



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

RACHEL DE CASTRO VENTURINI

# **O Zoológico entendido como paisagem contemporânea.**

CAMPINAS  
2013

RACHEL DE CASTRO VENTURINI

**O Zoológico entendido como paisagem  
contemporânea.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,  
da Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.  
Linha de pesquisa: Poéticas Visuais e Processos  
de Criação.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Fonseca Ribeiro.

CAMPINAS  
2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V568z	<p>Venturini, Rachel de Castro. O Zoológico entendido como paisagem contemporânea / Rachel de Castro Venturini. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Processo criativo. 2. Paisagens. 3. Jardins zoológicos na arte. 4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Ribeiro, Lúcia Eustáchio Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Zoo understood as contemporary landscape

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Creative process

Landscape

Zoological gardens in art

Creation (Literary, artistic, etc.)

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro [Orientador]

Paula Cristina Somenzari Almozara

Cláudia Maria França da Silva

Sylvia Helena Furegatti

Wilson Florio

Data da Defesa: 26-02-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

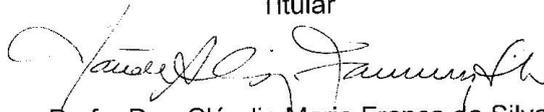
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela  
Mestranda Rachel de Castro Venturini - RA 35337 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro  
Presidente



Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara  
Titular



Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva  
Titular

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente e sobretudo agradeço à minha família e a meu noivo pelo, incentivo, torcida, carinho, compreensão e amizade. Também e pelo mesmo carinho e torcida agradeço aos meus colegas e amigos do Setor de Répteis. E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para o projeto do “Caminho da Serpente” se concretizar.

Agradeço ao Instituto de Artes e à Universidade Estadual de Campinas, bem como à oportunidade e apoio fundamentais dados pela Fundação Parque Zoológico de São Paulo, mais especificamente aos chefes Cybele Sabino Lisboa, Ana Maria Beresca e Rodrigo Pinho Gomez Lopez e a Diretoria da Instituição.

E por último e especialmente agradeço a minha orientadora, por me acompanhar e incentivar nas mudanças (radicais), desafios e descobertas que acompanharam essa pesquisa.

## RESUMO

A pesquisa aqui apresentada busca o entendimento, sob o ponto de vista das Artes Visuais, do processo criativo dos recintos expositivos pertencentes à exposição “O Caminho da Serpente”.

Sediada na Fundação Parque Zoológico de São Paulo (FPZSP), essa mostra é direcionada para a manutenção e exposição da população de serpentes pertencente à Fundação. Contudo, o seu objetivo não se limita a apresentar ao público espécimes nativos e exóticos em um cenário “bonito” e, sim, construir um ambiente propício ao bem-estar dos animais, bem como a vivências que resultem na educação ambiental e no vínculo positivo do visitante com as serpentes.

Dentro desse projeto expositivo abrangente, encontra-se o objeto de estudo: o processo de criação coletivo e multidisciplinar de ambientações realistas, fundadas na representação de um habitat selvagem, e destinadas à manutenção e exposição de um ser vivo.

E considerando que a pesquisa está imersa em um contexto de interface entre áreas, abarcando a criação em artes visuais, bem como o universo dos zoológicos, optou-se por abordar e discutir esse mesmo objeto, a partir de um elemento que sempre se manteve como campo propício de englobar a criação, identificado como mediador de ambos os universos e constantes em todo o processo: a paisagem.

Palavra-chave: Processo criativo; Paisagem; Zoológico contemporâneo; Criação coletiva; Criação tridimensional; Design de Zoológico

## **ABSTRACT**

The research presented here seeks to understand, under the point of view of the Visual Arts, the creative process of exhibition venues belonging to the exhibition "O Caminho das Serpentes".

Headquartered in the Zoological Park of São Paulo, this show is directed to the maintenance and exposure of the population of snakes belonging to the Foundation. However, its goal is not limited to present to the public native and exotic specimens in a "beautiful "scenario, and yes, build an environment favorable to the welfare of animals, as well as the experiences that result in environmental education and the positive bond of the visitor with snakes.

Within this extensive exhibition project, is object of study: the processes of creating collectives and multidisciplinary realistic ambientations, based on the representation of a wildlife habitat and designed to the maintain and exposure of a living being.

And considering that research is embedded in a context of interface between areas, encompassing the creation in visual arts as well as the world of zoos, it was decided to address and discuss the same subject, from an element that always kept as favorable field to encompass creation, identified as a mediator of both universes and constant throughout all process: the landscape.

Keyword: Creative process; Landscape; Contemporary Zoo; Collective Creation; Three-dimensional Creating; Zoo design.

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

<b>1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Histórico.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Paisagem.....</b>	<b>2</b>
<b>1.3 O desenvolvimento da pesquisa e estrutura geral.....</b>	<b>3</b>
<b>1.4 Justificativa.....</b>	<b>5</b>
<b>2. ZOOLOGICO DE SÃO PAULO.....</b>	<b>6</b>

## CAPÍTULO I

<b>1. O CAMINHO DA SERPENTE.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 O antigo e o novo.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 O projeto.....</b>	<b>16</b>
<b>2 O PERCURSO DA CRIAÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 Aprendizagem.....</b>	<b>18</b>
<b>2.2 A Exposição.....</b>	<b>19</b>
<b>3 O PENSAMENTO COMPARTILHADO E A APRENDIZAGEM COLETIVA.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1 A aprendizagem coletiva.....</b>	<b>33</b>

## CAPÍTULO II

<b>1. O ZOOLOGICO CONTEMPORÂNEO: UMA DEFINIÇÃO CONCISA.....</b>	<b>36</b>
<b>2. DO COLECIONISMO À CONSERVAÇÃO.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 Coleção.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2 Novas abordagens da natureza selvagem.....</b>	<b>40</b>
2.2.1 <i>O olhar simbólico e científico.....</i>	<b>41</b>
<b>2.3 Zoológico no período pré-Segunda Guerra.....</b>	<b>43</b>
<b>3. ZOO DESIGN.....</b>	<b>45</b>
<b>3.1 Principais conceitos do design de zoológicos.....</b>	<b>49</b>
3.1.1 <i>Design for animals.....</i>	<b>50</b>
3.1.2 <i>Design for people.....</i>	<b>52</b>
<b>4. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....</b>	<b>59</b>

## CAPÍTULO III

<b>1. A PAISAGEM.....</b>	<b>62</b>
<b>1.1 A paisagem como construção humana.....</b>	<b>62</b>
<b>1.2 A construção da paisagem.....</b>	<b>64</b>
1.2.1 O período pré-renascentista.....	66
1.2.2 Renascimento e Romantismo.....	68
1.2.3 O questionamento moderno.....	72
<b>1.3 A paisagem na contemporaneidade.....</b>	<b>73</b>
<b>2. O ZOOLOGICO E A PAISAGEM.....</b>	<b>78</b>
<b>2.1 Aproximações.....</b>	<b>78</b>
<b>2.2 O habitat e o habitat simulado.....</b>	<b>83</b>
2.2.1 Nova sensibilidade.....	83
2.2.2 Representação.....	84
<b>3. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....</b>	<b>86</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>90</b>
<b>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....</b>	<b>92</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>93</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>94</b>

# INTRODUÇÃO

## **1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA**

A escolha por trabalhar com o processo de criação, no contexto da exposição zoológica, é derivada de uma aproximação minha desse universo, em um movimento que englobou vivências pessoais, profissionais e artísticas.

### **1.1 Histórico**

Em setembro de 2010, ao ingressar como auxiliar de biologia na Fundação Parque Zoológico de São Paulo (FPZSP), passei a desempenhar funções ligadas a cuidados com répteis, anfíbios e invertebrados, uma vez que fui designada para o Setor de Répteis. Nesse contexto, iniciei uma vivência diária de rotinas e procedimentos inseridos no âmbito da biologia e veterinária acreditando, até então, estar distante das artes. Pensei, inclusive, ser esse um período passageiro, mesmo sabendo que ele já vinha exercendo grande fascínio em mim e modificando a minha relação com a natureza.

Devido à formação em artes que possuo, logo fui requisitada para contribuir mais diretamente na melhoria ambiental/estética dos recintos expositivos do Setor de Répteis. E após algum tempo me foi proposto participar de um projeto amplo de ambientação – “O Caminho da Serpente” – para os novos recintos destinados à exposição de serpentes. Surgiram então os primeiros vínculos de interesse com o propósito atual de minha pesquisa e a primeira intuição de que poderia haver proximidade entre a construção de recintos expositivos e o trabalho artístico.

Ao dar início às pesquisas para o projeto de criação e montagem da exposição e tomar contato de forma mais aprofundada com todo o conjunto de conceitos e conhecimentos envolvidos na criação de uma ambientação com fins de exposição zoológica, reconheci um possível paralelo entre o trabalho de construção de um espaço/habitat e a questão da paisagem.

## **1.2 Paisagem**

A relação com a paisagem, assim como seu entendimento, firma-se como uma questão que há algum tempo está presente em minha produção, permeando o olhar para o entorno e embrenhando-se no fazer artístico.

A observação dessa permanência remonta à pesquisa realizada na Iniciação Científica. Nela, realizei um estudo direcionado para a compreensão de minhas pinturas de paisagem, tendo como base referencial e teórica o estudo da obra de Caspar David Friedrich e Joseph Beuys, bem como de textos que visavam à compreensão da paisagem e do sublime nela.

A finalização do trabalho me trouxe pontos que propiciaram o desenvolvimento de um projeto de mestrado, que teve como centro do estudo a relação da paisagem e do sublime hoje. O objeto continuou sendo meu trabalho, agora não somente a produção de pinturas, como de cerâmicas. Nesse novo estudo, permaneceram algumas questões e observações já investigadas na Iniciação Científica: a criação do trabalho em séries e o conhecimento dos elementos de linguagem e materiais. Contudo, a produção para essa pesquisa apresentou um novo aspecto: a vivência do lugar. Antes, eu me guiava por fotografias, próprias e de outros, apenas como referências visuais, mas, ao dar início ao mestrado, vi-me buscando com intensidade as referências também sensoriais. Minhas paisagens tornaram-se reverberações de uma vivência corporal de natureza, de lugar. A partir desse ponto o trabalho sofreu uma mudança de entendimento da relação com a paisagem, fundamentada, agora, na memória/sensorial, em que vi crescer uma ânsia por investigar a criação tridimensional e a experimentação dos materiais. (ver anexo I)-

Aqui houve uma interrupção da pesquisa, havendo, inclusive, o trancamento do mestrado.

Durante seis meses, como já relatei, mergulhei nas atividades da FPZSP. Trabalhei diretamente no manejo dos animais do Setor de Répteis e tive contatos esporádicos com os Setores de Mamíferos e Aves. Ao longo desse período pude, de forma gradual, perceber e ganhar familiaridade com uma relação diferenciada, marcada

pelos vínculos que os biólogos apresentam com as formas de vida não humanas e com a natureza em geral. Esta é compreendida a partir do conjunto das relações complexas dos seres vivos entre si e com o meio.

Tal percepção que então me era revelada foi aos poucos sendo absorvida. E, logo, a compreensão pessoal da paisagem se tornou embebida dela.

A partir daí, e guiada por esse novo entendimento da natureza, senti-me instigada a construir e pensar o trabalho artístico, em um *locus* aparentemente muito distinto do que me era habitual. Assim, deu-se o impulso para a investigação do processo criativo das ambientações da exposição “O Caminho da Serpente”, e verificar a paisagem como um conceito aglutinante, fazendo-se presente ao longo de todo o percurso, seu “fio condutor”.

### ***1.3 O desenvolvimento da pesquisa e estrutura geral***

O olhar primeiro desta pesquisa esteve direcionado na busca por compreender, dentro do universo da arte, o que atualmente se observa no conceito expositivo de Zoológicos. Nos mesmos, verificou-se uma valorização de recintos elaborados, ricos visualmente e sensorialmente e, sobretudo que proporcionasse a relação próxima do homem com o animal.

A partir dessa vontade demasiada abrangente e indefinida, fez-se necessário encontrar o objeto específico, o ponto central, delimitado e propulsor dos desdobramentos indagativos. Levando-se em conta o meu envolvimento direto e intenso no projeto “O Caminho da Serpente”, estabeleci como objeto da pesquisa o processo criativo dos recintos expositivos e a natureza do espaço por este gerado.

A aproximação inicial do recorte escolhido o indicou como sendo a construção representativa de um fragmento de natureza. Tal fato, aliado a familiaridade que já possuía para com o conceito de paisagem, me levou a considerar como objetivo central da pesquisa, o entendimento da construção das ambientações, como sendo uma construção paisagística – o zoológico como paisagem.

Iniciado o estudo, pude perceber ao longo da criação que o processo criativo foi transpassado e determinado por uma série de condições muito distintas, derivadas

de áreas também distintas. O resultado foi uma dinâmica rizomática do percurso, que permitiu conexões entre os elementos, a todo o tempo, num fluxo de ir e vir nas idéias e ações.

Também observei que a elaboração dos recintos se apresentou a mim como uma criação artística, tal como o trabalho com a pintura e a cerâmica, e mobilizou recursos muito semelhantes. As questões da paisagem presentes nos trabalhos anteriores não se extinguiram; ao contrário, encontraram campo fértil no processo criativo dos recintos.

E sugeridos pelo contexto específico, por esse deslocamento no *locus* de compreensão da produção artística, e pelo objetivo de lançar um olhar/paisagem sobre a ambientação dos recintos, alguns aspectos se sobressaíram e configuraram possibilidades de abordagem do objeto. Entre elas, uma observação do processo em sua natureza coletiva, multidisciplinar e experimental, a relevância dos conceitos expositivos hoje discutidos nas instituições zoológicas, e o desenvolvimento de um vínculo conceitual entre a paisagem e o habitat artificial.

Desse modo o desenvolvimento da pesquisa buscou uma leitura do objeto que contemplasse tanto seus aspectos ligados ao contexto do zoológico contemporâneo, como pontos sugestivos a uma discussão nas Artes Visuais, resultando na elaboração de três capítulos.

No primeiro capítulo abordo o processo criativo. A observação e relato do mesmo evitaram colocá-lo como um *modus operandi*, um manual técnico que indica procedimentos e resultados, pois não o é. Foi intencionado, de outra forma, apontá-lo como absolutamente experimental e permeado por toda uma gama de valores. Há conceitos aplicados das Artes, Biologia e Arquitetura, bem como intenções advindas de três esferas: pessoal, coletiva e institucional. A observação e descrição do conjunto tiveram início ainda em meio à finalização da montagem, assim, foi ao longo da escrita que adquiri o olhar distanciado, tanto para o objeto finalizado, o ambiente pronto e habitado, tanto para o processo em seus os registros fotográficos, escritos, desenhos e memórias.

Já o segundo capítulo traz um estudo histórico e conceitual da Instituição Zoológica em termos gerais. A pesquisa aqui apresentada exigiu não somente um olhar para o processo artístico e construção do espaço, mas um aprendizado sobre o zoológico contemporâneo, sua história, sua dinâmica funcional e os conceitos que ele abarca, tais como a conservação de espécies, a relação homem/animal e o design de zoológicos. Os autores selecionados e citados na escrita do capítulo abordam pontos fundamentais aos assuntos acima mencionados, sobretudo Elizabeth Hanson, Keith Thomas e Jon Coe.

E no terceiro capítulo, após um aprendizado mais detalhado sobre a criação e seu contexto, trato do conceito de paisagem. Nele apresento de modo breve a paisagem como uma formulação cultural de natureza e espaço, assim como traço um percurso de leitura da construção paisagística ao longo da história, evidenciando a transição do apenas visual, para o também imersivo. Por fim, e a partir do explicitado, traço a proximidade do conceito ao contexto, isto é, estabeleço um entendimento do objeto, enquanto paisagem. Para embasamento das idéias desenvolvidas no capítulo, utilizei autores com diferentes abordagens da paisagem, mas em especial trabalhei com Anne Cauquelin e Kenneth Clark.

#### ***1.4 Justificativa***

Esta pesquisa possibilita estabelecer um lugar para o diálogo entre duas Instituições que tem como pilar fundador a pesquisa e a promoção do conhecimento: A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e a Fundação Parque Zoológico de São Paulo (FPZSP). Ao estudar a elaboração de uma exposição zoológica no contexto da pesquisa acadêmica em Artes, é possível organizar e dar visibilidade a um conhecimento que está sendo gerado a partir das contribuições desses dois universos.

O trabalho realizado para a montagem da exposição “O caminho da serpente” advém da pesquisa, experimentação e aplicação de conceitos artísticos, arquitetônicos e da Biologia. Sendo que tal exposição possui a característica de inovação dentro de dois contextos: a ambientação dos recintos, visto que sua elaboração se dá por um processo criativo de caráter intrínseco a esse contexto, isto é, não se guiando por qualquer manual ou projeto oriundo de outras exposições já

executadas; e a história da própria FPZSP, pois contem em si uma série de conceitos que a tornam pioneira frente ao que é apresentado, hoje, ao público visitante.

E ao vislumbrar a possibilidade de uma aproximação da criação, em meio ao contexto da exposição zoológica, ao conceito de paisagem, é possível tomar tal conjunto como um campo fértil de desenvolvimento de questões hoje trazidas pela ampla discussão na Arte Contemporânea, do meio e das relações ser humano/ ser não humano/ espaço nele firmadas.

## 2. ZOOLOGICO DE SÃO PAULO



Figura 1: evolução dos logotipos da Fundação Parque Zoológico de São Paulo  
Fonte: <http://www.zoologico.com.br/pagina.php?p=zoo&id=108>

A Fundação Parque Zoológico de São Paulo (FPZSP) foi inaugurada em março de 1958, pelo então governador Janio Quadros. Ela está localizada no interior de uma área preservada de Mata Atlântica e de proteção de nascentes no município de São Paulo, o Parque Estadual das Fontes do Ipiranga (PEFI), juntamente com o Jardim Botânico.

Atualmente, conta com uma área de aproximadamente 900.000 m<sup>2</sup>, englobando o Parque Zoológico e o Zoo Safári (antigo Simba Safári, que em 2001 foi anexado a FPZSP e reaberto como Zoo Safári); conta também com uma unidade de produção rural, em Araçoiaba da Serra, garantindo quase a autossuficiência em alimentos para os animais.

A Fundação abriga cerca de 3.000 animais cativos, entre nativos e exóticos, alguns muito raros e extremamente ameaçados, como a Arara Azul de Lear (*Anodorhynchus leari*), ameaçada pela degradação da Caatinga, e o crocodilo Gavial

da Malásia (*Tomistoma schlegelii*), único exemplar na América Latina. Também há a presença de animais nativos em vida livre, moradores da mata preservada, como cobras cipó, tucanos e bichos preguiça.

Desde sua concepção inicial, ainda no projeto, buscou-se discutir e implantar um conceito expositivo que fugisse às grades e jaulas. Sob orientação do Prof<sup>o</sup>. Heini Hediger, diretor do Zoológico de Zurich e autoridade em comportamento animal, e favorecidos pela topografia e paisagem do local escolhido (presença de algumas elevações, lagos e uma vasta área verde), foi possível aos técnicos envolvidos na criação do Zoológico montar recintos abertos e bem ambientados, contendo barreiras de contenção de fosso ou água.

Ao longo de vinte e um anos, a Instituição cresceu de forma considerável, contudo revelando uma expansão ainda setORIZADA e provisória, sem um planejamento abrangente e de longo prazo. Como resultado, em 1979, sob a gestão do diretor Mário Paulo Autuori, foi instituído um Plano Diretor, em vigência até hoje. O plano foi elaborado pela Cauduro/Martino Arquitetos Associados Ltda. e apresenta, em seus três volumes, respectivamente, uma análise das condições de desenvolvimento encontradas no Zoológico até aquela data, um conjunto de metas em termos de crescimento físico-espacial e técnico, e o planejamento estrutural e ambiental demandado por elas.

Outro ponto fundamental no histórico do Zoológico foi a publicação do Decreto (Estadual) nº 49.098, de 03 de novembro de 2004, que transfere o vínculo da Fundação Parque Zoológico de São Paulo da Secretaria da Ciência, Tecnologia, Desenvolvimento Econômico e Turismo para a Secretaria do Meio Ambiente. Essa mudança mostrou-se de significativa importância, na medida em que possibilitou à Instituição incorporar um papel que vai além do entretenimento, relacionado-a diretamente com o manejo e conservação de fauna silvestre.

(FPZSP, 1979; Ribeiro *et al.* 2009)

Hoje a FPZSP assume uma perspectiva que vai ao encontro dos conceitos e propósitos explicitados pelos mais importantes zoológicos do mundo (ver pág. 58). E ao

voltar o olhar a si própria, observando seu dimensionamento atual e percurso histórico, e buscando uma revitalização da Instituição, estabeleceram-se duas frentes de ação: a implementação de um Programa de Conservação e a reestruturação do espaço físico e conceito expositivo.

Quanto ao Programa de Conservação, houve um trabalho conjunto dos técnicos para criar, em 2011, um documento estabelecendo as metas e diretrizes das ações conservacionistas. Hoje, duas espécies ameaçadas são contempladas no programa: Mico-Leão-Preto (*Leontopithecus chrysopygus*) e a perereca *Scinax alcatraz*.

Em relação à segunda das iniciativas – o desenvolvimento espaço-visual – os funcionários das áreas técnicas e de engenharia estão em um processo de leitura da configuração atual do Zoológico, ainda vinculada ao primeiro plano diretor. Os esforços estão voltados sobretudo para a área de exposição e visitação, no intuito de realizar atualizações. Essa ação é norteadada por conceitos observados nos zoológicos-referência e entendidos como essenciais. De forma ampla, estão sendo considerados:

- (a) uma continentalização, isto é, a reagrupação dos animais/recintos em grandes complexos caracterizados biogeograficamente, tais como África, Ásia/Oceania ou biomas brasileiros;
- (b) a criação de uma comunicação visual, com diversas finalidades, que vão do informativo à conscientização ecológica e educação ambiental;
- (c) um planejamento de vias a fim de dinamizar o fluxo no zoológico.

Dentro desse mesmo movimento, encontra-se um especial esforço para realizar modificações acentuadas nos recintos existentes. Almeja-se poder desenvolver gradualmente ambientes cada vez mais interativos e próximos aos habitats naturais, podendo chegar à paisagem imersiva (Fig. 2).



Figura 2: Recinto imersivo de Mata Atlântica – Leipzig Zoo, Alemanha.  
Fonte: <http://zimsblog.isis.org/2011/07/zoo-leipzig.html>

# CAPÍTULO I

## 1. O CAMINHO DA SERPENTE

Como vimos, a Fundação Parque Zoológico de São Paulo (FPZSP) vem demonstrando especial atenção à questão da reestruturação do seu conceito expositivo, na perspectiva de incorporar os conhecimentos desenvolvidos pelos zoológicos que são referências em expografia e educação ambiental, tais como o Bronx Zoo, em Nova York, e o Zoológico de San Diego. Mediante tal intenção, e aliado a uma parceria entre dois setores da Fundação – a Divisão de Ensino e Divulgação (DED) e o Setor de Répteis (SR) – deu-se então a concretização do projeto “O Caminho da Serpente”, direcionado para a construção de uma nova exibição para a população de serpentes da FPZSP.



