

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

**SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

ANA PAULA BELLENZIER

O POMBO URBANO: PAISAGENS DO OUTRO

**CURITIBA
2014**

ANA PAULA BELLENZIER

O POMBO URBANO: PAISAGENS DO OUTRO

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Geografia, no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Geografia, Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná – UFPR

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Salete Kozel

**CURITIBA
2014**

B441p

Bellenzier, Ana Paula

O pombo urbano : paisagens do outro / Ana Paula Bellenzier. – Curitiba, 2014.

137f. : il. color. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-graduação em Geografia, 2014.

Orientador: Saete Kozel.

Bibliografia: p. 125-131.

1. Pombo. 2. Geografia cultural. 3. Paisagem urbana. 4. Representações sociais. I. Universidade Federal do Paraná. II. Kozel, Saete. III. Título.

CDD: 598.651756

TERMO DE APROVAÇÃO

MEC-UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
- MESTRADO E DOUTORADO



PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para a arguição da Dissertação de Mestrado, apresentada pelo (a) candidato (a) **ANA PAULA BELLENZIER** intitulada "**O POMBO URBANO – PAISAGENS DO OUTRO**" para obtenção do grau de Mestre em Geografia, do Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração Espaço, Sociedade e Ambiente, Linha de Pesquisa Território, Cultura e Representação.

Após haver analisado o referido trabalho e argüido o (a) candidato (a), são de parecer pela APROVAÇÃO da Dissertação.

Curitiba, 15 de abril de 2014.

OBS: este documento tem a validade de 60 dias a contar desta data.

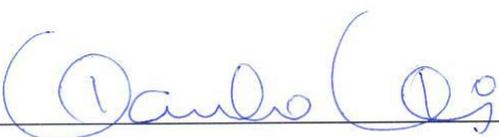
Nome e Assinatura da Banca Examinadora:



Prof. Dr. Salete Kozel Teixeira - orientadora



Prof. Dr. Francisco de Assis Mendonça – PPGGEO/UFPR



Prof. Dr. Paulo Reis – DEARTES/UFPR

Para Ana Maria Bellenzier

AGRADECIMENTOS

Aos professores:

Salete Kozel

Sylvio Fausto Gil Filho

Francisco de Assis Mendonça

Aos secretários da PPGEIO:

Adriana Cristina Oliveira e Luiz Carlos Zem

Agradecimentos especiais:

Fabricio Vaz Nunes, Paulo Reis, Deborah Bruel, Marilia Panitz e Santiago Rueda.

Aos amigos que acompanharam esta saga pombalina:

Adenir Hostin, Almir Tovar, Ana Carla Magna, Andrea Sabedotti, André Dedeck, André Ribas, Aurélio Schust, Carol Winter, Dani Baun, Denis Nunes, Elisabeth Mesquita Soares, Élio Cagnato, Fabiana Faversani, Hilton Costa, Lilian Döring, Luciane Scheuer, Lucio Löwen, Maíra Reis, Maurício Molinete, Pagu Leal, Poly e André, Ricardo Mendes, Rodrigo Krul, Sandra Pilatti, Sandra Tramujas, Sr. Mindingo.

Ela estava diante da sua porta, a uma distância de menos de vinte centímetros da soleira, no pálido reflexo da luz matinal que entrava pela janela. Estava agachada com os pés vermelhos e ungulados nos ladrilhos vermelhos cor de sangue de boi do corredor, com a lisa plumagem cinza-chumbo: a pomba.

(Patrick Süskind, *A Pomba*, p.16)

RESUMO

A presente pesquisa tem como proposta investigar as relações que se estabelecem entre pombos urbanos e seres humanos na paisagem urbana, entendida como forma simbólica geradora de representações espaciais. Para conduzir esta investigação, são empregados conceitos da Geografia Cultural, abordando o pombo urbano como elemento constituinte da paisagem urbana e das suas representações. Diferentes produtos culturais em que relações entre seres humanos e pombos urbanos se fazem presentes são tomados como representações da paisagem urbana, tendo como ponto de partida o projeto artístico *Ornitologia urbana*, de Ana Paula Bellenzier, realizado em Curitiba, Brasil, entre 2008 e 2010, e em Bogotá, Colômbia, em 2012. O pombo, animal “natural” inserido no ambiente artificial das cidades, traz à tona relações complexas e contraditórias entre homens e animais, oferecendo uma nova perspectiva sobre os conceitos dicotômicos de Natureza e Cultura, tradicionalmente entendidos como mutuamente excludentes. Nas representações do pombo revela-se ainda a especial relação deste animal com idosos, moradores de rua e crianças, que compartilham com a ave a condição de alteridade com relação ao humano adulto, produtivo e supostamente racional, constituindo assim verdadeiras “paisagens do outro”.

Palavras-chave: Pombo Urbano. Geografia Cultural. Paisagem. Representações Sociais.

ABSTRACT

The following research proposes to investigate the relationships established between urban pigeons and human beings in the urban landscape, understood as a symbolic form which generates spatial representations. In order to guide this investigation, concepts from Cultural Geography are used, approaching the urban pigeon as a constitutive element of the urban landscape and its representations. Various cultural products, in which the relationships between humans beings and urban pigeons are highlighted, are taken as representations of the urban landscape, starting from the art project Urban Ornithology by Ana Bellenzier, executed in Curitiba, Brazil, from 2008 to 2010, and in Bogota, Colombia in 2012. The pigeon, which is a “natural” animal inserted into the artificial environment of cities, brings to light complex and contradictory relationships between men and animals, providing a new perspective over the dichotomic concepts of Nature and Culture, traditionally understood as mutually excludent. Representations of pigeons also show the special relationship between this animal and elderly people, children and homeless people, who share with this bird the condition of alterity in contrast to the adult, productive and supposedly rational human being, constituting effective “landscapes of the other”.

Keywords: Urban pigeon. Cultural Geography. Landscape. Social Representations.

Lista de ilustrações

Figura 1 - Hendrick Goltzius. <i>Paisagem de dunas perto do Haarlem</i> . 1603. Desenho. Museu Boymans van Beuningen, Roterdã.....	66
Figura 2 - Philips Koninck. <i>Paisagem extensa com grupo de falcoadores</i> . C. 1670. Óleo sobre tela, 132.5 x 160.5 cm. Londres, National Gallery.	67
Figura 3 - Ana Bellenzier. <i>Frame da videoinstalação Ornitologia urbana – experimento nº1</i> . Curitiba, 2010.	72
Figura 4 - Ana Bellenzier. <i>Frame da videoinstalação Ornitologia urbana – experimento nº1</i> . Curitiba, 2010.	73
Figura 5 - Ana Bellenzier. <i>Frame da videoinstalação Ornitologia urbana – experimento nº2</i> . Bogotá, 2012.	78
Figura 6 - Carlos Castro Arias. <i>Frame da videoinstalação El que no sufre no vive</i> . Bogotá, 2010.....	79
Figura 7 - Imagem retirada da página da <i>Wikipedia</i> em língua espanhola intitulada <i>Plaza de Bolívar</i>	81
Figura 8 - G. Brocca. <i>Veneza - Piazza S. Marco - Piccioni in volata</i> . 1910. Cartão postal.....	82
Figura 9 - Detalhe de agulhas metálicas para afastar pombos na arquitetura de Veneza. Fotografia: Ana Bellenzier, 2007.	83
Figura 10 - Vendedor de sementes para os pombos na Praça São Marcos, Veneza, Itália. Fotografia: Ana Bellenzier, 2007.....	85
Figura 11 – Mulher alimenta pombo pintado, parte do projeto artístico <i>Some pigeons are more equal than others</i> , de Julian Charrière e Julius von Bismarck. Veneza, 2012.	87
Figura 12 - Imagens retiradas do filme <i>Memórias</i> de Woody Allen (1980), na cena conhecida como <i>the killer pigeon scene</i>	97
Figura 13 - Cena do filme <i>Sindicato de Ladrões</i> , 1954.	100
Figura 14 - <i>Cher Ami</i> na vitrine do Instituto Smithsonian.	101

Figura 15 - Câmera fotográfica para pombos, inventada pelo alemão Julius Neubronner..	102
Figura 16 - Imagem de <i>Ornitologia urbana – experimento nº.1</i> – Curitiba. 2010. Fotografia: Ata Hostin.....	110
Figura 17 - Ana Bellenzier. <i>Frame</i> da videoinstalação <i>Ornitologia urbana – experimento nº1</i> . Curitiba, 2010.	111
Figura 18 – Ana Bellenzier. <i>Frame</i> da videoinstalação <i>Ornitologia urbana - experimento no. 2</i> . Bogotá, 2012.	111
Figura 19 - Cena do filme <i>Mary Poppins, “the pigeon lady”</i> . Walt Disney, 1964	113
Figura 20 – Gabriela Ürlings.. ... <i>feed the birds 1 – ISTAMBUL</i> . Fotografia, 2002..	114
Figura 21 - Praça Santos Andrade, Curitiba, 2012. Fotografia: Ana Bellenzier.	118

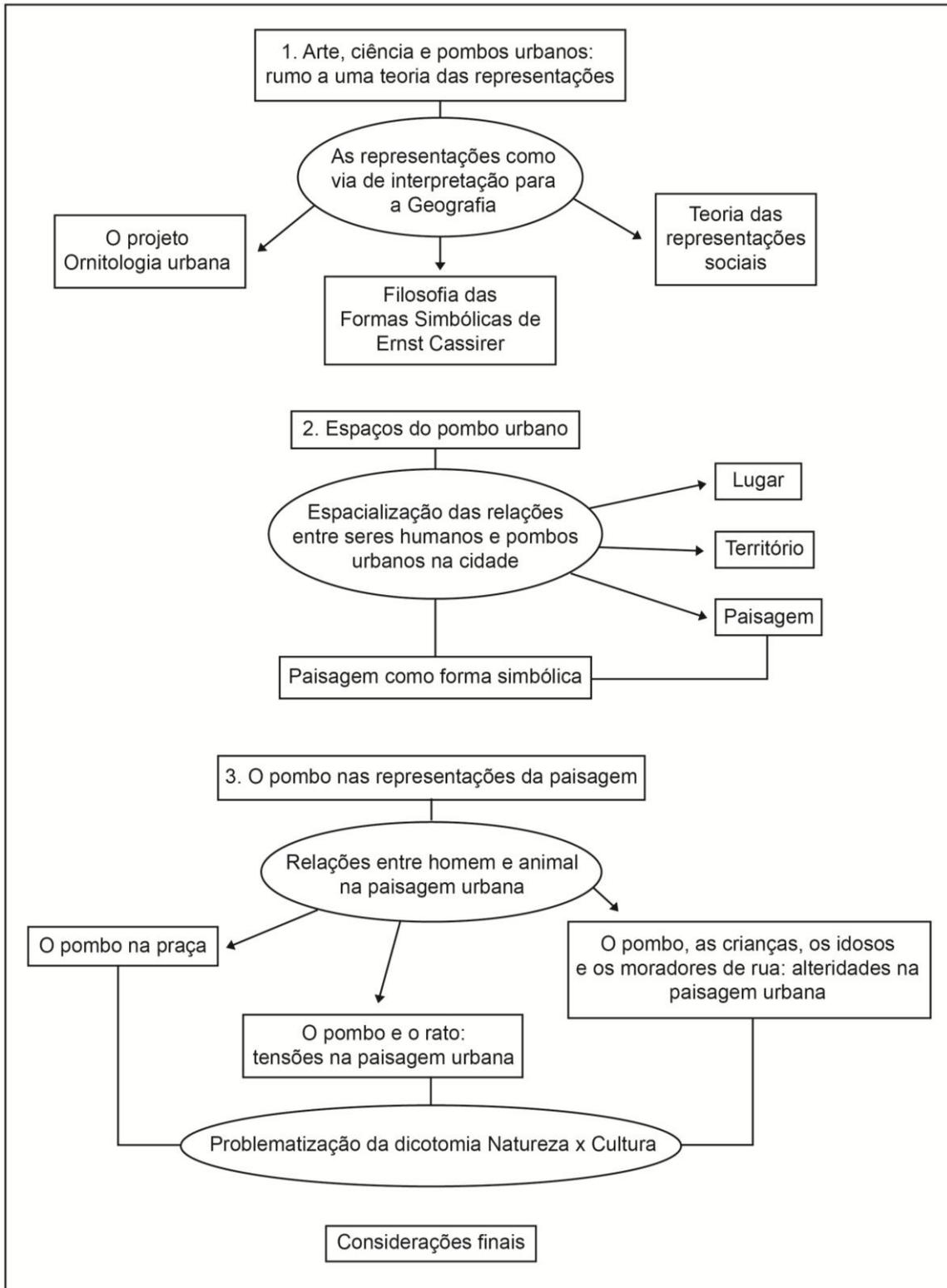
Sumário

RESUMO.....	1
ABSTRACT	1
Lista de ilustrações.....	2
Sinopse da pesquisa	6
Introdução	7
1. Arte, ciência e pombos urbanos: rumo a uma teoria das representações....	13
1.1. <i>Ornitologia urbana</i>	13
1.2. <i>experimento nº1</i> – Curitiba	15
1.3. <i>experimento nº2</i> – Bogotá	18
1.4. Arte, ciência e conhecimento	20
1.5 Representações no geográfico	29
2. Espaços do pombo urbano.....	40
2.1. Por que pombos urbanos?.....	40
2.2. Lugar – o mundo vivido.....	49
2.3. Território – humano e não humano.....	54
2.4. Os caminhos da paisagem	60
2.5. A paisagem como categoria autônoma.....	64
2.6. Paisagem como <i>forma simbólica</i> na Geografia	69
3. O pombo nas representações da paisagem.....	73
3.1. O pombo na praça – caracterizações da paisagem a partir das relações homem animal.	76
3.2. O pombo e o rato, tensões na paisagem urbana.....	92
3.3. Paisagens dos “outros” – os pombos, as crianças, os idosos e os moradores de rua.	106

Considerações finais	120
Referências bibliográficas	124
Anexo I	131
Anexo II	136

SINOPSE DA PESQUISA

AS RELAÇÕES QUE SE ESTABELECEM ENTRE POMBOS URBANOS E PESSOAS NA PAISAGEM URBANA COMO PROBLEMÁTICA DA DICOTOMIA NATUREZA/ CULTURA.



Introdução

Como parte integrante do ecossistema natural, os seres humanos necessariamente se relacionam com outros organismos e, dentre estes organismos, estabelecemos, desde muito cedo, relações complexas com os animais – os animais não humanos. O animal não pode ser confundido com um simples objeto: diferentes das plantas e dos minerais, a vida do animal implica em uma temporalidade que é da mesma ordem da humana. O animal, assim é uma força vívida, móvel, imprevisível e dotada de finalidade. O animal não habita apenas as casas, os quintais ou os campos do homem; ele povoa também seu espírito e sua imaginação, seus medos e suas crenças.

São poucas as cidades que não comportam uma significativa população de pombos urbanos; por outro lado, estas aves são onipresentes nas grandes cidades de todo o mundo: trata-se de um animal global e cosmopolita – adjetivos que geralmente não são empregados para descrever animais, mas que são precisos para descrever o pombo urbano. Para o pombo urbano a cidade é seu *habitat*¹ naturalizado. Esta ave reconfigurou seu ambiente natural na cidade, e a cidade é reconfigurada em natureza para esta espécie. O pombo vive nas mesmas construções habitadas pelo homem, alimenta-se nas ruas e calçadas e não em árvores, e, apesar de poder voar, é um animal que vive entre os pedestres das cidades: seu plano de atuação se dá no mesmo plano que o dos habitantes humanos das cidades, de forma que é um dos animais mais visíveis e presentes no cotidiano das grandes cidades. Assim, pode-se afirmar que, na sua vivência, o pombo urbano cria um espaço geográfico “outro”, que se sobrepõe ao espaço humano, muitas vezes entendido como artificial, renaturalizando este espaço.

Nesta pesquisa, este *habitat* será considerado a partir do conceito de paisagem, como representação cultural em que convivem os seres humanos e os pombos urbanos, estabelecendo diversos tipos de relações. Sob a ótica da Geografia Humanista e Cultural, buscaremos analisar como, nestes espaços de representação, se estabelecem diferentes relações entre os seres humanos e

¹ *Habitat*, empregado aqui no sentido propriamente ecológico: local que oferece as condições climáticas, físicas e alimentares para o desenvolvimento de uma determinada espécie.

os pombos, e como estas relações trazem à tona e, eventualmente, problematizam as dicotomias natural/artificial e natureza/cultura. A paisagem, como forma de conceber e organizar o espaço, é tomada aqui como uma *forma simbólica*, no sentido que lhe dá a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, ou seja, como forma de representar, operar e dar sentido ao mundo.

O pombo é um elemento indissociável da paisagem urbana. Pesquisar as relações interespecie (homem/pombo) nos espaços em que habitam e vivenciam, isto é, na cidade, oferece uma nova perspectiva sobre a nossa compreensão da natureza do espaço urbano. A Geografia Humanista e Cultural, pela sua própria natureza interdisciplinar e pelo seu olhar voltado ao espaço representado, foi o caminho escolhido para a condução desta pesquisa. O cotidiano e a vivência se constroem na relação do eu com o outro, no tempo e no espaço. A relação do homem com o animal não humano introduz um novo grau de alteridade, que é parte indissociável da vivência dos espaços urbanos.

