário fotográfico, que apenas evoca a natureza ao mesmo tempo em que destaca o animal, para melhor apreciação do observador.

Para os olhares curiosos de pessoas desejosas de interagir com a vida selvagem são mantidos animais no zoológico, cuja origem, é bom lembrar, remonta ao tempo dos grandes impérios com o *paradeisos* (termo que deu origem à palavra paraíso), da Pérsia antiga, espaço de confinamento de animais selvagens, construído para o prazer e a afirmação de poder do monarca (ELLENBERGER, 1998).

Presentear a realeza com animais exóticos foi um hábito que se espalhou pela Europa.

A casa real de animais simbolizava o triunfo de seu senhor sobre o mundo da natureza; alguns reis medievais chegavam a demonstrar sua coragem lutando contra seus animais cativos. Posteriormente, o zoológico tornou-se um símbolo de conquista colonial, bem como de riqueza e *status*. Mas também proporcionava satisfação estética. (THOMAS, 1996, p. 328)

A abertura do zoológico para o público foi uma conquista do século XIX, transformado em lugar para recreação dos habitantes das cidades do Ocidente, com uma disposição arquitetônica que privilegiou a proximidade entre animais e pessoas, mediados por grades para o conforto dos olhares curiosos e isolamento dos visitantes, muitas vezes, interessados em agredir os bichos. Não muito diferente do que ocorreu, na mesma época, em hospitais psiquiátricos, como o de Londres, com passarelas e galerias de onde as famílias – trezentas pessoas por domingo nos oitocentos (ELLENBERGER, 1998) – podiam provocar os internos nos passeios dominicais. O tratamento psiquiátrico mudou e as formas de atendimento tornaram-se um pouco mais humanas, garantindo um mínimo de respeito e privacidade aos internos. Enquanto isso, os zoológicos abriram-se cada vez mais, afirmando sua vocação para a atração do público, incentivando a aproximação com as exposições de animais treinados para interagir com as pessoas. O zoológico moderno tornou-se um observatório da psicologia animal, suscitando a dúvida sobre o que esse lugar revela a respeito dos valores de uma sociedade (CYRULNIK, 1998).

A exposição dos animais selvagens em fotografias

Animais fazem muito sucesso nas páginas da revista *National Geographic*. Não obstante nenhum animal fotografado ter se tornado célebre por isso, proliferaram os profissionais que clicam animais de todo os tamanhos e lugares. A existência de um mercado editorial que atende ao interesse pela apreciação de seres exóticos e pela sua preservação em imagens faz com que esse tipo de fotografia constitua um conjunto em destaque. Interessa aos fotógrafos serem reconhecidos por esse trabalho, definido por características talvez mais subjetivas e mercadológicas do que pelo que é próprio da fotografia. Alguns optam pela caça de imagens de determinados grupos, como pássaros, árvores, grandes mamíferos ou insetos. Há quem escolha um habitat específico para registrar, como os ambientes e seres dos mares.

A circulação das fotografias de natureza acontece entre um amplo público que se delicia em admirar as formas e imaginar aventuras, alimentando o entretenimento

e garantindo a divulgação. Para o estudo e a pesquisa científica o desenho é mais indicado, porque considerada “demasiado análoga, incapaz de proporcionar uma hierarquia das características, a fotografia revela-se, em matéria de determinação científica, muito pouco útil” (SICARD, 2006, p. 96). Hoje a manipulação digital renova o otimismo sobre a geração de representações mais objetivas, as chamadas “imagens-cálculo” que surgem para sustentar a conceituação, embora sejam, talvez, mais efetivamente “um documento mostrando como o trabalho no interior de um complexo instrumental torna o fenômeno visualmente analisável” (LYNCH, 1987-8, p. 571).

Dessa maneira, os retratos de animais, libertos de obrigações com a objetividade científica, integram um imaginário diverso, cuja repercussão na sensibilidade para o “mundo selvagem” não pode ser negligenciada. Imersos na paisagem selvagem que conseguem desbravar e perpetuar em imagens, os fotógrafos de natureza elaboram uma narrativa visual do mundo evanescente e misterioso em que penetram armados de câmeras e tripés. Como aponta Bourdieu (1965), referindo-se às fotografias de moda e publicidade, o espectador pensa ter inventado a intenção que os fotógrafos engendram.

Embora parte significativa das fotografias de animais presente nas revistas de natureza seja efetivamente obtida em espaços controlados, seus autores não explicitam essa condição e sugerem que as imagens são tiradas no espaço natural. Os manuais de fotografia de natureza fornecem orientações aos dilettantes interessados em criar a natureza exótica em poses espontâneas, indicam como dissimular as grades dos recintos de animais no zoológico ou esconder os vidros dos carros e a trepidação dos motores nas fotografias tiradas de dentro de veículos em movimento, em áreas de reserva. Entretanto, alguns profissionais buscam o enquadramento que revela o confinamento do animal com o intuito de questionar essa condição. Esse tipo de registro será examinado a seguir.