Figura 3: Logotipo da Exposição  
Fonte: arquivo da FPZSP

Hoje, o Setor de Répteis é responsável pela população de répteis, anfíbios e invertebrados da Fundação, os quais estão alocados em 11 recintos de área externa e cinco casas temáticas, dentre elas “O Caminho da Serpente”. Além de viabilizar a construção de um novo recinto, esse projeto possibilitou ao Setor planejar uma ampla e



Figura 4: Visão da área externa da Exposição.  
Fonte: arquivo pessoal

diversificada população de serpentes para expor ao público e para a pesquisa, reprodução e conservação. Ao todo, a Fundação mantém agora um total de 25 espécies (97 indivíduos), estando 19 em exposição no “Caminho da Serpente”.

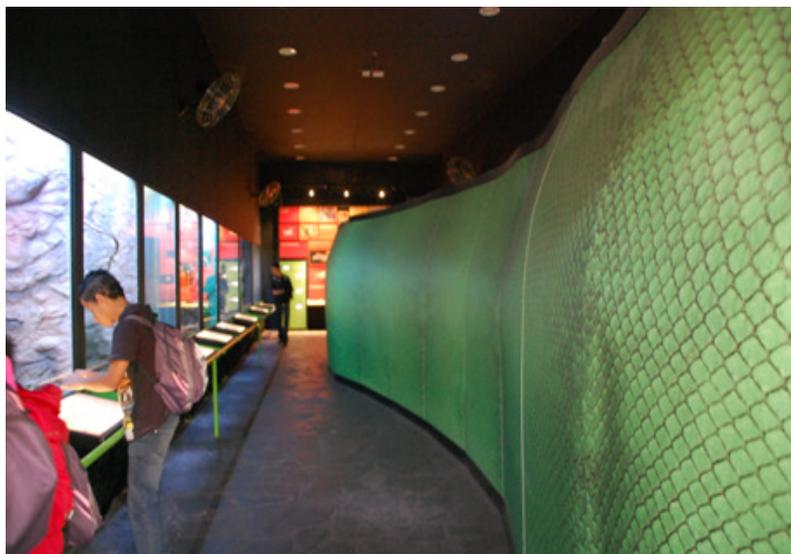


Figura 5: Visão da área interna da exposição “O Caminho da Serpente”.  
Fonte: arquivo pessoal

### **1.1 O antigo e o novo**

A reavaliação dos conceitos expositivos verificada ao longo do projeto e firmada pela transição da antiga exposição de serpentes, o “Terrarium”, para o que hoje é apresentado pelo “Caminho da Serpente” aponta para uma transformação profunda e irreversível, um momento histórico vivido pela FPZSP.

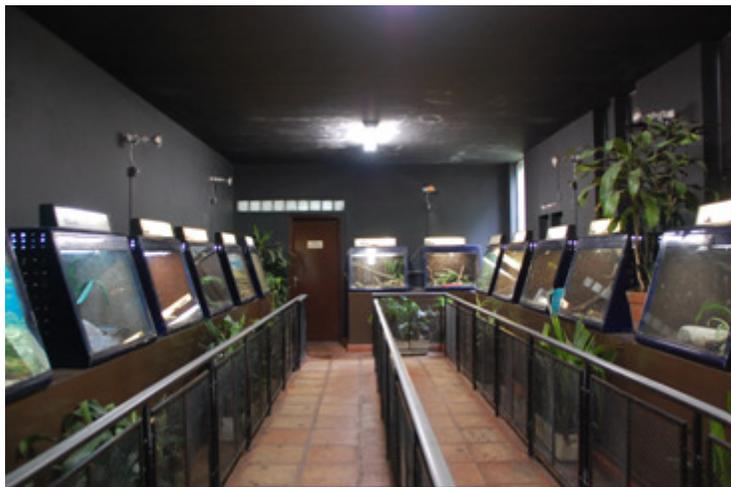


Figura 6: Exposição “Terrarium”: terrários com placa informativa (luminoso)  
Fonte: arquivo pessoal

A exposição “**Terrarium**” consistia de uma mostra tradicional, inaugurada em 1988, contudo de caráter antiquado e desalinhado às atuais perspectivas da FPZSP (Fig. 6).

Era composta por terrários de pequeno porte (caixas de 0,52 m<sup>2</sup> e 50 cm de altura), feitos em fibra de vidro, sem pontos de água e aquecimento, que eram

fornecidos por meios externos como vasilhas e tapetes aquecidos. Estes eram somados a ambientação que consistia na colocação de substrato, pedras e plantas e um fundo preenchido por imagens ou terra e cascas coladas (Fig. 7).



Figura 7: Interior dos terrários com ambientação e imagem de fundo ou colagem.  
Fonte: arquivo de Cybele Lisboa.

O agrupamento então observado mostrava um ambiente satisfatório (mas aquém do ideal) às necessidades do animal e com alguns elementos estéticos, porém não se configurava como um conjunto coeso, um habitat\*. Ocorria, sim, uma junção de pequenos fragmentos: a começar pela separação entre um primeiro plano expositivo e uma paisagem de fundo, apenas decorativa, surgindo uma superficial relação estética

---

\* Habitat: engloba o espaço físico e fatores abióticos que compõem o local de ocorrência e ocupação de uma determinada espécie. Seria o seu "endereço" ecológico.  
LOPES, Sônia G.B.C.. **Bio: volume 3**. São Paulo: Ed. Saraiva, 1997. p. 297

entre ambos; também existiam elementos incompatíveis, como a colocação de uma vasilha de água comum (de cozinha) em meio aos troncos e pedras.

Dentro desta configuração, percebe-se de fato, por motivos estéticos e de manutenção à vida, elementos próximos aos encontrados no habitat de origem da serpente, mas o espaço construído não atinge complexidade. Do ponto de vista técnico, era oferecida pouca área a ser explorada: a circulação do animal limitava-se ao chão e alguns estímulos sensoriais. Quanto à possibilidade de criação visual e espacial (ambientação), ela consistia em montar pequenos nichos em uma estrutura de figura-fundo. Ao servir-se de elementos visuais que iam do uso de fotografias de paisagem e texturizações (plano posterior), a substrato, galhos, plantas e pedras (plano frontal), eram estabelecidos dois estratos ou camadas: uma ilustrativa e bidimensional, outra funcional (habitada) e tridimensional.

Além da questão estrutural e ambiental, outro ponto que demonstrou necessidade de ser reformulado foi a estratégia de educação ambiental. O “Terrarium” apresentava apenas placas informativas em preto e branco, sem figuras, contendo dados acerca da biologia e distribuição geográfica.

**O “Caminho da Serpente”** – A concepção física dessa nova exposição é dada por um conjunto de dezenove terrários (ver anexo II), localizados no interior de uma construção totalmente idealizada e reformada para atender às necessidades de manutenção e exposição de serpentes. Sete desses terrários possuem medidas de 4 m<sup>2</sup> x 2,26 de altura (grandes), os outros doze terrários possuem medidas de 1,86 m<sup>2</sup> x 2,26 de altura (pequenos). Os recintos estão separados da área de visitação por um vidro frontal. Cada um deles possui pontos de água, aquecimento e iluminação. (Fig. 8, 9 e 10 )



Figura 8: Área de exposição s/ cenografia  
Fonte: arquivo pessoal



Figura 9: Local antes da reforma.  
Fonte: arquivo de Cybele Lisboa



Figura 10: Terrário s/ ambientação.  
Fonte: arquivo pessoal

Conceitualmente, a exposição incorpora em seu planejamento, construção e resultado final conceitos expositivos novos à FPZSP e ao próprio contexto brasileiro, uma vez que este apresenta pouca discussão e conhecimento acerca da exposição zoológica. São questões hoje fundamentais à construção de um recinto ideal, tais como a reprodução realista de habitats e o desenvolvimento de um programa de educação ambiental específico para o projeto.



(a)



(b)



(c)

Figura 11: Terrários com ambientação realista – a, b, c.  
Fonte: arquivo pessoal

Na criação dos terrários para o “Caminho da Serpente”, a ambientação pode ser pensada como um recorte coeso e representativo de um habitat, e o espaço antes estabelecido em um mecanismo nítido de dois planos torna-se complexo à medida que as camadas se multiplicam. Havia então, não somente um habitat a ser representado, mas um espaço a ser criado.

É abandonada a estrutura figura-fundo e se estabelece uma conformação de unidade tridimensional, isto é, a ambientação é construída como um todo e em profundidade gradual, não utilizando fotografias de paisagem. O plano ao fundo, antes ilustrativo, torna-se parte ativa da ambientação, ampliando a possibilidade de circulação do animal, do mesmo modo que se configura como continuidade visual dos elementos dispostos mais à frente ou ao centro.

Também pode ser observado que a construção visual desenvolvida em cada ambientação engloba dentro de um mesmo “discurso” os elementos que antes apareciam como à parte. Incorporados à estrutura montada estão todo o sistema de aquecimento, os pontos de água, as jardineiras para a vegetação, as portas de acesso do tratador, as tocas e pontos de fuga (local em que o animal pode se afastar do contato com o público, caso esteja estressado) (Fig. 11).

## 1.2 O projeto

Acima menciono o fato do projeto para o “Caminho da Serpente” ter sido um trabalho conjunto entre dois Setores da Fundação – o Setor de Répteis (SR) e o Departamento de Ensino e Divulgação (DED). Estabeleceu-se um permanente diálogo entre ambos, enriquecido pela parceria com a equipe de museografia do Museu de Anatomia Veterinária da USP.

Elaborou-se assim um percurso visual, norteado pelas ambientações/habitats, que visa favorecer ao visitante uma vivência de proximidade com o animal, observando seu comportamento e meio ambiente (Fig. 14); o caminho é permeado por dispositivos (alguns interativos e sensoriais) voltados à educação ambiental, que apresentam diferentes níveis de informações científicas, curiosidades e cuidados ao se deparar com o animal (Fig. 12 e 13).



Figura 12: Painel de educação ambiental com diversos níveis de informação.  
Fonte: arquivo pessoal



Figura 13: Objetos táteis: cabeças de serpentes e chocalho de cascavel.  
Fonte: arquivo pessoal



Figura 14: Crianças observando uma sucurei (*Eunectes murinus*)  
Fonte: arquivo de Cybele Lisboa

O objetivo almejado pelo projeto é de que os conceitos expositivos desenvolvidos permitam uma desmistificação da serpente, retirando seus estigmas e colocando-a como um ser vivo frágil diante da destruição de seu habitat e que precisa ser preservado em função de seu importante papel ecológico.

Os setores – SR e DED – estiveram diretamente envolvidos na elaboração do projeto em seu conceito geral, porém assumiram partes diferentes da execução dele. Logo após a entrega da obra, isto é, quando a reforma da casa que viria a receber a exposição estava finalizada, foram criadas duas equipes, que realizaram trabalhos mais específicos. A partir desse ponto, a exposição não pôde ser desenvolvida como um todo (por todos, em conjunto), visto que as etapas do projeto progrediram separadamente.

O design e comunicação visual da área de visitação, assim como os mecanismos de educação ambiental, estiveram a cargo da equipe formada pela DED, em conjunto com o Museu de Anatomia Veterinária da USP; já o projeto e construção dos recintos, incluindo suas determinações técnicas, sua ambientação e o percurso visual estabelecido para a visitação, foram responsabilidade de uma equipe mista, centralizada pelo Setor de Répteis (SR). Esta última equipe, a qual pertence, englobou em grande parte os funcionários do Setor de Répteis, mas contou com a colaboração de voluntários vindos de outros setores e mesmo de fora da Fundação. Quanto aos profissionais, ou melhor, os ramos de conhecimento envolvidos nesse percurso, estiveram presentes biólogos, veterinário, arquiteto e artista visual\*.

Esse contexto de estar trabalhando com o novo, incluindo essa mescla incomum de saberes dentro de uma mesma equipe, juntamente com as perspectivas depositadas nos resultados, repercutiu na criação. Por tratar-se de um trabalho com uma destinação específica, um espaço/recinto representativo de um habitat, e a necessidade de ser finalizado em um período estabelecido, foi necessário um direcionamento, um propósito objetivo. É perceptível que o processo criativo se viu então marcado pelas expectativas devotadas sobre o trabalho, expectativas essas derivadas do caráter inédito que ele possui.

E, apesar de se nortear pelos conceitos desenvolvidos por zoológicos tidos como referência, tanto o projeto quanto a montagem das ambientações foram sendo

---

\* Biólogos: Cybele Lisboa (Chefe do Setor de Répteis), Danianderson Rodrigues (Biólogo aprimorando); Veterinário: Rodrigo Lopes (Chefe de departamento técnico); Arquiteta: Karin Saito (voluntária); Artista Visual: Rachel Venturini (auxiliar de biologia do Setor de Répteis).

elaborados e aprimorados ao longo de sua própria execução. São pioneiros e não se guiaram por nenhum plano pré-existente (manuais). Com isso, procuro evidenciar o processo criativo da exposição como um imbricado percurso de aquisição de conhecimento cruzado entre as áreas de biologia, arquitetura e artes visuais, gerador de intensa pesquisa e criação, que exigiu da equipe envolvida trabalhar com o incerto a cada nova montagem.

## **2. O PERCURSO DA CRIAÇÃO**

### **2.1 Aprendizagem**

Anterior ao início do trabalho de criação e montagem da exposição “O Caminho da Serpente”, houve um período gradual de descoberta e aquisição de conhecimentos, que foi marcado pela pesquisa e experimentação voltadas aos conceitos envolvidos na construção de recintos expositivos. Tal momento antecedente teve pouca relação com o projeto da exposição, isto é, não se deu em função dele, visto que a concretização da montagem era ainda uma perspectiva, pois estávamos no aguardo da entrega do prédio em reforma.

Assim, apesar de ter funcionado como exercício preparatório para um projeto mais complexo, o foco dos estudos iniciais era pontual, concentrando-se em algumas pequenas melhorias ambientais para os recintos das exposições já existentes, como a antiga mostra de serpentes, o “Terrarium”, a exposição de anfíbios “O Pulo do Sapo” e o recinto dos iguanas. Dentro desse processo de aprendizagem, houve estudos acerca das possibilidades na representação de troncos e rochas (Fig. 15), assim como ocorreram



Figura 15: Teste para tronco de árvore.  
Fonte: arquivo pessoal

montagens de ambientações e estruturas (Fig. 16 e 17) já com um olhar voltado à

criação de um espaço/habitat, ainda que diminuto, um microambiente, ou se pode pensar numa micropaisagem.



Figura 16: Construção de lago para iguanas.  
Fonte: arquivo pessoal

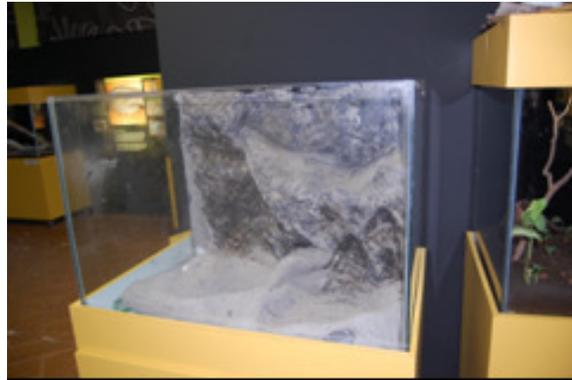


Figura 17: Construção de terrário para anfíbio,  
com paredão de rocha  
Fonte: arquivo pessoal

O percurso dessas primeiras investigações foi marcado por um adensamento da compreensão da exposição zoológica, que se deu em função do contato com todo um conjunto de informações e imagens pesquisadas em livros e sites, ou obtidas por meio de contatos com zoológicos no exterior. Houve uma assimilação dos conceitos primários do design de zoológicos, tais como a simulação do habitat e o estabelecimento de uma relação animal/visitante. As informações coletadas nesse período assumiram um caráter de subsídio ao início do processo criativo aqui observado.

## **2.2 A Exposição**

Olhando para o processo criativo do “Caminho da Serpente” de maneira detalhada, destacam-se três momentos na criação das ambientações: a definição do ambiente, com foco no bicho, concluída a partir de conversa entre eu (artista) e os biólogos Cybele e Danianderson (etapa 1); a criação da concepção visual, desenhada considerando-se a referência ao ambiente natural e necessidades do bicho (etapa 2); e, por fim, a montagem da ambientação (etapa 3) (Fig. 18).

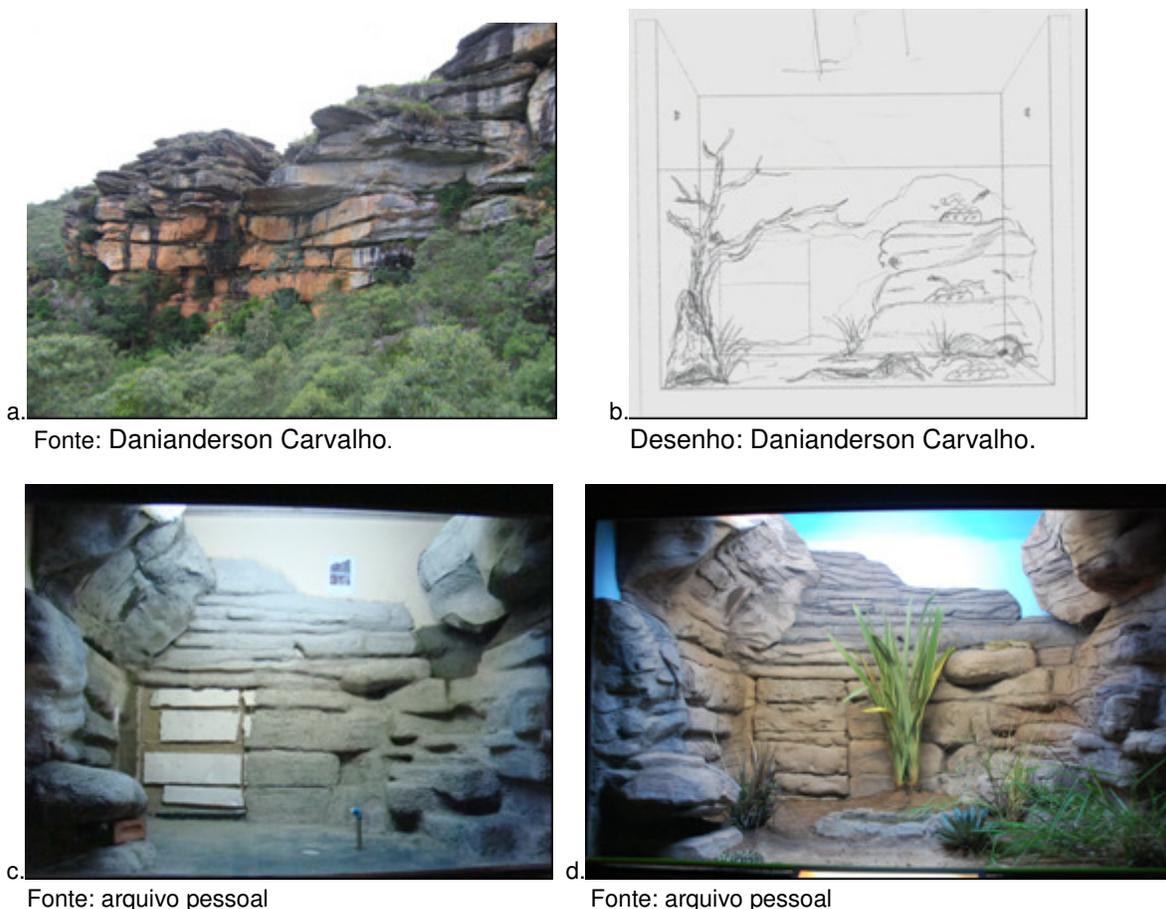


Figura 18: Percurso de criação do terrário de cerrado para cascavel (*Crotalus durissus*): (a) foto de paredão em Ouro Preto; (b) desenho de projeto para o terrário; (c) terrário em construção; (d) terrário finalizado.

Antes de iniciar a descrição das etapas, gostaria de fazer um relato sobre as **primeiras decisões**, de caráter mais geral, relativas ao percurso visual para o visitante; isto é, como foi determinada a sequência dos habitats e, conseqüentemente, das serpentes. Os primeiros encontros da equipe tiveram como foco central a divisão dos lados – os terrários se estendem ao longo de duas fileiras, à esquerda e à direita do observador. O projeto para a área de visitação previa uma divisória que condiciona o **percurso**, então optamos por estabelecer um caminho que vai gradualmente se transformando, passando de um ambiente de florestas para um rochoso e árido. Com isso permitiríamos ao visitante percorrer um caminho contínuo, sem rompimentos abruptos. Os terrários de mata ficaram localizados à direita (local de entrada), e à esquerda ficaram os desérticos (Fig. 19).

Logo em seguida, iniciamos a escolha dos habitats a serem retratados. Primeiramente, optamos por apresentar os biomas\* brasileiros: Mata Atlântica e amazônica, Pantanal, cerrado, caatinga e campos sulinos. De fato, nesse momento, ainda não tínhamos a certeza das espécies que poderíamos expor; logo houve a escolha por habitats de grande abrangência, que pudessem abrigar diferentes serpentes. Porém, ao longo da montagem, as certezas quanto aos animais que teríamos vieram e pudemos detalhar, **refinar** mais os ambientes. Ainda que a

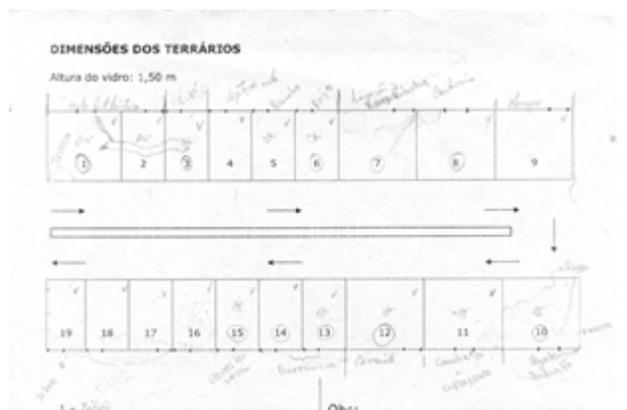


Figura 19: Planejamento do percurso e distribuição dos habitats/ serpentes.

Fonte: arquivo pessoal

opção pelos biomas tenha permanecido, visto que grande parte das espécies pertence à fauna nativa, retratamos com maior precisão o local específico de ocorrência de cada serpente. Ainda optamos por montar um ultimo terrário recriando a área externa de uma casa de sítio, isso com o intuito de esclarecer ao visitante os cuidados que deve tomar para evitar ser picado por uma serpente peçonhenta.