Esta pesquisa nasceu das indagações gestadas no trabalho artístico *Ornitologia urbana*, desenvolvido por mim desde 2009. O trabalho dialogava com o pensamento científico, no sentido de trabalhar a relação dos pombos urbanos com o ambiente de praças e parques da cidade. O resultado foi uma videoinstalação em que eram apresentados os resultados da pesquisa, que propunha recuperar o papel dos pombos como agentes disseminadores de sementes de flores – papel esse que eles originalmente desempenhavam. No decorrer do desenvolvimento deste trabalho, tive a oportunidade de me deparar com várias situações em que a relação de alteridade entre os seres humanos e os pombos se apresentava das mais variadas maneiras. A presente pesquisa aproveita as representações da paisagem urbana presentes na obra *Ornitologia urbana*, empregando também outras representações do urbano em fotografias, textos literários e obras cinematográficas em que o pombo se apresenta como um elemento de importância, revelando diferentes atitudes e interações entre as duas espécies através da perspectiva da Geografia Humanista e Cultural. Dessa forma, buscamos responder a algumas perguntas que surgiram a partir do projeto *Ornitologia urbana* e que se relacionam ao pensamento geográfico, tais como: como os pombos se tornaram pombos

urbanos; são eles mesmo animais legítimos da paisagem urbana? Como se estabelecem as relações entre pombos e pessoas na paisagem das cidades? Estas relações são relevantes na caracterização destas paisagens, fazem parte da identidade de uma paisagem? Finalmente, buscamos compreender o significado das relações estabelecidas entre pombos urbanos e seres humanos, tais como aparecem nas diferentes representações, para uma dicotomia básica da compreensão humana do mundo, que é a distinção entre Natureza e Cultura – a que corresponde, até certo ponto, a diferenciação, feita pelo senso comum, entre ser humano e animal, que nos exclui do conjunto dos animais.

A perspectiva geográfica empregada nesta pesquisa parte do conceito de paisagem como representação cultural. Yi-Fu Tuan relaciona paisagem a cultura, mostrando a íntima relação destes conceitos e ressaltando o aspecto subjetivo da construção da paisagem: “a construct of the mind and the feeling”. (TUAN, 1979, p. 89).² Para o autor, as imagens geradas por uma paisagem podem ser infinitamente diversas; no entanto elas pertenceriam a uma mesma família. Esta familiaridade resultaria não apenas da identificação de elementos semelhantes nas paisagens, mas seria da ordem de uma familiaridade organizacional, regida por princípios comuns. Assim como a cultura se apresenta numa pluralidade de culturas, reunindo aspectos materiais, imateriais, subjetivos e plurais, a paisagem contempla uma pluralidade de imagens e perspectivas que, contudo, possuem certos aspectos e características que as tornam paisagens. (TUAN, 1979). Neste trabalho, consideramos que a paisagem é forma de representação que constitui diversas manifestações artísticas, como a literatura e o cinema, para além da pintura ou da fotografia, a que tradicionalmente o termo é associado.

A representação é um elemento constitutivo da paisagem: embutido no conceito está uma forma de se ver o mundo, tanto que, como podemos perceber pela sua etimologia, a paisagem atinge sua plenitude de significados quando a representação entra em jogo. Segundo Edvânia Gomes (2001, p. 57), “a paisagem surge como possibilidade de representação” e é por isso que muitos autores, ao trilhar os caminhos da gênese do conceito *paisagem*,

² uma construção da mente e do sentimento. (Tradução livre da autora, doravante indicada por “T.L.”).

recorrem à história da arte. Nesta pesquisa analisaremos objetos da história da arte para discutir os conceitos de paisagem da Geografia e a forma como as representações artísticas a eles se relacionam.

Partindo da obra *Ornitologia urbana* em suas duas etapas de realização – *experimentos nº1* (Curitiba, Paraná) e *nº2* (Bogotá, Colômbia) –, e incluindo todo o material recolhido no processo de feitura desta obra: depoimentos, opiniões esparsas, imprevistos ocorridos ao longo do processo, a pesquisa inclui ainda obras de outros artistas, incluindo fotografia, filmes, textos literários ou jornalísticos, como representações em que o pombo figura como parte do espaço urbano, dentro do qual ele estabelece relações com os seres humanos. A escolha das representações foi pautada pela sua pertinência diante da discussão da representação da paisagem urbana em que o pombo urbano se destaca como um elemento importante – de forma positiva ou negativa.

Embasando os conhecimentos biológico e comportamental dos pombos urbanos, utilizaremos essencialmente a obra *Feral Pigeon* de Richard F. Johnston e Marián Janiga (1995). Para falar do pombo no contexto social utilizaremos o trabalho do sociólogo americano Colin Jerolmack, *The Global Pigeon* (2013), juntamente com informações levantadas pelo jornalista Andrew Blechman em seu livro *Pigeons: the fascinating saga of the world's most revered and reviled bird* (2006).

Esta pesquisa tem como base epistemológica as teorias da representação, de forma que foi necessário incluir nesta discussão alguns pontos fundamentais da Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici. No entanto, é a partir da Filosofia das Formas Simbólicas do filósofo Ernst Cassirer que trabalharemos a representação, tomando a *paisagem* como uma *forma simbólica*. Para tanto duas obras de Cassirer são de fundamental importância: *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* (1994) e *Filosofia das Formas Simbólicas I – A linguagem* (2001).

Para a discussão sobre os possíveis espaços do pombo urbano, a obra *Space and Place: the perspective of experience* (2011) do geógrafo Yi-Fu Tuan é tomada como pensamento central no que tange o conceito de *lugar*. Para *território*, tomaremos o pensamento de Joël Bonnemaison. Nas discussões de *paisagem*, a pesquisa conta com contribuições de Anne Cauquelin, que em

Invenção da paisagem (2007) aborda o tema pela via da Estética; pela via da História da Arte, com as obras de Giulio Carlo Argan. No sentido de construir um pensamento geográfico com material aparentemente tão díspar, a pesquisa inclui autores ligados à Epistemologia da Geografia: Paul Claval, Roberto Lobato Corrêa, Werther Holzer e Edvânia Gomes.

Nas análises das representações da paisagem escolhidas, utilizaremos ainda três obras de Yi-Fu Tuan que discutem as relações entre animais humanos e não humanos: *Escapism* (1998), *Passing strange and wonderful: aesthetics, nature and culture* (1995) e *Dominance and affection: the making of pets* (2012).

Em termos estruturais, a dissertação é dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, será apresentado o projeto *Ornitologia urbana* e seus dois desdobramentos: o *experimento n.º.1* (Curitiba) e o *experimento n.º.2* (Bogotá). À apresentação segue uma breve discussão dos métodos utilizados em cada experimento, bem como seus conteúdos, responsáveis pelo tema geral desta pesquisa. Neste capítulo serão discutidos também aspectos pertinentes ao conhecimento científico e ao conhecimento artístico. Para tanto, alguns períodos históricos foram eleitos para embasar esta discussão, apresentando relações entre estas duas formas legítimas de produção de conhecimento. A discussão sobre conhecimento é aqui pertinente pois esta pesquisa retira seus conteúdos de formas artísticas e representações culturais para produzir um pensamento geográfico; ciência e arte serão, portanto, utilizadas em uma relação de cooperação, inclusive na definição dos conceitos centrais desta pesquisa. Por fim, o primeiro capítulo localiza a presente pesquisa dentro das teorias da representação, utilizando a *Filosofia das Formas Simbólicas* de Ernest Cassirer como base epistemológica.

O segundo capítulo apresenta um dos objetos centrais da pesquisa: o pombo urbano, esclarecendo alguns pontos essenciais das razões para a escolha de trabalhar com este animal específico em suas relações com o ser humano e com a paisagem urbana. Segue-se a discussão teórica acerca dos conceitos geográficos de *lugar*, *território* e *paisagem*, como possibilidades de espacialização do objeto desta pesquisa – as relações entre seres humanos e pombos urbanos na cidade. O conceito eleito para embasar e dar forma a esta

discussão foi o de *paisagem*, por sua característica intrínseca de apresentar e organizar as relações entre o homem e seu meio e incluir as representações de mundo como estrutura subjacente. Paisagem é um conceito híbrido, gestado pelas artes e pela poesia e resignificado pela Geografia. Veremos como estes processos de construção da paisagem se deram em alguns momentos-chave do desenvolvimento do conhecimento artístico e geográfico; conhecimentos que se fazem presentes, ainda hoje, nas discussões contemporâneas sobre a paisagem.

O terceiro capítulo partirá para as análises propriamente ditas das representações de paisagem e seus conteúdos, retirados da obra *Ornitologia urbana*. Estes conteúdos ou temas serão postos a dialogar com conteúdos retirados de outras representações culturais pertinentes a cada tema. A expressão “ratos com asas”, por exemplo, frequentemente utilizada pelas pessoas que entraram em contato com o projeto *Ornitologia urbana*, será investigada quanto à sua origem e significações através da obra literária *A Peste*, de Albert Camus, do filme *Memórias*, de Woody Allen. Também no filme de Allen é abordado o tema do encontro/confronto indesejado com o animal na vida cotidiana, discutido em maior profundidade na novela *A Pomba* de Patrick Süskind. Em seguida, são abordados o *experimento nº2* – Bogotá juntamente com as obras *El que no sufre no vive*, do colombiano Carlos Castro Arias, *Some Pigeons are More Equal than Others*, dos artistas Julian Charrière e Julius von Bismarck, além do caso largamente documentado de Trafalgar Square em Londres. Nestas representações são colocados em confronto diferentes concepções do pombo na cidade, tanto como ícone de uma paisagem – com o caso exemplar de Veneza – quanto como, elemento anti-higiênico, incômodo, desordeiro e promotor do caos, o que justificou, em muitos casos, a sua perseguição. Aqui estão embutidas também questões mais circunstanciais e delicadas como os rituais que envolvem os pombos urbanos e que fazem parte da experiência do lugar; a abolição de culturas locais pró-pombos e a problemática ética relativa aos animais. Finalmente, serão abordados aspectos das relações estabelecidas entre pombos urbanos e elementos considerados, assim como os pombos, como os “outros” na nossa cultura: as crianças, os idosos e os moradores de rua.

1. Arte, ciência e pombos urbanos: rumo a uma teoria das representações

1.1. *Ornitologia urbana*

Hoje sabemos ou suspeitamos que as nossas trajetórias de vida pessoais e coletivas (enquanto comunidades científicas) e os valores, as crenças e os preconceitos que transportam são prova íntima do nosso conhecimento, sem o qual as nossas investigações laboratoriais ou de arquivo, os nossos cálculos ou os nossos trabalhos de campo constituiriam um emaranhado de diligências absurdas sem fio nem pavio. No entanto, este saber das nossas trajetórias e valores, do qual podemos ou não ter consciência, corre subterrânea e clandestinamente nos pressupostos não-ditos do nosso discurso científico.” (SANTOS, 2000, p. 84).

O projeto artístico *Ornitologia urbana* – desenvolvido por mim desde o ano de 2009 – se estrutura através da incorporação dos processos de construção do pensamento da ciência. Tomando o pensamento científico como base operativa para uma poética artística, o projeto aborda temas do ideário artístico contemporâneo, tais como os processos de circulação social, a vida orgânica como lugar efetivo da existência dos homens e dos seres, e a ocupação dos espaços públicos pela arte, utilizando o pombo urbano como elemento problematizador.

A fauna das grandes cidades é composta por uma variada gama de espécies, entre elas os seres humanos e os pombos urbanos. Ao contrário da maior parte das espécies de animais urbanos, excetuando-se o homem, os pombos urbanos habitam as superfícies das cidades, dividindo e disputando espaço com o homem em praças, passeios, parques, e construindo seus ninhos em prédios, terraços e telhados.

As centenas de variações de pombos urbanos descendem do pombo-doméstico (criado em cativeiro) e de uma espécie selvagem, o pombo das rochas, encontrado na Europa, Ásia e Norte da África. São aves frutívoras e granívoras – que se alimentam de sementes e frutos – transportando as sementes para longe da planta que as gerou. Ao passar pelo trato digestório destas aves, algumas sementes são evacuadas, com grande potencial para germinação.

Nas cidades, essa relação interespecífica harmônica – que unia os pombos e as plantas num processo positivo que propiciava alimentação, crescimento e reprodução de parte a parte – modificou-se profundamente. Uma relação ecológica interespecífica harmônica é a relação estabelecida entre duas espécies diferentes, no caso as plantas e os pombos, que traz benefício para as duas espécies. Na verdade é difícil falar de relações ecológicas em ecossistemas urbanos, pois os pesquisadores divergem ao considerar ou não as cidades como ecossistemas. A escolha de utilizar a definição clássica de relações ecológicas, aplicada em ambiente urbano, veio de encontro aos objetivos do projeto, que questiona justamente este status de artificialidade das cidades e sua fauna. Dentro desta perspectiva, os pombos não mais se relacionam positivamente com a flora, pois aproveitam os restos alimentares e o lixo produzido pelos seres humanos para a sua alimentação. Os restos contaminados de alimentos abreviam a vida das aves, que além disso tornam-se veículos para pragas e doenças para a espécie humana.

O projeto *Ornitologia Urbana* trabalha com a possibilidade de restabelecer a condição natural dos pombos como aves dispersoras de sementes em meio urbano, utilizando os pombos urbanos como um veículo de transformação da paisagem, numa tentativa de ressignificar este animal para a comunidade humana.

As proposições e problematizações do projeto artístico *Ornitologia Urbana* versavam em torno de questões bio-ecológicas e artísticas. Percebe-se, no entanto, que muitas destas questões pressupõem uma dimensão espacial, que aponta para conceitos geográficos como *paisagem*, *lugar* efetivo da vida orgânica nas cidades e interação entre *território* animal e humano. É seguindo esta tendência que nos propomos aqui a investigar as questões levantadas por *Ornitologia Urbana* utilizando o pensamento e os métodos da Geografia para expandir a problematização do trabalho e gerar conhecimento.

1.2. *experimento nº1*³ – Curitiba

No ano de 2009, dei início ao projeto artístico *Ornitologia Urbana* contando com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba, através do Edital Bolsa Produção e Pesquisa em Artes Visuais. Após a captação dos recursos, sucedeu-se a elaboração do *experimento nº1*, a ser realizado na cidade de Curitiba, Paraná. Para definir as áreas de estudo deste experimento, parti de observações feitas durante o período de uma semana, procurando áreas no centro da cidade que possuíssem uma considerável concentração de pombos. Os locais escolhidos foram as praças Santos Andrade, Tiradentes, Osório e o Passeio Público, por apresentarem colônias numerosas de pombos urbanos, além de áreas verdes adequadas ao experimento.

Após a escolha dos locais, procedi à análise dos solos e à catalogação das plantas utilizadas no paisagismo destes locais. Descobri que as plantas utilizadas no ajardinamento público de Curitiba são replantadas de acordo com a época do ano; assim, fez-se necessário investigar toda a gama de plantas utilizadas para este fim. Através de visita ao Horto Municipal do Guabirota, obtive a lista completa das espécies de flores utilizadas em praças, parques e jardins e pude fotografar as espécies destinadas aos locais do experimento. Passei então para a escolha das sementes que seriam oferecidas às aves, com o fim de verificar a possibilidade de os pombos urbanos restabelecerem a função de aves dispersoras de sementes.

Escolhi trabalhar apenas com sementes de flores, pois estas apresentam um tempo de germinação e floração inferior em relação a plantas de maior porte, o que possibilita seu reconhecimento em um período de tempo mais curto. As sementes de flores escolhidas levaram em conta a adequação ao solo, a sua aceitação como alimento por parte das aves, o período adequado ao plantio e ausência de defensivos químicos. Para a Praça Santos Andrade foram utilizadas sementes da flor conhecida como Capuchinha (*Tropaeolum majus*); na Praça Tiradentes, sementes de Bela Manhã (*Convolvulus tricolor*); na Praça Osório, sementes de Cosmea Sensação

³ Em minúscula no título original da obra artística.

(*Cosmos bipinatus*) e, no Passeio Público, sementes de Trepadeira Amarelinha (*Thumbergia alata*). Às sementes foi acrescentada uma mistura de cereais para compor uma ração própria para a alimentação das aves.

Durante um período de 30 dias, entre os meses de julho e agosto de 2009, os pombos urbanos dos locais de estudo foram alimentados com a ração especificamente elaborada para cada região e suas características. A ração foi oferecida às aves sempre no mesmo horário, no período da manhã, e toda a ação foi documentada através de fotografia e vídeo. Concomitante ao primeiro dia de alimentação, as sementes foram plantadas em vasos, seguindo as especificações técnicas do fabricante. Estas plantas foram utilizadas como plantas-teste, isto é, amostras das plantas em todos os seus estágios de crescimento para facilitar o reconhecimento em campo.

A hipótese de trabalho de *Ornitologia urbana – experimento nº1* não foi comprovada, isto é, não se verificou florescência das plantas-teste em nenhuma das regiões do experimento. Para um experimento científico, este resultado negativo, provavelmente, invalidaria o trabalho do pesquisador. No entanto, para uma pesquisa artística, resultados negativos são tão válidos, e com frequência, mais significativos que resultados positivos, pois permitem mudanças de perspectivas, incorporam acasos valiosos e alimentam novas abordagens.