A fotografia na denúncia da fragilidade da vida selvagem

O fotógrafo James Balog partiu da convicção de que não há mais condições para a existência da vida selvagem para escrever seu surpreendente livro *Survivors: a new vision of endangered wildlife*, publicado em 1990. Para apresentar por meio das imagens sua percepção da frágil condição desses animais, Balog selecionou diversos exemplares de espécies ameaçadas de extinção e criou composições que explicitam o artificialismo e a encenação, fazendo uso dos recursos empregados para despertar desejo pela mercadoria, próprios da fotografia de moda ou publicidade, aqui, segundo o autor, para destacar que a sociedade valoriza o supérfluo e não reconhece o que é verdadeiramente inestimável (1990a).

Além do uso primoroso das possibilidades do enquadramento, da iluminação e do foco que geram efeitos de grande impacto, Balog também se esmera em encobrir parcialmente o ambiente no qual vive o animal atrás de panos brancos, criando um estranhamento, na medida em que o observador espera ver o animal no contexto natural característico desse tipo de fotografia. Tal composição sinaliza a ausência do ambiente habitualmente associado a esses animais, indicando que a selva e a savana constituem um cenário em dissolução.

O fotógrafo também mantém visíveis os elementos que permitem identificar que os animais vivem deslocados do espaço original e confinados em reservas, fazendas, circos e zoológicos. Como vários exemplares presentes nas fotos nasceram em cativeiro, sua relação com o mundo selvagem é algo de indefinível. Cada um aparece com um nome e uma história que é marcada pelo sequestro, isolamento ou prestação de algum serviço. São “animais exilados do Éden perdido”.

A cor branca predomina nas fotos: são cortinas claras e translúcidas que ora encobrem o animal, ora revelam; alvos panos ao fundo, fixados por pregadores; um chão coberto por linóleo branco; paredes caiadas e divisórias quadriculadas como anteparos. Tudo branco, como as superfícies que servem de rebatedores nas fotografias de moda ou publicidade, com a finalidade de reduzir as áreas sombreadas, difundir a luz e aumentar o detalhamento da imagem fotografada. Cria-se por meio desses artifícios uma luz suave que realça as formas e valoriza o modelo ou o produto.

A evocação da fotografia de moda não é a única associação possibilitada pelos instigantes enquadramentos de Balog; também fazem alusão aos retratos antropológicos do passado, que dispunham panos brancos, cinzentos e às vezes quadriculados no fundo de cena, para isolar o modelo e favorecer a análise antropométrica. Essa lembrança, carregada de ironia, destaca o “quadro predefinido da imagem fotográfica” (MARESCA, 2005, p. 145).

Equipamentos como holofotes e escadas usados na produção das fotos, cenários de circo e paredes de recintos ou piscinas estão também visíveis na imagem, anulando o cenário natural geralmente associado aos animais selvagens e não deixando esquecer que eles estão fora de seu habitat – fora de lugar? –, em relação muito próxima com o ambiente humano construído para contê-los. O artifício denuncia a convenção da fotografia de natureza que prefere eliminar a presença humana, buscando simular um ambiente selvagem para os animais fotografados em cativeiro, com enquadramentos que inventam contextos favoráveis.

A estetização do espaço confinado destaca como é ilusória a alternativa criada nas reservas e parques naturais, mas também pelas imagens fotográficas e videográficas de natureza. A perda do paraíso exposta nessas fotografias chama a

atenção para a necessidade de enfrentar o desafio posto pelos animais em via de extinção. Pelo menos assim pensam muitos dos fotógrafos que querem ver em seu trabalho uma forma de denúncia e de atuação em favor do mundo selvagem.

No livro, Balog revela como se deixou afetar pelos animais fotografados, de maneira a construir a artificialidade na foto contando com a adesão dos animais – o chimpanzé Beau, seguindo as instruções, está de costas com as mãos enlaçadas, constituindo o foco da imagem; o panda gigante Wei-Wei está sentado em um banquinho no meio do circo onde atua, a posição elevada da câmera intensifica o isolamento do animal. As fotografias querem dizer, segundo ele, que não existe mais mundo selvagem. Assim, a fragilidade da espécie é uma condição para a sua participação no livro, mas também é necessária a valorização por parte de zoológicos ou circos, que criam a disponibilidade dos animais para serem fotografados, participando, indiretamente, na definição de um repertório de bichos tornados fotogênicos. Cabe questionar se a esses animais só resta sobreviver como modelos nas fotografias.

