

Estética Tentacular: Encontros artísticos além do Humano

Tentacular Aesthetics: Artistic Encounters beyond the Human

JESSICA ULLRICH

University of Fine Arts Münster - Münster, German

RODRIGO FERRAREZI

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA USP) - São Paulo, Brasil

HUGO FORTES

Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA USP) - São Paulo, Brasil

RESUMO

Este artigo explora como a imagem dos animais — especificamente do polvo — deslocou-se, na arte contemporânea, de símbolo passivo ou espetáculo exótico para agente criativo, no contexto do Chthuluceno. Com base nos estudos animais, na etologia e na estética evolutiva, e guiado por teóricas e teóricos como Deleuze, Haraway e Morton, dentre outros, o texto defende a expressão dos animais como uma forma de arte. O polvo, conhecido por sua inteligência e fisiologia singular, ocupa um papel central em obras que desafiam visões antropocêntricas. Estudos de caso incluem instalações e performances de Pascal Marcel Dreier, Hörner/Antlfinger, Shimabuku, Laitinen e Madison Bycroft, que promovem comunicação interespecie e estéticas relacionais. Essas práticas artísticas convidam a formas de conhecimento sensíveis, não lineares e empáticas, que desestabilizam o pensamento binário e positivista. Reconhecer a criatividade animal é proposto como um ato político e ético — que expande o campo da arte e reposiciona o humano

PALAVRAS-CHAVE

Estética tentacular, Arte interespecíes, Criatividade animal

ABSTRACT

This article explores how the image of animals—specifically the octopus—has shifted in contemporary art from passive symbol or exotic spectacle to creative agent within the framework of the Chthulucene. Drawing on animal studies, ethology, and evolutionary aesthetics, and guided by theorists such as Deleuze, Haraway, and Morton, among others, the paper advocates for animal's expression as a form of art. The octopus, known for its intelligence and unique physiology, is central to artworks that challenge anthropocentric views. Case studies include installations and performances by Pascal Marcel Dreier, Hörner/Antlfinger, Shimabuku, Laitinen, and Madison Bycroft, which engage in interspecies communication and relational aesthetics. These artistic practices invite sensitive, non-linear, and empathetic ways of knowing that destabilize binary and positivist thinking. Recognizing animal creativity is proposed as both a political and ethical act—one that expands the field of art and repositions the human.

KEYWORDS

Tentacular aesthetics, Interspecies art, Animal creativity

Arte no Chthuluceno

Os animais sempre inspiraram artistas e foram usados em produções criativas. Em seu influente ensaio “Por que Olhar para os Animais?”, John Berger afirma que os animais foram o primeiro assunto e as primeiras metáforas, além de afirmar que o sangue animal foi a primeira tinta (BERGER, 1980). Ao longo dos séculos, os animais na arte foram colocados na posição de peças de exposição, manipulados como objetos de

estudo, tornados materiais ou antropomorfizados por puro espetáculo. (ULLRICH, 2019). Eles funcionaram como substitutos, dublês, espécimes representantes de uma categoria mental específica, o conceito abstrato de animalidade, uma vaga idealização de "natureza" ou, simplesmente, o Outro. Consequentemente, o uso de animais era baseado em uma hierarquia dos seres vivos: artistas humanos criativos forjaram animais passivos em suas imagens e sua agência desapareceu por trás de seu significado simbólico ou metafórico. Nos últimos anos, a forma como artistas abordam animais tem mudado. Influenciados pelos *animal studies*¹ e por novos insights advindos da etologia e dos estudos cognitivos, juntamente com o fortalecimento da proteção animal e dos direitos dos animais, bem como uma crescente consciência ecológica, artistas têm gradualmente reconhecido a posição dos animais como atores sociais e históricos.

Teóricos da estética evolucionária como Wolfgang Welsch, Katya Mandoki, ou Richard Prum estão rumando em direção a uma ontologia da arte enraizada na biologia (WELSCH, 2004; MANDOKI, 2013; PRUM, 2017). Estes autores assumem que a produção artística emergiu das atividades animais: a música teria se originado do canto dos pássaros, a arquitetura das tocas e esconderijos, a dança dos cortejos sexuais. Gilles Deleuze interpreta as marcas e sinais dos animais como expressões dotadas de agência artística. Ele compara a demarcação de um território com o nascimento da arte em si (DELEUZE, 1988). Demarcar, aqui, pode ser assumir uma certa postura, sentar-se, levantar, cantar e mudar de cor. De acordo com Deleuze, todas essas formas de expressão se relacionam e, por vezes, antecedem os elementos essenciais da arte humana como linhas, cores e notas musicais. Além disso, o filósofo Tristan Garcia admite a noção de arte feita por animais (GARCIA, 2018) e, em seu livro mais recente, Carol Gigliotti nos oferece inúmeros e fascinantes exemplos da criatividade animal (GIGLIOTTI, 2022).