**A primeira etapa** é marcada por diálogos centrados no **animal** (ele é o ponto de partida), observando suas necessidades tanto para uma sobrevivência

---

\* Bioma: São zonas extensas, as quais apresentam um conjunto de relações estáveis entre espaço físico e populações plenamente adaptadas de fauna e flora. Sua caracterização é dada pelas especificidades de solo, topografia, regime climático e fitofisionomia, ou seja, por suas plantas mais abundante. Os biomas podem ser terrestre ou aquáticos. No Brasil são identificados cinco biomas: Mata Amazônica, Mata atlântica, Cerrado, Caatinga e Pampas. P360

LOPES, Sônia G.B.C.. **Bio: volume 3**. São Paulo: Ed. Saraiva,1997. p. 360

saudável quanto para um manejo eficiente e seguro. Durante as conversas que tive com os biólogos, levantaram-se, sobretudo, informações sobre a biologia e ecologia das serpentes a serem expostas. Os dados que foram colocados determinaram as ambientações na medida em que apresentavam elementos que eram de extrema necessidade, indiferentes ou desaconselháveis a essas. Isso porque não era almejada apenas uma representação do **habitat** para o público, mas proporcionar um ambiente favorável ao comportamento/hábitos do animal, evitando seu estresse e facilitando o seu cuidado.

A exemplo disso trago as imagens abaixo (Fig. 20 e 21): na primeira podemos observar uma surucucu do Pantanal em seu habitat natural alagado, neste caso reservamos metade da área do terrário para um lago amplo em que pudesse nadar à vontade; a segunda foto foi usada de referência imagética para a construção do terrário da jiboia amazônica, trata-se de uma serpente com hábitos arborícolas, assim era imprescindível a colocação de um tronco elevado.



Figura 20: Surucucu do pantanal (*Hydrodinastis gigas*) em seu habitat natural de regiões alagadas  
Fonte: <http://www.terradagente.com.br>



Figura 21: Referência para recinto de jiboia (*Boa c. constricta*)– necessidade de tronco, pois se trata de uma serpente semi-arborícola  
Fonte: <http://www.trekearth.com>

Uma parte fundamental desse primeiro momento foi a pesquisa por imagens do local de ocorrência dos animais, que se deu a partir da internet e arquivos pessoais. A busca se estendeu a fotografias de recintos semelhantes aos que buscávamos e saídas a campo para o registro de variados elementos de interesse (Fig. 22 e 23): um troco partido, a casca de uma árvore, uma fenda em uma rocha.



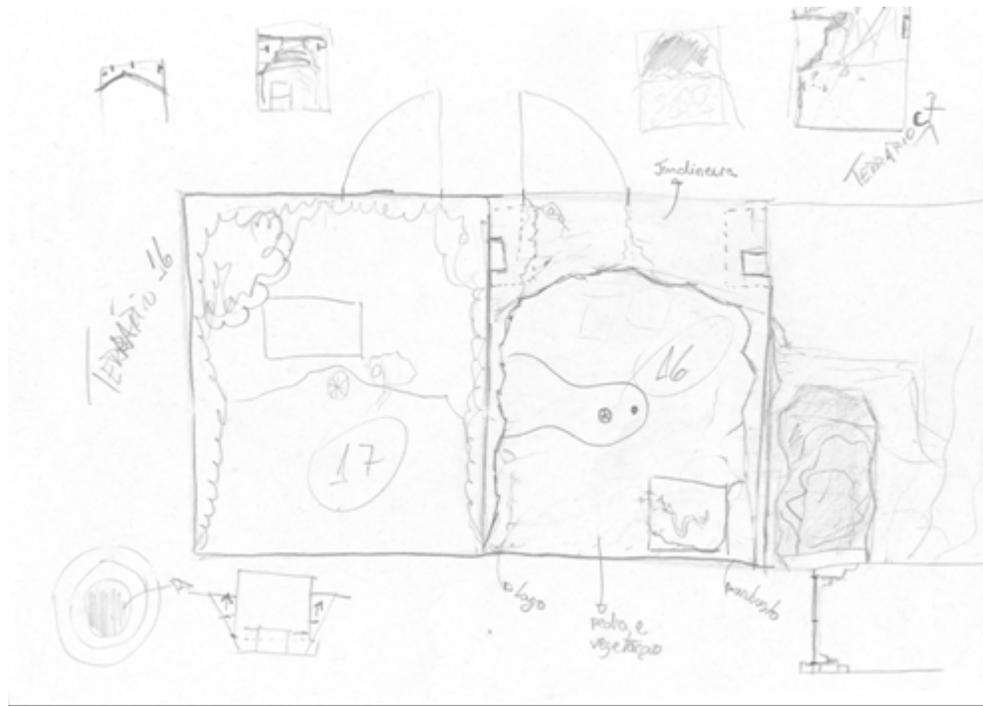
Figura 22: Árvore c/ raiz tabular, mata próxima ao zoo.  
Fonte: arquivo pessoal



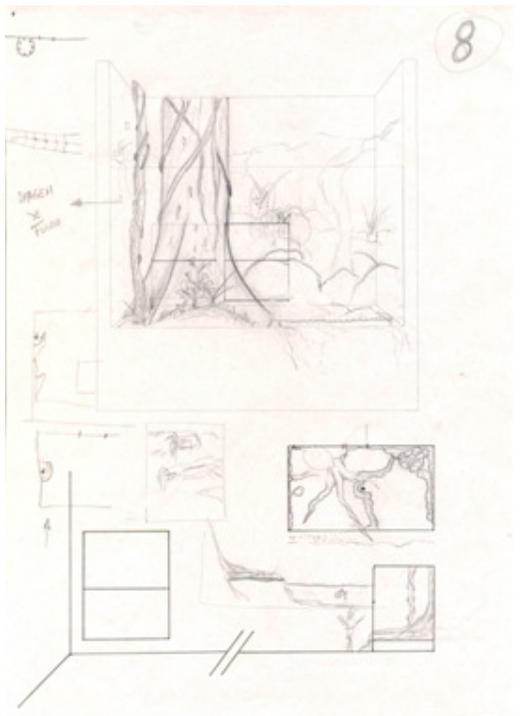
Figura 23: Paredões de argila da Caatinga  
Fonte: Daniel Perrella

**A segunda etapa** consiste no projeto espacial/visual dos recintos. Foram realizados diversos **desenhos** (Fig. 24), levando-se em consideração o material que fora recolhido anteriormente para cada terrário. Contudo, nesse momento do processo, o desenho representou apenas uma primeira tentativa de organização do espaço expositivo, sendo uma eleição dos elementos a serem usados e a marcação de sua posição em relação ao todo. Não houve um pensamento focado na construção do espaço de fato, o que viria a acontecer somente na etapa seguinte, quando, ao entrar no terrário, tínhamos uma percepção corporal de suas dimensões.

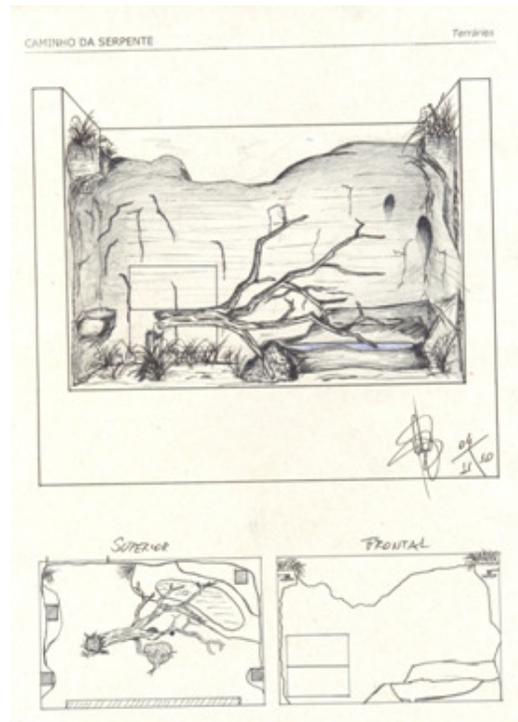
Tomando essa afirmação, considero essa etapa flutuante, isto porque a percebo ganhando forma e se modificando em decorrência do diálogo com as demais etapas (primeira e terceira). O desenho (projeto), ao contrário de se estabelecer como o indicador das etapas seguintes, firmou-se como o lugar do provisório, da organização do pensamento; é o ponto de partida das intenções, ganha corpo e materialidade, porem é revisitado a cada passo seguinte.



a.



b.



c.

Figura 24: Desenho de projeto – Criação: Rachel, Cybele e Danianderson; desenhos: Danianderson.

(a) Terrários – caverna e caatinga.

(b) Terrário – árvore c/ raiz tabular.

(c) Terrário – caatinga.

**A terceira etapa** abrange a realização das ambientações nos recintos e divide-se em dois momentos: a montagem das rochas, barrancos e troncos artificiais, que estrutura visualmente o lugar e o define (torna-o característico), e a colocação de elementos naturais complementares, tais como pedras, galhos, terra, vegetação (Fig. 25).



Figura 25: (a) terrário apenas com a estrutura e (b) terrário finalizado  
Fonte: arquivo pessoal

Após estudar o animal e seu habitat, nas etapas anteriores, e planejar pelo desenho a construção da representação, finalmente teve início a montagem das estruturas no interior dos recintos, promovendo assim a apropriação de seu **espaço** e possibilitando pensá-lo através do fazer, da ação.



Figura 26: Biólogos aprimorando trabalhando na estrutura  
Fonte: arquivo pessoal de Danianderson Carvalho

Foram trabalhados primeiramente as formas e volumes, sem cor ou textura, apreendendo o que é característico a certo habitat – os paredões de argila da caatinga: grandes áreas planas, verticais de baixo volume; a cachoeira: pequenas formas arredondadas e proeminentes – aqui, a criação se concentra na composição dos limites do espaço, nos volumes e formas, na alternância da matéria e do vazio. Em seguida houve o estudo das cores e texturas, essas mantêm um vínculo referencial mais aguçado com o habitat, têm de tornar presente rochas, troncos e terra; contudo são pensadas dentro do espaço em formação, decantam-se sobre as superfícies criadas anteriormente, interagem e são determinadas por estas (Fig. 27).



Fonte: Danianderson Carvalho



Fonte: Danianderson Carvalho



Fonte: Danianderson Carvalho



Figura 27: Estrutura e texturização da ambientação de caatinga.  
Fonte: arquivo pessoal

Quanto aos materiais trabalhados, os elementos artificiais são constituídos por estruturas de metal, jornal, canos, isopor, cimento e corantes e tintas (Fig. 28 e 29). Mas, para além de suas funções práticas de sustentação, os materiais foram pensados como elementos de linguagem – o cimento, por ser de origem mineral, traz uma materialidade própria. Diferentemente de materiais como as fibras e resinas sintéticas, a massa à base de areia e cimento guarda uma reminiscência sensorial, tátil, com o elemento natural, sendo essa uma particularidade que consideramos de grande importância para a representação do habitat.



Figura 28: Estrutura de tela e jornal.  
Fonte: arquivo pessoal



Figura 29: Revestimento de cimento.  
Fonte: arquivo pessoal

Por fim, houve a colocação dos complementos naturais, isto é, a preparação definitiva desse espaço/habitat construído, para a recepção de seu habitante (Fig. 31). O processo final inicia-se com a limpeza e desinfecção do local (uma medida sanitária obrigatória). Para tal, primeiramente o lavamos com água, para em seguida usamos o fogo: todo o recinto é esterilizado com uma “vassoura de fogo”. Então, entramos com as plantas (Fig. 30), rochas, troncos, cipós, aquecimento e água, além da iluminação de lâmpadas UVB, próprias aos répteis.

Enfim, colocamos as serpentes (Fig. 32) para um período de adaptação e posterior exposição.



Figura 30: Colocação da vegetação  
Fonte: arquivo pessoal



Figura 31: Ambientação de caatinga finalizada.  
Fonte: arquivo pessoal



Figura 32: Colocação da serpente salamanta (*Epicrates cenchria*).  
Fonte: arquivo pessoal

Essa descrição consiste em uma observação do percurso estabelecido na criação de cada terrário, um olhar para o método de trabalho (os procedimentos) desenvolvido e mantido no processo criativo. Apesar de haver peculiaridades advindas das diferentes necessidades em retratar os habitats, foi perceptível a permanência

desse conjunto de ações. A cada nova ambientação que começávamos, nós (a equipe) dávamos início a um mesmo movimento. Isso se tornou um processo que extravasou o individual, firmou-se como o processo da exposição, ou talvez tenha sido o contrário, o andar da exposição que absorveu a todos, ou ambos.

Dessa maneira, o processo criativo e o pensamento sobre o espaço se deram no interior dos terrários, a partir da relação de diferentes profissionais e diferentes conhecimentos, relação essa fundada no diálogo e em um entrosamento crescente.

### **3. O PENSAMENTO COMPARTILHADO E A APRENDIZAGEM COLETIVA.**

Um fato primordial, destacado ao vivenciar e estudar o processo criativo das ambientações, foi a percepção de que o mesmo (no contexto do zoológico) se encontra no entremeio de três grandes áreas do saber: a Biologia, a Arquitetura e as Artes. Pode-se afirmar que a criação artística e o conhecimento técnico/científico, aqui, não se configuram (cada um) como única via, tampouco um se torna imperativo sobre o outro, e sim mostram-se em permanente diálogo com conceitos e técnicas que se encontram além de seu saber próprio.

Ao longo da elaboração e montagem das ambientações, as áreas citadas se viram de tal forma entrelaçadas, que não foi possível construir o espaço expositivo sem que houvesse um pensamento específico, advindo de cada uma delas, interagindo no todo. No decorrer da criação da exposição sempre se fez presente a necessidade de ponderações técnicas, espaciais e visuais, na medida em que se apresentavam as demandas estruturais e conceituais do recinto. A cada reunião direcionada ao planejamento de um novo terrário, ou, em dados momentos, durante sua execução, houveram discussões fundadas em três perspectivas: a do **biólogo** que entende o recinto sob o aspecto técnico, como um habitat artificial e controlado, o que pressupõe protocolos de manejo e manutenção do animal; a do **arquiteto**, que pondera sobre a natureza da ocupação do espaço, como as estruturas serão definidas e montadas no recinto – o lugar de sobrevivência do animal – e no espaço de visitação, local de fruição

do público; e a do **artista** que lida com a percepção sensorial do observador, com os elementos de linguagem (cor, luz, textura, forma, volume, materialidade, som, temperatura, umidade) e com a representação na criação da ambientação.

Guiando-se pela premissa do espaço como catalisador da proximidade do visitante com o animal, a equipe investigou conceitos que englobam as particularidades de ambos. O espaço pensado para o animal levou em consideração, primeiramente, sua biologia – seu habitat, como se comporta e interage com seu meio, quais suas necessidades para se manter saudável – além disso ponderou sobre o fato do animal estar cativo, o que gera estresse e alteração do comportamento natural, e como isso pode ser minimizado. No caso do homem, houve um pensamento sobre qual a natureza da relação firmada com o espaço. Encontramos aqui um ponto duplo: por um lado, há o técnico que necessita de segurança e facilidade no manejo do animal, logo há um espaço pensado pela função; por outro, há o visitante que o vivencia pelo sensorial e pelo emocional, simbolizando e retendo a experiência, ou seja, um espaço do lúdico e da fruição.

Ao longo de toda a montagem dos terrários da exposição, foram colocados questionamentos sobre a organização do espaço/visual em sua relação com o animal e com ser humano. Foram frequentes perguntas como: estes elementos ambientais facilitarão o comportamento habitual do animal? O tratador poderá ver a serpente e terá segurança ao fazer a manutenção do terrário? A composição visual que estamos criando fará sentido ao visitante? Esse exercício reflexivo, que se intensificou à medida que os conceitos estudados eram absorvidos, trouxe complexidade à composição, e conseqüentemente à criação do espaço.

É notório que as perspectivas adotadas estão diretamente vinculadas ao universo próprio de cada área de conhecimento, contudo, em momento algum, há sobreposição ou fragmentação das informações, isto é, a aplicação de certo conceito sem conexão com os demais. Na construção dos recintos foi fundamental um pensamento conjunto e concomitante, que se desenvolveu a partir do diálogo e da troca de conhecimento entre os profissionais atuantes.

As discussões decorrentes desse encontro de saberes trouxeram questionamentos interessantes ao estudo do processo criativo. Em momentos distintos

e diversos foram colocadas indagações, certas vezes até provocações, que tornaram mais evidente a percepção de cada um sobre o que estávamos construindo, mas também incitaram à conversação, favorecendo a construção de ideias e fazeres híbridos, no sentido de uma unidade indissolúvel, porém originada na distinção.

Nesse contexto, a questão do espaço se firmou como o lugar do entremeio, da discussão e concordância. A distinção que menciono acima trata da relação particular, advinda de sua formação e vivência, que cada indivíduo demonstrou para com o espaço em processo – o arquiteto, o espaço estrutural; o biólogo, o habitat; o artista visual, a paisagem – já o híbrido se dá na conjunção dessas concepções, cujo resultado é a ambientação ocupada pelo animal e significada pelo visitante. Uma passagem que pode esclarecer o que afirmo ocorreu na montagem do terrário de cerrado destinado às cascavéis (*Crotalus sp.*). Em meio à montagem e instalação das estruturas, momento em que se firmava a compreensão e ocupação do espaço do terrário, os questionamentos foram intensos. Em uma leitura das imagens e do desenho iniciei o paredão de rocha, moldando formas e volumes em um pensamento análogo ao da pintura – eu estava pensando a paisagem. Logo os biólogos observaram um ponto: as formas que eu estava criando facilitavam o acesso das serpentes aos aquecedores, onde poderiam se queimar, bem como permitiam que se aninhassem junto à porta, colocando em risco o tratador, que poderia levar uma picada. Logo entendi que haveria interações, a paisagem seria explorada, seria habitada. A partir desse ponto começamos juntos a pensar o espaço, transitando entre o habitat e a paisagem. E, novamente, fomos questionados: a arquiteta, ao observar a instalação das estruturas, alertou-nos para a sua fragilidade e sua relação com o aquecimento. Resolvemos então refazer parte do que já havíamos montado, procurando observar o espaço sob o ponto de vista físico, relativo à matéria e aos elementos ambientais (claridade, ventilação, temperatura), ou seja, incorporando uma percepção estrutural.

Assim, a construção da paisagem, a construção do ambiente e a construção de um habitat passaram a confluir na criação das ambientações.

Aqui gostaria de colocar outro ponto de observação sobre o espaço. Na descrição do processo afirmo que, somente ao entrar nos terrários, pudemos pensar de fato o espaço. O trabalho dentro do terrário trouxe uma percepção física de sua área (Fig. 33), das proporções, do que pode comportar em seu interior; nesse momento houve o retorno e reconsideração daqueles primeiros desenhos. Não se tratou de um retorno para se verificar uma transcrição exata das imagens ou desenhos projetados, mas um olhar para eles agora embebido por uma vivência corporal, que



Figura 33: Bióloga Ana Soares  
Fonte: Danianderson Carvalho

se estabeleceu como um elemento fundamental ao processo criativo. O corpo também foi instrumento, experimentávamos através dele, usando-o como parâmetro (proporções) para a ocupação espacial, ou termômetro sensorial, ao verificar as temperaturas do ambiente, das pedras aquecidas e aquecedores, ou mesmo identificando correntes elétricas (paralisamos por mais de um mês um dos terrários, pois estávamos tomando choques em vários pontos do chão e da estrutura). Também verificávamos a resistência das estruturas: escalávamos e nos pendurávamos. Percebo que se estabeleceu, a partir daí, um ir e vir entre o bi e tridimensional; a estruturação do pensamento se deu em ambas as linguagens, à medida que a criação tridimensional se desenvolveu.

### 3.1 A aprendizagem coletiva



Figura 34: Biólogas Renata Vaz e Cybele Lisboa  
Fonte: arquivo pessoal de Danianderson Carvalho

Houve um crescimento conjunto da equipe no decorrer do processo, juntamente com um crescente entrosamento, não isento de alguns pontos de discórdia e desentendimento, fazendo-nos aprimorar o diálogo tão necessário. Desenvolvemos e aprendemos técnicas, pesquisamos, experimentamos. A criação em si (o projeto e direcionamento da montagem) envolveu mais diretamente a mim, a chefe do Setor de Répteis e o biólogo aprimorando (a arquiteta não chegou a finalizar o projeto, tendo de retirar-se antes); contudo a montagem contou com a participação de diversas pessoas, de forma constante e esporádica. Todos foram imersos no processo, conscientes do propósito do que realizavam, e auxiliaram-nos desde a estrutura até a colocação da vegetação.

A pesquisa realizada para a criação das ambientações se fundou em dois ramos: a busca de imagens e a experimentação prática. Quando digo isso, refiro-me a um estudo de imagens de recintos em zoológicos e/ou de habitats, buscando entender os conceitos aplicados e sua composição visual; simultaneamente houve também a experimentação no fazer, testando e compreendendo as possibilidades das estruturas tridimensionais e dos materiais, analisando suas características físicas (compatíveis ou não com os propósitos do projeto) e observando-os enquanto elementos de linguagem na construção de um espaço.

Ao longo do desenvolvimento do processo criativo, recursos de criação artística, científicos e técnicos foram sendo mobilizados à medida que a criação dos ambientes se concretizava. A composição visual a partir da articulação dos elementos de linguagem, a montagem de estruturas, a pesquisa de materiais, levando em conta qualidades plásticas, mecânicas e químicas, ou ainda o conhecimento de comportamento animal, determinante na colocação de elementos ambientais, constituem o corpo do processo, e são os componentes que tivemos em mãos para pensar e construir o espaço.

Um ponto que se fez presente ao coletivo (e evidente nas últimas montagens) foi a crescente familiaridade com esse novo lugar da criação. Quando começamos o primeiro terrário, estávamos diante do desconhecido, todos os aspectos necessitavam ser experimentados, explorados em suas possibilidades, mesmo que infrutíferas. Aos poucos, ganhamos intimidade com os materiais, as ferramentas, com a criação tridimensional e o espaço. No início, o pensamento se mostrou fragmentado e impreciso, considerando separadamente cada elemento – os conhecimentos da elaboração das estruturas, das qualidades dos materiais e do espaço ainda eram vagos. No final, o processo tornou-se coeso, sendo a criação pensada como um todo. Ao moldar a tela e arame para a estrutura, a construção da cor já estava presente, mesmo que essa só viesse a se concretizar após uma série de procedimentos, ou no momento da criação da forma, pensávamos a textura e a interação de ambas.