Cada fotografia foi obtida em uma sessão que durou em média 20 a 30 minutos. Embora Balog tivesse em mente uma imagem antes de realizar cada foto, o resultado, segundo suas palavras, respondeu à questão: “que fotografia o animal desejava fazer comigo?” (1990b, p. 12). Perseguindo essa ideia, está a presença marcante do texto escrito pelo fotógrafo, que alterna informações a respeito das ameaças que pairam sobre a espécie com comentários sobre o acontecimento daquele registro. A legenda que acompanha cada imagem atenta para a singularidade de cada ser, informando seu nome, idade, lugar onde vive e identifica a espécie e o grau de ameaça de extinção, segundo o ranking de três instituições consagradas.

Contudo, como aponta Schaeffer (1996, p. 179), a fotografia “é resultante de um ato onde um olhar e o ‘mundo’ se encontram: mas essa resultante conserva o traço da ‘resposta’ do real ao olhar e não o olhar em sua intencionalidade específica”. Para cercar o olhar, o texto é o recurso auxiliar mais comum, de cujas possibilidades o fotógrafo tem consciência, como é notável na comparação entre o livro *Survivors* e a reportagem gerada pelo mesmo trabalho, publicada no exemplar de *National Geographic* de abril de 1990, antecedendo o lançamento da obra. Trata-se da matéria principal, com direito a imagem na capa, uma foto de um orangotango em posição ereta, com os membros superiores ligeiramente afastados do corpo, palmas das mãos voltadas para frente. São textos mais curtos, em geral adaptados daqueles do livro, escolhidos para dar ênfase à relação entre Balog e cada animal, com maior apuro da emoção, compensando, parcialmente, a perda de impacto das fotografias dispostas na página da revista em relação àquelas do livro, de maior tamanho e melhor resolução da imagem.

A postura ereta e o olhar na composição da fotografia de Balog

Balog enfatiza o seu interesse em realizar a foto que o animal quer fazer com ele, seja lá o que isso signifique, indicando que a fotografia pode ser a expressão de uma relação, embora fugaz, entre o homem da câmera e o animal da pose, como a querer afirmar uma filiação a abordagens contemporâneas “que tem em comum o fato de combinar uma lógica explícita do autor e uma relação compreensiva com o modelo” (MARESCA, 2005, p. 144). A noção de “imagens negociadas”, cunhada por Michel Séméniako a propósito de algumas fotografias etnográficas, pode ser associada à perspectiva presente na “retórica do compartilhamento” defendida por Balog.

Antes de avançar demais na apropriação da imagem pelo texto, convém lembrar a observação de Peeters (1988) sobre a impossibilidade de reduzir uma imagem verdadeira à legenda – cujo significado é aquilo que deve ser lido. As fotografias de Balog escapam do que se pode ler. A imagem que resulta do acionamento do disparador é uma realidade de fotografia – a segunda realidade a que se refere Kossoy (2002) –, também é uma forma de ver, pela ocular, e de acionar um pensamento sobre o fotografado.

Tudo isso faz do instante fotográfico o tema subjacente: um homem e um animal frente a frente, mediados por uma câmera que inventa o reconhecimento nos olhares que registra. Dois procedimentos são marcantes na disposição do animal em cena: o destaque dado à postura e o foco privilegiado do olhar. As considerações do filósofo francês Didi-Huberman sobre o olhar e a postura ereta permitem descobrir, nas fotografias de Balog, algumas invenções visuais que colocam o animal em situação de apelo direto ao observador.

O jogo de olhar sugere o tato e estimula o desejo de possuir, de alguma forma, aquela textura da pele que a foto inventa. Adquirir o livro, pregar uma daquelas fotografias na parede de tijolo ou migrá-la para a tela do computador são maneiras de aplacar a distância entre o animal da fotografia e o observador. Mas é possível também possuí-lo disparando a própria máquina fotográfica: “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). A fotografia que substitui o animal pode também instigar o desejo de persegui-lo, que tem sido bem explorado pela indústria do turismo com seus safáris fotográficos.

A capa do livro de Balog tem como chamariz o verde olhar fascinante de uma pantera. É um animal captado no instante em que virou a cabeça para a câmera e olhou diretamente para a objetiva, em plano americano iluminado de modo a destacar olhos, focinho e orelhas. Enquadramento que traz à lembrança a famosa fotografia

de um rosto de mulher envolto em um lenço emoldurando um par de olhos verdes interrogadores, registrada por Steve McCurry e imagem de capa da *National Geographic* em junho de 1985. É uma jovem afegã fotografada em um campo de refugiados no Paquistão, cuja presença na revista mobilizou os leitores da reportagem a enviarem muitas doações para os refugiados de guerra do Afeganistão. Olhares, humano e animal, que se tornam pontos de atração na composição das capas dessas publicações, em decorrência do olhar sempre exprimir, na cultura visual ocidental, algo profundo passível de ser revelado pela fotografia.