Não é impensável dizer que as produções criativas dos animais possuam dimensões estéticas que não podem ser apreciadas por audiências humanas, mas apenas pelos próprios animais. Considerando-se que possa haver aspectos estéticos na arte animal, por exemplo relacionados a uma audição em frequência muito alta ou muito baixa ou outras habilidades sensoriais como, por exemplo, a comunicação química — impossível de ser detectada por sentidos humanos —, torna-se evidente que os humanos não são os melhores críticos da produção criativa animal.

¹ Trecho inalterado, pois, é referente ao novo campo de estudos transdisciplinar envolvendo os animais.

Essa questão se torna especialmente verdadeira para espécies como os polvos, criaturas tão disparees daquelas com as quais os humanos usualmente convivem. Ainda assim, os polvos há muito ocupam a imaginação humana, tendo sido interpretados como monstros, maravilhas surreais da natureza e criaturas vindas do espaço sideral. Particularmente na última década, o polvo como espécie não somente despertou o interesse acadêmico, público e artístico, como teve sua imagem popular radicalmente revista. Assim como sua forma maleável, os significados que lhe foram atribuídos nunca se mantiveram fixos. No discurso contemporâneo, o polvo e as suas estranhas características podem funcionar como oportunidade para entrarmos em contato com a atual crise de Gaia ou também representar os perigos inomináveis que ameaçam o mundo que conhecemos.

Até sua identidade simbólica é fluida: polvos podem representar auto sacrifício maternal, capitalismo globalizado, operações multitarefa ou estranheza. Timothy Morton invoca a figura do polvo para explicar seu conceito de hiperobjetos (MORTON, 2013) e Donna Haraway o emprega como metáfora para seu tão necessário pensamento tentacular e para uma percepção descentralizada no contexto do Chthuluceno (HARAWAY, 2016). Haraway introduz o Chthuluceno como uma alternativa ao termo Antropoceno tendo em vista um "nome para um outro lugar e um outro tempo que foi, é e talvez ainda possa vir a ser"², e que considere as agências de seres mais-que-humanos (HARAWAY, p. 62): "Ao contrário do que afirmam os dramas dominantes dos discursos do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes do Chthuluceno, e todos os outros seres não apenas reagem a eles." (HARAWAY, 2016, p. 113)³

A escrita voltada à natureza ou livros de divulgação científica, como *The Soul of an Octopus: A Surprising Exploration Into the Wonder of Consciousness*, de Sy Montgomery (MONTGOMERY, 2016), e *Other Minds: The Octopus and the Revolution of Intelligent Life*, de Peter Godfrey-Smith (GODFREY-SMITH, 2018), enfatizam a inteligência e a senciência dessa espécie. Mesmo quando admirada, sua estranheza é particularmente ressaltada e exagerada. Godfrey-Smith escreve: "Provavelmente, esta é a experiência mais próxima que teremos de encontrar um alienígena inteligente." (GODFREY-SMITH, 2018, p. 9).

2 O trecho aqui posto considera a tradução de Ana Luiza Braga feita em 2023 e publicada pela n-1 edições. No original, o trecho consta na página 31.

3 No texto original, página 55.

Polvos são, de fato, muito diferentes dos seres humanos. Habitam o fundo do mar, possuem três corações, sangue azul, oito braços independentes e um cérebro distribuído por todo o corpo. Podem mudar a cor e a textura da pele. Se um braço for cortado, ele se regenera. No entanto, a neurocientista Lori Marino alerta sobre o perigo de focar apenas na alteridade dos polvos e negligenciar o fato de que eles compartilham características importantes conosco (MARINO, 2020). Durante o desenvolvimento embrionário, o plano estrutural de crescimento do corpo dos polvos e dos humanos é muito semelhante. Estudos recentes sobre a biologia, o comportamento, as emoções e a consciência dos polvos revelam que, assim como os mamíferos, eles possuem personalidades individuais, boa memória e a capacidade de planejar o futuro. São capazes de desenroscar tampas de potes, resolver labirintos, empregar ferramentas, escapar de aquários e resistir a experimentos de laboratório ao se recusarem a cooperar. E, é claro, podem sofrer. Filmes como *Oh, Irmão Polvo!* (KUNERT, 2017) e *Professor Polvo* (EHRlich, REED, 2020)⁴ enfatizam o parentesco e a possibilidade de amizade com os polvos, estabelecendo relacionamentos com seus cuidadores humanos. Esses seres são “parecidos e diferentes de nós.” (BERGER, 1980, p. 13).

Ainda, os polvos estão intimamente ligados à noção de arte, sendo dotados de capacidades estéticas extremamente sofisticadas. Eles são ilusionistas e performers espetaculares, podem manipular cores tal qual pintores, representam seu entorno como fotógrafos, moldam seus corpos como escultores e, com sua tinta, podem criar autorretratos - os chamados pseudomorfos. Constroem cidades, colecionam coisas belas para decorar suas moradias, fingem, inventam, sonham, brincam e expressam emoções.