Esse desenvolvimento paralelo promoveu um trânsito pelas diferentes etapas em diferentes recintos, isto é, enquanto recolhíamos informações para dar início a um terrário, já estávamos colocando a textura de outro, ao passo que realizávamos desenhos para um terceiro. Com isso surgiram as ressonâncias e as interferências de um processo em outro. Ao nos defrontarmos com uma questão em um terrário mais adiantado, era possível olhar para os que se encontravam no início e rediscuti-los; ou ainda, uma idéia que se colocava no planejamento de uma nova ambientação nos fazia voltar aos trabalhos que considerávamos finalizados. As reuniões para a discussão e reconsiderações da organização geral da montagem, ou mesmo da escolha dos habitats, continuaram ocorrendo durante todo o percurso, não sendo uma idéia fixada

de início e resistente. O processo criativo foi marcado por uma dinâmica coletiva, por um movimento constante, um trânsito de pensamentos, decisões e ações. Deste modo, tal dinâmica não se deu em uma via única, de um ponto a outro, e sim de forma tortuosa, em movimentos de avanços e retrocessos, dotando o processo criativo de uma permanente transformação do conjunto.

## CAPÍTULO II

A experiência individual no Zoológico de São Paulo foi marcada pela passagem de uma visão inicial e errônea, acreditando ser uma Instituição destinada apenas ao cuidado e exposição de animais para o conhecimento e familiaridade em relação aos propósitos educacionais e de pesquisa de um zoológico na atualidade.

Deste modo, dedico o primeiro capítulo a uma explanação do zoológico contemporâneo, a fim de apresentá-lo em seu percurso histórico e conceitos atuais. A importância de tal estudo reside, sobretudo, no fato do lugar zoológico ser o contexto da criação artística analisada por esta pesquisa.

Primeiramente trago uma apresentação da evolução histórica da manutenção de animais silvestres em cativeiro, para em seguida abordar as conjunturas que levaram a uma mudança na relação do homem com a natureza, em direção ao que hoje verificamos. Ainda relacionado a esse relato, apresento o surgimento dos primeiros zoológicos e seus conceitos.

Em um segundo momento, coloco a definição da área de estudo e atuação denominada design de zoológicos (*Zoo Design*), descrevendo-a a partir de seus conceitos e estratégias voltados a construção de recintos expositivos, os quais necessitaram serem considerados no processo criativo do "Caminho da Serpente"

### **1. O ZOOLOGICO CONTEMPORÂNEO: UMA DEFINIÇÃO CONCISA**

O zoológico na atualidade apresenta complexos propósitos e perspectivas. Ele não se limita à condição única de espaço para o deleite, mas adquire também múltiplos papéis dentro da sociedade atual e posiciona-se como um espaço propício à pesquisa e à educação, ambas vinculadas à conservação do meio ambiente. A incorporação de tais propósitos não exclui, no entanto, o entretenimento, ao contrário, o vê como fundamental na relação que o visitante estabelece com o espaço do zoológico.

Sobre isso, Polakowski (1987, p. 26) distingue e interconecta quatro conceitos: entretenimento, pesquisa, educação e conservação, julgando-os como "quatro objetivos ou propositos centrais (que) emergem como o cerne da filosofia de

um parque zoológico moderno”. Assim, um zoológico hoje se configura pela conjugação dessas práticas, firmando-se em um cenário fundado na relação do homem com o animal. E diante da atual situação de perda acelerada da biodiversidade, o foco recai sobre a educação ambiental e conservação.

Tomando tal conjunto é possível discernir duas frentes de ação:

- (i) em uma via, há a combinação de entretenimento e educação ambiental. Ao passo que o visitante desfruta de momentos de relaxamento e de prazer, o mesmo é colocado diante dos mais variados dispositivos e níveis de informações, sendo convidado a conhecer e estabelecer um vínculo com o animal. O objetivo dessa associação é incitar uma reflexão, sobretudo voltada à conservação tanto de uma espécie quanto de seu habitat;
- (ii) em outra, encontra-se a pesquisa - genética, microbiológica, veterinária, comportamental, reprodutiva, nutricional (WAZA, 2005, p. 33 e 34) - e a ação conservacionista. Os zoológicos contemporâneos mantêm diversos programas que vão da manutenção de reservas florestais, coleta de dados em campo e apoio a pesquisadores que trabalham com o animal em vida livre (pesquisa *in-situ*); ao resguardo em cativeiro de espécies ameaçadas ou já extintas em natureza, através da manutenção de populações geneticamente viáveis, aliado à inseminação artificial e reprodução em cativeiro, e a conservação criogênica de DNA, os chamados *Frost zoos* (pesquisa *ex-situ*). E a esse respeito, talvez, o aspecto mais importante, seja a via comunicativa de mão dupla facilitada pelos zoológicos entre o campo e o cativeiro: o *in-situ* oferece dados de observação e material biológico ao *ex-situ*, que por sua vez retribui com o conhecimento de manejo. (COLLADOS, 1997, p. 26).

Observa-se que ambas as ações são voltadas ao público e à área científica, tornando o espaço do zoológico catalisador do encontro desses pólos. Se por um lado a pesquisa fornece, por meio da educação ambiental, elementos de conhecimento para o público, este, por sua vez, ao tomar consciência de sua

importância na conservação do meio ambiente, torna-se um agente transformador, difundindo em seu entorno (sua casa, bairro ou cidade) ações de respeito para com os seres vivos e seu habitat.

## **2. DO COLECIONISMO À CONSERVAÇÃO**

Manter coleções de animais não domesticados é uma prática antiga, havendo registros datados de cerca de 1.500 A.C., em sociedades ocidentais e orientais, tais como Grécia, Egito e China. Mas somente no século XIX surgiram os primeiros zoológicos, assim como os conceitos e propósitos que os embasam.

### **2.1 Coleção**

Em um período que se estendeu da antiguidade até meados do século XVIII, a relação de posse foi pautada, sobretudo, pelas ideias de gozo e status. Os animais eram frutos de captura (caça), espólio de guerra ou oferecimento de presentes para nobres e governantes. É provável que dentre os exemplos, o mais emblemático à sociedade ocidental seja a imagem dos animais levados ao Coliseu para matarem e serem mortos em lutas com *Bestiarii* (Fig. 35). Hanson (1962) e Polakowski (1987), também relatam que Aristóteles realizou estudos de animais trazidos à Grécia por Alexandre, O Grande, em virtude de suas conquistas, ou ainda mencionam o fato que, durante o ciclo das Grandes Navegações, os exploradores presenteavam a realeza com animais exóticos e ainda desconhecidos, em busca de financiamento para suas viagens.



Figura 35: reprodução de relevo com “bestiarii” lutando contra leões. Museum of Roman Civilization, Roma, Itália. Crédito: Barbara McManus, 1979. Fonte: [http://www.vroma.org/images/mcmanus\\_images/](http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/)

A partir da Renascença, as *menageries*, casas reais que abrigavam as coleções de governantes europeus, em grande parte abastecidas pelos viajantes e caçadores que percorriam as colônias, adquiriram grande importância e destaque, tornando-se símbolos de status, “a casa real de animais simbolizava o triunfo de seu senhor sobre o mundo da natureza” (THOMAS 1983, p. 391). Eram locais privados, acessíveis a convidados e a uma parcela restrita da sociedade, sendo que “A principal função do animal era divertir e impressionar os convidados do proprietário Real” (POLAKOWSKI 1987, p. 18).



Figura 36: Ilustração da *menagerie* da Torre de Londres, 1820.  
Fonte: <http://www.lookandlearn.com/history-images>

Uma importante *menagerie*, de grande prestígio, foi o da Torre de Londres (Fig. 36), que abrigou espécimes selvagens e/ou exóticos por 600 anos, sendo abolida em 1832, quando os animais foram transferidos para o recém-fundado Zoológico de Londres, no Regent Park. Há muitos registros históricos desse local: é descrito que, em 1251, um exemplar de urso polar era mantido preso por uma coleira, enquanto nadava no rio Tamisa para pescar suas refeições; já em 1622 o rei Jaime I construiu um palco para a exibição de brigas entre diferentes espécies, como lobos, leões e tigres; no século XVIII havia a Sala dos Macacos, uma atração muito popular, na qual os visitantes ficavam em um recinto fechado, interagindo com um grupo de primatas; em 1741 foi lançado o primeiro guia de visitação, contendo em sua lista cinco leões adultos (identificados por nomes

próprios) e dois filhotes, três tigres, dois leopardos, um guaxinim, um porco-espinho, um grande primata, quatro aves de rapina e um pássaro\*.

Tais relatos mostram-se significativos, na medida em que possibilitam uma observação dos conceitos e fatos que pautavam a exibição de animais no período. Em virtude da apreciação não derivar de um interesse no animal em si, enquanto ser vivo, e sim, estar conectada às qualidades que ele poderia evocar e transferir à imagem da pessoa que o possuísse, a exibição era montada em torno desse propósito: os animais eram enclausurados em jaulas, salas e jardins alinhados aos padrões arquitetônicos europeus da época; bem como havia exposições que visavam decorar os “recintos” com elementos que remetiam ao país/colônia de origem do animal.

Contudo, mesmo que em nome de uma satisfação estética, as coleções de animais estabeleceram um ambiente no qual o ser vivo era admirado, deslocando-se de seu papel social como alimento ou ameaça feroz (motivo pelo qual, por exemplo, os lobos europeus foram caçados até a extinção na Grã-Bretanha). Nesse novo cenário, uma gama de animais, que incluía nativos e exóticos, torna-se objeto de interesse e desejo, o que propiciou a intenção em conservá-los, assim como o surgimento dos primeiros apontamentos sobre sua biologia e comportamento (THOMAS 1983, p. 386 e 390).

## ***2.2 Novas abordagens da natureza selvagem***

A conformação das relações entre o homem e o mundo natural, em direção ao que presenciamos atualmente, teve início, em grande parte, na Idade Moderna. No transcorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX, deu-se uma mudança de atitude profunda em relação ao entendimento dos animais, das plantas e da natureza como um todo, e conseqüentemente da manutenção e exibição de animais cativos não domésticos.

---

\* Informações retiradas do material exposto na mostra “Royal Beast”, localizada no Museu da Torre de Londres: Londres, Inglaterra. Visitada em novembro de 2011.  
Site da mostra: <http://www.hrp.org.uk/TowerOfLondon/WhatsOn/RoyalBeasts>.

É possível destacar nesse período dois cenários diretamente ligados a esse tópico, um continental e outro global, que viabilizaram a instituição de novos paradigmas.

Na Europa dos séculos XVII e XVIII, a diminuição das áreas de vida selvagem em favor da agricultura, do crescimento da vida urbana e posteriormente da industrialização, alterou a relação com as formas de vida não humanas, que deixaram de representar uma ameaça feroz e daninha, ou ser tão necessárias como instrumento de trabalho. Isso possibilitou que as pessoas trouxessem os animais e plantas a um novo círculo de discussões: o da sensibilidade (inclusive afeição) e da moral.

*“Por volta de 1800, o confiante antropocentrismo da Inglaterra Tudor tinha dado lugar a um estado de espírito muito mais confuso. O mundo não poderia mais ser visto como feito somente para o homem, e as rígidas barreiras entre a humanidade e as outras formas de vida haviam sido bastante afrouxadas.” (THOMAS, 1983, p. 426).*

Concomitante a isso, o ciclo das Grandes Navegações, as quais geraram contato com uma natureza vasta e radicalmente distinta (continental ou insular), possibilitou uma nova aproximação dos elementos naturais. Se de um lado o encontro com grandes extensões de mata intacta e rica em diversidade vegetal e animal, muito diferentes das encontradas em continente europeu, propiciou o florescimento do ideal da natureza selvagem como um Éden originário; por outro permitiu a aquisição de uma percepção de fenômenos em âmbito global, estabelecendo uma base firme para o desenvolvimento das ciências naturais e ecológicas (GROVE, 1997).

Ao traçar a inter-relação do ciclo das circunavegações com o desenvolvimento de novos questionamentos na sociedade europeia, estendidas também às colônias, para com a natureza, percebe-se uma relação até certo ponto contraditória, mas frutífera. Ao passo que a vida selvagem vinha sendo sistematicamente devastada pela agricultura e exploração colonial, tornando-se escassa e distante (principalmente ao cidadão urbano), ela também passou a ser objeto de atenção, passível de estudo, contemplação e idealização.

### 2.2.1 O olhar simbólico e científico

A desestabilização dos paradigmas nas metrópoles europeias, juntamente com a possibilidade de contato, promovida pelas navegações comerciais e expedições científicas, com ambientes novos e com culturas que mantinham relações diversas com seu meio e distintas da estabelecida pelos europeus, promoveu uma gradual mitificação dos elementos naturais vislumbrados nas colônias. Grove (1997, p. 3) assim coloca:

*“Noções europeias sobre a natureza foram gradualmente transformadas, ou até mesmo submersas, por uma infinidade de informações, impressões e inspiração de todo o mundo. Desta forma fins comerciais e utilitarista da expansão européia produziram uma situação em que o ambiente tropical foi utilizado cada vez mais como um local simbólico para a paisagem idealizada e aspiração da imaginação ocidental”.*

Pode-se afirmar que esses elementos foram agregados ao imaginário das metrópoles e das próprias colônias tornando-se parte de suas produções literárias e visuais. As terras tropicais, sobretudo as ilhas, foram tomadas como monumentos edênicos e fonte de inspiração moral, no território do Sublime, Belo e Pitoresco.

A mesma conjuntura histórica descrita acima – Grandes Navegações, contato com uma natureza distinta e mudanças incisivas na cultura européia – que levou a novas perspectivas na criação artística, também deu subsídio a outra aproximação dos fenômenos naturais: o olhar científico. Novamente cito Grove (1997, p. 7): “A expansão colonial também promoveu a rápida difusão de uma nova idéia científica entre as colônias, e entre colônia e metrópole, ao longo de uma grande área do mundo”.

Observa-se que o processo de mitificação da natureza gera uma relação densa, porém não incompatível com a exploração dos recursos naturais, por parte dos colonizadores, em meio às novas terras. Isso significa que apesar de ser objeto inspirador, distante, era invadida, adentrada e destruída pelo homem. Colocava-se então uma postura não somente contemplativa, mas presencial, de relação física direta.

A vivência de proximidade acima descrita, do europeu nessa paisagem, permitiu então que surgissem interesses em observar e analisar mais a fundo os

elementos que compunham essa natureza exótica. Uma observação empírica que gradativamente deslocou o olhar do apenas simbólico (ou exploratório) para o também científico.

Pautado por pensamentos que já ganhavam força, como as tentativas de classificação objetiva proposta por Carlos Lineu (1707 - 1778), adquiriu-se a percepção de uma natureza independente, com sua própria dinâmica e passível de ser estudada e descrita a partir de suas características intrínsecas, ainda que antropomorfizadas, surgindo então diversas vertentes nos estudos naturais como a botânica, zoologia, taxonomia. (THOMAS 1983, p. 90 e 94)

E no cerne desse cenário de dupla abordagem do meio natural, contemplado e estudado, originaram-se os pensamentos fundamentais ao surgimento dos Zoológicos, assim como dos conceitos ambientalistas sustentados hoje, em prol da conservação do meio ambiente.

### **2.3 Zoológico no período pré Segunda Guerra**

Como derivação (herança) de toda a transformação mencionada acima, na ordem de entendimento da natureza, destaca-se as posturas de caráter simbólico e científico que justificaram a formação dos zoológicos, colocando-os em paralelo (já que coexistiram), mas aparte, dos antigos circos e *menageries*.

É possível identificar no contexto do século XIX, os pilares conceituais que direcionaram toda a organização ideológica, estrutural e populacional (formação do plantel) das instituições zoológicas recém-inauguradas. Em relação a isso, de forma relevante, pode-se distinguir na sociedade da época a incorporação da natureza, através da paisagem, como monumento de uma nação, enxergando nos campos, florestas e montanhas valores cívicos, morais e de identidade nacional. Houve também o crescimento do interesse popular pelas ciências naturais, surgindo atividades amadoras relacionadas a ela, como o hábito de acampar em áreas silvestres, procurar e colecionar ninhos, conchas, insetos e folhas, ou ainda a apreciação de leituras “leigas” sobre a natureza e seus animais.

Simultaneamente existiu a condensação desses pensamentos por parte dos naturalistas de Sociedades Zoológicas e Departamentos de ciências naturais de Universidades e Institutos, transformando-os nos primeiros idealizadores e

administradores de grande parte dos zoológicos americanos e europeus entre o final do XIX e início do XX.

Na Europa, de forma geral, o surgimento dos zoológicos deu-se em um movimento de popularização das coleções privadas de antes, tornando as *menageries* públicas e acessíveis. Para poder exemplificar, tem-se a fundação do Zoológico de Londres (1832), seguido por outros na Alemanha e por fim no resto da Europa.

Em um desenvolvimento paralelo e influenciado pelo europeu, fundaram-se os primeiros zoológicos norte-americanos, sendo o primeiro na Filadélfia, em 1874. Mas esses contemplam uma diferença radical dos europeus: já nasceram como instituições públicas, estreitamente vinculadas a criação dos parques urbanos e grandes parques nacionais.

Transgredindo a finalidade do mero espetáculo detida pelos circos e feiras, o propósito da exposição em zoológicos assumiu um papel diferente, trazendo os animais como objeto de estudo biológico, interessantes e belos por sua própria natureza. E mesmo que também vistos como símbolos, deixaram de ser mera curiosidade ou demonstração de poder, pois seu caráter simbólico não mais estava descolado do seu lugar de origem. O bisão americano, ou o carneiro-selvagem e a águia de cabeça branca, não representavam ou atribuíam caráter ao seu detentor, como nas *menageries*, ao contrário eles emanavam (rememorava/ a parte do todo) a grande beleza de seu lugar de origem – a natureza que evocava uma espécie de orgulho nacional. (HANSON 1962, p 26, 27 e 46)

E pelo motivo de residirem na esfera do bem público e contemplarem em seus propósitos divulgar o conhecimento da zoologia, o elemento comunicativo e educacional revelou-se parte integrante dos primeiros zoológicos. Estes logo foram ocupados e absorvidos pela população, sendo equiparados a museus e jardins botânicos, na medida em que, também assumiram o papel social de preservar e difundir bens culturais e naturais.

Há ainda um ponto de destaque para se apresentar: a questão específica da formação do plantel a ser exposto nos zoológicos. Independente de terem migrado das antigas *menageries* ou não, as coleções na primeira metade do século XX sustentaram-se a partir de uma rede de aquisições, baseada na

troca/compra/doação. O mecanismo principalmente se estruturava entre os zoológicos, mas não se limitava a eles: incorporava também refugio ou hospedagem temporária de animais de circos; coleta e doação de naturalistas amadores e cidadãos comuns; assim como se valeu da rede de contatos com exploradores independentes (caçadores e comerciantes de animais) e administradores de zoológicos financiados por Instituições, que partiam em busca de jornadas (HANSON, 1962, p. 100). Nesses dois últimos casos, encontra-se um ponto delicado, a retirada de animais da natureza, vinculada a práticas agressivas, como roubo de filhotes, armadilhas, transporte inadequado e perda da maior parte dos animais capturados, revelando uma condição de mercantilização da vida selvagem.

Tal conjuntura de posturas e pensamentos é percebida nos cenários europeus e dos Estados Unidos, até o período da Segunda Guerra e um pouco depois. A partir dos anos setenta, novamente as percepções sobre a natureza sofrem uma guinada e abandonam de vez o antropocentrismo, diante da urgência da preservação dos ecossistemas. Esse movimento foi acompanhado pelos zoológicos, que assumiram para si na contemporaneidade, a missão de trabalhar a preservação das espécies e seu habitat.

### **3. ZOO DESIGN**

Como vimos, ao longo do século XX, os zoológicos se firmaram como local de produção e promoção do saber. E para, além disso, assumiram como bandeira, diante do cenário de devastação do meio ambiente, a conservação da vida silvestre, desenvolvendo diversos programas em pesquisa e educação.

Observa-se então que os conceitos espaço-visuais de organização de um zoológico se configuraram como o catalisador de tais propósitos, assumindo uma evolução concomitante. A jaula passou a ser um recinto, que é pensado arquitetonicamente e visualmente a fim de corroborar as relações animal/homem/ambiente. Isto é, constrói-se um ambiente que evoca o habitat original do animal (representação realista), facilitando seu comportamento natural e, simultaneamente, permitindo ao visitante participar desse universo de relações de forma não invasiva (paisagem imersiva).

O pensamento da relação homem/animal pelo espaço está contido em uma área de estudo e atuação denominada Design de Zoológicos (*Zoo Design*), na qual há o envolvimento de biólogos, arquitetos, paisagistas, engenheiros, artistas, designers e veterinários, os quais criam ambientes que deem conta de aspectos relativos ao bem estar animal, ao manejo técnico seguro e eficiente, e, sobretudo, buscam dialogar com o visitante, isto é, “... fornecer os meios físicos (recursos) para a transmissão de mensagens educativas e conservacionistas...” (POLAKOWSKI, 1987, p. 78).

A evolução dos conceitos norteadores para a construção de ambientações zoológicas, até o que se observa hoje, acompanhou a superação da perspectiva antropocêntrica vista nos tópicos anteriores. Para tratar rapidamente desse percurso, serão apresentados momentos abrangentes e sequenciais do histórico europeu e norte-americano.

Como já fora mencionado, os zoológicos ocupam um lugar semelhante aos dos museus, jardins botânicos e parques no imaginário do público. Dessa forma seus conceitos espaço-visuais, em dado momento, também coincidiram. Ao longo da primeira metade do século XX, de forma geral, a organização dos zoológicos



Figura 37: diorama com espécimes de carneiro da montanha taxidermizados, com pintura de paisagem ao fundo. Museu de Historia Natural de Nova York, 2010. Fonte: arquivo pessoal de Danianderson Carvalho

pautava-se por conceitos taxonômicos, quanto à organização e distribuição das espécies, forma muito semelhante às aplicadas em museus de história natural. A colocação das espécies se guiava pelas chaves de classificação, como por exemplo, as casas de primatas, felinos ou aviários. E assim como nos dioramas museológicos (Fig. 37), eram colocados nas jaulas diversos elementos naturais

(substrato, rochas, arvores) e pinturas decorativas. Contudo constata-se que a

atribuição de alguma ambientação naturalista correspondia a um impulso de reminiscência românica, uma tentativa de proporcionar a contemplação diante dos cenários da natureza, apresentando o animal ao homem como um ator que atua em um cenário, ou o completa como elemento cenográfico, distante de uma compreensão/interação de ecossistema.