Os registros de todo o processo do experimento foram compilados e editados, gerando uma videoinstalação que emprega a linguagem dos documentários sobre a vida selvagem. A videoinstalação constitui a obra *Ornitologia urbana – experimento nº1*, exibida no Centro Cultural Solar do Barão em 2010 e na exposição PR-BR no Museu Oscar Niemeyer em 2012/2013.⁴

O *experimento nº1 – Curitiba* falhou na comprovação de sua hipótese inicial: a possibilidade de restabelecer a condição natural dos pombos como aves dispersoras de sementes em meio urbano. Nenhuma flor utilizada no experimento floresceu; o impacto poético da imagem de flores “plantadas” por pombos não foi alcançado. Contudo, a obra obteve um surpreendente sucesso

⁴ Em anexo transcrição do texto da narração de *Ornitologia urbana – experimento nº1* e DVD contendo o vídeo.

na resignificação do pombo urbano para o público que frequentou as exposições. Digo surpreendente porque, durante todo o processo artístico, a maior parte das pessoas que entrou em contato com o projeto, de maneira profissional, informal, ou ainda por simples curiosidade, tinha uma primeira imagem muito negativa dos pombos. “Ratos com asas”: esta foi a frase que mais escutei – e escuto ainda – desde que iniciei o projeto. Para o público, depois de assistir ao vídeo do *experimento nº1*, essa imagem, inicialmente negativa, ganhava nuances interessantes. Muitas pessoas voltavam para conversar comigo e contar memórias de infância relacionadas aos pombos; histórias engraçadas que tinham as aves como um dos personagens, algumas histórias comoventes em que o pombo figurava em sua dimensão simbólica ligada à religiosidade e espiritualidade. Recebo até hoje todo o tipo de imagens, vídeos, quadrinhos, textos relacionados com pombos, enviados por pessoas que tiveram de alguma maneira, contato com o projeto *Ornitologia urbana*.

A recepção da obra por parte do público me fez voltar novamente os olhos para os pombos urbanos, desta vez com uma renovada curiosidade. Que relações se estabelecem entre este animal e o homem que parece provocar sentimentos tão contraditórios? Quais relações presentes no *experimento nº1* fazem com que as pessoas se reconheçam e reavaliem o *ser pombo*? A primeira destas questões, considerada do ponto de vista espacial, é o objetivo de investigação desta pesquisa; a segunda faz parte do percurso investigativo.

É portanto das obras *Ornitologia urbana – experimento nº1 e nº2* que serão retirados os temas que nortearam esta pesquisa. Do *experimento nº1*, são eles: o pombo como elemento característico da paisagem urbana; o pombo como vetor de doenças; as relações entre o pombo urbano, as crianças e os idosos; as relações entre moradores de rua e os pombos; e, finalmente, a dimensão simbólica dos pombos urbanos.

1.3. *experimento nº2* – Bogotá

Ornitologia urbana é um projeto de circulação que pretende aplicar seus experimentos ao maior número possível de cidades. A segunda oportunidade de aplicação do projeto veio de um convite para participar de uma exposição que reuniu artistas brasileiros e colombianos, realizada em 2013 em Bogotá, Colômbia, e intitulada *Conciertaciencia*. Esta exposição tinha como objetivo promover o intercâmbio de artistas cujos trabalhos dialogassem com ciência e tecnologia. A partir do convite iniciei a elaboração de um experimento nos moldes do *experimento nº1*, adaptando-o à realidade local.

A localidade que possui a maior concentração de pombos urbanos na cidade de Bogotá é a Plaza Bolívar, onde se encontram complexos de edifícios históricos e religiosos como os pertencentes à Catedral Primada da Colômbia e o Palácio da Justiça. Ao contrário das praças de Curitiba, a Plaza Bolívar não possui canteiros de flores ou áreas verdes: é apenas um grande retângulo vazio e calçado, com o monumento em homenagem a Simón Bolívar em posição central, configuração característica do urbanismo colonial espanhol. O fato de não possuir áreas verdes foi o primeiro obstáculo para o experimento, pois sem áreas verdes a única opção possível para germinar as sementes de flores dadas de comer aos pombos seriam os inúmeros beirais dos edifícios que circundam a praça. A possibilidade era restrita, mas não de todo improvável, já que se podem observar plantas que crescem nestes mesmos beirais, provavelmente levadas pelo vento e pelas aves.

A segunda dificuldade, que inclusive quase impossibilitou o experimento, foi a influência perniciosa de grandes corporações agrícolas internacionais (entre elas Monsanto, Syngenta e Bayer) na venda de sementes em toda a Colômbia. A região de Bogotá é uma grande produtora de flores ornamentais, porém as sementes encontradas à venda no comércio são todas de origem estrangeira e tratadas com pesticidas. Sementes tratadas com aditivos e pesticidas são impróprias para o consumo de qualquer animal. A saída encontrada foi adquirir sementes orgânicas de origem holandesa encontradas em uma cidade próxima a Bogotá.

Superados os obstáculos de início ao *experimento nº2*. A fase de alimentação desse experimento foi de apenas uma semana e as varreduras para encontrar possíveis germinações das sementes utilizadas ficaram a cargo de artistas colaboradores de Bogotá. Novamente o experimento não obteve comprovação da hipótese, porém os resultados do vídeo do *experimento nº2*, mostram diferenças significativas na relação das pessoas com os pombos urbanos. Na Plaza Bolívar os pombos são sistematicamente alimentados pelas pessoas, e vendedores ambulantes fornecem sementes de milho para turistas e locais para este fim. Em Bogotá, como em várias cidades ao redor do globo, os pombos se configuram como atração turística e esta interação com as aves é uma opção de lazer para turistas e locais. A contribuição do *experimento nº2* – Bogotá para esta pesquisa é, justamente, trazer esta dimensão do turismo e do lazer para a reflexão sobre as relações entre homens e pombos urbanos.

1.4. Arte, ciência e conhecimento

Nature and culture: the given and its transformations. This must be the underlying theme of any cultural-aesthetic geography – a theme that has been told over and over again in myths, legends, folklore, and now scholarly books. (TUAN, 1995 p. 227).⁵

A presente pesquisa pretende utilizar arte e ciência em um regime de colaboração para gerar conhecimento, em que a arte servirá como base para um pensar geográfico. Esta discussão acerca da arte como uma forma válida de produção do conhecimento – que está ligada, no fundo, à questão do próprio conhecimento – não é nova. Perspectivas diversas se alternam e se entrecruzam durante muitos períodos da história ocidental. A posição assumida nesta pesquisa é a das artes como geradoras de conhecimento – de um conhecimento particular, distinto do científico. Para embasar esta posição, realizaremos uma breve discussão acerca do tema, elegendo alguns momentos pertinentes de um percurso clássico: iniciaremos no universo da Antiguidade greco-romana, com Platão e Plotino, para chegar ao Renascimento e, dele, à arte contemporânea ou pós-moderna.

A palavra grega para arte é *tekné*, que significa um conjunto de meios utilizados para um determinado fim. Daí vem a palavra moderna *técnica* (e *tecnologia*). Na sociedade grega, as artes visuais, como a pintura e escultura, não eram consideradas atividades dignas dos homens livres, ou seja, dos cidadãos. Estes praticavam as “artes liberais”, como viriam a ser chamadas na civilização romana, em que se incluíam o conhecimento matemático e geométrico, a retórica, a poesia e a música.

Para a filosofia platônica, o mundo sensível é o mundo das aparências, ou seja, uma cópia rebaixada do mundo das ideias onde se encontram as essências – noção explicada pelo famoso “mito da caverna”. O verdadeiro conhecimento para Platão está, portanto, no conhecimento das essências e não do mundo sensível. No Livro X da *República*, Platão acusa tanto o artista

⁵ Natureza e cultura: o dado e suas transformações. Este deve ser o tema subjacente de qualquer geografia cultural-estética – um tema que tem sido dito repetidas vezes em mitos, lendas, folclore e, agora, nos livros escolares. (T.L.)

quanto o poeta de fabricar imitações (ou *mímeses*) do mundo sensível, o que conduziria ao erro e ao engano, pois estas se distanciam do mundo das essências, gerando apenas imitações de segunda ordem: “[...] a imitação é uma brincadeira sem seriedade.” (PLATÃO, 2001: 464). O artista e o poeta, sendo meros imitadores, estavam condenados à exclusão da sociedade perfeita preconizada na “República”:

De fato, [o poeta] parece-se com ele [o pintor] no que toca a fazer trabalho de pouca monta em relação à verdade; e, no fato de conviver com a outra parte da alma, sem ser a melhor, nisto também se assemelha a ele. E assim teremos razão desde já para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e fortalecendo-a, deita a perder a razão [...]. (PLATÃO, 2001, p. 469).

Para Platão, o verdadeiro conhecimento é o que representa com conceitos abstratos: somente estes poderiam conduzir a investigação das essências imateriais. Dentro deste pensamento, estariam fora da esfera do conhecimento real, juntamente com a arte, todas as ciências naturais – todo o conhecimento voltado para a natureza. Sendo assim, a esfera privilegiada da produção do conhecimento seria ocupada pela filosofia e pela matemática (geometria), estando a arte e as ciências naturais localizadas em um esfera inferior ligada à realidade física, material, e portanto ao plano das meras imitações das essências.

A filosofia platônica não foi hegemônica no pensamento grego, como também Platão não foi o único a produzir um pensamento sobre o conhecimento, a natureza e a arte. Por certo sua filosofia influenciou e influencia pensadores até hoje, mas sua relevância para nós deve-se ao fato de seu pensamento equiparar arte e ciências naturais, ainda que de forma negativa, em relação à produção do conhecimento: ambas ligam-se ao mundo sensível, desprezado pelo idealismo platônico. Note-se a distância da concepção platônica de conhecimento da posição assumida no pensamento moderno, em que as ciências naturais juntamente com a matemática forneceram os modelos para a produção científica.

O pensamento platônico passa através de Plotino e Santo Agostinho para o interior do pensamento filosófico na cristandade, o que, de certa forma,

explica o afastamento, em alguns estilos da arte medieval, da representação da realidade sensível, com a preferência por formas geometrizadas e estilizadas característica da arte bizantina e românica, por exemplo. A geometrização e a estilização vêm de encontro a essa concepção pejorativa da arte como “imitação da imitação”; no entanto é preciso lembrar também que, durante grande parte da Idade Média o mundo sensível – este mundo em que vivemos materialmente – era considerado o local dos sofrimentos e provações pelos quais todos nós teríamos que passar até podermos entrar no reino de Deus, o mundo superior.

É através de Plotino, mais do que do próprio Platão, que os renascentistas retornarão ao pensamento grego. Plotino faz a união das ideias socráticas, platônicas e aristotélicas, misturadas a um profundo misticismo, influência das culturas orientais que caíam sob o domínio do Império Romano. Monoteísta, Plotino considerava os deuses do panteão romano como símbolos de uma única entidade maior. Ele se vale da metafísica platônica unida ao pensamento aristotélico sobre o belo, estabelecendo a noção de *ressonância*, na qual o mundo sensível, quando dotado de beleza, manifesta no seu interior a sua essência ideal. Através do Belo superior, manifestado de forma sensível na arte, podemos vislumbrar a essência imaterial do mundo. Aquele que entra em contato com o Belo passa a participar deste mundo extraterreno e superior. A arte e a observação do mundo natural são redimidos e voltam a figurar entre os conhecimentos verdadeiros, junto ao pensamento religioso: o belo é, no fundo, um caminho para Deus.

É no Renascimento que a arte pictórica assume papel de destaque na produção intelectual. Uma das maiores invenções deste período, assumindo um papel fundamental na renovação do status das artes, é a perspectiva. O artista e arquiteto Filippo Brunelleschi, responsável pela famosa cúpula do *Duomo* de Firenze (1434), cria a perspectiva cônica. Mas é Leon Batista Alberti, também arquiteto, quem primeiro sistematiza e teoriza a perspectiva, dando crédito a Brunelleschi. No seu tratado sobre pintura, *De Pictura*, de 1435, Alberti define a perspectiva e a pintura narrativa salientando o aspecto intelectual da atividade pictórica. Nele Alberti compara o quadro a “uma janela aberta para o mundo” e afirma que “a perspectiva nos mostra o mundo tal

como Deus o fez” (ALBERTI, 1999 p. 108). A perspectiva cônica nascida na Renascença é um sistema de representação em que a escala e as proporções relativas dos objetos representados é dada pela posição do espectador em relação a um quadro. O homem, assim, torna-se o princípio de ordenamento do seu mundo. Esta concepção, profundamente imbricada na representação perspéctica de Brunelleschi, influenciará todas as esferas da sociedade, plantando a semente para o pensamento humanista.

Leonardo Da Vinci é um dos mais representativos artistas do renascimento italiano. Defensor fervoroso da arte pictórica como forma de conhecimento, Leonardo resgata a ideia de ressonância de Plotino e da representação da natureza como forma de conhecimento, um conhecimento superior que leva, em última instância, a Deus. Para Leonardo, o conhecimento matemático (que tem na geometria sua aplicação prática) está implícito na natureza, conhecimento este que deve revelar a presença do divino, das essências que organizam o mundo físico (DA VINCI in CARREIRA, 2000). Pintura e desenho são, para ele, instrumentos privilegiados do conhecimento humano, pois através do desenho e da pintura somos colocados em contato com um tipo de conhecimento diverso do conhecimento conceitual, que é o conhecimento imediato e simultâneo daquilo que se pode apreender com os sentidos. As artes pictóricas nos revelam como são estruturados animais, plantas e homens, por baixo de sua aparência mais visível externamente.

O Renascimento foi, sem dúvida, o período da história ocidental em que arte e ciência conformavam o mundo de forma consoante e equivalente. A geometria, empregada na perspectiva, servia de base para o pensamento matemático; as representações artísticas da natureza e as ciências naturais caminhavam lado a lado. O período do Renascimento (fins do século XIV e meados do século XVI) é considerado como a transição entre o fim da Idade Média e início da Modernidade. O período que se sucedeu ao Renascimento pode ser considerado como aquele em que se desenvolvem os valores e paradigmas da modernidade, paradigma este responsável pelo afastamento entre arte, ciência e religião, e pela ascensão da ciência como forma predominante na produção do conhecimento. Segundo Boaventura de Sousa Santos,

O modelo da racionalidade que preside a ciência moderna constitui-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então pode falar-se de um modelo global (isto é, ocidental) de racionalidade científica que admite variedade interna, mas que se defende ostensivamente de duas formas de conhecimento não científico (e, portanto, potencialmente perturbadoras): o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluíam, entre outros, os estudos históricos, filológicos, literários, filosóficos e teológicos). (SANTOS, 2000, p. 61).

Se, para as ciências, o movimento se deu em direção a um conhecimento positivo, dominado pela racionalidade objetiva e pautado nas ciências naturais e na matemática, nas artes o movimento se deu na direção da autonomia da arte. O período em que a noção de autonomia da atividade artística foi gerada foi o Romantismo, entre o final do século XVIII e estendendo-se, com diferentes variações, até o final do século XIX. O romantismo foi um movimento artístico, assim como um período sociocultural europeu ligado a mudanças sociais e políticas tais como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Podemos ressaltar duas características fundamentais deste período: de um lado uma forte consciência histórica e social – cujo um exemplo é a obra de Victor Hugo, que na sua literatura revê o passado para comentar o presente – e, de outro, um movimento em direção ao subjetivo, à individualidade e ao sentimento. Este aspecto da visão romântica acerca da arte ainda é corrente nos dias atuais, e acaba por situá-la no domínio das sensibilidades, do inconsciente e do irracional, afastada da produção do conhecimento e do pensamento científico.

Dentre os ideais do movimento romântico, aquele que mais reflete no pensamento corrente sobre arte hoje é o apego aos sentimentos e a compreensão do artista como gênio, ao mesmo tempo sábio e incompreensível. Esta postura, deslocada historicamente, provoca inúmeros equívocos. Isso não significa que a arte tenha abandonado o subjetivo e os sentimentos, mas a visão generalista do desprezo à razão não pode ser tomada como verdadeira hoje, como tampouco o era para o próprio Romantismo:

[...] é justamente esta teologia do sentimento que nos interessa para compreendermos o Romantismo. Não é justo asseverar que os românticos desprezavam a razão: no máximo, a menosprezavam; o descaso completo à razão é incompatível com seu sentido de totalidade, de integração harmonizadora. Mas, sem dúvida, o sentimento ocupa um lugar privilegiado na postura romântica. (BORNHEIM, 2005 p. 95)

O *Impressionismo* é o movimento artístico do século XIX que primeiro abre caminho para a arte moderna. Para os pintores impressionistas, a luz e o gesto eram os elementos essenciais da pintura; sua produção estava voltada não mais para a representação da natureza, do tema, mas para a pintura em si. Ao deixar patente a construção da imagem através da aplicação da tinta sobre uma superfície, com pinceladas visíveis e com o acúmulo de massa pictórica – procedimentos que não mais escondem a tinta através de veladuras ou suaves transições de claro-escuro – o impressionismo tornou possível uma arte que não busca mimetizar o mundo, mas criar um mundo próprio. A partir do Impressionismo, os artistas partem para a pesquisa das formas e processos de produção da própria arte. A pintura vai explorar os meios, técnicas e suportes da própria pintura, o que ocorre também com a escultura, o desenho e todas as categorias artísticas.