Seu sistema nervoso não é centralizado, mas distribuído entre a cabeça e seus oito braços. Seus braços, além de possuírem tato e paladar, são autônomos e têm a capacidade de tomar decisões. A historiadora da arte Chus Martínez coloca: “A arte é o que nos habilita conceber essa forma de percepção descentralizada. Ela nos possibilita sentir o mundo de maneiras que vão além da linguagem. A arte é o polvo apaixonado.” (MARTÍNEZ, 2014)

Godfrey-Smith os compara a uma orquestra de jazz, no qual cada braço é capaz de improvisos independentes, ainda que em uníssono. Já o filósofo da mídia Vilém Flusser famosamente usa a *Vampyroteuthis* - a lula-vampira, parente próximo do polvo - como alegoria para a fotografia (FLUSSER, 2015).

4 Do original *Oh Brother Octopus* (KUNERT, 2017) e *My Octopus Teacher* (EHRlich, REED, 2020).

Encontros com Polvos na Arte

Não é de se surpreender que artistas no Chthuluceno estejam cada vez mais interessados na agência, criatividade, senciência e ética dos polvos. Alguns artistas focam em polvos específicos, buscando viabilizar visões de mundo alternativas através de abordagens imaginativas, experimentais e narrativas. O artista alemão Pascal Marcel Dreier, por exemplo, explora as experiências dos polvos em violentas paisagens sonoras no vídeo em dois canais *Subaquatic Soundscapes* (2019). Um poema comovente do poeta coreano Jeong Ho-seung inspirou o trabalho (*1950). Eis um breve trecho:

Mesmo que vá a Sinchon – Não coma mais polvo com óleo de gergelim
Servido em velhos pratos de plástico – Enquanto seus braços decepados se
contorcem em desespero
Quão cheio de luto será então o mar – Quando os colocamos em nossas bocas...
Eles devem ser poupados – Pois do mar sentem falta mesmo enquanto morrem.⁵

Em uma das telas, vemos imagens de polvos em mercados de peixe; na outra, um espectrograma traduz os sons em informação visual (DREIER, 2020). O trabalho é dividido em três capítulos, nos quais as imagens permanecem as mesmas, mas as trilhas sonoras e os espectrogramas variam. Títulos intermitentes explicam os áudios. O primeiro capítulo declara: “Fui a Seul para explorar as paisagens sonoras subaquáticas dos tanques de peixes nos *wet markets*⁶. Encontrei quatro aquários já em funcionamento, mas sem nenhum animal dentro. Sem perturbar seres já estressados, gravei o que você e eles estão prestes a ouvir.” As cenas então mostram diversos tanques e baldes onde polvos empilhados são oferecidos para venda, com indivíduos tentando sem sucesso escapar da situação, escalando seus semelhantes e, às vezes, saindo dos recipientes. Equipamentos técnicos como mangueiras e sistemas de filtragem mantêm a água fresca para garantir a sobrevivência temporária dos animais. Os sons registrados incluem borbulhas, respingos, fluxos e gorgolejos. Mesmo sem a certeza se os polvos são capazes de ouvir, é possível imaginar que o ruído sob a água seja ainda mais insuportável, aumentando ainda mais o sofrimento dos animais.

Na segunda parte do vídeo, ouvimos e vemos sons aos quais lulas — parentes próximos dos polvos — foram expostas em experimentos laboratoriais, com fins de testar suas reações a diferentes volumes e frequências. Descobrimos que esses animais respondem com comportamentos associados à fuga de predadores; seja escapando rapidamente, expelindo tinta ou mudando de cor. Os sons desta seção são menos

⁵ Tradução livre.

⁶ Termo generalizado referente aos mercados e feiras livres especializados em frutos do mar, comuns em cidades litorâneas.

intensos do que no primeiro capítulo, sugerindo que o ruído ambiente dos mercados de peixe seja ainda mais angustiante e aterrorizante para os polvos. Na terceira parte, o espectador é confrontado com sons subaquáticos causados “pela construção de parques e fazendas eólicas, docas para balsas e operações em plataformas de petróleo” – ruídos que viajam por milhares de quilômetros através do oceano. A obra não trata apenas da experiência auditiva dos polvos capturados e consumidos, mas também do sofrimento dos animais que são submetidos a experimentos laboratoriais ou à poluição sonora antropogênica nos oceanos. A montagem em *loop* reforça a longa duração dessas situações agonizantes. Em sua fábula científica *Vampyroteuthis Infernalis*, Vilém Flusser convida os seres humanos, em sua “existência vertebrada” (FLUSSER, 1987, p. 13), a superar o antropocentrismo e a enxergar o mundo “do ponto de vista dos cefalópodes” (FLUSSER, 1987, p. 15). De certa forma, Dreier realiza a proposta de Flusser ao criar “uma nova maneira de filosofar”, uma “colaboração entre razão discursiva e imaginação, da qual algo novo pode emergir”. Todas as três paisagens sonoras da obra podem ser fisicamente experienciadas e, combinadas com as imagens de polvos em fuga e em pânico, criam uma experiência assustadora da hostilidade que a vida oceânica têm diante de si no Antropoceno. O vídeo capta, ainda, a resistência ativa dos polvos e sua vontade de sobreviver.