Considera-se o retrato como a “representação de alguém que sabe que está sendo fotografado” (LEITE, 2005, p. 97). Pode-se atribuir essa percepção a uma fera? É o que Balog defende. Alguns estudiosos do comportamento e da psicologia animal asseguram que a interação com o público nos zoológicos melhora a vida dos animais, porque os bichos se sentem reconfortados pela presença e relacionamento com os visitantes. Essa interação, segundo os pesquisadores, produz uma redução na ansiedade e nos movimentos repetitivos dos animais confinados. É comum que alguns animais tentem atrair a atenção dos visitantes, o que leva a pensar que talvez exista um comportamento equivalente por parte das pessoas, na intenção de também chamar a atenção dos animais, como uma forma de exibicionismo recíproco (ELLENBERGER, 1998).

Segundo Bourdieu (1965), em seu estudo sobre o gosto popular na recepção da fotografia, a preferência pela frontalidade liga-se a valores culturais profundamente enraizados, que definem a pose respeitável pela cabeça erguida e o olhar direto. O olhar do animal sugere um mistério compartilhado que o equipamento permite congelar, ou a cumplicidade sugerida é um produto do domínio da câmera, que projeta os propósitos do fotógrafo? São possibilidades contraditórias que correspondem ao investimento no olhar e na fotografia, como expressão da complexa relação que a sociedade contemporânea cultiva entre visualidade e conhecimento.

Se ver é ter, Didi-Huberman (op. cit.) lembra-nos que essa posse nem sempre se dá e os artistas muitas vezes criam obras que nos colocam frente a esse fracasso. Algumas imagens de Balog suscitam esse desconforto, ainda que seu conjunto possa agradar. Ao situar o animal em uma cenografia que o ultrapassa, aludindo à impossibilidade de que um mundo de artifícios possa acolher o bicho, cada fotografia espelha a inutilidade das tentativas de reter a vida selvagem ao nosso redor. Tal situação, na qual o desconforto e o isolamento do animal são perturbadores, está presente na foto do urso panda, que aparece como muito pequeno no amplo espaço de um circo, só no meio de um palco, fotografado de cima e com um grande pano branco por trás, ou ainda a imagem do pequeno sagui, equilibrado com dificuldade sobre um apoio instável, segurando uma mão humana maior do que ele para não

cair. “Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

No livro de Balog, a estatura é encenada, ainda que esta postura seja estranha ao animal. Um exemplo interessante dessa projeção ereta é o retrato de Jerry, uma tartaruga marinha – habitualmente vista nadando alongada em sua horizontalidade – que aparece deitada sobre uma almofada branca, com o casco para baixo, o que destaca a inconveniência de suas patas-nadadeiras e uma cabeça que não consegue olhar para frente; tão desconfortável quanto pode ser trocar o mar por um tanque em um quintal texano, onde vive Jerry. A foto foi tomada de cima, de modo que o resultado, na moldura, dispõe a tartaruga na vertical.

A estatura pode ser conseguida com o apoio ou o constrangimento do animal: o lobo Buck, irritado ao ser fechado entre quatro paredes, ergueu-se sobre as patas traseiras. Os grandes macacos são os melhores colaboradores e se apresentam em toda a sua aparência conosco (Ollie, o orangotango nascido em zoológico; o chimpanzé Beau, vivendo no zoológico da Flórida com sua mãe, ou ainda Malena, a babuíno de circo), mas a foto do urso pardo norte-americano, Bailey – que vive em um pequeno zoológico do Texas –, é a mais intrigante composição da verticalidade. O animal, diferente dos anteriores, não está ereto: o urso está sentado e sua cabeça fica fora de quadro, a luz que vem pela lateral ilumina sua espessa pelagem marrom e suas garras brilham sobre o piso claro e liso, afiadas e muito longas pela falta de desgaste decorrente da pouca mobilidade. Bailey ocupa o espaço como um excesso. Ele é maior do que cabe na visão do fotógrafo, que explora essa percepção no texto que acompanha o retrato. A verticalidade é mais intensa do que se o animal estivesse inteiro contido na moldura; Bailey projeta-se indefinidamente e sua cabeça inatingível desconcerta.

Didi-Huberman destaca a importância do recurso à estatura na obra de alguns artistas plásticos norte-americanos, adeptos da arte minimalista. Segundo ele, a estatura “é algo que se diz primeiramente dos homens vivos para distingui-los do resto da criação” (1998, p. 122). Os modelos fotográficos de Balog projetam-se verticalmente e assim permanecem fixados na imagem. Tal fixidez aponta para a estatura como o “caráter essencial das estátuas” (idem, *ibid.*) e, quando combinada ao contexto de total isolamento dos animais, alude à dignidade do condenado.

A composição suscita uma aproximação que constrange o observador, porque exageradamente artificial, em clara alusão ao propósito de Balog: ressaltar que a vida selvagem não tem mais lugar. No entanto, como os animais presentes são muito familiares, ajudam a desenhar um paraíso (do *paradeisos* persa) no qual os seres animais congelados na imagem acenam para nós, porque a estatura – estar

em pé – é característico do ser que está vivo. “De fato, o homem defronte-se com a lancinante questão de saber onde acaba o animal e onde começa o homem” (BAR-RAU, 1989a, p. 225).