Nos desenvolvimentos ulteriores da arte após o Impressionismo, ela romperá com a tradição da representação da natureza, afastando-se cada vez mais de um compromisso com o mundo que não seja o da própria arte. O conhecimento produzido pela arte sob o paradigma da modernidade foi, via de regra, direcionado para a própria arte. A esse propósito fala Boaventura de Sousa Santos:

[...] eu parto da ideia, aliás, inspirado em Merleau-Ponty, de que a racionalidade estético-expressiva é a racionalidade menos colonizada, mais sub-representada da modernidade: porque ela teve uma *transformação aurática*, isto é, transformou-se em algo de grande dignidade, mas à custa da sua marginalidade. (SANTOS, 2011, p. 29)

Segundo o autor, a autonomia da arte proporcionou seu desenvolvimento de forma afastada dos paradigmas modernos da ciência, mas tornou-se também uma maldição, afastando a produção artística do círculo

cientificista em que o conhecimento se encerrou. Assim Boaventura Santos vê as relações entre arte e ciência na modernidade:

Então, a respeito das relações entre a arte e a ciência: a partir daí, o poeta e o artista podem ser loucos, porque não pertencem à vida de alguma maneira. Não são tomados a sério. Portanto, foi, digamos assim, um presente envenenado para a arte. Isso, de algum modo, fez com que ela ficasse, relativamente, sub-representada e subcolonizada diante daquilo que aconteceu diante das outras racionalidades, que foram totalmente colonizadas pela racionalidade cognitiva ou instrumental da ciência moderna. Portanto, eu vejo possibilidades de emancipação particulares na arte, na racionalidade estético-expressiva [...]. (SANTOS, 2011, p. 29).

Na arte contemporânea ou pós-moderna, as fronteiras entre as categorias artísticas tradicionais – como pintura, escultura, gravura e desenho, dentre as artes visuais, assim como entre outras formas artísticas como o drama, o cinema, a música e o vídeo – são revistas e transgredidas. Não por acaso, muitas obras de arte contemporânea são de difícil conceituação dentro de categorias mais estritas, como por exemplo obras *site specific* que incorporam aspectos da *performance*, obras conceituais que não se encaixam em nenhuma categoria, assim como videoinstalações que incorporam aspectos da investigação científica. Este rompimento com as categorias tradicionais da arte também se manifesta em experimentações que incorporam conhecimentos e técnicas de outras áreas como a informática, a robótica, a microbiologia, a genética, etc., respondendo às transformações sociais aceleradas e à revolução da comunicação digital. Por outro lado, podemos considerar estas novas realizações como tentativas de resgate do engajamento da arte com os processos da vida e da sociedade, em paralelo a um repensar do pensamento da “arte pela arte” que, na sua exacerbação, acabou por elitizar e afastar a produção artística do curso da vida e das pessoas.

Este resgate das dimensões sociais da arte aproximou-a também do fazer científico. Por volta da década de 1980, muitos artistas começaram a se ligar a projetos e laboratórios de pesquisas científicas para embasar os conteúdos e métodos para seus trabalhos artísticos. Um exemplo deste tipo de colaboração é o do brasileiro Eduardo Kac, atualmente professor no *Art Institute of Chicago*. Pioneiro da arte digital e transgênica, Kac iniciou sua carreira pesquisando técnicas holográficas de onde surgiu o seu trabalho

Holopoesia (1983), que consiste em uma nova linguagem verbal/visual que explora as flutuações formais, semânticas e perceptuais da palavra/imagem no espaço-tempo holográfico. O artista seguiu sua carreira desenvolvendo pesquisas no ramo da telepresença e da robótica, ganhando expressão internacional com sua *GFP Bunny*. Neste trabalho, Kac utilizou engenharia genética para criar uma coelha que possui em seu organismo uma proteína chamada GFP (*Green Fluorescent Protein*), de forma que, quando colocada sob luz azul, a coelha emite luz verde. O animal é perfeitamente saudável e o artista declarou assumir total responsabilidade por seu bem estar.

Se na arte percebemos este movimento de reconciliação com o fazer científico, na ciência pós-moderna também se percebe um impulso de reintegração com outras formas de conhecimento. Exemplo disso são as pesquisas que assumem abordagens interdisciplinares e, mais atualmente, transdisciplinares, procurando unificar os diferentes conhecimentos dentro dos campos específicos da ciência, em uma tentativa de reconciliar diferentes disciplinas especializadas. Na Geografia, este movimento se fez mais presente a partir da década de 1970, com o fortalecimento das abordagens humanistas e culturais. Neste sentido, o da busca por um conhecimento mais abrangente e em consonância com os processos sociais da pós-modernidade, a Geografia, como ciência, possui uma vantagem: o conhecimento geográfico sempre foi voltado para o estudo das relações do homem com mundo. Por mundo compreende-se não apenas o meio material onde vive o ser humano, mas também uma série de relações que este estabelece com este meio e com a sociedade, conformando a ideia de mundo. Segundo Claval,

[...] a geografia, para existir, preserva interesses pelas formas visíveis, pelas paisagens, pela descrição cartográfica, pelos mapas. Entretanto, considero que hoje, mais do que no passado da geografia, é importante reconhecer o trabalho geográfico como um trabalho transdisciplinar. (CLAVAL et al., 2011, p. 297).

A Geografia portanto, espacializa o conhecimento do mundo humano, e nesta espacialização estão incluídas dimensões físicas, ecológicas, sociais, da percepção, da literatura e da arte; enfim, de todas as formas de conhecimento e expressão criadas pelo homem para plasmar o mundo em que vive. É esta articulação que leva o geógrafo Paul Claval a afirmar que “é possível que a

geografia do amanhã seja feita de mais em mais por não geógrafos”. (CLAVAL et al., 2011, p. 295).

1.5 Representações no geográfico

A utilização de expressões artísticas como base para um pensamento geográfico e sua defesa como forma legítima de conhecimento encontra ressonância e força na Geografia das Representações. No campo da Geografia, o estudo sobre as representações se configurou como uma epistemologia e também como um aporte metodológico. A Geografia das Representações é especialmente interessante para o desenvolvimento da compreensão do *mundo vivido* dos indivíduos e dos grupos humanos.

O marco histórico inaugural da Geografia das Representações foi o encontro sobre percepção ambiental promovido pela Associação Americana de Geógrafos em 1965. A perspectiva da representação viria, justamente, para substituir a ideia de uma geografia baseada somente na percepção. Segundo Holzer,

[...] a preocupação era a de mostrar o espaço como ressonância individual e social que se refere aos sentidos, ao aprendizado, às estruturas organizacionais, nos sistemas percebidos e no imaginário, abrindo a geografia para o estudo do imaginário individual e social e para as práticas territoriais. (HOLZER, 1992 p.474).

A representação vai além da dimensão da percepção: ela é uma via de mão dupla, é ao mesmo tempo o processo de internalização, apropriação e expressão do mundo.

Segundo Kozel (2004, p.222), as representações estão relacionadas tanto aos processos cognitivos quanto à dimensão operatória. Do ponto de vista filosófico os modos de se agir no mundo podem ser divididos em três grupos: a concepção realista (ou materialista), a concepção idealista e a concepção sociocultural.

Na concepção realista o objeto existiria independente da consciência, ou seja, o real existe sem a necessidade da subjetividade. Partindo deste pressuposto filosófico, uma análise das representações entende que entre o objeto e as representações existem discrepâncias que devem ser corrigidas para que o conhecimento tenha validade.

No caso da concepção idealista, de base kantiana, entende-se que as representações são construídas a partir da razão e não por determinações do

objeto; desta perspectiva, as subjetividades se sobrepõem ao objeto. Para Kant, “as coisas não podem ser conhecidas por si mesmas, mas pelas representações que fazemos das delas; as leis são produtos do entendimento (das construções mentais) e não dos ensinamentos provenientes da natureza”. (KOZEL, 2004, p. 226).

Da neutralização das prevalências das concepção realista e idealista, pode-se chegar a uma dialética entre sujeito e objeto, por meio da qual o conhecimento se construa na relação entre ambos. Por esta via, obtemos uma perspectiva sociocultural das representações.

Utilizando-se do conceito de dialogismo cunhado por Mikhail Bakhtin, Kozel elabora a seguinte definição para representação:

A representação é um tipo de linguagem, portanto, uma construção sógnica, um produto social oriundo da comunicação. A inter-relação entre os indivíduos é perpassada pelos valores, cujos significados são construídos pelos discursos ou “dialogismos” que, ao serem incorporados, se constituem em signos que se transformam em enunciados ou representações. (KOZEL, 2004, p. 229).

A definição de representação a partir do dialogismo, cunhada por Kozel, permite que tomemos formas variadas de produtos e manifestações culturais, tais como imagens, mapas, textos literários, discursos e obras musicais, para interpretá-las como enunciados, isto é, como representações que partem de indivíduos ou grupos e que se dirigem a outros grupos ou indivíduos, levando em conta o lugar de quem representa, e para quem é dirigida esta representação.

Outra vertente epistemológica na abordagem das representações é a que resgata o conhecimento que pertence à esfera do senso comum diante do conhecimento oriundo do universo científico e das instituições. É nessa perspectiva que se encontra a Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici. Ao contrário do sociólogo Émile Durkheim (1858-1917) que defendeu “uma separação radical entre representações individuais e coletivas e sugeriu que as primeiras eram campo da psicologia e as últimas o objeto da sociologia” (MOSCOVICI, 2003 p. 13), Moscovici afirma que não existe sujeito sem sistema e nem tampouco sistema sem sujeito. Partindo para uma psicologia social, ele cria um elo, uma ponte entre os mundos individual e

coletivo. Sua visão acerca do conhecimento emerge do mundo vivido, é um produto de um grupo específico de pessoas. Para a psicologia social interessam os “processos em que o conhecimento é gerado, transformado e projetado no mundo social”. (MOSCOVICI, 2003, p. 9).

Na base de seu pensamento sobre representação operam dois conhecimentos distintos: o conhecimento reificado, de linguagem característica, hierarquia interna, contendo graus de especialização, e operando através de normas globais, ou seja, o conhecimento científico. O segundo seria o conhecimento consensual, da vida cotidiana, das interações informais, da curiosidade, do amadorismo em relação ao objeto, onde o papel da comunicação e da consciência coletiva é fundamental, também chamado de senso comum. Estas duas formas de conhecimento operam em conjunto e de maneira não hierárquica, dependendo dos propósitos a que se prestam, pois ambos são eficazes e indispensáveis para a vida humana.

A linguagem e a comunicação são também chaves fundamentais para a construção das representações sociais. Segundo o autor, para que haja a comunicação são necessárias pelo menos duas pessoas, e a partir disto, as representações sociais emergem das interações sociais entre grupos e indivíduos: é quando o individual torna-se coletivo e vice-versa. As representações sociais, assim, são entendidas numa dinâmica, são “[...] entidades quase tangíveis. Elas circulam, se entrecruzam e se cristalizam continuamente, através da palavra, dum gesto ou uma reunião, em nosso mundo cotidiano”. (MOSCOVICI, 2003, p. 10). Deste modo as representações se tornam senso comum ou como define o autor “realidades vividas”. (MOSCOVICI, 2003, p. 8).

[...] as representações sociais se apresentam como uma rede de idéias, metáforas e imagens, mais ou menos interligadas livremente e, por isso, mais móveis e fluidas que teorias [...] tem uma existência à medida que são úteis, que circulam, ao tomar diferentes formas na memória, na percepção, nas obras de arte [...]. (MOSCOVICI, 2003, p. 210).

Na Geografia, a Teoria das Representações Sociais vem sendo utilizada com grande sucesso no âmbito do ensino da geografia e também no que concerne a territorialidades de grupos sociais visando captar a visão do mundo

social de grupos (ou quase-grupos), por sua capacidade de gerar identidades e representações sociais.

Outros autores da Sociologia, da Psicologia Social e também da Linguística e Filosofia vem sendo incorporados nos estudos das representações sociais pela Geografia, entre eles: Pierre Bourdieu, Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin, destacando-se ainda o sociólogo Henri Lefevre, que publica em 1980 seu livro *La présence et l'absence: contribution à la théorie des représentations*, e o geógrafo Antoine Bailly, com sua obra *Géographie régionale et représentations* (1995).

As duas abordagens sobre representações apresentadas aqui – a de base linguística bakhtiniana utilizada por Kozel e a Teoria das Representações Sociais de Moscovici – figuram como aportes metodológicos possíveis para a presente pesquisa, pois as duas abordagens ressaltam a importância das representações advindas do mundo vivido e/ou do senso comum, o que vem de encontro à nossa intenção de utilizar representações artísticas que evidenciam a relação entre os pombos urbanos e as pessoas como base para uma análise científica. Contudo as duas abordagens apresentam pontos de tensão em relação ao tema da presente dissertação.

No caso do conceito de representação dialógica de Kozel, poderíamos considerar as obras de arte que serão usadas nesta pesquisa como representações/enunciados; o que seria de grande valia em se tratando das obras *Ornitologia urbana nº 1 e 2*, pois estas são obras de minha própria autoria. Assim podemos analisar com facilidade o contexto de sua produção, determinar quem fez a obra, de onde fez e para quem se destina. No entanto, em se tratando do conjunto de obras de outros autores – que serão postas em diálogo com *Ornitologia urbana* – estes critérios de análise se pulverizam em diferentes contextos, épocas, personalidades e intenções, dificultando a análise do ponto central, que é determinar uma espacialidade para o pombo urbano a partir de sua relação com as pessoas na cidade, tomando como base diferentes representações artísticas.

Já no caso da teoria de Moscovici, sua base vem da Psicologia Social e as representações de que trata são frutos de relações sociais entre indivíduos

ou grupos. As relações que nos interessam analisar aqui são de outra natureza: são relações entre o humano e o não humano.

Mesmo com os avanços da Etologia no que diz respeito ao estatuto do animal – que se distancia cada vez mais daquela concepção de ser autômato e coletivo – não podemos atribuir aos animais não humanos uma individualidade como concebemos a nossa própria individualidade. Contudo, se o foco desta pesquisa fosse apenas as relações sociais entre pombos e pessoas, o que nos situaria no âmbito de atuação das Ciências Sociais e não no da Geografia, poderíamos encontrar respaldo para tal estudo na obra do sociólogo norte-americano Colin Jerolmack em *The Global Pigeon*.

Através de extensiva observação das relações que se estabelecem entre pessoas e pombos na *Father Demo Square*, na cidade de Nova Iorque, Jerolmack revela que as interações entre humanos e não humanos, neste caso, são uma via de mão dupla. Frequentadores habituais da praça que tinham o costume de oferecer alimento às aves acabavam por condicionar certos comportamentos por parte delas; por outro lado, frequentadores espontâneos e eventuais foram estimulados pelas aves a lhes oferecer alimentos ou, para falar como Jerolmack, “ensinados” a participar desta interação. Outro comportamento observado foi o de que os pombos funcionavam como um catalisador das relações entre as pessoas, estimulando conversas e encontros.

Such interactions reveal how animals can become part of the urban “interaction order”, shaping routine sidewalk life. These cross-species encounters also trouble the social psychological axiom that sustained interaction is possible only if participants share a definition of situation. (JEROLMACK, 2013, pos. 470).⁶

Em seu livro, Jerolmack afirma que as relações inter-espécie são de fato relações sociais legítimas. Para embasar esta afirmação, o sociólogo viajou para os continentes europeu e africano – além, é claro, de sua base em Nova Iorque – para pesquisar uma ampla gama de relações entre pombos e seres

⁶ Tais interações revelam como animais podem tornar-se parte da “ordem de interação” urbana, modelando a vida rotineira na calçada. Esses encontros inter-espécies também problematizam o axioma da psicologia social que sustentava que a interação só é possível se os participantes compartilham uma definição da situação. (T.L.). [A indicação de localização em *e-books* será introduzida pela abreviatura “pos.”, correspondente a “posição”].

humanos que figuram como ricas tradições culturais como, por exemplo, os criadores de pombos de origem turca na cidade de Berlim, que reconhecem nesta prática uma das tradições que lhes confere uma identidade social.

Na presente dissertação não discutiremos casos específicos de relações entre homens e pombos, como criadores e esportistas, apenas as relações espontâneas e casuais que acontecem no ambiente urbano.