Na obra *Visiting Octopus* (2019), o duo de artistas alemães Hörner/Antlfinger retrata polvos em cativeiro em diferentes aquários (HÖRNER/ANTLFINGER, 2019). Para cada indivíduo, eles mostram uma imagem do Google Earth de sua localização, uma fotografia em preto e branco da fachada do edifício, uma fotografia em preto e branco do tanque com o polvo dentro e um texto na parede descrevendo um exercício de empatia, acompanhado por uma gravação de áudio com o ruído ambiente do local e uma narração oral da situação. A mídia e a perspectiva mudam conforme a distância espacial e psicológica em relação ao polvo também diminui. A imagem do Google Earth - semelhante a um mapa neutro que se poderia consultar ao buscar informações turísticas - nos alude a uma perspectiva um tanto descolada do espaço, um certo olhar vigilante sobre a Terra e à onipresença das redes globais capitalistas. As fotos das fachadas dos aquários apresentam uma tipologia dos diferentes enquadramentos usados para exibir polvos, evocando, por exemplo, imagens de laboratórios científicos, museus de história natural ou espaços de espetáculo como cinemas. Já as imagens dos tanques revelam diversas estratégias estereotipadas de encenação: miniaturas de cidades submersas, vasos, réplicas de cavernas ou escafandros. Todos esses cenários teatrais são projetados

exclusivamente para os visitantes humanos. Para os animais, os tanques representam apenas o menor espaço possível para sua sobrevivência.

Os artistas também disponibilizam textos com transcrições de seus exercícios de empatia. Eles aprenderam a técnica da imaginação guiada, que tem raízes em práticas xamânicas, com uma pessoa que se comunica com animais. A abordagem envolve entrar em um estado de transe ou ressonância límbica, começando por sincronizar a respiração com a do animal, pedindo educadamente permissão para "entrar" em seu corpo e, em seguida, aguardando a aparição de sensações, pensamentos e ideias. O exercício termina com uma expressão de gratidão ao polvo por sua acolhida. Com essa abordagem, Hörner/Antlfinger se apoiam em publicações contemporâneas sobre comunicação intuitiva interespecífica, que discute tais metodologias alternativas como tentativas de engajar os animais como parceiros ativos na produção de conhecimento e como formas inovadoras de aprofundar a compreensão sobre seus pontos de vista. Através de uma transfiguração imaginativa, os artistas desviam a atenção do enquadramento violento imposto ao indivíduo por meio do cativeiro, da encenação, de seu controle total, da rotulagem, etc e a direcionam de volta para sua própria agência, história e subjetividade. Empregando o antropomorfismo de modo estratégico, os artistas introduzem os polvos como narradores ativos de uma história compartilhada. A inversão especulativa da perspectiva entre observador e observado feita por Hörner/Antlfinger recusa a ideia de polvos como meros objetos de conhecimento ou entretenimento e insiste que eles são sujeitos com uma visão de mundo própria, capazes de refletir sobre sua própria circunstância.

Estéticas Tentaculares

O artista japonês Shimabuku, que tem trabalhos com polvos vivos e livres na natureza desde os anos 90, também acredita que a espécie é dotada de uma fascinante vida interior. É comumente conhecido por seu vídeo *Then, I Decided to Give a Tour of Tokyo to the Octopus from Akashi* (2000), no qual ele transfere temporariamente um polvo para um ambiente humano. Em um trabalho posterior, Shimabuku modela potes cerâmicos tradicionalmente utilizados por pescadores, captura um polvo, interage com ele e então o liberta. Alfred Gell demonstrou que as armadilhas de captura de animais encerram complexas ideias sobre o relacionamento entre humanos e não-humanos, argumentando que estas “oferecem um modelo do próprio caçador e sua ideia sobre o mundo do animal predado” e que “a armadilha incorpora um cenário, que é o nex

dramático que amarra ambos os protagonistas, alinhando-os no tempo e no espaço." (GELL, 1996, p. 15; p. 27)