Fotografia e zoológico criando uma alternativa para a vida selvagem

Pontos de vista mais otimistas em relação ao futuro da vida selvagem estão presentes na *National Geographic* e apontam outras perspectivas para os animais, possibilitadas pela persistência dos zoológicos na sociedade contemporânea. Diversos fotógrafos, diretores de zoológicos e pesquisadores da vida animal apoiam a modernização dessas instituições, que destinaria mais espaço aos animais, segundo uma compreensão mais ecológica. Na defesa dos zoológicos como alternativa viável para a preservação, o psiquiatra francês Henri Ellenberger (1998) argumenta que a atitude racional e humana em relação aos animais depende de um longo investimento em educação individual e coletiva, para a qual merece destaque a contribuição dos jardins zoológicos.

Michael Nichols é um fotógrafo que também apoia a existência dos zoológicos, embora tenha se notabilizado pelo registro de animais selvagens em ambiente natural e seja considerado um profissional corajoso, que desbrava regiões inóspitas em busca de imagens exóticas. A existência de suas fotografias, privilegiando seu caráter indicial, passa a ser a comprovação da presença do homem naquela situação, como uma cabeça de leopardo na parede. A raridade do instante captado, a portabilidade do suporte e a digitalização expandem a difusão de seu trabalho.

Suas qualidades como profissional são explicitadas em algumas de suas reportagens, que expõem os desafios enfrentados e trazem imagens do fotógrafo em ação, destacando a figura solitária vencendo condições adversas para o deleite dos leitores. Um bom exemplo é a reportagem sobre a área da reserva do rio Ndoki na África Central (NICHOLS; CHADWICK, 1995), na qual, além do relato das enormes dificuldades para chegar ao local, há fotos que mostram Nichols exposto a ondas de incansáveis insetos e a uma gorda sanguessuga que fere sua perna. A *National Geographic Society* distribuiu um documentário (*Os fotógrafos*) que traz uma entrevista com Nichols sobre seu trabalho e fotografias, que o mostram sendo atacado por insetos ou em fuga precipitada pelo avanço de uma fêmea de elefante enfurecida. Nestas situações perigosas e em lugares supostamente de difícil acesso, esteve presente uma equipe de filmagem para registrar a valentia do fotógrafo e compor a narrativa do aventureiro solitário.

Recurso bem-sucedido, talvez aprendido com os pintores naturalistas do século XIX. John James Audubon notabilizou-se pelas gravuras de pássaros da

América, realizados entre 1805 e 1838. Uma de suas versões apresenta o próprio Audubon atravessando perigosamente um tronco caído que se apoia em duas rochas com um precipício ao fundo, imagem eliminada na versão final que integra o livro *Birds of America* (ARMSTRONG, 1997). Também no final do século XIX, a transparência da imagem fotográfica nem sempre foi um artifício igualmente buscado pelos profissionais de fotografia. Maria Antonia Couto da Silva (2007) discute esse aspecto a partir de uma fotografia de Victor Frond, de 1858, da Igreja dos Jesuítas, em Salvador. Na imagem original são visíveis o fotógrafo, seu assistente e o equipamento óptico. Contudo, existe outra versão, modificada pelo litógrafo Benoist, que procedeu à retirada dos dois homens, deixando a imagem mais “natural”.

O fotógrafo nada tem a oferecer aos animais que retrata, nem sequer uma cópia da fotografia como pode fazer um antropólogo (MARESCA, 2005). Além de nada oferecer, obriga-os a poses desconfortáveis; se estiver no meio selvagem, abre o caminho para a invasão de turistas. A vida de aventura prometida pela fotografia atrai muitos jovens; no site de Nichols há perguntas de interessados na profissão – ganha-se bem? –, comentadas por ele com ironia, referindo-se à impossibilidade das florestas tropicais receberem todos os potenciais repórteres. Entretanto, é inevitável que a publicação dessas reportagens estimule os amadores a visitarem os lugares exóticos.

Nichols defende que o zoológico é uma alternativa para as graves ameaças à vida animal, causadas pelo desaparecimento do ambiente selvagem. O fotógrafo passou dois anos e gastou dois mil rolos de filme em trabalho para *National Geographic* (1993) sobre zoológicos norte-americanos, redesenhados segundo projetos arquitetônicos e paisagísticos que exprimem novos arranjos na relação dos homens com os animais selvagens. Os espaços para os bichos são mais amplos, as grades foram substituídas por elementos menos evidentes de separação e que possibilitam maior proximidade, como vidros; há passarelas elevadas sobre cenários que procuram simular os habitat naturais ou ainda pequenos domos de vidro, com uma entrada subterrânea para as pessoas observarem de perto os animais.