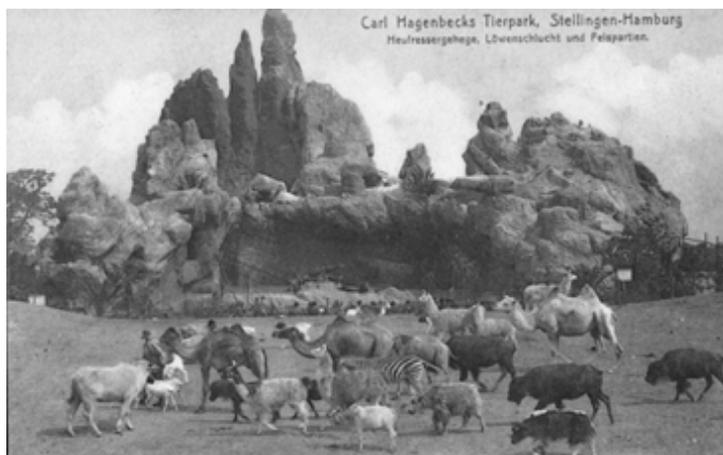


Figura 38: cartão postal com foto panorâmica do Tierpark Hagenbeck, 1907.  
Fonte: <http://www.akpool.co.uk>

Um ponto fundamental a esse período foi a inauguração, em 1907, do *Tierpark Hagenbeck*, em Stellingen, Hamburg, por Carl Hagenbeck (Fig. 38). Ele, pela primeira vez, introduziu no recinto o fosso em substituição as grades e cercas, proporcionando uma visão ampla, assim como criou rochas artificiais e uma exibição mista de presa e predador. Contudo, Coe (1986) afirma que tais elementos, ainda que inovadores, respondiam a um ideal estético ligado à paisagem romântica, do sublime, belo e pitoresco. O ser humano ainda se firmava como ponto central, como ponto de perspectiva. As exposições desse período são tomadas como um equivalente, como extensões das construções de panoramas, muito populares na época.



Figura 39: recinto de primatas exemplificador de estilo modernista.  
Hershey Zoo, Estados Unidos, 1954.  
Fonte: <http://circusnosoin.blogspot.com.br>

Em meio ao desenvolvimento dos cenários monumentais, começaram a instalarem-se as influências dos conceitos da Arte e Arquitetura Modernas. Os conceitos de minimalização dos elementos (menos é mais) e a instauração da forma e função tiveram efeito direto na arquitetura de zoológicos. Em linhas gerais, os recintos tornaram-se mais funcionais que estéticos, privilegiando espaços que favorecessem o conforto e a limpeza, a uma ornamentação detalhada. Coe (1986, pág. 370), coloca desta forma: “o conceito modernista de que todos os problemas poderiam ser resolvidos pela aplicação da tecnologia cada vez mais sofisticada pressupôs que o habitat estéril (*clinic-like habitats*) seria a resposta para o aumento da sobrevivência e taxa reprodutiva dos animais”. Os conceitos de Hagenback não foram deixados de lado, mas tornaram-se mais abstratos, apenas formas (Fig. 39).

Ao longo das décadas de 1940, 50 e início de 60, os padrões acima descritos repetiram-se, em diversas instituições, sendo descrito como um período de estagnação, com pouca inovação ou discussões significativas acerca de conceitos expositivos. (HANSON, 1962, p. 4)

Já nas décadas de 1970 em diante, um conjunto de fatores propiciou que novamente surgisse um círculo de discussões, onde se colocaram questões sobre a manutenção e apresentação de animais silvestres cativos.

A partir de então e até o momento presente, os estudos em Zoo Design realizados para o desenvolvimento de recintos expositivos, planos diretores e comunicação visual nos zoológicos produzem uma quantidade significativa de dados em diversas áreas, provando ser essa uma esfera do conhecimento efetivo. Os resultados atingidos, bem como os recursos utilizados, muitas vezes, são apresentados em congressos e publicados em sites especializados e revistas de zoologia. Esse “nicho” de atuação e pesquisa, ao longo do tempo ganhou corpo e importância fundamental aos zoológicos de todo o mundo.

A revisão dos conceitos expositivos em zoológicos que desembocaram nos conhecimentos e práticas hoje englobados pelo *Zoo Design* foi resultado de um cenário que se estabeleceu nos Estados Unidos do período pós Segunda Guerra.

A partir de uma análise geral, Graetz (1995, cap. 1.2, tópico: Development of Zoo Design Since 1950), apresenta uma conjuntura abrangente que distingue “as mudanças mais relevantes para o design de zoológicos (...) em três áreas: os avanços científicos, o crescimento da tecnologia e as mudanças sociais”.

Ao dar segmento ao seu texto, Graetz (1995) faz uma análise “bloqueada” e pontual, mas significativa na medida em que aponta a contribuição específica dos avanços para os zoológicos, colocando da seguinte forma: no campo das ciências, foi observado o desenvolvimento da microbiologia, mapeamentos de DNA, novos medicamentos e inseminação artificiais, bem como os estudos de dietas, comportamentais e ecológicos, todos diretamente ligados ao sucesso de reprodução e manutenção de animais cativos. Já as novas tecnologias, sobretudo nas áreas de materiais e interfaces comunicativas, aliadas às inovações dos conceitos arquitetônicos, possibilitaram a superação definitiva das jaulas e recintos panorâmicos, dando lugar a ambientações detalhadas e funcionais. E, por fim, uma mudança social em relação a assuntos como a caça, maus tratos, comercialização e exploração de animais, fez surgir inúmeros movimentos, Organizações Não Governamentais (ONGs), manifestos e teorias de proteção aos mesmos, ao passo que se desenvolveu uma crescente noção global da fragilidade da natureza diante de um desenvolvimento inconsequente.

Esse contexto levou aos conceitos norteadores do design de zoológicos: a compreensão da natureza como ecossistema, do qual fazemos parte, e a possibilidade de simulação desses em cativeiro.

### **3.1 Principais conceitos do design de zoológicos**

O *Zoo Design*, tal como um campo de pensamento/percepção da relação homem/animal, abrange duas vertentes entrecruzadas: *Design for animals* e *Design for people* (POLAKOWSKI, 1987). Na primeira, há um foco em elementos ambientais que favorecem o comportamento saudável do animal como iluminação, unidade, temperatura, vegetação e relevo semelhante ao seu habitat, ou ainda, um desenho de recinto que minimize o estresse da presença do público. Já em relação ao visitante, existe a intenção de criar-se uma vista sem barreiras, uma observação de paisagem natural e não uma caixa fabricada, para tal, utiliza-se barreiras invisíveis, fossos e vidros, assim como uma ambientação que extravasa o limite do recinto colocando em um mesmo espaço, como iguais, homem e animal.

“Um recinto em zoológico, para ser bem sucedido, deve ser concebido a partir de um ponto-de-vista holístico. O foco se dá nas inter-relações entre as pessoas, animais e plantas, não só sobre cada fragmento da exposição, mas em sua

disposição e seu impacto perceptivo e intelectual total.” (POLAKOWSKI, 1987, p. 78)

Tomando as considerações apresentadas acima e dando sequência, é possível afirmar que ao direcionar o foco da criação para a ocupação do animal ou apreciação do visitante, ou mesmo para a relação entre ambas, almeja-se um recorte, um fragmento de natureza válido, ainda que um simulacro. Para tanto logo se fazem presentes no planejamento do recinto questões da representação realista e paisagem imersiva (as mesmas serão melhores definidas e descritas mais adiante neste capítulo), como ideias fundamentais ao caráter final da ambientação. Independentemente se voltadas ao animal ou ao visitante, são pressupostos dos recintos em zoológicos contemporâneos.

Sobre tal apontamento: A representação da natureza em recintos zoológicos, Hanson (1962, p. 6) faz a seguinte colocação

“Certamente, a natureza em zoológicos apresenta toda uma sorte de contradições. O que poderia ser mais antinatural do que um urso polar em Miami ou girafas em Nova York? Zôos apresentam uma mistura peculiar de natureza e cultura. (...) Essa justaposição de “selvageria” (wildness) e civilização, natural e artificial, produz grande parte de seu fascínio”.

A partir do que foi apresentado, e dessa passagem, é possível dizer que o simulacro, mesmo que naturalmente contraditório, nesse contexto, se torna meio para a vivência física (animal) e simbólica (visitante), e assume uma essencialidade que o justifica.

Tendo exposto as questões iniciais, faz-se necessário agora elencar e descrever os mecanismos utilizados. Em cada vertente (a criação para o animal e para o visitante), bem como em sua relação, há conceitos e técnicas próprias. Aqui, por uma razão de organização, é preciso relatar cada parte independente para melhor pontuá-la. Sem, contudo, ignorar o fato de serem essas irremediavelmente entrelaçadas. O animal possui suas necessidades, da mesma forma o visitante, mas é na relação com o espaço e entre ambos, que toda a construção do lugar ganha sentido.

### 3.1.1 *Design for animals*

Engloba um conjunto de elementos direcionados aos animais. Aqui toda a atenção é voltada para o seu bem estar, isto é, todos os aspectos do recinto são direcionados para a saúde física e comportamental do ser vivo ali mantido e exposto. Dessa forma, "... a saúde e o conforto do animal em cativeiro é a mais alta prioridade ao desenvolvimento de uma exposição. O conjunto de conhecimentos do grupo colaborativo de design é necessário para todas as exposições, não importando a espécie..." (POLAKOWSKI, 1987, p. 86)

Contudo, é preciso deixar um ponto claro, para o animal a representação de seu habitat não se baseia, ou coincide, necessariamente, com os elementos que o tornam realistas ao observador humano. O realismo do recinto vincula-se a sua utilização e ambiência, a sua qualidade de ocupação e permanência, de acordo com as necessidades específicas da espécie. Como, por exemplo, pode-se tomar a criação dos terrários para as serpentes: em concordância com a sua biologia, foram de extrema importância fatores como o relevo (formas e volumes), substrato, temperatura e umidade. Já as texturas, vegetação e, sobretudo as cores, não tiveram relevância para a serpente, mesmo que tão importantes ao espectador. (POLAKOWSKI, 1987, p. 88)

Aqui o contato e diálogo dos profissionais de áreas como arquitetura artes e engenharia serão mais intenso com os biólogos, veterinários e tratadores. Isso se deve ao conhecimento específico que eles possuem do animal/espécie (noções gerais de biologia e ecologia) e o animal/indivíduo (características individuais do exemplar mantido pelo zoológico). Serão eles que irão apresentar as diretrizes para a composição do recinto, determinando o que será priorizado ou não, para um manejo adequado e de sucesso em todos os aspectos (saúde, reprodução, nutrição e bem estar). Ou mesmo, analisando os aspectos relacionados à segurança do animal, evitando que ele seja prejudicado ou estressado em demasia, quando exposto ao público.

E frente às necessidades físicas e comportamentais do animal, há diversos mecanismos desenvolvidos para se pensar o recinto. Mas, tendo em vista, este ser um estudo mais direcionado à Biologia, apenas enumero aqui alguns deles e sua importância. Associados a todos os elementos ambientais que oferece suporte básico a vida, pode-se observar conceitos que dizem respeito ao conforto

em um grau mais refinado, isto é, que tratam a construção do espaço, visando à liberdade de escolha do animal, seu estímulo, a variabilidade e mutabilidade do ambiente. Aqui podemos enfatizar todo conjunto de técnicas utilizadas no enriquecimento comportamental, as diversificadas modalidades de rodízio de recintos, dietas diferenciadas e modificações sazonais do espaço.

### *3.1.2 Design for people*

Em relação ao olhar do visitante, quando se almeja um caráter representativo e imersivo, há uma gama de recursos a serem tratados, em direção a fornecer uma vivência significativa e de acordo com seu código de interpretação da realidade. Os conceitos espaço-visuais de um zoológico lidam diretamente com a percepção do público, assim os elementos utilizados, são pensados de forma a corroborar com essa.

Levando-se em consideração a educação e o entretenimento, a intenção é criar ambientes propícios a uma transmissão de valores eficaz. Para isso, se desenham alguns princípios que tratam do espaço do zoológico como um todo, e de cada recinto em particular e tornam concreta a experiência de percorrer os caminhos e recintos.

A intenção é que se possa construir um ambiente capaz de envolver o visitante, ao passo que proporciona uma experiência marcante e duradoura, distante de um prazer alienado e superficial. Quanto a isso, Jon Coe, em um artigo fundamental ao *Zoo Design – Design and Perception* (1985) – enumerou e descreveu conceitos a serem considerados, a fim de tornar o zoológico um ambiente pleno para ao que se propões:

- Prender a atenção do espectador por meio de estímulos aos seus sentidos, instintos e a sua curiosidade. Os mesmos devem ser proporcionados por elementos sonoros, visuais, geográficos, que sejam distintos daqueles que se tornaram comuns pela habituação.
  
- Fazer do passeio ao zoológico uma experiência memorável e agradável, fornecendo ao visitante um encontro entre ele e a natureza, que corresponda e até supere suas expectativas. Também é necessário que se

promova um envolvimento emocional positivo, de proximidade e admiração. A intenção é tornar o encontro com o animal um evento marcante e não banal.

- A importância da primeira impressão se dá no fato de que o momento inicial é capaz de imprimir em uma pessoa toda a base de julgamentos que se seguirão. Se um visitante, por exemplo, depara-se com um animal envolto em estereótipos ou elementos degradantes, serão esses que irão marcar sua relação com ele. Diante disso, é afirmada a necessidade de se pensar um ambiente como representação dos habitats característicos no espaço do zoológico.
- Passar a mensagem de forma clara pressupõe um cuidado em não criar contradições ou transmitir informações confusas ao público. Ao lidar com a relação animal/homem no espaço do zoológico, é necessário haver uma concordância entre o que é oferecido à percepção do público e o discurso impresso em placas e materiais educativos. Como falar de toda natureza social e habitat de um chimpanzé e apresentá-lo sozinho em uma jaula estéril? Ou, em outro exemplo, mesmo que o recinto seja excelente, desenvolver um material educativo demasiadamente massivo, sem distinguir níveis de informação, ou contemplar interatividade. Em ambos os casos o público sairá com informações desconexas, fragmentadas.

Os conceitos de percepção brevemente apresentados acima pressupõem um ambiente coerente no qual a pessoa estará completamente envolta no contexto da vida selvagem e sua preservação. Intrinsecamente a eles estão as estratégias espaço-visuais para se pensar e construir o ambiente da exposição zoológica.

Quando se pondera sobre a criação de ambientações, pode-se vislumbrar tanto o zoológico em sua totalidade, como o recinto individualizado. Nas duas situações, o desenho de todo espaço e a construção de toda sensorialidade, seja ela visual, tátil, auditiva ou olfativa são marcadas por estratégias específicas.

Aqui, novamente traz-se a descrição em tópicos, para melhor organizar sua explanação.

(COE, 1994; WOODLAND PARK, 2004; COLLADOS, 2005; POLAKOWSKI, 1987)

- (i) *Ambientação realista* (Fig. 40). Desde os panoramas do *Tierpark Hagenbeck* (ver pag. 47), a representação tanto de pequenos recortes até amplos biomas, aprimorou-se em conceitos e técnicas, tornando-se cada vez mais fiel à natureza e mais adequada aos zoológicos. Abandonou seu papel de mero cenário e passou a ser ambiência que alia as necessidades de segurança, higiene e manutenção da vida, com uma riqueza de detalhes das formas, volumes, texturas, cores, iluminação, paisagismo, sonoridade, composição espacial e ambiental e perspectiva, as quais também ocultam quaisquer objetos que possam ser discrepantes, como comedouros e portas.



Figura 40: recinto realista destinado à exposição de lêmures, Bronx Zoo, Nova York, 2009.  
Fonte: Zoológico do Bronx, 2009.

- (ii) *Paisagem imersiva (Landscape immersion)* (Fig. 41 e 42). Expressão e conceito cunhados por Jones e colaboradores em 1976, no Plano Diretor para o *Woodland Park Zoo*, em Seattle (COE, 1994). A mesma define um recinto cuja ambientação é compartilhada pelo animal e visitante: eles

ocupam uma mesma paisagem, porém, não uma mesma área. Recinto e espaço de visita são separados por barreiras invisíveis físicas (fossos, vidros e telas de aço) e psicológicas (cercas elétricas, água, temperatura do piso (específico para répteis)). Isso torna o ambiente contínuo aos sentidos, descaracterizando uma divisão espacial de observador e objeto. O visitante não somente verá o animal em seu habitat representado de forma realista, ele também estará nesse mesmo habitat.



Figura 41: recinto imersivo destinado a exposição de crocodilos do Nilo, Bronx Zoo, Nova York, 2009.

Fonte: Zoológico do Bronx, 2009.

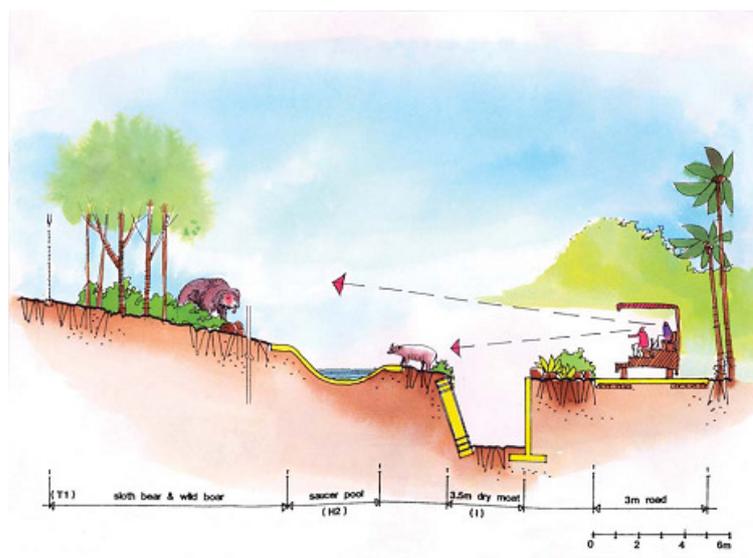


Figura 42: recinto com fosso seco e alagado, para exposição mista de Urso e porco selvagem.

Fonte: GUPTA, Brij Kishor, 2008.

(iii) *Organização temática e circulação* (Fig. 43). Aqui há dois pontos a serem considerados: qual a temática abordada e como ela será distribuída espacialmente. Ambos se veem interconectados a fim de estabelecer o percurso narrativo da exposição.

Primeiramente, se determina o fio condutor do discurso. Nesse sentido existem diversas propostas: uma exposição taxonômica (quase em desuso), onde os animais são apresentados de acordo com sua classificação biológica; ou bioclimática e zoogeográfica, no qual a divisão se baseia, respectivamente, nos grandes biomas terrestres (florestas tropicais, desertos, estepes) e na distribuição evolutiva das espécies (neotropical, paleoártica, etíope); ou ainda a continentalização, que apresenta zonas com a fauna característica dos continentes escolhidos.

Determinando-se o tema, constrói-se o percurso, ponderando sobre a coerência e o tempo deste caminhar. São criadas então as possibilidades de circulação e sua hierarquia, geralmente do genérico ao específico, equilibrando os caminhos (*Loops*) e praças de parada para descanso e alimentação.

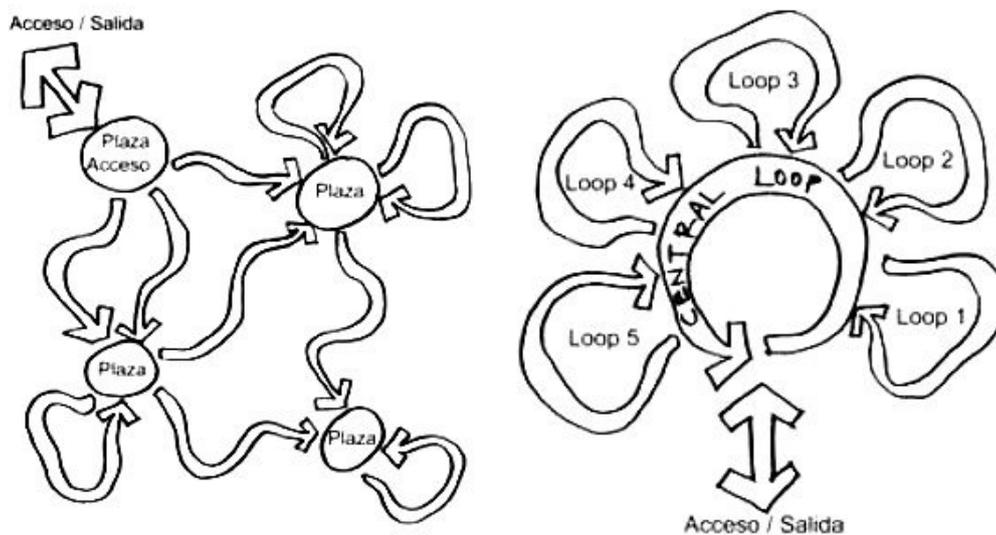


Figura 43: exemplo de organização dos "loops" de circulação.  
Fonte: Collados, 2005.

(iv) *Pontos de observação* (Fig. 44). De extrema importância, é capaz de afetar o animal e o visitante. O primeiro em seu comportamento e nível de estresse, o segundo em sua percepção e significação do que observa. Trata-se de organizar um espaço que mantenha um equilíbrio: o animal não deve se sentir ameaçado, ou acuado, ou mesmo desconfortável em seu recinto, para tanto sua posição tende-lhe proporcionar o controle e segurança de seu território, sobretudo nos casos dos predadores e primatas. Quanto ao visitante é imprescindível que fique em um lugar no qual não se sinta instigado a provocar o animal, ou julgue ser superior a ele, ao contrario, seu ponto de observação deve favorecer que veja toda beleza e dignidade inerente ao ser vivo que observa, provocando somente respeito.

No caso do publico, é preciso trabalhar com quatro estratégias – a distribuição dos mirantes, substituindo uma extensa “janela frontal” por mirantes frontais e laterais, superiores e inferiores que fornecem visões diferenciadas do mesmo local; favorecer a amplitude da visão através das barreiras invisíveis, ou seja, sem obstruções de cercas e paredes; considerar o posicionamento, para evitar atitudes prejudiciais; e por fim administrar o *crossing view*, isto é, organizar a observação para que não haja visão recíproca entre visitantes, em postos diferentes.

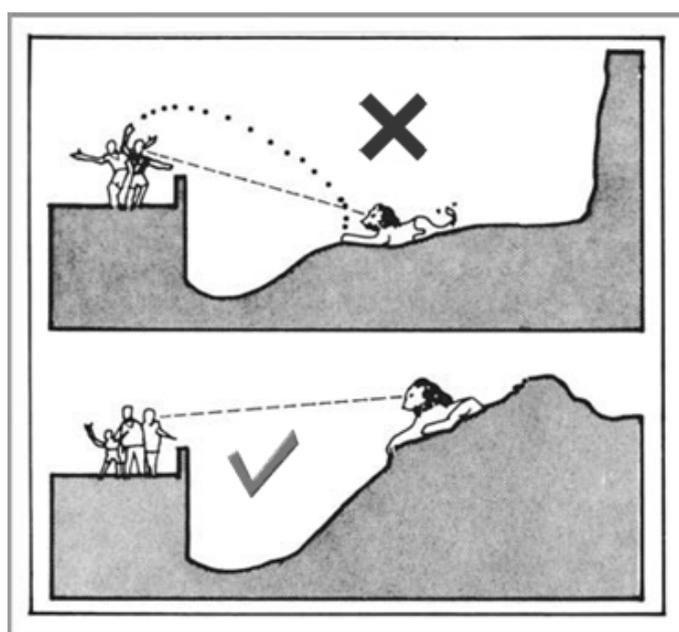


Figura 44: estrutura do ponto de observação em recintos para carnívoros.  
Fonte: PATTNAIK, A. K *et al*, 2007.