Através de seu trabalho Shimabuku reinterpreta essas armadilhas tradicionais, tornando-as esconderijos e espaços de recreação para polvos que vivem em liberdade. As preferências estéticas dos polvos também são de seu interesse: *Sculpture for Octopuses: Exploring for Their Favorite Colors* (2010) consiste em bolinhas de gude coloridas oferecidas como presentes aos polvos, numa tentativa de estabelecer um contato interespecífico, com os animais aceitando ou rejeitando o presente. Diferentemente dos potes de cerâmica, a oferta aqui não resguarda uma função utilitária, mas é inteiramente estética. As bolinhas de gude podem despertar algum apelo e interesses sensoriais dos polvos (mesmo que a ciência sugira que eles talvez não enxerguem cores). Em *Octopus Stone* (2013), Shimabuku exhibe objetos que os próprios polvos coletaram, repassando assim algo sobre sua agência estética ao público humano. Ele escreve:

Os polvos têm o hábito de pegar pedras e conchas no fundo do mar. Quando você puxa um pote de captura de polvo, às vezes os encontra segurando esses objetos. Algumas vezes, o pote está cheio deles. Alguns polvos gostam de pedras, já outros preferem conchas. Alguns seguram pedaços de vidro quebrado ou pedras de cor vermelha. Eu coletei essas peças e as admiro. (SHIMABUKU, 2013).

Shimabuku nos apresenta o polvo como um designer de seu próprio entorno e de certa forma como um curador. Ao valorizar os objetos escolhidos pelos polvos, o artista reconhece sua capacidade de ter juízo de valor, enquanto estabelece a condição de sujeitos estéticos para esses cefalópodes.

O artista finlandês Tuomas A. Laitinen, por outro lado, apresenta o polvo como um receptor ativo da arte. Desde 2016, Laitinen tem criado objetos de vidro em formato de órgãos com múltiplas câmaras, entradas e saídas na série *A Proposal for an Octopus* (LAITINEN, 2019). Em 2019, colocou um desses objetos no tanque do polvo de laboratório chamado Napoleão, resultando no hipnotizante *Haemocyanin*, um vídeo que atrai pelo contraste visual e material entre a rigidez do vidro e a flexibilidade do corpo do animal. Ao observar o polvo explorando o objeto, os espectadores têm um vislumbre do que seria uma forma de pensamento multissensorial e "tentacular", reconhecendo a grandeza do tato nessa compreensão do mundo. Laitinen tem plena consciência das problemáticas que envolvem filmagens em aquários de laboratório - operando nessa dinâmica de dispositivo panóptico. Tanto as condições laboratoriais quanto o próprio ato de filmar envolvem apropriação violenta e objetificante. Para destacar essa artificialidade, ele emprega efeitos visuais e sonoros disruptivos que enfatizam a sua própria intervenção

artística e o papel dos dispositivos técnicos. Elementos de CGI (imagens geradas por computação gráfica) são incorporados para alienar as cenas; por exemplo, vemos gotas d'água e bolhas de vidro criadas por computação gráfica se sobrepondo ao polvo e criando novas e constantes distorções ópticas que ora o refratam, ora o ampliam, em última instância tornando o polvo parcialmente invisível. Eva Hayward, em seu estudo sobre o icônico filme *Love Life of the Octopus* (1967), de Jean Painlevé, destaca como técnicas como a ampliação enfatizam o aparato óptico que direciona nossa percepção, tornando evidente o fato de que nunca temos uma visão direta do nosso redor (HAYWARD, 2005). Da mesma forma, Laitinen rejeita essa ideia de obter conhecimento através da observação atenta. O polvo se esconde atrás do aparato técnico que simula as propriedades do vidro, enquanto os sons mecânicos da câmera emulam os processos fotográficos de foco e ampliação, tornando o ato de ver e observar inteiramente entremeado por um processo de mediatização. Efeitos sonoros dramáticos, compostos por tons sintéticos agudos e reverberações submarinas, remete à ficção científica e sublinham a atmosfera estranha e alienígena do cenário ali criado. A paisagem sonora eletrônica é direcionada especificamente aos próprios polvos, cuja frequência ideal se inicia a partir de 600 Hz. Uma narração sobreposta fornece informações fisiológicas sobre o polvo em um etograma poético, incluindo passagens como:

De volta à concha. Aquela que você abandonou há milhões de anos.
Cérebro alienígena descentralizado. Alucinação em hemocianina. Adaptação profunda. Seu sangue é azul. Infundido por cobre. Hemocianina.
Seus apêndices independentes.
Mentes de águas profundas. (LAITINEN, 2019)

O título da obra refere-se à hemocianina, proteína responsável pelo transporte de oxigênio nos corpos dos octópodes, cuja composição à base de cobre dá ao sangue sua tonalidade azul.