Todavia, nem todos os animais reagem bem ao contato humano: com o envelhecimento, alguns macacos respondem com agressão à presença de pessoas e acabam sendo novamente confinados, de modo que os espaços de isolamento seguem existindo; o descarte de animais inadequados para a exibição pública constitui um problema. Há programas de reprodução em cativeiro, nem sempre bem-sucedidos, que por sua vez geram outros problemas, como o número excessivo de filhotes mantidos para garantir que algum consiga sobreviver. A solução dada, muito criticada, é a venda para reservas de caça, outros zoológicos e particulares, ou a “reciclagem”, que é a morte dos filhotes excedentes (JAMIESON, 1985; NICHOLS; TARPY, 1993).

As fotografias de Nichols dos novos zoológicos mostram muitas interações entre os animais e seus tratadores, apontam para a proximidade com os visitantes, destacam os espaços delimitados de acordo com regras que levam em conta a reconstituição de ecossistemas.

O papel da fotografia na invenção da “paz natural”

As fotografias de Balog e Nichols aprofundam a distância entre os animais e seu lugar de origem, lembrando a condição frágil da vida selvagem. No entanto, ficam ausentes do registro as drásticas mudanças decorrentes da exposição dos animais ao público, do fato de serem alimentados e tratados por pessoas, sujeitos a ordens e comandos frequentes; submetidos ao controle reprodutivo, trocados e emprestados, diretamente ou apenas o seu sêmen, em práticas que tornam a reprodução um ato subordinado à racionalidade humana; enfrentando olhares e vivendo rotinas marcadas pela expectativa do público em relação ao comportamento dos animais selvagens. As fotografias de animais compartilham a mesma educação do olhar promovida pelos zoológicos, inventados, desde sua origem, como lugares para a exposição do animal.

Embora a domesticação seja um conceito fugidio e um termo ambíguo (BAR-RAU, 1989b), pode-se, de modo geral, caracterizá-la pela intervenção humana que leva à gradativa perda de autonomia dos animais na alimentação, ao aumento de sua dependência e, finalmente, à necessidade da intervenção humana para a sua reprodução (HEISER, 1990). Também é necessário que o animal responda adequadamente ao processo, aceitando a domesticação e que haja interesse humano em criar o animal em cativeiro. As motivações para tanto vão desde a exploração econômica de produtos de origem animal, o transporte, o entretenimento, a companhia até o esporte e a caça, acompanhando as mudanças na vida social e na apreciação da natureza.

A necessidade de medidas artificiais para preservar as espécies selvagens das quais o homem dependia para alimento e esporte há muito já era considerada. Desde a época medieval, parques reais e privados protegiam os animais de caça. À medida que eles se tornavam raros, tinham que ser tratados como animais domésticos. (THOMAS, 1996, p. 326)

Nos zoológicos podemos reconhecer algumas características da domesticação, como o desaparecimento de certos padrões de comportamento animal, a redução de sua atividade motora, a organização temporal das atividades cada vez mais uniforme, a quebra de suas formas de diferenciação grupal e um comportamento menos determinado por fatores ambientais (HEMMER, 1990).

Tudo isso permite considerar que está em curso a domesticação de algumas espécies selvagens, cuja escolha cabe aos zoológicos levar a cabo, visto que dispõem de condições propícias para tanto: a convivência prolongada com seres humanos (tratadores que muitas vezes servem de substitutos maternos para filhotes) e o ambiente que favorece as intervenções pelas diferenças em relação ao habitat selvagem (BARRAU, 1989b). As espécies que vivem em cativeiro há algumas gerações são mais suscetíveis a manipulações humanas, com potencial para diversificar as características selvagens, permitindo, por exemplo, obter exemplares com coloração variada de pelagem (como golfinhos e tigres de Bengala brancos) para deleite do público. Por outro lado, acontece a indesejada homogeneidade gênica pelos intercruzamentos que resultam em variações no interior da mesma espécie, com pouco investimento na adaptação de maior variedade de espécies no zoológico, levando o público frequentador a sempre observar animais já conhecidos.

Pelo seu lado, o zoológico moderno se detém em realizar a “paz natural” – expressão que Umberto Eco aplica como alegoria indireta ao termo paz social. O semiótico destaca a maneira como são apresentados os animais no zoológico, cujos treinadores exibem aqueles que as crianças podem acariciar, partilhando assim da “bondade ecológica”. Isso acontece pelo artifício de uma encenação que parece natural e conforma a domesticação geral (ECO, 1998, p. 939).

Aos zoológicos também coube assumir uma função de repositório da memória da vida animal, com a constituição de bancos de genes congelados, sopa de letras que pode indicar uma profunda modificação da sensibilidade para a preservação, não mais o bem-estar do animal em sua inteireza, mas seu papel de contêiner genético (JAMIESON, 1985).