Outro ponto de tensão com as abordagens de cunho social vem da ordem das representações que analisaremos. As obras de arte que servem de base para esta pesquisa nascem de diferentes contextos sociais; elas foram produzidas por indivíduos que vivem em diferentes lugares e que pertencem a diferentes sociedades e culturas, estabelecendo uma coletividade gerada pela temática e não pelo contexto no qual e para qual foram produzidas. Assim teremos, por exemplo, a obra *Ornitologia urbana – experimento nº. 2 - Bogotá* em diálogo com a obra *Some Pigeons are More Equal than Others* de Charrière e Bismarck, realizada na Praça São Marcos, em Veneza, Itália.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, optaremos pela teoria das *formas simbólicas* de Ernest Cassirer como uma possibilidade filosófica e metodológica para o estudo dos produtos da cultura como meio para analisar as relações entre homens e pombos urbanos. Cassirer inicia sua investigação sobre a natureza do homem tomando a teoria do biólogo Johannes von Uexküll como ponto de partida. Uexküll é o primeiro a colocar a questão do significado no centro da explicação do comportamento animal. Para o biólogo, cada espécie animal vive num mundo próprio e distinto do das outras espécies e ao qual acede por intermédio dos seus sentidos. Do seu ponto de vista, os critérios através dos quais nós construímos o nosso mundo não são os mesmos que os animais adotam para elaborar os seus. Assim, cada organismo tem um mundo só seu porque tem uma experiência só sua; cada organismo é dotado de um sistema *receptor*, com o qual a espécie recebe os estímulos externos e um sistema *efetuator*, através do qual reage a esses estímulos formando o que ele define como um *círculo funcional* (CASSIRER, 1994).

A partir das experiências de Uexküll, Cassirer questiona se é possível darmos conta de analisar todo o mundo humano através de parâmetros exclusivamente biológicos. Ao que ele mesmo responde:

O *círculo funcional* do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais. Observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o *sistema simbólico*. (CASSIRER, 1994, p.47).

Este sistema simbólico lança o homem não apenas a uma existência singular, mas a uma nova dimensão da realidade. Através do sistema simbólico o homem constrói a sua própria realidade.

Cada organismo possui um sistema de recepção próprio que reage a estímulos; a diferença maior entre os organismos não humanos e humanos está na resposta aos estímulos. Nos homens a resposta quase nunca é imediata: ela é interrompida e retardada por um lento processo de pensamento. Em casos de confronto com um perigo iminente este retardo na resposta pode se configurar como um problema para a sobrevivência da espécie, mas não podemos fugir a esta condição. A realidade física recua frente ao avanço das atividades e das construções simbólicas.

Para Cassirer, somos nós que damos sentidos ao mundo; o mundo em si mesmo (a coisa em si) não é acessível para nós. O que conhecemos do mundo são apenas os fenômenos (símbolos), portanto o que conhecemos das coisas não está nas coisas, está em nós. Esta conformação do mundo se dá através da linguagem e das formas simbólicas: mito, religião, arte, ciência, entre outras. Cada uma destas formas, em conjunto com a linguagem, plasmas o mundo (CASSIRER, 1994).

Uma das vantagens da filosofia cassireriana é a libertação da definição do homem como *animal racional*. Por certo a racionalidade é um traço inerente a todas as atividades humanas, muitas vezes justificada pela linguagem. Porém, mesmo a linguagem possui, para além de um componente conceitual, também um forte componente emocional. A linguagem não exprime exclusivamente pensamentos e ideias, mas também sentimentos e afetos. Assim sendo, a razão se torna um termo inadequado para compreender toda a riqueza e variedade das formas culturais da vida humana. Cassirer propõe que vejamos estas formas culturais como formas simbólicas; logo, ao invés de

definir o homem como um *animal racional*, chegamos uma definição do homem como *animal simbólico*.

O progresso da cultura humana foi em grande parte baseado nesta definição de Descartes de homem como *animal racional*, em oposição aos *animais-máquina*, termo com que o filósofo francês define os animais não humanos, compreendido como determinados por um automatismo mecânico, inconsciente e involuntário. Esta definição acabou por afastar o homem de todos os outros animais que não operam com conceitos abstratos e reforçou a oposição entre o homem e animal. Se, no entanto, passarmos a considerar o homem como *animal simbólico*, talvez consigamos aproximá-lo novamente da vida orgânica. Pois a linguagem está no cerne das formas simbólicas, transmitindo tanto conceitos abstratos quanto emoções; além disso, a linguagem também é uma característica do mundo animal.

No que tange à fala, as expressões humanas estão em grande parte na camada das emoções. Em outro nível, encontramos uma forma diversa de comunicação, em que a palavra não expressa mais uma expressão involuntária de sentimentos, mas faz parte de uma sentença que possui uma estrutura sintática e lógica. No entanto mesmo neste nível de comunicação as influências das emoções ainda podem ser sentidas: a ligação entre estas duas camadas quase nunca se rompe completamente, exceto, talvez, nas sentenças matemáticas.

Analogias e paralelos com a linguagem emocional podem ser encontrados em abundância no mundo animal. Sentimentos de raiva, terror, desespero, pesar, desejo e prazer são expressos com facilidade pelos chimpanzés através de gesticulações e vocalizações, como demonstram os estudos de Wolfgang Koehler⁷. Os animais, assim, possuem linguagem. “Falta [nos animais], no entanto, um elemento, característico a toda a linguagem humana: não encontramos nenhum sinal que tenha uma referência ou sentido objetivo” (CASSIRER, 1994, p.55).

⁷ Logo após a Primeira Guerra Mundial, Wolfgang Koehler tornou-se conhecido pelas experiências sobre inteligência dos chimpanzés que efetuara em Tenerife, nas Canárias. Koehler observou, com muita propriedade que, contrariamente ao que se vê no homem, a atividade técnica do chimpanzé é fundamentalmente solitária e individual, sendo a cooperação técnica destes animais raríssima.

A diferença entre a *linguagem proposicional* e a *linguagem emocional* é a verdadeira fronteira entre o mundo humano e o mundo animal. Para Cassirer, apoiado nos estudos de Koehler, a fala está fora do alcance dos animais; a falta de imagens, que é um dos componentes do pensamento, impede que os animais passem da linguagem emocional para a propositiva.

Outros pesquisadores se posicionarão de maneira mais positiva frente à questão. Yerkes, estudado por Cassirer e, mais recentemente, Jane Goodall concluirão que existe uma forte relação entre os homens e os macacos antropoides⁸ no que diz respeito à linguagem e ao simbolismo, sugerindo que estes macacos podem estar num estágio filogenético anterior na evolução do processo simbólico. No entanto todos estes processos simbólicos são considerados ainda pré-linguísticos e mesmo as expressões funcionais são ainda muito rudimentares, em comparação aos processos cognitivos humanos.

Devemos ter cuidado, como alerta o filósofo, para não cairmos em armadilhas de interpretação e ao diferenciarmos entre sinais e símbolos. É certo que os animais podem possuir complexos sistemas de signos e sinais em seu comportamento, como no caso dos animais domésticos que reagem e reconhecem uma grande quantidade de sinais. Há, porém, uma grande distância destes sistemas em relação à fala simbólica humana. Os símbolos não podem ser reduzidos a meros sinais. “Sinais e símbolos pertencem a dois universos diferentes de discurso: um sinal faz parte do mundo físico do ser; um símbolo faz parte do mundo humano do significado. Os sinais são *operadores* e os símbolos são *designadores*” (CASSIRER, 1994, p.58). Isto é, os sinais possuem sempre uma dimensão física, uma substância, por assim dizer; já os símbolos possuem apenas um valor funcional, sem necessariamente estarem apoiados na realidade física imediata.

Seguindo este raciocínio, podemos concluir que os animais operam no nível dos sinais e assim possuem uma inteligência mais prática, enquanto o homem, que atua com símbolos, desenvolveu uma nova forma: uma *inteligência* e uma *imaginação simbólica*.

⁸ Faz-se habitualmente a distinção entre os pequenos macacos, que possuem cauda, e os macacos antropoides, sem cauda e mais semelhantes aos humanos.

Um dos processos essenciais que levou o homem a dar este salto em direção às operações simbólicas foi a aparentemente simples operação de dar nome às coisas. Nomear o mundo físico e logo nomear conceitos, sentimentos e sensações possibilitou ao homem chegar a um princípio universal de aplicabilidade do pensamento. “O princípio do simbolismo, com sua universalidade, validade e aplicabilidade geral, é a palavra mágica, o abre-te sésamo que dá acesso ao mundo especificamente humano, ao mundo da cultura humana”. (CASSIRER, 1994, p.63).

Se o homem é um ser simbólico, assim é também seu mundo. As formas simbólicas são os meios que o homem criou para se separar do mundo, unindo-se mais firmemente a ele através desta separação (CASSIRER, 2005). O conjunto das formas simbólicas é o que caracteriza e o que distingue o mundo especificamente humano. Este mundo especificamente humano, plasmado pela linguagem (formas simbólicas) é o mundo da cultura. O universo da cultura é, portanto, inseparável da própria natureza humana.

Uma Geografia das Representações baseada nas formas simbólicas de Cassirer é especialmente interessante para esta pesquisa, pois promove uma quebra na hierarquia dos conhecimentos; transpassadas pela linguagem, tanto a arte quanto a ciência – como também o mito e a religião, entre outras formas – produzem representações que conformam o mundo simbólico do homem. Além disso, na base do pensamento do autor está a distinção entre o homem e o animal através da natureza simbólica do homem, rompendo com a oposição animal racional e irracional que os distancia e que acabou por criar a oposição radical entre natureza e cultura. A presente pesquisa se debruça, justamente, sobre as questões limítrofes entre natureza e cultura trazidas à tona pela presença do pombo na paisagem urbana, através das relações que este animal estabelece com as pessoas. Para esta perspectiva, a visão de Cassirer de um homem simbólico, que opera no mundo também através de sua sensibilidade, através de formas simbólicas como o mito, a arte, e a religião e não exclusivamente através do conhecimento reificado da ciência, aproxima as sensibilidades humanas e animais possibilitando que se fale precisamente em

“relações” entre pessoas e pombos e não somente em “interações” como no paradigma behaviorista⁹ mecânico e convencional.

⁹ Segundo Lestel (2001), o behaviorismo constitui uma abordagem do estudo do comportamento que exclui o recurso a fenômenos mentais para entender o apreender. Inicialmente elaborado pelo psicólogo americano James Broad Watson, o behaviorismo explica o comportamento do animal unicamente pelo jogo de estímulos que o organismo recebe e aos quais ele reage cegamente, isto é, *sem representação* do que está acontecendo.

2. Espaços do pombo urbano

2.1. Por que pombos urbanos?

A cultura ocidental, de raízes greco-latinas, coloca a presença do animal à margem das discussões das ciências humanas e da vivência cotidiana. Homem e animal se relacionam, normalmente, de maneira transversal, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem. Oposto – mas que ao mesmo tempo é usado como símbolo do que o homem teria de mais instintivo ou de mais baixo na sua existência: o animalesco. Por isso mesmo, o animal pode ser considerado como o grande *outro* da nossa cultura (NUNES, 2007).

Quando o darwinismo nos colocou no topo da evolução – depois de Copérnico já nos ter tirado do centro do Sistema Solar – o pensamento filosófico moderno já havia separado o homem do animal. Homem e animal se tornariam cada vez mais estranhos entre si quanto mais se consolidasse, a partir do século XVII, na filosofia cartesiana, a identidade entre pensamento e consciência.

As transformações da natureza, as grandes “catástrofes” ambientais das últimas décadas e a produção de alimentos em larga escala deram impulso às discussões sobre as controversas relações entre homens e animais não humanos. Animais em extinção; a porção animal do homem; o animal selvagem e o domesticado; o animal como alimento: estas são as questões centrais da moderna discussão sobre o animal.

Desde o filósofo romântico alemão Arthur Schopenhauer, que foi um dos primeiros pensadores a defender que os animais sentem dor, entende-se que os animais sofrem e que portanto não devem ser tratados como escravos da vontade humana. No debate contemporâneo, o filósofo Peter Singer, no seu livro *Libertação Animal*, chega a propor o vegetarianismo radical como solução para a questão da dominação animal. Os debates acerca da questão animal vêm crescendo, incentivados, principalmente, pelas questões ambientais e bioéticas (NUNES in MACIEL, 2011, p.17).

A animalidade engloba tanto o animal selvagem quanto o animal doméstico. A noção de domesticação, assim como a de animalidade, é bastante complexa e variada para cada cultura, do que advém novamente a

necessidade de repensar as relações entre o homem e o animal. Podemos partir de pelo menos três diferentes tipos de relação: a apropriação do animal pelo homem; a familiarização do homem e do animal; a utilização do animal pelo homem. Falar apenas em “troca de serviços” não abrange a totalidade da domesticação. Esta abordagem utilitarista do animal não permite explicar o papel do animal nas sociedades humanas em geral e na nossa cultura em particular, em que ele surge como uma “presença” para o homem (LESTEL, 1998).

O presente projeto visa trabalhar as questões animais para além das preocupações éticas, ecológicas ou da militância ambientalista, entendendo o pombo como um elemento ativo dentro do espaço urbano, portanto geograficamente relevante.

Os pombos já foram adorados como deuses da fertilidade e reverenciados como símbolos da paz. Domesticados desde a aurora da humanidade, foram utilizados em guerras e conflitos como valiosos meios de comunicação por quase todas as superpotências históricas, desde o Egito até os Estados Unidos da América, e nesta função ficaram famosos por salvar milhares de vidas. Pela grande quantidade de subespécies originadas de um mesmo ancestral comum, Charles Darwin escolheu os pombos para formular e defender sua teoria da evolução das espécies. Contudo, hoje em dia, eles são largamente referidos pejorativamente através da expressão “ratos com asas”.

Os pombos urbanos estão entre as aves mais conhecidas do mundo. Eles podem ser bem-vindos, ignorados ou ativamente detestados mas, sem dúvida, fazem parte da vida de muitas pessoas. Segundo Johnston e Janica (1995), as qualidades desta ave raramente são reconhecidas, o que para os autores é resultado da maneira que o homem percebe o mundo natural. “Humans look at the world by strictly human standards, that is, they are anthropocentric. Most people accept this without a second thought and anthropocentrism toward the world is endless.” (KENNEDY apud JOHNSTON; JANICA, 1995 p.1).¹⁰

¹⁰ Os seres humanos olham para o mundo através de padrões estritamente humanos, isto é, eles são antropocêntricos. A maioria das pessoas aceita esta coisa sem um segundo pensamento e o antropocentrismo em relação ao mundo é infinito. (T.L.).

Esta visão antropocêntrica em relação à natureza gera uma série de atitudes complexas. Uma delas é o status atual dos pombos urbanos, considerados como “párias” na sociedade humana, vistos como animais ilegítimos, não naturais. Os pombos estão frequentemente presentes no difundido discurso sanitarista, que impõe uma imagem da ave como transmissor de doenças, animal sujo e perigoso, verdadeira peste em potencial. Esta imagem de animal ilegítimo, transmissor de doenças, está tão arraigada na nossa sociedade, que encontramos uma miríade de trabalhos acadêmicos que cometem erros grosseiros na classificação destas aves, dificultando ainda mais o estudo deste animal por qualquer outro viés que não seja o sanitário.

A falta de pesquisas mais abrangentes sobre pombos urbanos no Brasil e, na maior parte das fontes encontradas até agora em língua portuguesa, espanhola, francesa, italiana e inglesa, trouxe grandes dificuldades para esta pesquisa. Contradições de classificação taxonômica, comportamento, origem, e até mesmo morfologia são abundantes.

Um dos poucos trabalhos encontrados no decorrer desta pesquisa a tratar dos pombos urbanos de maneira global (como costumam proceder as pesquisas sobre animais selvagens) foi o dos pesquisadores norte-americanos Richard F. Johnston e Marián Janica (Universidade de Oxford), intitulado *Feral Pigeons* (1995). Este livro figura na bibliografia da maior parte dos artigos que apresentam uma abordagem mais consistente acerca destes animais, e embasa a maioria das informações sobre pombos urbanos contidas nesta pesquisa.

Os pombos urbanos fazem parte do gênero *Columba*, que abriga mais de 50 espécies de pombos de médio porte em todo o globo. Dentro deste gênero, um grupo formado por cinco espécies de pombos das rochas distingue-se por não apresentar comportamento arborícola. Estas espécies são *Columba livia*, *Columba rupestris*, *Columba leuconata*, *Columba albitorque* e *Columba guinea* (Goodwin, 1959). Estas cinco espécies vivem no solo ou em fendas de rochas e se distribuem pela maior parte da Eurásia e da África não tropical. O mais provável é que estas cinco espécies possuam um ancestral comum que teria vivido há muitos milhões de anos na África meridional.

Pombos urbanos de todo o mundo descendem de pombos das rochas selvagens das espécies citadas acima e de pombos domésticos, isto é, pombos que foram capturados e criados em cativeiro para diversos fins, como alimentação, competições e como pombos correio. Mais especificamente, na maior parte da Europa e na América, os pombos urbanos descendem do pombo das rochas da espécie *Columba livia* e/ou de pombos domésticos.

Os pombos são os primeiros pássaros domesticados pelo homem de que se tem registro. O processo de domesticação parece ter se iniciado na região do Mediterrâneo Oriental, através do estímulo fornecido pelas fazendas produtoras de grãos entre 5.000 e 10.000 anos atrás. A domesticação do pombo das rochas ocorreu em duas fases: primeiramente, através da captura de filhotes de pombos das rochas de seus ninhos para criação em gaiolas até ave estar pronta para fins culinários; o passo seguinte foi manter os pássaros em cativeiro até a idade adulta e promover a reprodução.