O filme explora como tecnologia e materialidade podem modificar a aparência e a experiência. Ao trabalhar com vidro real e simulado por computação gráfica, Laitinen invoca o conceito de difração, conforme introduzido por Karen Barad. Em referência ao livro *Meeting the Universe Halfway* (BARAD, 2007), uma das passagens do vídeo endereça diretamente ao polvo enquanto alude à filósofa: “*Você enviou suas mentes para fora / para encontrar o ambiente no meio do caminho.*” Barad emprega o fenômeno físico da difração como uma forma de produção de conhecimento e atenção que leva em conta interações, sobreposições e diferenças. Em uma leitura difrativa, as identidades se entrelaçam de maneira confusa e complexa, se distanciando de um modelo de entidade

fixas e separadas. Ao contrário, as identidades se interferem e coestabelecem mutuamente, permitindo que as diferenças existam e floresçam.

Outro elemento recorrente no vídeo são cordões que serpenteiam na tela que gradualmente escurece, até se transformarem em linhas azuis ondulantes e ornadas, evocando ondas difrativas de luz ou som. Essas formas abstratas são facilmente reconhecidas como abstrações dos movimentos dos tentáculos do polvo, traçadas graficamente e representadas como glifos gerados por computação gráfica. O artista sugere que o polvo possui sua própria escrita gestual, estabelecida em um sistema fluido de signos onde linguagem e corpo ainda não estão inteiramente separados. Laitinen retoma essas formas fluidas em outros trabalhos e, em suas entrevistas, refere-se a elas como escritas assêmicas, ou seja, uma forma de escrita sem significado fixo ou decifrável.

A escrita dos polvos também é um tema que Vinciane Despret abordou de forma bela em *Autobiographie d'un poulpe* (DESPRET, 2021), um relatório de pesquisa sobre os esforços para decifrar marcas de tinta deixadas por um polvo em um fragmento de cerâmica no fundo do mar. As protagonistas são uma jovem pesquisadora da “Association de Thérolinguistique” - fazendo alusão à *therolinguística*, disciplina inventada por Ursula K. Le Guin para descrever a arte de interpretação das marcas deixadas por animais (LE GUIN, 1974) - e também Ulysee, uma “criança simbólica” (*symenfant*) em simbiose com um polvo, fazendo referência às *Camille Stories*, de Donna Haraway (HARAWAY, 2016), fábulas sobre a existência de crianças que são capazes de entrar em simbiose com outras espécies. Assim como Laitinen, Despret baseia-se não só em referências literárias e filosóficas, mas também em teorias e descobertas científicas. Citando fontes de diferentes campos do conhecimento, a protagonista expressa sua crença que as nuvens de tinta dos polvos possuem em si uma complexa expressividade, contendo um comentário, mensagem ou assinatura, da mesma forma que um balão de diálogos em uma história em quadrinhos. A tinta não é, portanto, apenas um escudo feito com a finalidade de proteger ou escapar, mas também é um chamariz. Não é somente sobre esconder, mas é também uma forma de mostrar algo, não apenas de não ser visto, mas sim tornar algo visível. O mesmo pode ser dito sobre o vídeo de Laitinen. No entanto, diferentemente do livro de Despret, aqui o significado permanece enigmático.⁷

⁷ Na tradução da escrita do polvo no livro de Despret, descobre-se que os polvos praticam a reencarnação. Isso explicaria sua inteligência excepcional, apesar da ausência de aprendizado social. No futuro especulado pela autora, a contaminação dos oceanos e a pesca excessiva tornaram os polvos raros, resultando em um acúmulo de almas desencarnadas aguardando por um novo corpo. Assim, por meio de sua escrita, o polvo convoca tanto sua versão futura quanto um leitor vindouro: “Não se esqueça de si mesmo. Não me esqueça.” O que é lembrado nunca se perde completamente. E armazenar memórias é também uma função da arte, como nos é passado no *Vampyrotheutis Infernalis*, de Vilém Flusser.

Com sua igualmente enigmática performance *Entitled/Untitled* (2014), a artista australiana Madison Bycroft criou uma obra comovente envolvendo o corpo de um polvo morto (BYCROFT, 2014). O cefalópode pode representar uma das muitas vítimas da poluição e exploração dos oceanos causadas pelo ser humano. Em contraste com a chocante ideia de que os humanos se sentem no direito de abusar de outros animais, Bycroft trata o corpo do polvo com respeito e ternura. Em uma postura remanescente da figura da Pietá, ela embala o indivíduo em seus braços e performa um ritual de luto, sacrificando algo de si mesma ao cortar os cabelos e raspar sua cabeça. Posteriormente, ela tenta se tornar uma só com o polvo, colocando-o sobre sua cabeça de modo que seus tentáculos se tornam seus cabelos. Isso pode ser uma alusão à proposta de Hélène Cixous para uma *écriture féminine* inspirada na Medusa. Em *Le Rire de la Méduse*, Cixous (CIXOUS, 1975) encoraja as mulheres a se libertarem das restrições da linguagem logocêntrica e a se expressarem através do corpo, na tentativa de escapar do sistema patriarcal que prioriza a razão e a retórica. Ao completar seu corpo com o do polvo e momentaneamente revivê-lo através de seu próprio, Bycroft cria uma imagem de uma possível cura mútua através de uma forma de *não-compreensão empática*. Em seu livro *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Laura Marks (MARKS, 2002) descreve a noção de *não-compreensão empática* como uma “relação que abre mão da necessidade constante de afirmação do eu” e que nos conduz a uma “compreensão material de nossa conexão com outros animais.” Bycroft evoca a responsabilidade que os humanos têm pelo mundo que co-criam oferecendo uma poderosa imagem do *pensamento tentacular*. Seguindo Donna Haraway, o *pensamento tentacular* pode ser compreendido como “uma tentativa comprometida, exploratória e entrelaçada de envolvimento nas vidas uns dos outros. Ele promove uma abordagem que envolve tanto defender algo quanto permanecer aberto, podendo assim criar continuamente novas possibilidades.” (WESTERLAKEN, 2021).