O espaço irreal na composição de Nichols

A maioria das imagens presentes na reportagem sobre os novos zoológicos obedece ao propósito informativo e educativo. Contudo, em algumas fotos, Nichols permite-se um registro mais sensível. A foto do rinoceronte branco africano cercado por um horizonte azul escuro, com uma réstia de luz ao fundo, transforma a distância em irrealidade. Como quase toda a imagem é tomada pelo céu, aparece apenas o chão suficiente para o animal, leve e diáfano, não ficar suspenso. Nem zoológico, nem savana, o animal só cabe em sonho ou foto.

Outra fotografia apresenta um recinto para cabras montanhesas que reconstitui em concreto o ambiente rochoso em que viveriam os animais. Tirada ao final da tarde, desta vez o céu é uma fina fatia colorida pelo por de sol no horizonte. Pela frente chega uma luz artificial que projeta as sombras de dois animais sobre as rochas ao fundo. Estas sombras, e não os bichos, ocupam o centro da foto, assim

parecendo mais vivas do que os corpos que as modelam – inevitável referência ao próprio gesto fotográfico que imobiliza para sempre uma figura sem espessura.

Para finalizar

Tentativas de criar um espaço idílico para os animais que ocupam os novos zoológicos, as fotografias de Nichols acabam se transformando em objetos de admiração, assim como aquelas de Balog, que seguem uma direção aparentemente oposta de destacar o desaparecimento da vida selvagem.

As fotos de Balog e Nichols acenam para o fato de que tudo isso é inevitável. De alguma maneira, o livro *Survivors*, de Balog, colabora para compor a memória dos seres que estão desaparecendo, assim como integra a história da fotografia de animais. A publicação em fascículos da obra *Um século de fotografia* trouxe, na capa de seu número 8, a foto da capa do livro de Balog, a pantera da Flórida, presente também no interior do fascículo. Nichols é também uma referência, a já mencionada fotografia do rinoceronte é famosa, foi feita no Parque de Animais de San Diego, na Califórnia, em 1992, e está no fascículo 9 da referida série.

Se considerarmos que uma coleção é “qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p. 53), as fotografias de Balog e Nichols podem integrar coleções autorais, temáticas, históricas, como faz a *National Geographic Society* e os próprios fotógrafos em seus livros e sites. Tais conjuntos requerem um lugar que garanta a protecção e ao mesmo tempo permita a exposição, transformando algumas fotografias, então descartáveis como páginas de revista, em objetos de coleção. Como lembra Maria do Carmo Séren, a fotografia é “um terreno continuamente invadido, pois a imagem é vista de acordo com o contexto, diversa no jornal, na parede de uma galeria ou dum museu, no cartaz ou como documento” (SÉREN, 2005, p. 16-17).

As fotografias de animais de Balog e Nichols estão distantes do sentido que Pomian (1984) reconheceu nas coleções antigas, que garantiam o trânsito entre o visível e o invisível. Todavia, algo inexaurível persiste na fotografia, cuja evocação colabora na validação dos zoológicos em seu papel educativo de repositório da vida selvagem.

Um animal na fotografia ali está, geralmente, como um modelo da sua espécie ou da arte fotográfica, para falar mais de quem fotografa ou do que simboliza. O neuropsiquiatra Boris Cyrulnik (1998) destaca a mudança constante do olhar que cada cultura lança sobre os seres vivos e chega à conclusão de que os biólogos

pensam fazer a história dos animais, quando na verdade contam a história dos zoólogos. Seguindo o raciocínio do autor, podemos dizer que a fotografia de animais pode ser vista como um registro no qual o fotógrafo está mais presente do que o animal enquadrado.

O animal selvagem de fotografia serve de coadjuvante para o fotógrafo que, querendo exprimir a inerme condição animal, acaba expressando a perenidade da fotografia. Nas imagens de Balog, alguns elementos significantes conotam o desterro: a presença do artifício – escadas, holofotes – amplifica o isolamento do animal; a postura ereta – real ou simulada – confere dignidade no espaço vazio e o olhar interpela o espectador. Todavia, a singularidade de cada animal, afirmada por um nome, e o discurso textual do fotógrafo fazem pensar que o documento fotográfico, que pretende denunciar o perigo iminente de extinção, talvez apenas consiga afirmar o animal exótico como elemento destinado a ocupar um lugar na composição do fotógrafo, como objeto de contemplação.

Ao definir-lhe esta fragilidade, as fotografias concebidas como objetos de coleção insinuam que a vida selvagem está destinada à padronização, na congelada condição de culto nostálgico. As imagens podem ser associadas ao processo de domesticação em curso nos zoológicos, que selecionam e preparam os animais para a exibição pública, inevitavelmente promovendo a homogeneidade pela variação entre os animais acontecer apenas no interior de um conjunto reduzido de espécies.

A questão central perseguida neste texto foi a seguinte: como a fotografia de animal selvagem pode ser útil para a compreensão do lugar reservado para a vida selvagem em nosso planeta. Para tanto, a questão desdobrou-se em dois aspectos: como os fotógrafos usam os animais na composição fotográfica para dramatizar o desaparecimento do espaço selvagem e para sugerir alternativas; e como se consolida um repertório de animais selvagens em fotografia que possibilitam torná-la objeto de coleção.