(v) *Interação animal/visitante* (Fig. 45). Contempla o grau de interação e proximidade. A relação do visitante com o animal é intermediada pelos meios de contato direto, quando a pessoa se vê na presença do animal ou indireto, quando o conhecer se dá pelos elementos da educação ambiental. Na relação direta há possibilidades desde a observação a distância, mais comum, até ver-se frente a frente com um urso polar no interior de seu lago, ou poder alimentar animais condicionados, como girafas, elefantes, avestruzes. Já na parte educativa, indireta, as possibilidades são inúmeras: multi-sensorial, provocando os sentidos do visitante para que entenda como as outras formas de vida apreendem o meio; lúdica, criando por exemplos replicas, para fotos e brincadeiras; ou ainda jogos comparativos, com os quais crianças e adultos podem comparar suas habilidades ou tamanho com os dos animais.



Figura 45: painel interativo, Bronx Zoo, Nova York, 2009.  
Fonte: Zoológico do Bronx, 2009.

Tomando os conceitos descritos é possível observar que grande parte dos zoológicos que já atingiram excelência, concretizando de fato os ideais apresentados, encontram-se na Europa, Austrália e, em maior número, na América do Norte. Entre eles podemos destacar e trazer como exemplo o Bronx Zoo, em Nova York, San Diego Zoo, Woodland Park Zoo, em Seattle, Georgia Aquarium e Zoo Atlanta, Melbourne Zoo, Zoologischer Garten Berlin, visto que são constantemente citadas pelos autores consultados, como referências mundiais em

termos de desenvolvimento de projetos com espécies ameaçadas e construção de recintos.

#### **4. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO**

Diante do explicitado acima, é possível observar as transformações do pensamento humano a partir de seu enfoque antropocêntrico, ou melhor, na superação de tal postura em favor de uma concepção na qual a natureza é independente, e não subjugada, da vontade humana, e o homem, por sua vez, parte integrante dela, não seu dono. Nota-se também a transformação do conceito em exposição zoológica, passando do museu vivo para o “bioparque”. O que antes era uma coleção de espécimes vivos considerada riqueza vinculada a status social, tornou-se população de animais *ex-situ* (em cativeiro), cujo propósito é a pesquisa, conservação e educação.

### CAPÍTULO III

Neste terceiro capítulo, apresento uma investigação cujo intuito é compreender o processo criativo e principalmente o espaço que ele estabeleceu à partir de uma perspectiva própria do artista. Tal busca propõe um olhar fundado no universo da Arte, que observa a criação própria do universo da exposição zoológica.

Ao longo de toda vivência do processo criativo, esteve presente uma indagação: qual a natureza da criação? Como posso entendê-la? Sendo o trabalho tão experimental e o espaço por ele gerado tão fractal, as delimitações se mostraram pouco nítidas, eram maleáveis, permitindo uma gama de aproximações.

Acredito que a característica que mais se fez presente a mim, seja o deslocamento significativo que o processo criativo das ambientações representou em meu percurso individual. A passagem da produção anterior – a pintura de paisagem – para o início dos trabalhos com a criação do ambiente expositivo não significou uma ruptura abrupta e abandono, e sim uma alteração na percepção, um novo entendimento do meu fazer e do meu compreender o artístico.

É notável dentro dessa transição, que o percurso contínuo de sair do plano predominantemente bidimensional e subjetivo e entrar no tridimensional e representativo, juntamente com um mergulho em um contexto absolutamente novo e distinto do habitualmente relacionado à arte, provocou, sobretudo, um questionamento quanto à presença do artista na criação das ambientações.

Foi possível então questionar-me de que maneira o meu conhecimento específico enquanto artista visual direcionou o olhar sobre a construção que estava sendo realizada e de que forma individualizou-se no processo firmado a partir de diálogos entre Biologia, Arquitetura e Artes Visuais. E ainda, em outra perspectiva, observar o que esse trabalho devolveu de possibilidade de investigação na arte contemporânea.

Posto isso, levanto a possibilidade de discussão de um elemento constante a todo o processo, visto inclusive, que já era um campo de interesse anterior a esse trabalho, e que sempre se manteve como campo propício de englobar a criação: a paisagem.

Terminado o trabalho de elaboração e construção dos recintos e podendo, deste modo, distanciar-me do processo criativo, tomá-lo de uma forma

mais global, deparei-me com um objeto extremamente complexo e multifacetado. O processo e o dado final do espaço expositivo – o lugar estabelecido – podem ser entendidos como prismáticos em sua natureza perceptível. Ambos permitem abordagens em seu caráter de projeto expositivo de cunho científico e cultural, determinado por um discurso curatorial voltado a aspectos da educação ambiental e para a conservação; ou como lugar habitado, ou seja, ocupado permanentemente pelo animal, o qual demanda necessidades específicas para a sobrevivência saudável; ou mesmo na apropriação pelo ser humano, que tanto o utiliza de forma funcional (equipe técnica), como o absorve simbolicamente (visitante) através da experiência sensorial.

Contudo, quando me coloquei como artista observadora, pude identificar um fio condutor em minha relação particular com a criação das ambientações, e mesmo que transitando pela construção desses múltiplos lugares (ou lugar múltiplo), permaneci ao longo de todo desenvolvimento do trabalho tentando compreender que paisagem era aquela que estava criando.

Dessa maneira, afirmo que, a questão da paisagem sempre me acompanhou, foi sobressalente no meu percurso individual em meio ao coletivo. Sempre pensei paisagem ao vivenciar o processo criativo das ambientações.

Como menciono acima, o desenvolvimento do espaço expositivo representou uma transição, e não um rompimento, em minhas produções. Movimento esse acompanhado pela paisagem, ou seja, ao me deslocar e colocar o fazer em um novo campo de atuação, trouxe a paisagem comigo, posicionando-a também sob as novas perspectivas que assumia.

Trago aqui um ponto central, um argumento acerca da paisagem que gradualmente, durante a criação, tomou corpo e norteou as discussões subseqüentes no desenvolvimento da pesquisa. Contudo não é apresentada uma definição fechada (nem o poderia, devido à complexidade do conceito), e sim uma proposição, uma ideia a ser discutida em meio ao contexto da exposição zoológica contemporânea. Também não há a intenção de narrar a história da pintura de paisagem, mas de tomar um fio condutor em meio a essa, que revele a construção do olhar que temos hoje para a paisagem.

## 1. A PAISAGEM

### 1.1 *A paisagem como construção humana*

Tomemos desse modo a paisagem, em princípio, como um conceito cultural de natureza e de espaço, um recorte do meio estabelecido pelo sujeito à partir de relações pré-concebidas por paradigmas de seu tempo e lugar. Um olhar orientado em busca de seus objetos de verdade.

De acordo com Cauquelin (2007, p. 13 e 14), a paisagem “é um modo de encontrar um equivalente plausível do espaço no qual vivemos”, movimento esse que se faz evidente e pertence à produção do conhecimento humano seja ele artístico, científico, filosófico, espiritual. Pode-se mencionar desde a invenção da perspectiva na pintura, até as formas poéticas encontradas no Oriente, ou as interpretações gráficas e matemáticas da ciência, ou, até mesmo, uma produção cinematografia banal, como “Avatar”. O que se apresenta em comum à todas “é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ‘ordem’ à percepção do mundo”.

Trata-se fundamentalmente de uma questão singular, bem explicitada por Besse (2006, prefácio IX):

*“... sempre se tentará perceber e pensar um único problema, que poderia finalmente ser formulado assim: como é possível habitar o espaço? O que é uma vida que toma a forma do espaço, e o que ela deve fazer para não se perder nele?”*

Não há como fugir do espaço ou desapercerbê-lo, ele figura entre as propriedades inevitáveis da nossa existência, assim como o tempo e a natureza, está dado, é fato, e não há nada que se possa fazer a não ser ocupá-lo, existir nele.

E como resposta ativa a esse problema nem sempre formulada, como o fez Besse (2006), mas constantemente intuído por todos, o homem encontra-se na condição/ação permanente de ordenar o espaço percebido, sendo capaz de colocar-se no centro de seu mundo (o que não significa “antropo-centrar”) e determinar quais as relações exatas a estabelecer com cada elemento de sua realidade existencial.

Tal movimento equivale à ininterrupta formulação de conceitos e de modos de apreender o entorno, são imagens e descrições literárias que ao longo da

história foram se sobrepondo, mesclando-se e adensando-se, estabelecendo assim um discurso visual dominante e implícito. São “falas” que chegam ao sujeito na condição de um *a priori* da percepção. Isto é, o espaço e a natureza não são entregues prontos a nós, em um estado pré-existente à cultura, são, ao contrário, articulados pelos instrumentos que possuímos, até chegarem a uma coerência aceitável. Deste modo, pode-se afirmar que não há olhar puro e inato sobre espaço circundante (seja ele natural ou urbano), que em sua essência já é uma construção.

Contudo, observa-se uma conduta natural, quase inevitável, em sobrepor os valores e tomar a construção simbólica como equivalente ao espaço físico. Trata-se de transpor os mesmos mecanismos de recorte e seleção que instituí a imagem artificial à vivência em *locuo* (do dado concreto) e sua significação. Tanto a representação na pintura, fotografia e cinema, como a determinação do que é uma paisagem a vista do sujeito, passam pelo mesmo processo de construção, ambos, em essência são uma restrição do mundo visível cuidadosamente organizada.

Logo, um observador, ao olhar o que para ele se configura como uma paisagem, alheio ao conteúdo histórico-cultural que se instala em seu ato contemplativo, tende a adotá-la como absoluta e natural, sem se dar conta de que o ato contemplativo já é interferência e re-significação. Enfim, “inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais.” (CAUQUELIN, 2007, p. 27)

Também é possível, a partir do argumentado acima, verificar uma distinção fundamental: há o espaço físico e lugar de nossa sobrevivência, explorado, muitas vezes tido como empecilho ou negativo ao homem, e o espaço dimensionado para a nossa existência, para torná-la viável e autêntica, esse trazido conceitualmente ao campo do pensamento artístico e filosófico. Aqui é válido retomar e reforçar um ponto sobre a evolução da relação homem/natureza apresentada no capítulo anterior (ver p. 41). Dentro de uma ambiguidade que descola o espaço geográfico de sua percepção é possível observar posturas dispares que podem se tornar contraditórias do homem em relação ao meio natural. Ao mesmo tempo em que admira, diviniza; explora e destrói.

## 1.2 A construção da paisagem

Uma vez colocada a paisagem como o resultado da eleição e articulação de inúmeras gerações de olhares, esquemas mentais, projetos e imagens dados historicamente; e do mesmo modo observa-se que essa mesma construção tornou-se de tal modo implícita à percepção que as evidências de seus mecanismos tornaram-se imperceptíveis, parecendo ao observador que a paisagem se abre simplesmente diante de seus olhos, e não denuncia ser a satisfação de um enunciado cultural.

É significativo, em contrapartida, investigar com maior atenção alguns momentos particulares do percurso histórico, cujas ideias estabelecidas mostraram-se potentes e constantes, chegando até o presente como fundadores do julgamento sobre o que é uma paisagem e ao que ela diz respeito. A intenção é pontuar e contextualizar certos conceitos, entender sua dimensão e localizá-los no presente.

E, se por um lado, se pretende uma maior clareza e compreensão dos pressupostos de uma paisagem, também é possível, a partir disso, investigar em que medida os mesmos foram sendo questionados e recolocados na perspectiva contemporânea, a qual apresenta uma nova relação do homem com a natureza e com o espaço, bem como localiza a paisagem na fronteira das disciplinas do conhecimento.

Em uma descrição coloquial e tomando-se o período do Renascimento ao presente, pode-se dizer que a construção paisagística na cultura ocidental é associada a uma visão emoldurada de algo que está à frente, de disposição horizontal, com profundidade dada pelos planos sucessivos do mais próximo ao mais distante. É trabalhada visualmente pela cor, luz, linha e forma e composta preferencialmente por elementos vinculados à natureza, ora vistos em proximidade e detalhes, ora colocados em um cenário evocativo de espaço vasto, do gigantesco e do horizonte.

Tal constante formal, é da ordem do senso-comum, acionada pelo observador ao se deparar com a paisagem em diferentes linguagens, sejam elas, pictóricas, paisagísticas, cinematográficas e literárias, e nos mais diversificados meios, do calendário ilustrado ao trabalho de *Land Art*.

Contudo, não há simplismos na paisagem, nem em sua forma, nem em seu conceito (SANDEVILLE, 2005). E ainda que remetente ao espaço e a natureza, não foi restringida ao simulacro desses, ao contrário, ela é dotada de uma relação profunda com seu modelo originário. A paisagem se embrenhou (e não o contrário) no espaço e mais ainda na natureza, e a partir de uma conexão imbricada, pouco clara e densa, transfigurou-se neles a tal ponto, que passou a responder em seu nome, seu porta-voz para o entendimento humano.

Ao retirar-se a paisagem do espaço e da natureza, eles não deixam de existir como fato, mas deixam de significar, desaparecem a nossa percepção.

Tomando a colocação acima, é possível prosseguir com a investigação, direcionando o olhar na busca por identificar os fatores e o percurso, os quais permitiram à paisagem chegar a sua constituição tão própria e a sua conexão, por vezes indistinção, com o conceito de natureza e espaço. Nesse sentido foram observados dois aspectos: se por um lado há as questões relativas às ideias e formas que foram se acumulando em torno da paisagem; por outro se pode olhar para o contexto restrito da pintura e verificar a aquisição de sua autonomia, passando de um gênero pictórico secundário a um conceito abrangente.

A paisagem pela via na qual a estamos considerando e discutindo nessa pesquisa, em termos de identificação de suas primeiras formulações (de seus elementos fundadores), estabelece um vínculo específico com as significativas mudanças ocorridas no Renascimento. Nesse período, ocorre uma radical alteração na relação, abordagem e representação do espaço, inauguradas pela Perspectiva. E o que se seguirá na evolução dos conceitos de interpretação do entorno (e na história da pintura, uma vez que essa também é fundamental à paisagem), será profundamente marcado por esse “novo” olhar. Mas é preciso esclarecer que não se trata de afirmar como sendo esse momento o nascimento da paisagem, dizer que aqui, e a partir disso ou daquilo ela passou a existir. O espaço, a natureza e a própria paisagem são anteriores, mas é a partir dos novos paradigmas instituídos pelo período, que os mesmos irão se configurar e se confundir em suas inter-relações.

### 1.2.1 *O período pré-renascentista*

O conhecimento e análise, por parte de estudiosos, de um grande número de textos históricos, validam a evidência de que na antiguidade greco-romana e Idade Média, estavam presentes discussões consistentes acerca do significado de se estar no espaço e qual a essência da Natureza. Há uma busca por equalizar os termos da existência em um meio, mas eles colocam premissas substancialmente diferentes das promovidas posteriormente, na produção de conhecimento promovida pelos humanistas dos séculos XIV ao XVI.

Na Grécia antiga, Cauquelin (2007) localiza a questão da natureza e o espaço fora do âmbito da pintura, comentando, sobretudo a descrição literária, e afirma a inexistência da paisagem entre os gregos. Segundo a autora, em sua análise de fragmentos textuais, os dados do entorno apareciam em concordância com o desenrolar da ação humana, e só se faziam visíveis à medida que essa ação assim o solicitasse. E mesmo nas pinturas de vista, cujos poucos exemplares chegaram até nós, sobretudo, em Herculano e Pompéia, o que se observa é a utilização de uma técnica aguçada a favor do decorativo e ilustrativo de uma narrativa.

Neste caso então, o espaço e a natureza não se sustentam pela própria validade, a totalidade não é a de seus elementos, mas a das ideias ali expostas – é da ordem do intelectual e não do sensorial; da fala e não da vista. Logo, estando a relação com o espaço “profundamente impregnado(a) do sentido grego de valores humanos” (RIBOM, 1991, p. 19) referentes a uma regência, a uma harmonização da ordem das idéias, e não das coisas, a questão da paisagem não estava posta.

Em relação ao período medieval, considerando a doutrina da Igreja Católica e todo embate em torno do estatuto da imagem que ocorreu no cerne dessa, a representação da natureza se viu restringida a enumeração e justaposição dos símbolos isolados, aparecendo em contextos específicos, e a questão do espaço enquanto dado sensorial, é praticamente nula.

A percepção que na antiguidade inspirava a razão, já aqui, é perigosa e induz ao erro. Kenneth (1961, p. 20) expõe as relações na época da seguinte maneira:

*“Se a nossa vida terrena não é mais do que um breve interlúdio, o ambiente em que é vivida não deve absorver a nossa atenção. Se as idéias são a imagem de deus, e as sensações viciosas, a nossa interpretação das*

*aparências deve ser tanto quanto possível simbólica, e a natureza, de que nos apercebemos através de nossos sentidos, torna-se positivamente pecaminosa.”*

Um exemplo apresentado tanto por Kenneth (1961), quanto por Besse (2006), traz uma elucidação a essa relação marcada pelo afastamento, através da figura do poeta Petrarca. Por ser possivelmente o primeiro homem do período a subir uma montanha por uma questão de fruição da experiência, em termos de contemplação da vista e interpretação da ação, Petrarca é tido como precursor da vivência paisagística como hoje a entendemos. Com a intenção de experimentar o estar na natureza, no campo e afastado da cidade e buscar o desfrute do espaço em sua totalidade e imensidão, o poeta, juntamente com seu irmão, alçam ao cume do monte Ventoux, na França. Em sua narrativa dessa ascensão, Petrarca interpreta o caminho alegoricamente, colocando as dificuldades físicas como metáforas das dificuldades espirituais enfrentadas pela alma humana. Mas ainda que simbólico, nesse momento há uma indagação e uma aceitação do espaço. Contudo, é na reflexão feita no cume, a partir da leitura de uma sentença de Santo Agostinho\*, que se revela o conflito de seu tempo entre o ser e seu espaço, levando o poeta a introspecção e afastamento, negando o entorno.

Em suma, através de Petrarca, podemos concluir sobre sua época e julgar naquele momento não ser “possível (...) nem fusão com o espaço, nem mesmo articulação entre a apreensão paisagística do mundo exterior e a experiência de si. Parece que nada na paisagem, no espaço da paisagem, pode servir a edificação do eu.” (BESSE, 2006, p. 7).

Há ainda mais uma colocação que gostaria de fazer antes de dar prosseguimento e abordar a paisagem a partir do Renascimento. Refere-se à instituição do termo “paisagem”. Besse (2006) e Sandeville (2005) apresentam um histórico das palavras “paisagem” (do francês *paysage*) e *landscape* (do holandês *landschap*) e em ambos os casos se verifica, que a essência do termo se referia a uma postura de apropriação do espaço, mais do que abarcá-lo em uma mirada.

---

\* E os homens vão admirar os cimos dos montes, as ondas do mar, o vasto curso dos rios, o circuito dos Oceanos e o movimento dos astros, e se esquecem de si mesmos.  
Fonte: Besse, 2006, p.7

Trata-se de uma posição e vizinhança características, de elementos naturais característicos, ocupação, e o estabelecimento de uma identidade (inclusive visual) nele. O sentido atribuído à palavra, antes de seu vínculo permanente com a pintura, o que somente ocorreu definitivamente em meados do século XVI, remetia a um entendimento territorial e de país.

Enfim, a breve colocação desses períodos anteriores, não é meramente ilustrativa de um panorama histórico, mas tem a intenção de evidenciar em que medida a chegada do advento de novos paradigmas, ou seja, o período renascentista pôde fundar uma sensibilidade absolutamente distinta e persistente, visto que reverbera até o presente.

### 1.2.2 *Renascimento e Romantismo*

Kenneth (1961) e Cauquelin (2007) concordam e afirmam o Renascimento como o ponto de guinada na percepção ocidental sobre seu meio e pontuam o desenvolvimento da Perspectiva\* como conceito de fundamental importância para tal evento. Em suas diferentes leituras da relação da paisagem, com a construção do olhar para com a natureza, ambos os autores coincidem ao refletir sobre a abrangência adquirida por um elemento que, em princípio, aparenta ser somente uma técnica específica, aplicada à pintura, mas revela-se a enunciação de um novo olhar e a evidenciação de que a percepção do espaço havia mudado de maneira irremediável.

Cauquelin (2007 p. 38) coloca que “parece bem pouco verossímil que uma simples técnica (...) possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a idéia que fazemos das distancias, das proporções, da simetria.”. Mas pondera e sentencia: “o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV.”

---

\* Perspectiva: Técnica de representação, numa superfície plana, do espaço tridimensional, baseada no uso de certos fenômenos ópticos, como a diminuição aparente no tamanho dos objetos e a convergência das linhas paralelas a medida que se distancia do observador. (...) permaneceu como um dos fundamentos da pintura europeia até o final do século XIX.

Ao se estabelecer o espaço tridimensional em uma superfície bidimensional, seja essa construção o reflexo de uma perspectiva científica dos planos e proporções, ou empírica pelo conhecimento da luz, das sombras e volumes, o que estava sendo posto não era meramente a simulação do visível e uma exaltação do primor técnico. Não se passou a representar, deste modo o espaço, a partir desse momento, por uma questão de “capacidade técnica superior” em relação aos períodos anteriores. O que estava posto era uma nova atenção para o espaço, cujos elementos e sua conexão na formação de um todo passaram a ser foco de um olhar curioso, também nascente, uma observação aguçada da lógica própria do conjunto. A natureza não era mais condenada, e sim digna de conhecimento; nem tão pouco pretexto para o exercício da razão, e sim seu objeto de estudos (Fig. 46).



Figura 46: Giovanni Bellini. **São Francisco em êxtase**. 1480.  
Óleo s/ tempera. 124 x 142cm. Freak Collection, Nova York.  
Fonte: **30.000 years of art**. Nova York: Phaidon Press Ink, 2007.

É também nesse momento que se dá início as complexas conexões entre os conceitos. A pintura baseada na perspectiva passa a criar um campo fértil à miscigenação do entendimento da paisagem, da natureza e do espaço. São campos de conhecimento que passam a responder uns pelos outros, a se observar um, pela óptica do outro. A pintura constrói o olhar paisagem e esse mesmo olhar, será o dado primeiro do pintor diante da natureza, instaura-se uma interdependência circular.



Figura 47: Pieter Bruegel. **Caçadores na Neve**. 1565.  
117 x 162cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.  
Fonte: **Coleção Gênios da Pintura: Pieter Bruegel**.  
Abril Cultural: São Paulo. 1967.