Nas obras discutidas, os animais perdem seu status tradicional de meros objetos expositivos consumíveis. Ainda que o desequilíbrio de poder entre humanos e animais permaneça intacto, os animais na arte não são tolhidos de sua capacidade de agir. Consequentemente, um envolvimento com a arte interespecífica pode desbloquear possibilidades para uma arte relacional, na qual o encontro e a troca entre indivíduos de diferentes espécies podem ser reconhecidos como valores produtivos e criativos (ULLRICH, 2019). O aumento da visibilidade da agência artística animal pode, então, emergir como um instrumento político para minar ainda mais a hierarquia do excepcionalismo humano. Se os animais não forem mais percebidos como seres movidos

apenas pelo instinto mas como seres criativos e sociais, com os quais é possível interagir, tal mudança de paradigma poderia contribuir para o seu reconhecimento ético. Por um lado, os artistas instrumentalizam os animais com os quais colaboram, mas, por outro, reconhecem que as habilidades cognitivas, comunicativas e criativas desses animais possuem uma dimensão estética e de criação de mundos. De qualquer modo, a colaboração interespecífica é possível mesmo sem um pleno entendimento mútuo. Algum tipo de sintonia ou ressonância pode ser suficiente para desafiar as hierarquias entre espécies e apontar para a possibilidade de um modo de relação mais empático com o mundo.

Todas as obras discutidas desafiam uma visão positivista e antropocêntrica dos animais. As emoções, percepções, cognição e estética dos animais são levadas a sério, ao mesmo tempo em que os indivíduos envolvidos podem existir em sua alteridade significativa. Todas elas enfatizam que os animais não são recursos, ornamentos ou símbolos, mas indivíduos com suas próprias visões de mundo e agência, que vivem em múltiplas relações e interconexões com os humanos. Elas contam histórias de mundos multiespécies e de uma coexistência simpoiética.

Referências Bibliográficas

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**. Durham: Duke University Press, 2007.

BERGER, John. **Why Look at Animals**. London: Penguin Books, 1980.

BYCROFT, Madison. **Entitled/Untitled**. 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/131283983>. Acesso em 24 jul. 2025.

CIXOUS, Hélène. **Le Rire de Meduse**. Paris: Galilée, 1975.

DELEUZE, Gilles. **Das ABC von Gilles Deleuze und Claire Parnet**. 1998. Disponível em: <http://www.langlab.wayne.edu/cstivale/d-g/dasabc-a-l.html>. Acesso em 24 jul. 2025.

DESPRET, Vinciane. **Autobiographie d'un poulpe: et autres récits d'anticipation**. Arles, Actes sud, 2021.

DREIER, Marcel Pascal. **Subaquatic Soundscapes**, 2019. Disponível em: <https://pascaldreier.com/subaquatic-soundscapes>. Acesso em 24 jul. 2025.

EHRLICH, Pippa, REED, James. **My Octopus Teacher**, South Africa, 2020. 85 min.

FLUSSER, Vilém / BEC, Louis. **Vampyroteuthis Infernalis: Un traité, suivi d'un compte rendu de l'Institut Scientifique de recherche paranaturaliste**. Le Kremlin-Bicetre, Zones Sensibles 2015.

GELL, Alfred. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. **Journal of Material Culture**. Vol 1, Issue 1, 1996, pp. 15-38.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble**. Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes do Chthluceno; trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HAYWARD, Eva. **Enfolded Vision**. Refracting The Love Life of an Octopus. Octopus. A Journal for Visual Studies, vol 1 2005, p. 29-44.

GARCIA, Tristan. **Arts. Neither Art nor works of art. Keynote at Conference of Deutsche Gesellschaft für Ästhetik** 17.2.2018, Offenbach. Disponível em: <https://vimeo.com/272927561>. Acesso em 24 jul. 2025.

GIGLIOTTI, Carol. **The Creative Lives of Animals**. New York: New York University Press, 2022.

GODFREY-SMITH. **Other Minds**. The Octopus and the revolution of intelligent life. Townhead: William Collins, 2018.