As fotografias de animais de Balog e Nichols, aqui examinadas, destacam o animal da paisagem para situá-lo no dispositivo da fotografia. Em reflexos de vidro, luzes e lentes, nos ensinam que se pode tirar o tapete de onça do chão da sala e a cabeça de urso da parede, substituindo-os pela fotografia que espelha a grandeza do homem na imagem do animal, como um *paradeisos* de papel.

Notas

1. As fotografias mencionadas neste texto podem ser vistas no site do fotógrafo, agrupadas em *Survivors*: <<http://www.jamesbalog.com/portfolio/index.html>>
2. As fotografias mencionadas neste texto podem ser vistas no site do fotógrafo, na edição da *National Geographic* dedicada aos novos zoológicos: <<http://michaelnicknichols.com/works.html>>

Referências

- ARMSTRONG, J.W. Audubon's ornithological biography and the question of the "other minds". In: HAM, J.; SENIOR, M. *Animal acts: configuring the human in the western history*. London: Routledge, 1997.
- BALOG, J. A personal vision of vanishing wildlife. *National Geographic*, Washington, DC, v. 177, n. 4, p. 84-103, apr. 1990a. (foto de capa).
- BALOG, J. *Survivors: a new vision of endangered wildlife*. New York: Harry N. Abrams, 1990b.
- BARATAY, E.; HARDOUIN-FUGIER, E. *Zoo: a history of zoological gardens in the West*. London: Reaction Books, 2004. (Edição original francesa de 1998).
- BARRAU, J. Animal. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989a. v. 16, p. 225-239.
- BARRAU, J. Domesticação. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989b. v. 16, p. 240-263.
- BOURDIEU, P. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.
- BURGAT, F. *Liberté et inquiétude de la vie animale*. Paris: Kimé, 2006.
- CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madri: Cátedra, 1996.
- CYRULNIK, B. Les animaux humanisés. In: CYRULNIK, B. (Org.). *Si les lions pouvaient parler: essais sur la condition animale*. Paris: Gallimard, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ECO, U. La guerre du faux. In: CYRULNIK, B. (Org.). *Si les lions pouvaient parler: essais sur la condition animale*. Paris: Gallimard, 1998. p. 939.
- ELLENBERGER, H. Jardin zoologique et hôpital psychiatrique. In: CYRULNIK, B. (Org.). *Si les lions pouvaient parler: essais sur la condition animale*. Paris: Gallimard, 1998. p. 78-91.
- HEISER JUNIOR, C.B. *Seed to civilization: the story of food*. Harvard: Harvard University, 1990.
- HEMMER, H. *Domestication: the decline of environmental appreciation*. Cambridge, Mass.: Cambridge University, 1990.
- HERZFELD, C. *De la domestication des primates*. Disponível em: <<http://www.chrisherzfeld.com/ch.php>>. Acesso em: 3 nov. 2010.

JAMIESON, D. Against zoos. In: SINGER, P. (Ed.). *In defense of animals*. New York: Blackwell, 1985. p. 108-117. Disponível em: <<http://www.animal-rights-library.com/texts-m/jamieson01.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2010..

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

LEITE, M.L.M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005. p. 33-38.

LYNCH, M. Horizons pratiques et artistiques de l'observation scientifique. *Bulletin de Psychologie*, Paris, v.41, n. 386, p. 571-575, 1987-1988.

MARESCA, S. Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, E. (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005. p. 129-160.

NICHOLS, M.; CHADWICK, D. Ndoki: last place on earth. *National Geographic*, Washington, DC, v. 188, n. 1, p. 2-45, jul. 1995. (foto de capa).

NICHOLS, M.; TARPY, C. New zoos: taking down the bars. *National Geographic*, Washington, DC, v. 184, n. 1, p. 2-37, jul. 1993.

PEETERS, B.; PLISSART, M.-F. Construire l'instant, entretien de Benôit Peeters et Marie-Françoise Plissart avec Hubertus von Amelunxen. *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n. 210, p. 83-96, avr./juin 1988.

POMIAN, K. Coleção. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1, p 51-86.

SCHAEFFER, J.-M. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SENRA, S. Stella Senra pesquisa a "ocupação da imagem" pelo MST. Entrevista a Álvaro Machado. *Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2381,1.shl>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

SÉREN, M.C. Do olhar inquieto. In: GURAN, M. (Org.). *Fotografia: suporte da memória, instrumento da fantasia*. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p. 11-17.

SICARD, M. *A fábrica do olhar: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*. Lisboa: Edições 70, 2006.

SILVA, M.A.C. As relações entre pintura e fotografia no Brasil do séc. XIX: considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond.

Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 4, n. 2, abr./jun. 2007.
Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

THOMAS, K. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

Recebido em 5 de abril de 2011.

Aprovado em 27 de dezembro de 2011.