E aqui, a paisagem, em sua relação específica com a pintura, começa a caracterizar-se dentro das especializações de gêneros - surgidas no século XVI e sobreviventes até a modernidade - e a gerar uma série de debates e eleições de gosto. Enquanto é praticada com maestria no norte protestante, avesso à

representação religiosa (Fig. 47); no sul católico e humanista, no qual se edifica o “mestre universal”, a pintura de paisagem é tida como gênero secundário e complementar à pintura histórica, mas não simplório, visto, por exemplo, os estudos detalhados sobre ela de Leonardo Da Vince.

Assim, diante do exposto, novamente cito Cauquelin (2007, p. 77): “teriam eles [os renascentistas] projetado uma máquina de olhar a paisagem ... o único olhar possível para a natureza...?”

Possivelmente a resposta a isso seja sim. Nos séculos que se seguiram, o tipo de olhar da paisagem, os estudos e interesses que ela demanda começaram a migrar, ou se reconhecer em outras áreas, havendo promissores encontros, como geógrafos/artistas, cartógrafos/artistas e artistas/naturalistas. Não somente dentro da pintura as relações com espaço e natureza passam a remeter gradualmente à paisagem: a vista do pintor, também passou a coincidir com a do geógrafo, naturalista, arquiteto, engenheiro e a se estabelecer gradualmente como a norteadora da percepção.

Concomitante à formação do olhar da paisagem, mas não necessariamente em uma vinculação de eventos direta, o gênero paisagem, em uma ondulação que, por vezes tende ao naturalismo e por vezes ao simbólico, também segue em direção a uma autonomia, sobretudo no norte da Europa, chegando a sua plenitude nos séculos XVIII e XIX, especialmente no cerne do Romantismo. Aqui a

pintura de paisagem atinge uma forma auge, sendo soberana e não mais figurando como secundária, como um cenário, ainda que cuidadosamente construído, para as grandes pinturas de história ou de gênero.

Mas a importância desse período, não está somente na questão de primazia de gênero na pintura; assim como ocorreu com a perspectiva no Renascimento, um dado que surgiu em um contexto específico o extravasa e instaura-se como mediador da percepção. Observa-se que se o renascimento nos deu o olhar, a percepção sob a luz da razão, o romantismo nos deu o sentimento de veneração introspectiva, a apreensão sombria do terror e do sublime.

Instaura-se no romantismo (mas, se perpetua para além desse) uma relação peculiar com a natureza, que adquire a proporção do imensurável - ela é indomável, panteísta e moral – não sendo mais uma referência a um ideal de proporções e equilíbrio, e sim, algo a se contemplar por sua grandiosidade titânica (Fig. 48). Durante o renascimento e o século das luzes “o homem se descobre a si mesmo, descobre seu poder. Porém lenta e inconscientemente, embriagado no brilhante turbilhão das descobertas, o homem percebe sua insignificância e sua solidão” (ARGULLOL, 2006, p. 18). Os românticos tinham uma profunda consciência da fugacidade da existência e da pequenez do homem, diante da natureza e do tempo que tudo engole. O homem romântico perde sua centralidade universal e sua relação amistosa com a natureza, colocando-se como indivíduo portador de uma consciência única, perante o seu entorno que se estende pelo todo e ao nada.



Figura 48: Friedrich C. D. **Riesengebirge**, óleo s/ tela, 72 x 102 cm., 1830-35. Staatliche Museen de Berlín. Fonte: <http://www.artehistoria.jcyl.es/>

Essa confrontação promove o espelhamento entre a alma humana e a natureza: a montanha, o mar, o céu ganham caráter evocativo na paisagem, ao passo que, o espaço introspectivo expande-se na proporção desses espaços exteriores. A contemplação romântica é uma vista para o interior de si acima de tudo, outorgando sua criação à força imaginativa e admitindo o mundo exterior como elemento evocativo do que há no espírito humano.

O resultado é a progressiva “des/antropomorfização” da paisagem e a sacralização da natureza. Um exemplo elucidativo é a abordagem polêmica que Caspar David Friedrich oferece ao tema histórico da crucificação, no quadro *Cruz na montanha*, de 1808, no qual denota uma irrelevância do corpo de Cristo, que se encontra de costa para o observador, perante o gigantismo da montanha. O sentimento da pintura é profundamente religioso, porém, distante da iconografia tradicional, expondo com primazia a percepção do período (Fig. 49).



Figura 49 : Friedrich, C. D. **Cross in the Mountain**, óleo s/ tela, 115 x 110,5 cm. 1807-8, Dresden.

Fonte: <http://www.artehistoria.jcyl.es/>

### 1.2.3 O questionamento moderno

No decorrer do século XIX, os preceitos e técnicas mais ortodoxos começam a decair em meio à efervescência do Modernismo. Diante dos estudos de linguagem e discussões profundas sobre as questões da construção e natureza do objeto artístico, o status da imagem fundada na representação e no figurativo é esvaziado de sentido, assim como o conceito de gênero desaparece definitivamente, dando lugar a uma igualdade de todos os “temas”, dentre os quais figura a

paisagem. O estado de vanguarda instituído pelos diversos movimentos colocou a produção da obra fora e em confronto aos valores dados, deslocando o saber no âmbito da Arte do objeto final como referencial da realidade (“Saber sobre a Arte”), para a “verdade produtiva do trabalho” (“Saber da Arte”) (BRITO, 1980, p. 6).

A pintura de paisagem nos preceitos do século XIX torna-se obsoleta e não atravessa os movimentos modernistas. Contudo, o olhar-paisagem, perspectivado e evocativo, os conceitos mais ou menos conscientes (instaurados desde o Renascimento) que norteia a percepção do entorno, esses se mantiveram, pois, nesse momento, a paisagem já abarcava a natureza e o espaço, e não somente sua interpretação formal artística. Os mesmos somente irão ser levantados e questionados na produção artística verificada a partir dos anos 60 do século XX, quando a produção de Arte Contemporânea irá confrontar praticamente todos os paradigmas de então.

### **1.3 A paisagem na contemporaneidade**

Do final da Segunda Guerra aos anos 60, o eixo hegemônico de produção artística, desloca-se de Paris para Nova York e as discussões modernistas dão lugar a novas questões e embates. A partir do *Pop Art* “a arte vive no cinismo inteligente de si mesma” (BRITO, 1980, p. 7), as reverberações de Duchamp intensificam a inquietude quanto ao sujeito/ Arte/ Mundo, dando origem a um novo impulso de reconsiderações do que é dado, em uma forma ainda mais ampla e radical.

Se o Modernismo, em seu confronto com os decadentes valores do XIX, fundou um espaço autônomo, no qual a arte pensa a si mesma, abandonando definitivamente qualquer vínculo de duplo com a realidade e mergulhando no campo do auto-referencial. A Arte Contemporânea colocará suas contestações e firmará sua produção a partir desse mesmo lugar, porém, olhando criticamente para seu cerne, seus objetos, formas e fazeres, bem como para todo o meio circundante, para o mundo, indagando sua posição perante e dentro dele.

A conformação emergente de um exame profundo de sua própria natureza traz uma arte despojada de seus esquemas formais, suportes, materiais, procedimentos e lugares. A propósito, a arte deixa de ter lugar específico, de estar

contida em museus e galerias, agora, ao contrário, ela dá qualidade ao lugar, qualquer lugar em que esteja. E estando ausentes seus marcadores característicos (denotadores, porém delimitadores), a zona confiável de onde se podia reconhecê-la e julgá-la, o fato artístico (o lugar de atribuição /aparição do dado “arte”) revela-se fractal e difuso. Porém, tal condição não advém de um estado caótico e sem coerência, e sim de um deslocamento da essência da criação. Há uma migração da construção formal para a operação lógica; a premência do ato criativo se vê ligada à articulação do conceito e do discurso, os quais se corporificam nos meios que melhor lhe permitirem abordar suas linhas de tensão.

Como resultado, surge uma profusão de dispositivos e fórmulas complexas, sempre em mutação, maleáveis aos conceitos e interpretações, de se colocar o “objeto” artístico, e o ponho entre aspas, por esse não ser mais de fato, uma obra em sua concepção tradicional, visto que, pode ter ou não corpo físico, matéria (e entenda-se aqui todo e qualquer material, natural ou industrial); que pode ser único, ou valer-se da reprodução infinita; que pode ser uma ação, um pensamento, uma denominação, o próprio corpo do artista; pode se deteriorar, ser efêmero.

(CAUQUELIN, 1961; ARCHER, 2001; BRITO, 1980; KRAUSS, 1984)

Fatalmente a paisagem não haveria de permanecer alheia a essa dilatação dos conceitos e espaços da criação. Após um período de dormência na modernidade, ela reaparece não mais como tema, e sim como pólo de questionamentos na contemporaneidade, cuja abrangência extravasa os domínios da arte. Deste modo, seus fundamentos se veem modificados de forma significativa.

Ao observar o conjunto das alterações da construção paisagística na arte contemporânea, é possível descrever um cenário no qual, há ainda um lugar de resguardo de uma paisagem que há muito se firmou como a tradução verídica de um espaço e natureza. Uma paisagem de referência visual, fortemente determinada pela perspectiva renascentista e pela sensibilidade romântica. Porém, uma vez que essa antiga postura já não era capaz de sozinha argumentar com o mundo apresentado, incompatível com uma ideia de unidade plena, novos pressupostos à construção da paisagem foram inevitáveis. Nesse cenário, a vista norteada pela perspectiva, se viu

desafiada pela imersão, por aqueles que decidiram tratar do espaço, no próprio espaço; e a natureza edênica, divina deparou-se com sua insuspeita mortalidade.

Enquanto no campo da fotografia e da pintura ainda conservou-se o espaço de construção da paisagem/imagem; a expansão do território da criação artística, por outro lado, trouxe uma nova perspectiva: a imersão no espaço. A partir desse momento, o artista não mais trata da paisagem, ele adentra a paisagem, trabalha com seus materiais, suas particularidades e a discute em seu próprio *locus*, não mais em sua representação. Sobre isso, Beardsley (2006, p. 7) faz uma colocação referindo-se aos artistas da *Land Art* : "eles não estavam retratando a paisagem, mas engajando-se nela; a sua arte não era simplesmente de paisagem, mas nela também" (Fig. 47).



Figura 50: Walter de Maria. **The lightning Field**. 1974-77. Quemado, Novo Mexico. Collection of the Dia Art Fundation  
Fonte: BEARDSLEY, 2006.

Até então, e por seiscentos anos, a paisagem era, por excelência da pintura, da construção imagética pictórica e bidimensional, agora, em uma transição considerável, ela passa a firmar-se na escultura (em seu campo ampliado – Krauss, 1984), no pensar/agir no espaço tridimensional. Nessa condição, ela deixa de ser uma **representação** do espaço, um olhar a distancia, contemplativo, de onde não se está, para tornar-se a **apresentação** do espaço, um ato expressivo qualificador do lugar: caracteriza-se como um trabalho específico, que trata de um fato específico,

em um lugar específico. Lugar e obra sobrepostos formam um conjunto coeso e indissolúvel.

Um segundo ponto a ser observado aborda a relação sensível estabelecida com a natureza. O poder evocativo da construção paisagística de natureza, advinda do Romantismo, se dava a partir de uma imagem de plenitude, ordenamento divino, grandiosidade indômita. Mas, a natureza se mostrou perecível, mortal e "a clássica metáfora da natureza como um jardim primordial está obsoleta para uma paisagem que traz tantas cicatrizes de destruição" (BEARDSLEY, 2006, p. 8). Aqui, então, pode-se colocar uma pergunta praticamente retórica: poderíamos permanecer contemplativos, embriagados por uma natureza primordial, quando estamos em plena crise ambiental?

O distanciamento exigido para uma admiração introspectiva da unidade, do quadro/paisagem, foi repentinamente subtraído a partir do momento que se pontuou a problemática relação do desenvolvimento humano e o desgaste dos recursos naturais. Uma vez explicitado o fato de o homem ser parte e não soberano da dinâmica natural do planeta e de que seus atos não são inconsequentes, provocando à degradação do sistema que sustenta a única possibilidade para a vida humana, a natureza torna-se demasiadamente próxima e concreta. Tal fato força novas relações e novos significados, alinhados a uma ideia de sistema vivo, baseado na inter-relação de fauna, flora, regime climático e espaço geográfico, sendo o ser humano parte disso; enfim coloca-se a natureza sob a perspectiva de Ecossistema\*.

E agora, não mais restringida ao estético-visual e legitimada como portadora dos sentidos atribuídos à natureza e ao espaço, a paisagem hoje é autorizada a responder por toda gama de aproximações do entorno, para além do círculo restrito das artes. O entendimento da paisagem, a partir da discussão concomitante do espaço como lugar ocupado, e da natureza como conjunto dinâmico de relações encontra solo fértil em muitas outras áreas. A mesma passa a habitar as zonas de fronteiras entre as áreas de conhecimento, tornando-se um

---

\* Ecossistema: relações inter-dependentes entre o conjunto de fatores físico-químicos do ambiente e as populações residentes, em um determinado local geográfico.  
LOPES, Sônia G.B.C.. **Bio: volume 3**. São Paulo: Ed. Saraiva, 1997. p. 284.

conceito maleável. Dela, servem-se, por exemplo, a Geografia e Geologia, Arquitetura, Biologia, Oceanografia, Estudos Sociais, História, Engenharia, Astronomia.

Pode-se então colocar o conceito de paisagem como o epicentro das discussões e abordagens do meio em que se habita, e mais, observar que diante dessa condição, ele volta a incorporar parte de seu sentido passado de território - lugar vivenciado e individualizado pelas características próprias resultantes de processos ambientais e culturais. Nesse contexto, "entender a paisagem em sua concretude é entendê-la como resultante da ação histórica dos homens em interação com a natureza, ou seja, como conformação em câmbio de processos naturais e humanos em um sítio (lugar, região)" (SANDEVILLE, 2005, p. 54).

Por outro lado, podemos também, verificar as relações entre paisagem e natureza quando se atravessa a percepção direta do meio em que se habita. Desde que o microscópio e o telescópio, assim como os satélites, sondas, sismógrafos e sensores de todo tipo ampliaram enormemente nossa idealização do conjunto exterior dado, o entorno sensível que podemos ver com os próprios olhos, deixou de ser o único elemento a satisfazer a nossa imaginação. Agora o universo do micro e do macro, do extremamente profundo, do inacessível, do invisível se abriu a percepção, nos fornecendo um mundo que não mais cabe na estética e dimensões comuns. Como lidar com o gigantismo desmedido e rarefeito de uma nebulosa gasosa, ou com um espaço submarino que se revela pelo som e não pela luz? A paisagem então deixa a esfera do sensorial e é convocada a adentrar o território para além de nossa bolha biológica (VIEIRA, J. A.; RAY, S, 2009), e educar nossa percepção nesse espaço acessível apenas pelas interpretações intelectuais.

Por fim, como Krauss (1984) afirma sobre o processo crítico da pintura e escultura, também, pode-se dizer e concluir sobre a paisagem: "esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo".

## 2. O ZOOLÓGICO E A PAISAGEM

Abro a discussão do recinto expositivo como paisagem, expondo o questionamento que primeiramente guiou a investigação das possíveis aproximações entre ambos. Tomando a construção das ambientações no “Caminho da Serpente”, como uma construção paisagística, e admitindo a paisagem como uma formulação cultural, levantou-se a pergunta sobre a qual pressuposto a exposição zoológica se refere para tornar-se paisagem.

Olhei para essa questão que me devolveu em seguida uma segunda indagação: como lidar com a ambiguidade de se construir um espaço que ao mesmo tempo em que remete a locais específicos, é também ele um espaço presente, podendo ser pensado por si só.

A partir dessas duas colocações surgiu um percurso no qual as conexões foram se tornando mais nítidas.

Primordialmente, mantive um olhar sobre o objeto da pesquisa, o processo criativo e o espaço por ele gerado, buscando o que ele poderia sugerir à paisagem, quais as possibilidades de discussão dessa a partir daquele, e não o contrário. Assim, quando escolhi apresentar a paisagem traçando um percurso que a descreve em sua construção cultural e conceito contemporâneo abrangente, o fiz por essa estrutura revelar conformações espelhadas no que eu mesma vivenciei ao longo do processo criativo.

A percepção da paisagem, como um olhar individual próprio do pensar artístico, em meio ao percurso da criação coletiva, caracterizada pelo diálogo interdisciplinar intenso, não foi de modo algum, uma atividade instantânea, ao contrário, foi gradual, passando de uma suposição rarefeita, para uma chave interpretativa.

### **2.1 Aproximações**

Observando alguns registros escritos de mapas mentais (os quais denominei “mapa paisagem”) que elaborei ao longo da pesquisa, a fim de organizar conceitualmente o que apenas intuía sobre o objeto, percebi uma gradual ampliação do entendimento da paisagem. A cada novo esquema elaborado, e muito em função

da proximidade com o pensamento espacial arquitetônico e ambiental, ficou claro uma tentativa de trazer à paisagem a compreensão do espaço como ocupado, dinâmico em suas relações e vivo, portanto percebível a algo.

Em princípio, a relação entre paisagem e zoológico se fundava apenas na afirmação da primeira ser uma produção cultural abrangente, permitindo pensá-la além do artístico. Por algum tempo fiquei tateando por esse território, sem encontrar maiores evidências de proximidade. Mas conforme o processo criativo seguia e a relação com as demais áreas, em especial a biologia (talvez mais que a arquitetura) tornava-se mais intensa, o conceito da paisagem começou a se desdenhar pela incorporação das relações conflituosas atuais entre o ser humano e a natureza, ou melhor, meio ambiente.

Tal perspectiva foi reforçada pela pesquisa sobre a instituição zoológica. Ficou claro que em sua concepção passada e contemporânea, ela lida fundamentalmente com a relação entre o homem e o animal, evidenciando os pressupostos que pautam a mesma em diferentes épocas. Hoje, como já apresentado, os zoológicos estão alinhados a discussões sobre a conservação da fauna, mediante ações de preservação de habitats.

O próprio processo criativo do “Caminho da serpente” se viu envolto em diversas questões que traziam a tona alguns aspectos, até conflitos, da interação homem/animal/meio, afinal trata-se da criação de um recinto simulador de um habitat natural, que prevê uma proximidade considerável entre pessoas e animais cativos, e visa educar sobre uma ideia específica de natureza.

Passei então a conectar a paisagem a um novo universo de entendimento do espaço e da natureza, advindo das ciências biológicas. Sob essa óptica, a leitura do lugar se guia pela observação da dinâmica das relações dos seres vivos e seu meio e, principalmente, atenta para a fragilidade e conseqüente desequilíbrio. Assim, firmando a paisagem como um conceito cultural de natureza, foi possível localizá-la na amplitude das discussões ambientais, pois as mesmas já estão estabelecidas como “interface” do homem com o meio natural.

Logo, na relação do homem com a natureza, marcada por conceitos como conservacionismo, ecossistema, equilíbrio, desequilíbrio ambiental, e biodiversidade pude encontrar um ambiente comum ao contexto da exposição zoológica e a paisagem, foi o elemento conector e norteador que buscava.

Contudo, não bastou apenas relacionar o objeto a uma percepção diferenciada, que agora se tornava sobressalente para denominá-lo paisagem e o discutir como tal; ou concluir: se a exposição zoológica trata da relação homem/natureza, e a paisagem é o reflexo disso, logo o zoológico é uma paisagem. Pois a sobreposição de uma ideia de paisagem ainda vinculada à pintura, enraizada em uma sensibilidade do olhar contemplativo, a essa construção paisagística que já admite uma percepção imersiva e vivencial, se mostrou um fato presente.

Identifiquei tal situação em meu próprio processo de transição. Apesar de já trabalhar anteriormente nas pinturas de paisagem com o elemento tátil, ligado a uma matéria vivenciada e rememorada, juntamente com o visual, e revelar uma criação baseada na memória corporal de lugar. Foi gradualmente que aquela construção fechada, tridimensional, de pouca amplitude visual e habitada, ou seja, uma construção de espaço desprovida de elementos característicos da paisagem, como a amplidão e o horizonte, tornou-se uma forma/paisagem, e não, por exemplo, um paisagismo ou uma cenografia.

Ao olhar, foi necessário um exercício de desprendimento da zona de familiaridade e atenção para as peculiaridades do trabalho. Pois somente quando passei a considerar a série de especificidades da relação do animado (plantas, animais e seres humanos), com o inanimado (as rochas, arvores e lagos artificiais), assim como para a diversidade de elementos ambientais a serem considerados no processo criativo: a interação de formas, cores, luz, substrato, água, ventilação, temperatura, som, espaços de circulação, pude distanciar a discussão do trabalho do âmbito da paisagem tradicional (e mesmo do paisagismo e cenografia) e me aproximar das diversificadas abordagens e campos de discussão da mesma, abertos pela (e na) criação contemporânea.

Particularmente, no campo de questionamentos aberto pela *Land Art* de forma mais abrangente, e dentro dessa, mais especificamente nos trabalhos e posturas colocadas pelos artistas do *environmental art*, encontrei alguma afinidade para formular uma concepção de recinto expositivo como paisagem, e essa permeada pela questão ambiental. Pois, colocados em paralelo, apresentam questões de mesma natureza, como o entendimento do meio, a construção que fazemos desse e a discussão da conservação do meio ambiente.

Como já mencionado anteriormente, os artistas da *Land Art*, ao se colocarem no espaço para discuti-lo e criarem trabalhos estreitamente vinculados ao lugar de inserção, redimensionaram toda forma de arte que mantinham relações com o meio, como a escultura e a arte pública, a arquitetura, a arquitetura da paisagem e a própria paisagem. E desde que os primeiros indícios de uma crise ambiental se manifestaram, artistas passaram a absorver e trabalhar na paisagem um discurso de engajamento político acerca dessa questão.

Sobretudo o artista alemão Joseph Beuys é constantemente relacionado à emergência de uma Eco-arte (Sanders, 1992), sendo considerado fundamental e pioneiro, por Sanders (1992), Beardsley (2006) e Adams (1992). Beuys demonstrava ter uma profunda relação com a natureza – dinâmica, energética e cíclica - tanto que em sua complexa teoria artística de reorganização das relações entre as esferas sociais, políticas e econômicas, o cuidado, a atenção com a preservação do meio ambiente é um assunto presente. Isso fica evidente em seu ativismo político, tendo sido ele candidato pelo Partido Verde alemão em 1979, e em trabalhos como *Overcome Party Dictatorship Now* (1971) e *7000 Oaks* (1987) (Fig. 51).



Figura 51: Joseph Beuys, **7000 Carvalhos** - primeiro carvalho plantado na Friedrichplatz.  
Documenta 7, Kassel, 1982.

Fonte: BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac Naify. 2001.