Captura, criação e reprodução em cativeiro são os passos para a domesticação de qualquer animal. Contudo, a aproximação dos pombos das rochas para com a população humana constitui um episódio de especial interesse nesta pesquisa. Segundo Johnston e Janica (1995), paralelamente ao desenvolvimento das atividades de criação de pombos, ou como dizem os autores, “do desenvolvimento deste tipo de pecuária”, as primeiras cidades do Oriente Médio podem ter sido colonizadas por pombos das rochas selvagens num processo voluntário, isto é, sem interferência humana. Os pombos encontraram na lama das paredes de pedra dos assentamentos humanos um local favorável para nidificar, e no trigo e na cevada cultivados por essas pessoas, alimento adequado (JOHNSTON; JANICA, 1995, p. 7). De acordo com esta teoria, os pombos das rochas seriam animais sinantrópicos¹¹ de longa data.

Segundo Johnston e Janica (1995), os pombos urbanos são animais “ferais” (*feral pigeons*), ou seja, animais que vivem em estado selvagem e que possuem origem doméstica. Exemplos clássicos de animais ferais são cavalos

¹¹ Animais sinantrópicos são aqueles que se adaptaram a viver junto ao homem, a despeito da vontade deste. Diferem dos animais domésticos, os quais o homem cria e cuida com as finalidades de companhia (cães, gatos, pássaros, entre outros), produção de alimentos ou transporte (galinha, boi, cavalo, porcos, entre outros). (SECRETARIA DE SAÚDE DA PREFEITURA DE SÃO PAULO, s.d.).

que retornam à natureza, gatos que vivem nas cidades de modo totalmente independente e recriam os padrões comportamentais de seus ancestrais selvagens. Alguns autores consideram animais domésticos que, simplesmente, vivem em liberdade, como animais ferais. As definições variam de autor para autor, principalmente em língua portuguesa. Neste trabalho, utilizaremos o termo *pombo urbano* como sinônimo de *pombo feral*, na definição de Johnston e Janica, para reforçar a sua condição de animal selvagem que habita a cidade. A situação do pombo urbano traz consigo certa ambiguidade, pois ele vive próximo ao homem sem possuir o status de animal de estimação. Escapa à condição de animal doméstico, tendo retornado ao seu estado selvagem (pombo feral), além de não possuir a “utilidade” do animal de criação. Talvez por isso seja visto com desconfiança e estudado apenas sob certos aspectos, o que acarreta algumas confusões de nomenclatura:

[...] when we say feral pigeon, this includes names such as “street pigeon”, “city pigeon”, “house pigeon”, “urban pigeon”, and others. Some of our colleagues differ in perceiving distinctions between domestics and ferals, and, as an example, speak of feral as “free-flying domestics”. Some try to carry their perceptions beyond the vernacular and into the realm of scientific nomenclature. (JOHNSTON e JANICA, 1995, p.15).¹²

Percebemos pelo trecho acima como as diferenças de percepção em relação ao animal podem levantar questões significativas a respeito da própria ciência. Objetividade e imparcialidade são postas em cheque quando observamos as posturas dos pesquisadores em relação aos pombos urbanos. Pois, para este animal, categorias como natural/artificial, doméstico/selvagem, natureza/cidade não dão conta de explicar sua gênese, sua relação com o meio, nem sua relação com o homem. Seguindo com Johnston e Janica,

[...] you will see feral pigeons referred to as *Columba livia domestica*, which is a combination that is, nomenclaturally, wholly unrecognized. This because the International Code of Zoological Nomenclature pertains only to “natural” biological entities, and those created by human selection. Realizing this, some authors employ the convention of variety, which is not a formal category in zoological nomenclature.

¹² [...] quando dizemos pombo feral, isso inclui nomes como “pombo de rua”, “pombo da cidade”, “pombo doméstico”, “pombo urbano” e outros. Alguns de nossos colegas divergem em perceber distinções entre domésticos e ferais e, por exemplo, falam de ferais como “domésticos livres-voadores”. Alguns tentam conduzir as suas percepções além do vernacular e para o campo da nomenclatura científica. (T.L.).

You will find both domestics and ferals designated as "*Columba livia var. domestica*", and sometimes even "*Columba livia var.*" Others have used the convention of *form* or *forma* with much the same results, as *Columba livia f. domestica* and *Columba livia forma urbana*. That this combinations are invalid according to the rules of zoological nomenclature may not be deemed important; however, it is of consequence that such names quite misleading, because they suggest a taxonomic structure and a biological typology that simply do not exist. (JOHNSTON; JANICA, 1995, p.15).¹³

Quando tratamos de animais de estimação, por exemplo, a grande dificuldade em considerar este ser objetivamente reside na tendência de antropomorfizar o animal que está tão próximo de nós. "Meu cachorro só falta falar" ou "meu gato sabe o que estou pensando", são sentenças proferidas diariamente por amantes de animais de estimação. Contudo, cães e gatos estão no topo da lista dos animais que mais sofrem modificações genéticas por parte dos seres humanos; raças são criadas e extintas ao sabor da moda e, mesmo que saibamos disto, raramente estes animais são classificados como animais "artificiais".

Com os animais selvagens as relações se modificam profundamente. Uma concepção de animal selvagem, facilmente comprovada pela quantidade de filmes e documentários sobre o assunto, é que estes vivem na *Natureza*. O selvagem pertence àquela ideia de natureza intocada, pura, que é ao mesmo tempo provedora, berço da vida e força irracional e destrutiva. Tuan, falando sobre a definição tradicional de natureza, inclusive entre os geógrafos, diz o seguinte:

Nature is that layer of the earth's surface and the air above it that have been unaffected, or minimally affected, by humans; hence, the farther back we reach in time, the greater will be the extent of nature. Another way of putting it is this: Nature is what remains or what can recuperate

¹³ [...] você verá pombos ferails referidos como *Columba livia domestica*, que é uma combinação, em termos de nomenclatura, totalmente não reconhecida. Isso porque o Código Internacional de Nomenclatura Zoológica diz respeito apenas a entidades biológicas "naturais", e aquelas criadas por seleção humana. Percebendo isso, alguns autores empregam a convenção de variedade, que não é uma categoria formal na nomenclatura zoológica. Você encontrará tanto domésticos quanto ferails designados como "*Columba livia var. domestica*", e às vezes mesmo "*Columba livia var.*". Outros têm utilizado a convenção de *form* ou *forma* com os mesmos resultados, como *Columba livia f. domestica* e *Columba livia forma urbana*. O fato de que estas combinações serem inválidas de acordo com as regras de nomenclatura zoológica pode não ser considerado importante; no entanto, é pertinente que estes nomes sejam bastante enganosos, porque eles sugerem uma estrutura taxonômica e uma tipologia biológica que simplesmente não existe. (T.L.).

over time when all humans and their works are removed. (TUAN, 1998, p. 20).¹⁴

Esta natureza a que os animais selvagens pertencem aparece como uma natureza anterior ou posterior ao homem, fora de seu domínio e compreensão. O etólogo francês Dominique Lestel, a propósito do status do animal não humano, afirma que tendemos a perceber o animal como um coletivo da mesma coisa, ou seja, como se todos os animais de uma mesma espécie apresentassem o mesmo comportamento, não apresentando, portanto, comportamentos individuais. Muitos documentários clássicos sobre vida selvagem reproduzem este pensamento. São comuns, em documentários televisivos sobre leões, por exemplo, a afirmação de que todos os leões machos agem de certa maneira e todas as fêmeas de outra. Na realidade, as exceções a estas regras comportamentais são, às vezes, tão numerosas, que é difícil atestar um padrão. A etologia moderna empenha-se em modificar esta visão uniformizante:

Sentimos sempre uma grande dificuldade em aceitar a ideia de que o comportamento animal pode ser extremamente complexo, apesar de essa complexidade não ser da mesma natureza do que a do comportamento do homem. [...] Não devemos pensar numa organização de comportamentos que escape a oposições demasiadamente simplistas (entre o livre arbítrio e o determinismo biológico, por exemplo), e aceitar os gradientes de liberdade em sistemas fortemente condicionados. Não devemos subestimar a dificuldade de pensar no comportamento do animal em coordenações de grupo e em situações que são significativas *para ele*. (LESTEL, 2001, p. 15. Sem grifo no original).

A explicação do conceito de natureza de Tuan e a postura simplista do determinismo biológico são bastante pertinentes para a compreensão da nossa postura diante do animal selvagem. Este animal é, tradicionalmente, visto como um ser nobre, pertencente à *Natureza* e, como esta, pode ser domesticado ou modificado segundo as necessidades humanas.

¹⁴ Natureza é aquela camada da superfície terrestre e o ar acima dela que não foram afetadas, ou foram minimamente afetadas, pelos humanos; assim, quanto mais voltamos no tempo, maior será a extensão da natureza. Outra forma de dizer isso é a seguinte: Natureza é o que permanece ou o que pode se restabelecer quando todos os humanos e suas obras desaparecerem. (T.L.).

A rigor, o pombo urbano (*feral pigeon*) é um animal selvagem; no entanto poucas pessoas, dentre elas leigos e especialistas, os reconhecem como tal. A relação que comumente se observa entre humanos e pombos urbanos na paisagem da cidade, porém, não é da mesma ordem daquela que se estabelece com o animal selvagem, e menos ainda, com o animal de estimação. Estaria a definição tradicional de natureza interferindo na percepção que temos a respeito deste pombo? Se *Natureza* é o que está longe do contato com o humano, as cidades seriam uma antítese da própria natureza, e fora da natureza não poderiam existir animais selvagens no sentido tradicional. Esta oposição entre natureza e cidade que expressa, em um sentido mais profundo, a dicotomia clássica entre natureza e cultura, está no centro das relações entre homens e pombos urbanos: é a própria natureza do pombo urbano que problematiza esta distinção.

Para o pombo urbano a cidade é seu *habitat*¹⁵ naturalizado: ele recuperou seu status de animal selvagem na cidade. Com isso, a cidade se reconfigura em natureza para o pombo que, no entanto, habita as mesmas construções dos seres humanos, classicamente consideradas artificiais. Dessa forma, os pombos criam um espaço geográfico “outro”, que se sobrepõe ao espaço humano e artificial como um “espaço naturalizado”.

Indícios da relação entre homens e pombos surgem na Antiguidade: obras de arte datadas de 4400 a 3000 a.C. demonstram a empatia da espécie humana com esta ave, que figura em representações imbuídas de simbologias como paz, fertilidade, esperança, libertação e salvação da alma. Além dos aspectos simbólicos, seu valor gastronômico era apreciado pelos romanos, que mantinham as aves em cativeiro quebrando suas patas e amarrando suas asas, mantendo-as assim em regime exclusivo de engorda. Os chineses apreciam a carne dos pombos desde 2000 a.C. até os dias de hoje: somente em Hong Kong, o consumo anual está na ordem de 800.000 indivíduos (SCHULLER, 2005, p. 32).

O pombo é um elemento presente na paisagem urbana e vive em constante interação com os seres humanos. Isso assegura a este animal um verdadeiro lugar dentro da realidade urbana, que habitualmente é entendida

¹⁵ *Habitat*, empregado aqui no sentido propriamente ecológico: local que oferece as condições climáticas, físicas e alimentares para o desenvolvimento de uma determinada espécie.

como sendo exclusivamente humana. Seu lugar dentro da cidade é reconhecido e legitimado pela maioria da população humana, com a qual estabelece relações complexas e antagônicas. Estas diferentes posturas se configuram em práticas variadas por parte dos humanos, que vão desde a oferta de alimentos até a captura e abuso físico das aves.

Pesquisar as relações interespécie (homem/pombo) nos espaços em que habitam e vivenciam, isto é, a cidade, pode lançar uma nova perspectiva sobre a nossa compreensão da natureza do espaço urbano. A Geografia Humanista e Cultural, pela sua própria natureza interdisciplinar e pelo seu olhar voltado para as representações do espaço, parece ser o caminho mais indicado para a condução desta pesquisa. O cotidiano e a vivência se constroem na relação do eu com o outro, no tempo e no espaço. A relação do homem com o animal não humano introduz um novo grau de alteridade, que é parte indissociável da vivência dos espaços urbanos e da sua representação.

2.2. Lugar – o mundo vivido

A primeira tentativa de espacialização das questões levantadas por esta pesquisa deu-se na direção do conceito de *lugar*. A proposta, então, era investigar o lugar do pombo urbano na cidade e suas relações com o espaço e com o humano. Esta formulação foi fruto da experiência no processo de condução do *experimento nº1 – Curitiba*, simultaneamente às primeiras leituras sobre os conceitos e temas da Geografia. O autor que marcou este início do trabalho – e que é ainda de grande relevância para esta pesquisa – é o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan. Sua obra *Topofilia*, publicada em 1984 e traduzida para o português em 1980, foi minha porta de entrada para a Geografia Humanista e Cultural. Mas foi a partir da leitura de *Escapism* (1998), também de autoria de Tuan, que a espacialização das questões envolvendo as relações entre o humano e o animal não humano (o pombo urbano) na cidade tomou fôlego para se transformar em pesquisa geográfica.

Em um primeiro momento, o conceito de *lugar* aparecia, para mim, carregado de sua origem semântica, isto é, como indicador de localização, significação atribuída pelo senso comum. *Lugar*, com sentido locacional, está presente na Geografia desde a sua implementação como disciplina acadêmica. Segundo Holzer, na Geografia clássica do início do século XX¹⁶, quando o estudo e a confecção de mapas eram fundamentos da disciplina, o lugar em seu sentido locacional era utilizado para definir a disciplina: “a Geografia é a ciência dos lugares e não dos homens”. (LA BLACHE apud HOLZER, 1999, p. 67).

O lugar é, portanto, um dos conceitos centrais do pensamento geográfico. Mas foi a partir da década de 1980 que o conceito de *lugar* ganha importância para a disciplina, através de sua revisão e da incorporação do mesmo dentro da corrente humanista. Para Sauer, “os fatos da Geografia são fatos do lugar; sua associação origina o conceito de paisagem”. (SAUER apud HOLZER, 1999, p. 2). Sauer retoma o conceito de lugar relacionando-o ao de paisagem cultural, sendo o lugar um elemento da paisagem, uma ancoragem primeira do homem com o espaço.

¹⁶ A Geografia surge como disciplina acadêmica no final do século XIX na Alemanha. O autor refere-se aqui, à Geografia chamada “clássica” do início do século XX.

Contudo é Yi-Fu Tuan que, no final da década de 1970, amplia o conceito de lugar. Segundo TUAN (1979), espaço e lugar definem a natureza da Geografia. A noção de lugar tem uma importância ímpar para a Geografia Humanista e Cultural, pois se para a Geografia Analítica o lugar é tomado como base funcional, para a Geografia Humanista e Cultural ele significa um conjunto complexo e simbólico, que pode ser analisado a partir da experiência pessoal de cada indivíduo ou de cada grupo, constituindo um espaço intersubjetivo ou “espaço mítico-conceitual”.

Em *Space and Place: the perspective of experience*, publicado originalmente em 1977, Tuan sistematiza as experiências humanas de espaço e lugar e, com isso, aponta para o método fenomenológico como uma abordagem consistente na operacionalização dos estudos de lugar¹⁷. Esta ligação entre os estudos do lugar e o método fenomenológico vem da própria concepção de lugar como espaço vivido, espaço da experiência. Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer, Armand Frémont e Edward Relph são alguns dos primeiros e mais significativos autores a explorar a noção de lugar dentro desta perspectiva fenomenológica da experiência. Holzer cita Buttimer para explicitar esta ligação:

[...] a fenomenologia vê cada pessoa como tendo um “lugar natural” considerado como ponto inicial de seu sistema de referências pessoais. Este “lugar natural” é definido pela associação de espaços circundantes (*surrounding*), uma série de lugares que se fundem em “regiões significativas”, cada qual com uma estrutura apropriada e orientada em relação a outras regiões. (BUTTIMER apud HOLZER, 1999, p. 69).

Percebemos assim, que a preocupação dos geógrafos humanistas, seguindo os preceitos da fenomenologia, foi definir lugar enquanto uma experiência que se refere, essencialmente, ao espaço como é vivenciado pelo sujeito – pelo ser humano.

¹⁷ Sobre *Space and Place*, Tuan afirma: “The present essay is one attempt to systematize human experiences of place and space. It can claim success if it has made the reader see the range and complexity of experience, and in addition it has clarified some of the more systematic relationships between and among the wealth of experiential components.” (TUAN, 2011, p. 202). [O presente ensaio é uma tentativa de sistematizar experiências humanas de lugar e espaço. Ele pode declarar-se bem sucedido se fizer o leitor ver a extensão e a complexidade da experiência, além de ter esclarecido algumas das relações mais sistemáticas entre e em meio à riqueza de componentes experienciais. (T.L.)]

Tomar o sujeito, isto é, a experiência individual do ser humano como base para a produção de conhecimento dos espaços, foi a grande mudança de paradigma da Geografia Humanista e Cultural. Utilizar estes preceitos – o lugar e o método fenomenológico – para estudar as relações entre humanos e pombos urbanos era o desafio da presente pesquisa. O problema aqui era exatamente da ordem do sujeito/indivíduo, perspectiva riquíssima quando aplicada para o ser humano, mas muito delicada quando pensamos no animal.