HÖRNER/ANTLFINGER. **Visiting Octopus**. 2019. Disponível em: <http://h--a.org/de/project/visiting-octopus/>. Acesso em 24 jul. 2025.

KUNERT, Florian. **Oh Brother Octopus**, Germany, 2017. 27 min.

LAITINEN, Tuomas A. **Haemocyanin**. 2019. Disponível em: <http://www.tuomasalaitinen.com>. Acesso em 24 jul. 2025.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social**: an introduction to actor-network-theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LEGUIN, Ursula. **The Author of the Acacia Seeds and Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics**. New York: Simon & Schuster, 1974.

MANDOKI, Katya. The Evolution of Aesthesis. **Rivista di estetica** 54, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/estetica/144>, <https://doi.org/10.4000/estetica.144>. Acesso em 24 jul. 2025.

MARKS, Laura. **Touch**. Sensuous theory and Multisensory Media. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

MARINO, Lori. Can We Stop “Alienating” Octopuses? **Sentient Media**, September 14 2020. Disponível em: <https://sentientmedia.org/can-we-stop-alienating-octopuses>. Acesso em 24 jul. 2025.

MARTINEZ, Chus. The Octopus in Love. **e-flux** Issue #55, May 2014. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/55/60304/the-octopus-in-love>. Acesso em 24 jul. 2025.

MONTGOMERY, Sy: **The Soul of an Octopus: A Surprising Exploration Into the Wonder of Consciousness**. New York: Simon and Schuster, 2016.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

PRUM, Richard. **The Evolution of Beauty: How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World - and Us**. New York: Doubleday, 2017.

SHIMABUKU. **Octopus Stone**, 2013. Disponível em: <https://amandawilkinsongallery.com/artists/38-shimabuku/works/4892-shimabuku-octopus-stone-2013/>. Acesso em 24 jul. 2025.

ULLRICH, Jessica. Performative Interspezieskunst im 21. Jahrhundert. In: Paust, Bettina and Jansen, Mareen (Eds.): **Das ausgestellte Tier**. Lebende und tote Tiere in der zeitgenössischen Kunst. Berlin: Neofelis 2019, p. 37-56.

WELSCH, Wolfgang. Animal Aesthetics. **Contemporary Aesthetics**, vol 2. 2004. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol2/iss1/15/. Acesso em 24 jul. 2025.

WESTERLAKEN, Michelle. The Telltale Worlds of the Octopus. **E-flux**, May 2021. Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/survivance/379308/the-telltale-worlds-of-the-octopus/>. Acesso em 24 jul. 2025.

Sobre a autora

Jessica Ullrich é doutora em História da Arte e professora de Arte e Estética na Universidade de Belas Artes de Münster. Atuou como professora assistente na Universidade das Artes de Berlim e na Universidade de Erlangen-Nuremberg. Também trabalha como curadora e publicou catálogos de exposições e coletâneas de ensaios, principalmente sobre arte moderna e contemporânea. Seu interesse de pesquisa está nas relações entre humanos e animais na arte e na estética. É editora da *Tierstudien*, revista alemã sobre estudos animais, assim como representante do Minding Animals Germany.

ullrichj@kunstakademie-muenster.de

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3329-4239>

Sobre os tradutores

Rodrigo Ferrarezi é artista visual e mestrando em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Professor Doutor Hugo Fortes.

rodrigoferrarezi@usp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9437298747167602>.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0642-2516>.

Hugo Fortes é artista visual, curador, designer e professor associado da Universidade de São Paulo. Já apresentou seu trabalho em mais de 15 países, em locais como George-Kolbe Museum Berlin, Galerie Artcore Paris, Columbus State University USA, Paço das Artes São Paulo, Brasil, Videobrasil, Centro Cultural Recoleta, Argentina, Assam State Museum, Índia. De 2004 a 2006 viveu em Berlim, como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD), para realização de estágio doutoral. Em 2006 defendeu a tese "Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea", que recebeu o Prêmio Nacional CAPES de Tese em Artes no Brasil. Em 2016 tornou-se livre-docente com a tese "Sobrevoos entre Homens, Animais, Tempos e Espaços: Pensamentos sobre Arte e Natureza", na Universidade de São Paulo, onde atua como professor desde 2008. Sua pesquisa é voltada pelas relações entre arte e natureza, com destaque para questões relativas às florestas, aos animais e à água.

hugofortes@usp.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4938045740473426>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4515-2521>

[Nota da editoria: Gostaríamos de agradecer, em especial, aos tradutores que gentilmente aceitaram o convite para contribuir com esta edição.]

Como citar

ULLRICH, Jéssica. Estética Tentacular. Encontros artísticos além do humano. Tradução de Rodrigo Ferrarezi e Hugo Fortes. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6 n. 1, *n.p.*. 1º Semestre de 2025. Doi. 10.14393/EdA-v6-n1-2025-78572 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.