Nas gerações seguintes, sucederam-se “outros artistas europeus e americanos [que] praticaram formas de ativismo ecológico próximas a de Beuys; os

mesmo refletiram o crescimento da consciência ambiental, que caracterizou as últimas décadas ” (BEARDSLEY, 2006, p.159). Em seus trabalhos, suas abordagens, de acordo com Sanders (1992, p. 77), ”podem ser examinadas .. de acordo como elas afetam a audiência.” . A autora localiza a produção em três vertentes: os artistas que alertam o observador, para os problemas ambientais, através do humor ou do choque; outros que relacionam o trabalho a um ativismo político ambiental e ações diretas; e aqueles que visam uma educação do observador sobre o imbricado sistema da vida no planeta (Fig. 52).



Figura 52: Helen Mayer Harrison e Newton Harrison. Survival Piece Nº 2: apontamento sobre ecossistema salino com camarões. Bacia de metal, água, sal, algas e camarão. 1971.  
Fonte: <http://theharrisonstudio.net/>

E nesse ultimo grupo, enxerguei maior proximidade com o trabalho realizado no “Caminho da Serpente”, visto que todo o processo criativo se viu imerso no propósito de conseguir criar um espaço/habitat, que possibilitasse ao animal/morador sentir-se á vontade para estabelecer relações naturais com o meio, e evidenciasse ao visitante o conjunto interativo entre animal e ambiente.

Mas ao citar o breve recorte acima, não busco classificar as ambientações como um trabalho de Eco Arte ou qualquer outra linha, deslocando-a de seu contexto, a exposição zoológica, e transferindo-a para a arte contemporânea, como é possível ver na mostra “Da natureza”\*, de Livia Aquino, na qual fotografias de terrários desabitados discutem os artifícios da representação. Mas ao contrário,

---

\* Exposição pertencente à 1 Mostra do Programa de Fotografia do Centro Cultural São Paulo, 2012.  
Visitação: De 02/06 a 05/08/2012.  
Conteúdo disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/?tag=da-natureza>. Acesso em: 12 de jan/2013.

intenciono trazer o entendimento artístico para a criação que realizei, transfigurando-a em mais um campo para se pensar as questões da arte contemporânea, e neste caso, a paisagem. Seria um convite à arte e à paisagem para adentrarem a esse novo espaço.

## **2.2 O habitat e o habitat simulado**

### *2.2.1 Nova sensibilidade*

Concomitante à investigação da paisagem em sua relação com o processo criativo, defrontei-me com uma dualidade que acompanhou o percurso da criação, e permanecerá no objeto finalizado. Tem-se, em coexistência, duas essências para um mesmo espaço, e conseqüentemente, para uma mesma paisagem. Se tomarmos as ambientações em sua construção imagética nos depararemos com seu caráter representativo - criada a partir de referências fotográficas de lugares e visando ela mesma ser um simulador de um determinado lugar; mas se observarmos a ambientação por si só, temos um lugar potencializado por uma série de interações e vivências ali latentes.

O processo criativo das paisagens/ambientações exigiu, então, se pensar a construção de um espaço e a representação de outro, transformando o percurso da criação em um exercício de compreensão/interação de dois estudos distintos: um direcionado a concretizar uma exposição zoológica, considerando todas as especificidades que a mesma demanda; e outro direcionado para a composição de um ambiente remissivo, repleto de detalhes que tornem o ausente, presente.

Tal consideração me leva a concluir que, também, a coleta sensível se viu transpassada por essa dualidade, ou seja, foi preciso conhecer o espaço para criar um espaço e conhecer o espaço para simular um espaço.

Aqui enxergo um segundo viés, além da paisagem, no qual o artístico se embrenhou nesse processo e promoveu a transformação do espaço genérico em lugar qualificado por dados que vão além do determinante técnico, seja ele científico, veterinário, arquitetônico ou artístico. Independente de seu caráter representativo, ou vivencial/imersivo, a paisagem nesse trabalho é fruto de um estudo da sensibilidade – é conceitual, na medida em que não advém de uma expressividade subjetiva, mas abriga um pensamento voltado ao sensível, a um olhar aguçado para os detalhes e para o todo, tanto na busca por referências, como na realização do trabalho.

Quando dei o primeiro passo na criação dos recintos já tinha comigo a experiência da pintura de paisagem e a relação com a natureza estabelecida na memória sensorial. Porém, esse conhecimento anterior sofreu uma expansão e tomou uma nova forma a partir dos diálogos e estudos de campo ocorridos em meio às trocas interativas.

Se antes, em minhas pinturas e cerâmicas, a apreensão do ambiente natural era pautada por sensações ligadas às propriedades subjetivas da matéria; nos terrários, como já dito, passei a trabalhar com a concepção de natureza sob a ótica das relações (interdependentes) dos seres vivos, como objeto de estudo, sobretudo, da Biologia. Devido a isso, me vi indo além do habitual e particular, criando novas pontes, ou vias conectivas, caminhos para o conhecimento que tinha.

Vejamos uma situação: quando iniciei o projeto para um recinto, cujo habitat seria um bambuzal. Fiz uma pesquisa imagética para coletar o máximo de referências possível, em um processo ainda bastante ligado a uma sensibilidade individual, direcionei a visão para o que era interessante e significativo a mim. Contudo, ao apresentar o material aos biólogos e dialogar com eles, notei divergências em nossas aproximações do objeto (no caso, o bambuzal). Em contrapartida, a percepção voltada ao meu interesse visual e tátil, eles me trouxeram questões como a presença das raízes dos bambus (que me pareceram tão instigantes por seus aspectos plásticos), denunciando um habitat deteriorado, ou chamaram minha atenção para o fato de estar misturando espécies de bambus. Após esse fato, retornei à busca e à natureza próxima, as matas do Parque, e aos poucos, detalhes antes despercebidos tornaram-se evidentes, como o caso das espécies e raízes, que de fato não apareciam em um bambuzal saudável. Todo esse novo universo experimentado pela troca adentrou a criação, organizando e reorganizando a paisagem, tornado-a embebida de elementos, não só da matéria inerte, mas também orgânicos, ambientais, dinâmicos e esses dados passaram também a ser elementos de linguagem.

### *2.2.2 Representação*

As ambientações realizadas no “Caminho da Serpente”, em dados gerais, se destinam à reprodução de um fragmento de natureza específica. Desse modo, mesmo que apresente em seu processo criativo e concepção final uma conformação

distante de uma paisagem tradicional e próxima de uma discussão de lugar contemporânea, elas trazem implícita a sua natureza, a questão da representação realista.

A prática e o pensamento nessa pesquisa olham para tal ponto em sua forma mais essencial, tomar o dado considerado real e almejar a criação de um objeto reconhecível e de mesmo valor, em um mecanismo de eleição de pequenos elementos, partes que incorporam e tomam lugar do todo, criando assim uma representação evocativa.

Nesse ponto, trago como referência, Massironi (1983, p.70), quando esse diz que “o processo representativo gráfico fica caracterizado pela dialéctica entre ênfatismo e exclusão.”. O autor coloca a representação como um conjunto de escolhas, a eleição de alguns dados, em detrimento de todo o resto que compõe a realidade de fato. Ao artista cabe “selecciona em função do *modo de ver* que lhe é ditado pelas próprias propensões e pelo consenso da sociedade a que pertence” (MASSIRONI, 1983, p.74); sendo que o observador, ao entrar em contato com esse conjunto, é capaz de preencher as lacunas cognitivamente, com o entendimento que já possui sobre dada realidade, aceitando o objeto como representação plausível.

Após os estudos realizados e a observação do objeto, ficou claro que, trabalhar com a construção de exposições em zoológicos é trabalhar com a memória de lugares e paisagens. Não é possível a nenhum zoológico abrigar naturalmente toda a diversidade de biomas. Localizados em centros urbanos ou em áreas verdes afastadas, em algum momento será necessário recriar um habitat específico, no caso do “Caminho da serpente”, dezenove habitats.

Mas para além de uma seleção de dados significativos do que já é tido culturalmente como sendo característico de determinado lugar, a coleta sensível olhou para as formas na natureza em sua lógica constitutiva e coerência, resultando não em uma cópia idêntica, mas em uma criação equivalente. A busca pelos elementos a serem coletados e transpostos passou pela crescente sensibilidade do olhar para com as formas naturais e a ligação delas em relação ao local de origem, como parte da dinâmica do lugar.

Para esclarecer, trago dois exemplos. No caso das rochas, como desenvolvemos diferentes padrões para todos os habitat, foi preciso entender suas formas, cores e texturas como resultados de um processo específico e próprio de um

determinado lugar: para a cachoeira, não fazia sentido uma pedra pontiaguda e áspera, logo tomamos o padrão arredondado, de desgaste pela água; na caverna, colocamos uma parede repleta de fendas e manchas resultantes de processos geológicos. Já os líquens, que apresentam delicados desenhos formados nos limites de suas cores, para não reproduzi-los como uma simples composição cromática, foi preciso observá-los com atenção nas árvores e pedras.

À medida que o olhar tornava-se cada vez mais apurado, foi necessário que a acuidade técnica se aprofundasse na mesma medida. Assim, esse trabalho exigiu um aprimoramento técnico-manual, de destreza na utilização de ferramentas e materiais, sendo esses experimentais ou tradicionais, que fosse capaz de chegar ao detalhamento realista, trazendo veracidade à percepção, tanto do animal, como do público. Tratou-se assim, de uma cumplicidade do olhar e das mãos, para gerar a representação.

### **3. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO**

Coloco o objeto, o processo criativo dos recintos e o espaço por ele gerado, em um panorama que abarca a paisagem em sua transição própria de seu lugar por excelência na pintura, aquele, sobretudo visual e contemplativa, para o território das possibilidades materiais e conceituais da contemporaneidade.

Diante disso, temos por fim uma paisagem, que ao adentrar o contexto da exposição zoológica, traz consigo uma maleabilidade que permite a ela absorver a especificidade do lugar, tornado-se ela mesma habitada, usufruída e dinâmica.

A paisagem como um conjunto relacional dos seres e espaços.

## CONCLUSÃO

Iniciei a apresentação desta pesquisa afirmando que seu primeiro impulso derivou "de uma aproximação minha desse universo, em um movimento que englobou vivências pessoais, profissionais e artísticas."(ver p. 1).

Do mesmo modo, trago agora em sua conclusão o vislumbre de uma circunstancia, no qual os desdobramentos gerados pelo intenso processo criativo e aprofundamento teórico trouxeram um crescimento perceptivo, conceitual e técnico, naquelas mesmas esferas.

O percurso traçado ao longo do trabalho investigativo e conclusivo significou um mergulho simultâneo (por vezes errático, por vezes preciso) nos universos da exposição zoológica e da Arte, fazendo emergir um objeto rico em essência e contexto, e cuja escolha delimitativa, possibilitou a construção de conhecimento significativo nas áreas citadas e a mim.

Ao intencionar compreender o processo criativo e o espaço das ambientação como uma construção paisagística, pude explorar ambos de uma forma profunda, o que por sua vez gerou diversos desdobramentos. Conseqüentemente, fez-se notável que o estudo do objeto se revelou menos uma abordagem pontualmente conclusiva de questões, gerando respostas fechadas, que a pratica experimental da criação artística e da investigação conceitual, na direção de uma campo de indagações e investigações ainda mais amplo. Ou seja, abriu-se um campo de reflexão conceitual a ser aprofundado em termos de continuidade das conexões sugeridas por essa pesquisa, bem como a ser testado na práxis de uma produção individual, do objeto poético.

Todo o processo de elaboração e montagem do espaço/habitat, tanto em seus aspectos ambientais, como representativos, bem como a aproximação, via paisagem, dos dados resultantes operou no âmbito do conhecer no fazer, isto é, um pensar simultâneo a ação, em relação de reciprocidade: à medida que desenvolvia os terrários, tomava consciência da natureza dos mesmos; à medida que investigava a possibilidade da paisagem no zoológico, a conhecia em suas próprias conceituações.

Legitimou-se desse modo, no processo criativo e no estudo teórico, um território de experimentação plena e afirmada, no sentido apresentado por Schön (2000, p. 60-70): diante de um objeto singular, dotado de um 'conjunto particular de problemas' e que não comporta uma 'solução padrão', resultante da aplicação do que já é conhecido e estabelecido anteriormente; coloca-se a ação experimental, a qual implica na combinação da ação exploratória, o conhecer primário desprovido de expectativas, o teste de ações, já visando resultados pontuais e eventuais, que quando satisfatórios denomina-se afirmados, e o teste de hipóteses, a validação da relação dado observado/ideia.

Assim, diante da criação dos recintos, a qual apresentou uma conformação prismática, avessa a abordagens reducionistas e/ou prontas, em um primeiro momento foi preciso perambular pelo processo criativo, coletando o que ia tornado-se sobressalente, provocativo, para em seguida passar a questioná-lo também, em um jogo de ação e reação em meio a construção física e conceitual do trabalho, já intuindo as relações com o espaço. Gradativamente o conjunto tomou forma e adquiriu densidade, possibilitando a formulação de proposições sobre sua natureza enquanto paisagem: analisando os indícios, a via para abordá-la, verificar em que medida seria possível aproxima-los da paisagem, sem contudo abstrair o contexto original.

O processo criativo foi vivenciado de forma intensa e colocou em um território de diálogo eu, artista visual, biólogos e arquitetos da FPZSP, para juntos construírem uma representação realista e tridimensional de um habitat, bem como um espaço qualificado para a habitação permanente (e pode-se considerar esse propósito atingido, uma vez que a ocupação pelas serpentes foi plena) e para a apreciação temporária.

Logo, estão presentes ali a compreensão técnica do biólogo, como sendo um habitat artificial e controlado, do arquiteto que pensa a composição de um ambiente a ser usufruído, e do artista que lida com a percepção simbólica e sensorial do lugar. O espaço resultante, habitado, guarda uma profunda relação com a natureza, com a ideia e imagem que fazemos dessa.

Deparando-me com tais premissas, foi possível trazer esse trabalho a luz da discussão contemporânea, situando-o na concomitância e inter-relação de duas concepções paisagística: de um lado a transição essencial da paisagem do

meramente contemplativo para a percepção global; a experientiação do meio advinda da imersão corpórea e aliada a um imperativo dos sentidos, em detrimento da admiração distanciada; de outro a paisagem que não mais trata da natureza edênica, mas de um sistema vivo, de relações dinâmicas, porém frágeis e perecíveis.

Mas não somente essa leitura transpareceu, houve ainda outras colocações que não puderam ser plenamente desenvolvidas aqui, contudo são extremamente sugestivas, como ao trabalhar com a representação, a exposição zoológica inevitavelmente lida com a memória de lugares ausentes e/ou estrangeiros, porém tem de lidar também com sua própria história e ligações em relação a paisagem de onde está. O Zoo São Paulo, enquanto micro paisagem, em confronto/conformidade com a macro paisagem do PEFI e da própria Cidade de São Paulo.

Em suma, a paisagem aqui pensada, na sua condição de chave interpretativa de um espaço habitado/representado, nos diz sobre o próprio habitar o mundo e habitar com o outro - quem e como habita a paisagem? - nos remetendo a um campo muito além do ato mecânico do olhar, do enxergar. Suas questões ultrapassam a pura visualidade e forma e nos roubam a racionalidade, convidando-nos prazerosamente, mas não isento do conflito, ao poético.

Por fim, gostaria de estabelecer uma última ponte sugestiva entre os universos experienciais pelos quais transitei. Tanto a criação em arte contemporânea, como a construção de ambientações em zoológicos, ao estabelecerem espaços não cotidianos, extraordinários, tirando-os da invisibilidade, forçam um retardar do movimento, abrindo um tempo-espaço favorável ao pensamento crítico. Em última análise, ao sugerir uma vivência não roteirizada pelo senso-comum, ambas oferecem uma experiência, uma chance, da qual o sujeito sai mais empoderado de um mundo que o deixa anestesiado e alienado.

## Referências bibliográficas

ADAMS, David. **Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology**. *In: Art Journal: Art and Ecology* Vol. 51, No. 2 (Summer, 1992). pp 26-34.

ARGULLOL, Rafael. **La atracción del abismo**. Un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona: Ed Acantilado, 2006.

BEARDSLEY, John. **Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape**. 4ª edição. New York: Abbeville Press, 2006.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. (Coleção Estudos; 230/ dirigida por J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)**. *In: Arte Brasileira Contemporânea, Cadernos de Textos 1*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. pp. 5-9.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. 2ª edição. Lisboa: Ulisseia, 1961.

COE, Jon C. **Design and Perception: Making the Zoo Experience Real**. *In: Zoo Biology*, v. 4, n. 2. 1985. pp. 197-208

----- **Landscape Immersion: Origins and Concepts**. In AZA Convention Proceedings, American Zoo and Aquarium Association: Bethesda, 1994. pp. 1-7

----- **Towards A Co-evolution of Zoos, Aquariums and Natural History Museums**. *In: AAZPA Annual Conference Proceedings*. Wheeling, 1986. pp. 366-376.

COLLADOS, Gustavo. **El rol de los zoológicos contemporâneos**. 1997 . 52 p Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidad Central de Chile, Santiago de Chile. 1997.

COLLADOS, Gustavo, YANEZ Laura, HARRISON Bernard. **Visitor Circulation in Zoos**. *In: 2nd Joint Conference of SEAZA and ARAZPA*, 1-5 Maio 2005, Melbourne, Australia. 2005.

GRAETZ, Michael. **The Role of Architectural Design in Promoting the Social Objectives of Zoos: A Study of Zoo Exhibit Design with Reference to Selected Exhibits in Singapore Zoological Gardens**. 1995. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – National University of Singapore, 1995.  
Disponível em: [<http://designforlife.com.sg/thesis/1summary.html>].  
Acesso em 12 de out/2012.

GROVE, Richard, **Green Imperialism**. Colonial expansion, tropical island Edens and the origins of environmentalism, 1600-1860. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GUPTA, Brij Kishor. **Barrier Design for Zôos**. Nova Delhi India: Central Zoo Authority, 2008.

HANSON, Elizabeth. **Animal attractions: nature on display in American Zoos**. New Jersey: Princeton University Press, 1962.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no Campo Ampliado**. *In: Revista Gávea*, nº 1. Rio de Janeiro, 1984. pp. 87-93.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: Edições 70, 1983.

POLAKOWSKI, Kenneth J. **Zoo design: the reality of wild Illusions**. University of Michigan: School of natural resources, 1987.

RIBON, Michel. **A Arte e a natureza**. (Coleção Filosofar no Presente). Campinas, SP: Papirus, 1991

SANDERS P. B. **Eco-Art: Strenght in diversity**. *In: Art Journal: Art and Ecology* Vol. 51, No. 2 (Summer, 1992), pp 77-81.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. **Paisagem**. *In: Paisagem ambiente: ensaios n. 20*. São Paulo, 2005. pp. 47-60

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 49.098, de 03 de novembro de 2004. Dispões sobre a transferência do vínculo da Fundação Parque Zoológico de São Paulo, da Secretaria da Ciência, Tecnologia, Desenvolvimento Econômico e Turismo para a Secretaria do Meio Ambiente. **Diário Oficial [do] Estado**, Poder Executivo, São Paulo, SP, 4 nov. 2004. seção 1, p. 1.

SCHÖN, Donald. A. **Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças nas atitudes em relação à planta e aos animais (1500-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

WORLD ASSOCIATION OF ZOOS AND AQUARIUMS (WAZA). **Construindo um Futuro para a Vida Selvagem: Estratégia Mundial dos Zoos e Aquários para a Conservação**. Berna: WAZA, 2005.

ZOOLÓGICO DO BRONX. **Project description of “Madagascar!”**. Nova York: Bronx Zoo, 2009.

## Bibliografia complementar

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIERLEIN, John. **Exhibit Design and the Aesthetic of Nature**. In: AZA Communique, Março de 2003, Silver Spring, Maryland. 2003.  
Disponível em [<http://www.zoolex.org/research.html>].  
Acesso em 20 de ago/2012.

BRADDOOCK, Alan e IRMSCHER, Christoph. **A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History**. Tuscaloosa: The Univ. of Alabama Press, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Porto: RES Editora, 1993.

FUNDAÇÃO PARQUE ZOOLOGICO DE SÃO PAULO (FPZSP). **Plano diretor do Parque Zoológico de São Paulo**. São Paulo: FPZSP, 1979.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Fundação Parque Zoológico de São Paulo**.

Disponível em: <<http://www.zoologico.sp.gov.br/>>.  
Acesso em: 20 jan. 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura: Textos essenciais - Vol. 2 Os Gêneros Pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2004.

PATTNAIK, A. K *et al.* (org.). **Master planning of zoos**. Bhubaneswar, Orissa: Nandankanan Zoological Park, 2007.

RIBEIRO, Ronaldo *et al.* **Zôo São Paulo: 50 Anos de História da Fundação Parque Zoológico de São Paulo**. São Paulo: Instituto Libenter de Integração Social, Educação, Cultura e Desenvolvimento Humano, 2009.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

VIEIRA, J. A.; RAY, S.. **Teoria do Conhecimento e Arte**. In: Musicahodie Vol. 9 n. 2, 2009. pp 11-24.

VIEIRA, J. A.. **Palestra: complexidade e conhecimento**.

Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/playlist?list=PL378EAE4BD1AEEC36>>.  
Acesso em: 03 set. 2012.

WOODLAND PARK ZOO. **Long-range physical development plan**. Philadelphia: Woodland Park, 2004.

## ANEXOS

Conjunto de documentos complementares ao corpo principal do trabalho, trazendo informações mais individualizadas e técnicas sobre os terrários, imagens de minha produção individual e menção aos colaboradores do projeto.\*

---

\* ANEXO 1:

Lista de funcionários, aprimorandos, estagiários e voluntários que contribuíram, ao longo dos oito meses de criação e montagem das ambientações do “Caminho da Serpente”, de forma permanente ou esporádica.

ANEXO 2 (mídia digital):

Portfólio da produção individual anterior ao processo vivenciado e descrito nessa pesquisa.

ANEXO 3 (mídia digital):

Descrição individual de cada terrário, contendo informações sobre a serpente a que se destina, referências imagéticas e desenhos do projeto, e imagem do resultado final.

## **ANEXO I**

Funcionários, aprimorandos, estagiários e voluntários que contribuíram, ao longo dos oito meses de criação e montagem das ambientações do “Caminho da Serpente”, de forma permanente ou esporádica.

Cybele Lisboa  
Rachel Venturini  
Danianderson Carvalho  
Renata Vaz  
Ana Paula Brandão  
Tiago Ostorero  
Ana Carolina Soares  
Janaina Aparecida  
Michelle Granatto  
Michele Viana  
Daniel Perrella  
Edvaldo Santos  
Antonio da Silva  
Wagner Triani  
Iara dos Reis  
Regina Nobre  
Lucas Mantovani  
Rogério da Cruz  
Rodrigo Lopez  
Karin Saito  
Barbara Moura  
Danilo da Costa Silva