O animal humano realiza a atividade de representação, entre outras coisas, através de conceitos abstratos, e através de sua vivência e subjetividade constrói lugares. Razão e subjetividade estão no centro deste raciocínio. No entanto, os animais também constituem lugares na sua vivência, apesar de não possuírem razão abstrata: isso é facilmente observado nas relações dos animais de estimação com seu “dono” e com o espaço da casa em que habita. Outro fator que liga a experiência humana com a experiência dos animais não humanos é a temporalidade. Segundo Lestel (1998), o plano das ações humanas é o mesmo das ações dos animais. Isso não ocorre com o vegetal, caracterizado pela lentidão de movimentos e pelo automatismo da sua existência, pela ausência de algo que configure uma vontade própria e individual – daí que o vegetal seja sempre considerado em massa ou como coletividade.

Podemos estender este raciocínio da analogia da atuação humana com a atuação animal para o plano espacial. Na sua *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty aponta para o fato de que

[...] o espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, gerando uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 342).

No animal também vemos presente esta noção de uma corporeidade anterior ao pensamento. O animal age no mundo, por e através de seu corpo; suas percepções são regidas por um corpo que tem necessidades e limitações: suas ações estão direcionadas para o suprimento das necessidades e para a superação das dificuldades de sobrevivência. O animal percebe, principalmente, o que lhe interessa, e nisso vemos surgir, nele, uma intenção

tão legítima quanto a do animal humano que percebe – se não exclusivamente, em grande parte – aquilo que lhe interessa.

A partir deste viés da corporeidade e intencionalidade, a ideia aqui era investigar os lugares constituídos por seres humanos e pombos urbanos através de suas vivências. Através do *experimento nº1 – Curitiba*, pude observar que os “lugares” dos seres humanos e dos pombos urbanos se entrecruzam e se contaminam. No caso do pombo urbano, seu “lugar” na cidade se justifica por sua intenção, sua busca de um local similar ao dos seus ancestrais para nidificar, isto é, as edificações humanas.

Partindo desta premissa biológica/comportamental do pombo urbano como animal que constitui um lugar, iniciei meu estudo com base no método fenomenológico. Já nas primeiras entrevistas – ainda experimentais e informais – percebi que as relações reveladas pelo vídeo do *experimento nº1* estavam muito distantes do discurso das pessoas. Nas entrevistas, realizadas nos mesmos locais do *experimento nº1*, os pombos eram mencionados apenas como transmissores de doenças, “ratos com asas” e, em muitos casos, as aves nem apareciam no discurso dos entrevistados como elemento constituinte daqueles espaços.

Percebi, assim, que o método fenomenológico, aliado ao conceito de lugar, acabava por reforçar as distâncias entre humanos e pombos urbanos. O lugar, entendido a partir do viés fenomenológico da intenção, aplicado às aves, não me levaria muito além dos resultados obtidos pelos estudos sobre o comportamento animal. Isso porque a perspectiva do lugar e da fenomenologia coloca o *sujeito* no centro das questões – um sujeito que sempre é humano.

O lugar encarna as experiências e aspirações *das pessoas*. O lugar não é só um fato a ser explicado na ampla estrutura do espaço, ele é a realidade a ser esclarecida e compreendida sob a perspectiva *das pessoas* que lhe dão significado. (TUAN, 2011, p. 9. Sem grifos no original.).

Por mais que possamos falar de intencionalidade e corporeidade em relação aos animais, é um passo muito arriscado falar dos animais como sujeitos.

O outro ponto, e este de fundamental importância, é que as pessoas, quando questionadas de maneira mais circunstancial, isto é, quando o pombo

não era o foco da questão, acabavam por não reconhecer os pombos urbanos como parte do lugar, como parte de suas vivências nos espaços investigados. Assim, abandonei o *lugar* em busca de uma nova possibilidade de espacialização do problema, em busca de um conceito que permitisse a investigação das relações entre o animal humano e o animal não humano de uma perspectiva unificada.

2.3. Território – humano e não humano

O conceito de lugar revelou a impossibilidade de trabalhar com indivíduos humanos para investigar as relações destes com os pombos urbanos, pois, nos discursos de diferentes indivíduos registrados em entrevistas, o pombo urbano não apareceu nas entrevistas como um elemento afetivo ou simbólico na constituição de lugares dentro da cidade, nas regiões de estudo. No entanto, isto não invalida a investigação. A obra de arte *Ornitologia urbana – experimentos nº 1 e 2*, que é o nosso ponto de partida, mostra imagens em que homens e pombos estabelecem, sim, relações sensíveis e complexas. O fato de os pombos urbanos não figurarem nos discursos individuais me levou a abandonar a perspectiva individual e subjetiva dos lugares para explorar a possibilidade de encontrar nas representações coletivas dos habitantes da cidade a conexão entre estes e os pombos urbanos. Esta mudança conceitual me impulsionou para a investigação do uso do conceito de *território*.

A palavra território assume significados relativamente diferentes para cada área do conhecimento que a utiliza. No entanto, em geral o termo está ligado à ideia de apropriação de um espaço por um indivíduo, por uma coletividade e/ou por uma instituição. Na Biologia, o território se constitui como a área de vivência de uma espécie animal. Nas Ciências Políticas, o território está ligado às relações de poder e às instituições como, por exemplo, o Estado-nação.

A propósito da origem etimológica da palavra território escreve Haesbaert:

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de terra-territorium quanto de terreo-territor (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam aliados da terra, ou do “territorium” são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de usufruí-lo, o território inspira a identificação (positiva) e a efetiva “apropriação”. (HAESBAERT, 2001, p. 674).

O conceito de território se populariza, no meio científico, pelo viés da etologia. Em 1920 o ornitólogo inglês Eliot Howard publica seu livro *Territory Of Bird's Life*. De acordo com Howard, a territorialidade animal pode ser definida como “[...] a conduta característica adotada por organismo para tomar posse de um território e defendê-lo contra os membros de sua própria espécie”. (HOWARD apud BONNEMAISON, 2002, p. 97). A origem do conceito de território está ligada aos estudos de comportamento animal, o que é de especial interesse para nós por aproximar a animalidade do humano.

Na Geografia, o conceito de território emerge, sobretudo, a partir da formulação de Friedrich Ratzel, que o coloca como necessário à reprodução da sociedade e do Estado. Segundo o autor, “[...] organismos que fazem parte da tribo, da comuna, da família, só podem ser concebidos junto a seu território” (RATZEL, 1990, p. 74), e ainda, “do mesmo modo, com o crescimento em amplitude do Estado, não aumentou apenas a cifra dos metros quadrados, mas, além disso, a sua força, a sua riqueza, a sua potência”. (RATZEL, 1990, p. 80). A partir do pensamento de Ratzel, ganham força a Geografia Política e a Antropogeografia, sendo ele um dos grandes responsáveis pela “humanização” desta ciência.

No entanto, foi com a Geografia Crítica que o conceito de território ganhou central relevância, pois esta tem nas relações de poder um dos seus temas privilegiados de estudo. Contudo, mesmo entre os geógrafos críticos, a Geografia não se restringe ao estudo do território somente no que diz respeito à geopolítica dos estados nacionais, voltando-se também para a pesquisa das dinâmicas dos grupos sociais que, ao manter relações de poder com outros grupos, produzem e reinventam territórios.

A aplicação do conceito na atualidade é bastante diversificada, pois não apenas os contextos históricos se alteraram drasticamente, como a própria ciência buscou novos paradigmas, novos métodos e conseqüentemente novos problemas. Segundo o geógrafo Rogério Haesbaert (2004), os estudos atuais utilizam vários conceitos de território. Alguns enfatizam principalmente a dimensão material dessas relações (conformação de infraestruturas, planejamento urbano, etc.), enquanto outros podem enfatizar mais a dimensão simbólica (os territórios sagrados de Jerusalém, por exemplo).

Uma das principais reinterpretações do conceito de território se deve ao movimento em prol do cultural na Geografia. Na Geografia Cultural, território é o lugar do vivido a partir do percebido e do mundo vivido. Esta visão também se faz presente nos movimentos ecologistas, que buscam uma nova maneira de analisar as relações entre homem e seu ambiente, tendendo para a quebra da dicotomia homem-natureza. Segundo Bonnemaïson,

O movimento ecológico funciona em diversos níveis, mas sua coerência mais profunda consiste numa vontade de situar o homem no seio da natureza, em sua animalidade – essa é a versão biológica e etológica – e mais fundamentalmente em seu aspecto cultural, o que permite definir uma ecologia cultural que diz respeito, ao mesmo tempo, a geógrafos e antropólogos. (BONNEMAISON, 2002, p. 89).

O biólogo alemão Johannes Von Uexküll, ao falar sobre o conceito, chama a atenção para o fato de que nem todos os animais possuem territórios. “O meio não se assemelha nem ao espaço nem ao território. Este último é já uma *criação subjetiva do animal*, e embora muitos animais tenham um, há outros que o ignoram” (UEXKÜLL apud LESTEL, 2001, p. 203). A subjetividade está, portanto, no centro da construção dos territórios animais, incluso aqui o animal humano. Para a etologia moderna, os animais são portadores de características individuais, e portanto possuem uma subjetividade própria, ainda que isso possa causar um certo estranhamento para a perspectiva fenomenológica. Uexküll foi um dos primeiros cientistas a defender que os animais não são seres autômatos: para ele o animal está longe de ser uma máquina, ele é sujeito.

Animais e humanos, portanto, constituem mundos a partir de suas experiências. Cabe, contudo, ressaltar que, quando falamos de subjetividade animal, falamos de uma subjetividade que não é da mesma ordem da subjetividade do animal humano, como bem aponta Uexküll. O que nos interessa a partir destas reflexões é a possibilidade de estudar a relação homem/pombo urbano a partir do conceito de *território* incorporando o viés da subjetividade para os dois sujeitos centrais desta pesquisa.

Para a etologia e a sociobiologia, o termo território se refere a qualquer área sociogeográfica que um animal de uma determinada espécie defende consistentemente contra outros indivíduos da mesma espécie e,

ocasionalmente, de outras espécies. Nas sociedades animais, o território está certamente ligado à ideia de apropriação biológica: ele é exclusivo, pelo menos para os membros de uma mesma espécie, e é limitado por uma fronteira. Nem todos os animais constituem territórios, mas homens e pombos o fazem.

Para Bonnemaïson, a territorialidade emana da etnia, no sentido de que ela é, antes de tudo, a relação culturalmente vivida entre um grupo humano e uma trama de lugares hierarquizados e interdependentes cujo traçado no solo constitui um sistema espacial – dito de outra forma, um território (BONNEMAISON, 2002, p. 97). O que o autor entende aqui por etnia não se restringe às origens biológicas de um grupo: ela é tomada mais no sentido de um grupo cultural.

O território nas sociedades humanas não necessariamente pressupõe uma fronteira, sendo definido mais pelas relações sociais e culturais que um grupo estabelece com uma multiplicidade de lugares e itinerários. As questões de apropriação biológica e fronteira acabam por aparecer em segundo plano. Assim, o *território* para os grupos humanos se apresenta ao mesmo tempo como espaço social e espaço cultural, associado tanto a funções sociais quanto simbólicas.

A investigação do território parece pertinente por unificar conceitualmente o animal humano e não humano. Podemos falar de território tanto para o pombo como para o homem. Contudo, os territórios de homens e pombos apenas se cruzam ou sobrepõem, eles não são interdependentes. O pombo utiliza as construções humanas e se aproveita da oferta de alimentos oferecidos pelo homem (voluntária ou involuntariamente). No caso do homem, a utilidade do pombo não é muito clara: uma possibilidade é a sua associação a atividades ligada ao lazer, incluindo a alimentação dos animais e sua contemplação nos momentos de ócio, atividades estas geralmente vinculadas a espaços como praças e parques. Mesmo assim, é arriscado afirmar que o pombo seja uma força constituinte de território para um humano, ou um elemento que caracterize um território para um humano: o que se apresenta são territórios diversos, estratificados e sobrepostos. As diferenças entre as concepções de território para grupos humanos e animais não humanos se constituem como um obstáculo para a análise das relações entre pombos

urbanos e os habitantes humanos da cidade a partir deste conceito. No caso dos grupos humanos seria muito difícil averiguar a existência de um território que se constituísse diretamente em relação ao território das aves, uma vez que a maior parte das pessoas que transita nos mesmos locais onde facilmente se pode verificar a configuração de um território para as aves são, em sua maioria, passantes ou frequentadores eventuais.

A prática de alguns indivíduos de alimentar pombos nas praças das cidades, por exemplo, não configura um território no sentido de um espaço social que é constituído a partir da coletividade. O *experimento – nº1 de Ornitologia urbana* documentou este comportamento de pelo menos duas pessoas. Poderíamos então supor que alguns habitantes humanos da cidade podem incluir em seus itinerários habituais as praças habitadas pelas aves. Porém este comportamento é da ordem do indivíduo e não de um grupo, pressuposto essencial para constituição de um território, de acordo com o conceito de Bonnemaison.

Em tese, uma praça ou um parque pode se apresentar como uma territorialidade para um grupo de pessoas, mas isto se daria em função de inúmeros fatores de ordem locacional, afetiva, de lazer, mas dificilmente o elemento pombo seria de relevância para todos, ou para boa parte dos componentes do grupo. Tomar o pombo como ponto de partida na constituição de um território humano não revelaria as relações que se estabelecem entre estes dois grupos no ambiente da cidade.

Uma abordagem diversa da questão deve produzir resultados mais interessantes. Ao invés de partir das impressões e das percepções das pessoas em relação ao pombo *in loco*, para depois compará-las com as questões levantadas pela obra de arte *Ornitologia urbana*, na tentativa de verificar a constituição de lugares ou territórios nesse cruzamento, tomaremos como ponto de partida a obra *Ornitologia urbana* para comparar seus temas em relação a outras representações em que os pombos urbanos aparecem como elementos essenciais. Ao invés de partir de representações discursivas estabelecidas por indivíduos – tais como questionários, entrevistas e discurso direto –, tomaremos como objetos de análise representações artísticas, tais como cinema, fotografia e literatura, em que estas relações entre pombos e

homens estão presentes. Um fato que sustenta esta abordagem é que, dentro da tradição de representação da paisagem urbana em produtos culturais, o pombo aparece como um ícone bastante popular e até mesmo como elemento obrigatório na construção da identidade de algumas paisagens. É justamente com a paisagem, conceito híbrido, nascido da arte e da poesia e ressignificado pela Geografia, que prosseguiremos esta investigação.

2.4. Os caminhos da paisagem

Precisar a origem do conceito de *paisagem* não é tarefa fácil, pois seu uso está tão presente no cotidiano que parece pertencer a uma visão *a priori* de mundo. Comum tanto ao Ocidente quanto ao Oriente – com diferenças de perspectiva e significado – esta forma de ver o mundo está imbricada na cultura humana de tal maneira que qualquer pessoa é capaz de expressar algum juízo de valor a respeito de uma paisagem. Ser bela ou feia, natural ou artificial é questão subjetiva de formação e gosto, mas todos sabem o que é uma paisagem – muito embora a *definição* de paisagem seja problemática.

Assim como a cultura se apresenta numa pluralidade de culturas, reunindo aspectos materiais, imateriais, subjetivos e plurais, a paisagem contempla uma pluralidade de discursos, práticas e representações que, contudo, possui certos aspectos e características comuns.

Buscaremos trazer para esta investigação do conceito de paisagem uma abordagem plural que possibilite abarcar a diversidade de percepções, ao mesmo tempo procurando analisar quais são as familiaridades, estes elementos comuns que fazem da paisagem esta forma perceptiva reconhecida na maior parte do globo.

Paisagem é uma palavra polissêmica, isto é, apresenta diversos sentidos dependendo de seu uso, mas entre todos estes sentidos a relação de familiaridade se faz presente. Segundo Holzer (1999) a palavra alemã *landschaft*, de origem medieval, se refere a uma associação entre o sítio e seus habitantes, ou seja, ela une os aspectos morfológicos e culturais. *Landschaft* deriva, provavelmente, da expressão *land schaffen*, que é “criar a terra”. O termo alemão *landschaft* originou o *landschap*, em holandês (HOLZER, 1999, p. 151). A palavra holandesa é de grande importância, pois esta se associou às pinturas de paisagens do início do século XVII, criadas por artistas holandeses que se inspiraram nas técnicas renascentistas de representação, e que são responsáveis pelo surgimento do gênero artístico chamado “pinturas de paisagem”. Muitos autores associam o nascimento do conceito de paisagem ao surgimento deste gênero de pintura. O termo holandês, por sua vez, originou o *landscape* inglês, “comumente definido como *view of a land* ou *representation*

of land". (HOPKINS apud NANE, 2010, p. 163). A palavra francesa *paysage* tem sua origem no radical medieval *pays*, que significa ao mesmo tempo "habitante" e "território", também está associada às pinturas de paisagem. O termo francês dá origem aos termos *paisagem* do português, assim com à palavra *paesaggio* do italiano, que associa o termo francês com o termo italiano *paese*, derivado do latim *pagense*. O *paese* italiano está relacionado a "vila" e "território".

Os significados da palavra paisagem revelam que ela não é apenas uma representação estática de um espaço observado por um sujeito individual ou coletivo que tem seus valores e crenças. Na diversidade de sua etimologia, podemos perceber pelo menos três associações recorrentes dentre os significados de paisagem; ela está ligada ao espaço, geralmente pelo viés do território; à produção do espaço, ou seja, à ação do homem no espaço e na natureza; e ainda à representação do espaço. Cabe aqui uma observação acerca da paisagem como representação que surgiu na Holanda nos séculos que sucederam o Renascimento: estas representações, as pinturas de paisagem, retratavam não apenas a natureza intocada, as "paisagens naturais"; na realidade, era muito mais comum na paisagem holandesa uma certa composição em que se mesclavam cidade e campo, ou ainda cidade, campo e natureza intocada. Assim, em concordância com os significados de origem da palavra paisagem, a pintura de paisagem está também atrelada ao espaço e à produção do espaço.

A representação é, portanto, um elemento constitutivo da paisagem: embutido no conceito está uma forma de se ver o mundo, tanto que, como podemos perceber pela sua etimologia, a paisagem atinge sua plenitude de significados quando a representação entra em jogo. Antes disso, tínhamos apenas os significados ligados ao território, à vila e ao homem como agente na terra. Segundo Edvânia Gomes (2001, p. 57), "a paisagem surge como possibilidade de representação" e é por isso que muitos autores, ao trilhar os caminhos da gênese do conceito *paisagem*, recorrem à história da arte. Os caminhos mais tradicionais começam pela pintura holandesa dos séculos XVII e XVIII ou pelo Renascimento. Outros autores se aventuram pelas veredas da arte medieval ou então pela Antiguidade clássica – caminho tentador por este

ser, tradicionalmente, considerado como o período histórico em que se encontram as origens da cultura ocidental. Gomes, em uma passagem do seu artigo, *Natureza e Cultura – representações na paisagem*, traça uma possível trajetória da gênese da paisagem como representação:

Inicialmente, sob a forma artística, como testemunham as pinturas nos vasos gregos do século 6 a.C., assim como as pinturas dos assírios e egípcios, além dos registros da cultura minóica na metade do século 2 a.C. Posteriormente, nos memoriais descritivos religiosos. Em seguida, com ricas ilustrações nas representações cartográficas do mundo, como o mapa TO. Depois, as cruzadas, os registros pictóricos e narrativos no século XV com os pintores flamengos. (GOMES, 2001, p. 58).

A análise de civilizações e períodos históricos afastados do nosso tempo a partir de conceitos e visões de mundo atuais é um exercício delicado e muitas vezes arriscado. Com a paisagem, este exercício é também tentador, pois todas as sociedades humanas se relacionam com o meio, agem na natureza e possuem alguma forma de representação. Nas tradições de representação dos assírios, por exemplo, a paisagem aparece ligada a uma tradição mitológica e poética e, subordinada à narrativa, não possuindo portanto, dimensão autônoma. Já na arte egípcia, todas as representações estão subordinadas à função mítico/religiosa e às restritas escolhas estilísticas dos artistas; dentro desta concepção, o espaço de representação aparece subordinado a estas mesmas leis. Dentro destas culturas e de suas tradições de representação do mundo, poderíamos falar de uma *noção de paisagem*, mas não exatamente de paisagem como a percebemos hoje.

A propósito da atribuição do surgimento da paisagem na cultura grega, Cauquelin chega a ser taxativa: “[...] não há, entre os gregos antigos, nem de perto nem de longe, aquilo que chamamos ‘paisagem’”. (CAUQUELIN, 2007, p. 44). Segundo a autora, esta confusão se deve, possivelmente, aos valores do período renascentista, que é justamente o período de retomada de valores clássicos dos gregos e romanos, incorporados por nossa cultura. Muito do nosso pensamento sobre a Antiguidade é, na verdade, oriundo de uma visão renascentista destas culturas: o filtro renascentista pelo qual muitas vezes olhamos para a Antiguidade nos compele a traçar paralelos inexistentes. Na Grécia antiga, a natureza e o espaço não eram figurados em forma de

paisagem. Se nos detivermos com cuidado na análise das obras plásticas deste período histórico, poderemos observar que a natureza era distribuída em termos de ordenamento e de distribuição organizada, compondo uma cena em que o foco principal é sobre as figuras humanas e seus feitos. Certamente, todas as sociedades e culturas possuem em suas tradições, meios e formas de representar seus mundos e através deles comunicar significados e sensibilidades; no entanto, a paisagem, como a concebemos hoje, é uma construção da sociedade ocidental de raízes europeias que nasce no Renascimento.

Segundo Berque, a junção da realidade factual e da sensibilidade é a motivação que faz com que certa sociedade organize o seu meio (o seu mundo) em um certo sentido, fazendo com que os indivíduos que pertencem a esta sociedade percebam estes sentidos, o reconheçam e o apreciem (BERQUE apud CLAVAL, 2011, p. 235). A paisagem é uma dessas formas de organização do meio, criada por certas sociedades que as reconhecem e através delas extraem sentidos para o mundo. Sendo assim, as “noções de paisagem” possuem em comum o fato de estarem sempre subordinadas às convenções e lógicas e sócio-culturais. A paisagem como a experienciamos atualmente é um conceito autônomo, elevado a gênero artístico e a categoria científica; é a esta categoria de representação que nos dedicaremos a seguir.

2.5. A paisagem como categoria autônoma

Partiremos agora à investigação do surgimento da paisagem como categoria artística com o intuito de reconhecer os processos que a elevaram a categoria geográfica que, em última instância, constitui uma forma de representação através da qual conformamos e compreendemos o mundo.

Segundo Cauquelin, a paisagem como noção artística seria proveniente da Holanda, tendo transitado pela Itália e se instalado definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva, triunfando frente a todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapou do seu papel decorativo e ocupou a boca de cena (CAUQUELIN, 2007, p. 37). Esta transição de uma noção de paisagem para uma paisagem autônoma, chegando a tema central da obra de arte, só foi possível a partir da invenção da perspectiva. Os artistas e arquitetos renascentistas resolveram o problema da terceira dimensão criando e sistematizando a perspectiva que cria a ilusão de profundidade em uma superfície bidimensional.

No período renascentista a paisagem eleva-se a modelo para conhecimento do mundo, pois, como a perspectiva, tem como característica abordar, simultaneamente, a totalidade e as particularidades; ela unifica a visão. É neste contexto, em que a técnica de representação perspéctica assume um papel fundamental, que se lançam as sementes do humanismo que florescerá e se perpetuará nos séculos seguintes. No Renascimento, a pintura de história – em que se incluía tanto a história dos homens quando a história sacra – era considerada como o gênero mais elevado da arte, porque nela se unificava a razão tal como manifestada no tempo com a razão manifestada no espaço, o que era possibilitado pela perspectiva.

O pensamento humanístico, do qual a arte é parte essencial, modifica profundamente as concepções do espaço e do tempo. Os infinitos e diversos aspectos do real classificam-se e ordenam-se em um sistema racional, manifestam-se em uma forma unitária e universal, o espaço. Do mesmo modo ordenam-se os infinitos e diversos eventos que se sucedem no tempo. A forma ou a representação segundo a razão do espaço é a perspectiva; a forma ou representação segundo a razão da sucessão dos eventos é a história. Uma vez que esta ordem não está nas coisas, mas é imposta às coisas pela razão humana que as pensa, não há diferença entre a construção e a representação do espaço e do tempo. (ARGAN, 2003, p. 132).

A representação do mundo no Renascimento criou uma paisagem ordenada em termos espaciais através da racionalidade da perspectiva, aliada aos ideais humanísticos do período. Através da influência dos artistas e das obras produzidas neste período, a técnica da perspectiva cônica, como método de representação, se espalhará pela Europa, sendo incorporada por outras culturas e ganhando com isso novos contornos e leituras. É no Norte da Europa, principalmente na Holanda, que este processo de incorporação da perspectiva toma uma direção outra, que vai culminar no surgimento da paisagem como forma: a paisagem autônoma.

Por conta das suas atividades econômicas ligadas à navegação e à colonização, a cultura holandesa possuía um vínculo todo especial com a cartografia. Svetlana Alpers, em seu livro *A arte de descrever* (1999), em que investiga a cultura visual da Holanda, afirma que a pintura na Holanda aceitava a cartografia como um de seus modos. Para Alpers, a visualidade que se desenvolveu na Holanda nos séculos XVI e XVII é da ordem da descrição e não da narração, como no caso do Renascimento italiano, em que a paisagem fazia parte da pintura de história. Assim sendo, a arte holandesa se voltaria para a descrição do mundo “real”, para a qual uma das ferramentas fundamentais é o mapa.

Nos séculos XVI e XVII a descrição é usada igualmente para intitular livros que ensinam novas técnicas de agrimensura e para intitular os tipos de conhecimento mais gerais incluindo atlas ou mapas como o de Vermeer na *Arte de Pintar*. Similarmente, a palavra *landschap* era empregada para aludir tanto ao que o agrimensor devia medir quanto ao que o artista devia representar. [...] O uso gráfico do termo *descriptio* é apropriado não apenas para mapas – que de fato inscrevem o mundo sobre uma superfície – mas também para as pinturas setentrionais que compartilham esse interesse. (ALPERS, 1999, p. 268).

Em função desta objetividade descritiva, a aplicação da perspectiva na arte holandesa se dá de forma diversa que na arte italiana. Para os artistas do Renascimento, a projeção dos raios de visão se fixava em um plano, que era como uma janela de vidro a partir da qual um observador humano enxergava o mundo, desenhando-o sobre a superfície deste vidro. A arte holandesa concebe este plano de projeção como uma superfície, sem pressupor,

necessariamente, a visão de um observador particularizado a partir de um ponto de vista determinado por uma janela; de forma diversa, a superfície de representação da pintura holandesa funciona de maneira mais próxima da lógica do mapa, partindo de uma visão panorâmica e não de um ponto de vista particular.

[...] a pintura do Norte é como o mapa. A presença nos mapas de estruturas individuais – edifícios, por exemplo – que são “vistas em perspectiva” não afeta a natureza básica da imagem. Ele oferecia uma superfície sobre a qual se podia inscrever o mundo, e esse fato permitia a adição das vistas – de cidade, por exemplo [...]. (ALPERS, 1999, p. 272).

Esta pintura que é, segundo a autora, “como o mapa”, gerou dois tipos principais de representação: a vista panorâmica, que a autora chama de “paisagem cartografada”, e a cidade-paisagem. Um dos primeiros artistas holandeses a produzir este tipo de imagem paisagística “realista”, foi o desenhista, gravador e pintor Hendrick Goltzius, em 1603 (Figura 1).



Figura 1 - Hendrick Goltzius. *Paisagem de dunas perto do Haarlem*. 1603. Desenho. Museu Boymans van Beuningen, Roterdã.

Ao invés de trabalhar a partir de sua mente, ou de ideais, o artista sai ao ar livre e tenta capturar a amplitude da planura holandesa. Fazendas, cidades e torres de igrejas aparecem marcadas sobre uma grande extensão. Vemos

nascer uma nova atitude para com a terra. Nesse desenho, como em toda a tradição das paisagens panorâmicas que se segue, superfície e extensão são enfatizadas, muitas vezes à custa da solidez e do volume. Olhamos para a obra a partir do que se convencionou chamar de “vista geral”, que não supõe um observador localizado. Observe-se que tanto na Figura 1 quanto na Figura 2, o ponto de vista da representação parece pressupor que o pintor estivesse fora da paisagem, como que situado em uma montanha distante – o que não pode ser pressuposto pelo relevo predominantemente plano de ambas as representações. Outro ponto fundamental a observar é a representação das pessoas. Diferente do Renascimento italiano, em que é o homem que dá a escala para a representação, aqui o humano é representado numa escala muito diversa; ele não é mais o objeto principal da representação: a escala aqui é da ordem do mapa.

Todo um gênero de pinturas paisagísticas – várias de Van Goyen, algumas de Ruisdael e quase todas as de Koninck – normalmente conhecidas como panorâmicas, e com frequência consideradas como a mais importante contribuição feita pelos pintores holandeses para a imagem da paisagem, está enraizado nos hábitos cartográficos. (ALPERS, 1999, p. 275).



Figura 2 - Philips Koninck. *Paisagem extensa com grupo de falcoadores*. C. 1670. Óleo sobre tela, 132.5 x 160.5 cm. Londres, National Gallery.

Os artistas holandeses estavam ligados aos geógrafos tanto pelo seu interesse em descrever o mundo quanto pelas técnicas empregadas para este objetivo. É graças à mudança da visão e da visualidade em relação ao mundo, promovida pela cultura holandesa deste período, unida às técnicas da perspectiva e da cartografia, que a paisagem eleva-se a gênero artístico e inicia seu caminho na direção de uma categoria científica. Na pintura de Konick reproduzida na Figura 2, vemos representados o ambiente, o homem e as ações humanas no ambiente; embutidos na representação estão valores, juízos estéticos e morais; em suma, aspectos da cultura. A partir da produção paisagística holandesa, arte e geografia caminham juntas nas discussões acerca da paisagem.

Este espírito cientificista que inicia no XVIII e se conforma no XX é resultado da contribuição de diversos pensadores como Locke, Rousseau, Montesquieu, Vico e Bacon, entre outros, e também da influência do pensamento newtoniano. A descoberta de leis naturais impulsionava a investigação de leis para a sociedade e, neste contexto de busca por leis gerais, nascem as ciências modernas – dentre elas, a Geografia.

É classicamente creditado a Alexander von Humboldt a paternidade da Geografia como ciência. Sua viagem à América Latina, realizada entre 1799 e 1804, é um dos principais marcos históricos da ciência geográfica. A Geografia nasce como uma ciência de observação, descrição e narração (narrativas de viagens), assim não é de surpreender que a paisagem se faça presente no pensamento geográfico desde sua fundação, afinal, como vimos até agora, estas são todas características que podem ser exploradas através da paisagem. “Os geógrafos tinham o hábito de fixar os traços característicos das paisagens observadas através de croquis. Eles podiam então confiar seus esboços a gravadores. Eles dispunham de vinhetas para ilustrar suas publicações.” (CLAVAL, 2011, p. 83). Imbricado no ofício do geógrafo estavam – e ainda estão – a literatura narrativa, a representação visual da paisagem e, com ela, a perspectiva, pois dela depende a capacidade para o desenho que faz parte da educação de qualquer cientista.

2.6. Paisagem como *forma simbólica* na Geografia

Como vimos até aqui, a perspectiva não é uma mera técnica de representação gráfica do espaço: é uma ordem que se instaura, através das representações da arte e da fotografia, como equivalência entre artifício e realidade (ou natureza). A perspectiva alterou a forma com que enxergamos o mundo e construímos nossas paisagens; segundo Cauquelin, essa “forma simbólica” estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Assim, a representação da paisagem construída sobre a ilusão da perspectiva confunde-se, por vezes, com aquilo de que ela seria a imagem. “Por isso é que ela é chamada de ‘simbólica’: liga num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos.” (CAUQUELIN, 2000, p. 38). A autora não credita o termo “forma simbólica” a Ernest Cassirer, mas é evidente que o utiliza exatamente com o mesmo sentido e conteúdo, como nós o utilizaremos daqui em diante.

Esta condição própria da paisagem como forma simbólica, que coloca a natureza e a cultura numa relação dinâmica, e ainda carrega embutido em seu conceito a dimensão da representação do mundo, é que faz da paisagem uma representação e uma categoria científica possível para a investigação das relações entre seres humanos e pombos urbanos através de suas representações. A Geografia já incorporou a dimensão cultural da paisagem há algum tempo e vem, cada vez mais, trabalhando com os conceitos de representação social e cultural.

O século XX foi marcado também por duas outras abordagens geográficas: uma de base positivista, e a outra baseada no materialismo histórico/marxismo, a Geografia Crítica. O conceito de paisagem em sua amplitude e ambiguidade não se encaixava no racionalismo lógico-matemático da Geografia Quantitativa. Na Geografia Crítica, a paisagem passa a ser tratada como mera manifestação física da formação socioeconômica, sendo analisada somente na sua materialidade física e na sua dimensão ideológica.

Nos anos de 1970, na França, Yves Lacoste lança a revista *Hérodote*, em que, mesmo sob uma perspectiva marxista, recupera a paisagem como conceito operacional na Geografia. Nos Estados Unidos da América, sob influência do ambiente intelectual promovido pela cultura *hippie* da década de 1960, com a contracultura e os movimentos estudantis, a paisagem será retomada em seu viés cultural. Na academia, em oposição ao crescimento da Geografia Quantitativa, acusada ora de servir a interesses político-econômicos dominantes, ora de ser excessivamente pragmática, racionalista, acrítica e positivista, surgiu um apelo extremo à subjetividade e à sensibilidade na Geografia. É nesse contexto que David Lowenthal vai defender uma Geografia que se debruça sob diversos modos de observação, incluindo as dimensões do consciente e do inconsciente, do objetivo e do subjetivo. Também na mesma época e contexto, Yi-Fu Tuan publicou seu livro *The World's Landscapes* (1970), um estudo sobre paisagens. Mais tarde, Tuan iria publicar sua obra *Topofilia* (1974), um dos marcos principais da geografia humanista. Dentre as aproximações humanistas que mais tarde Tuan defenderia, a paisagem é dotada de um significado simbólico especial a partir de atitudes em relação à natureza, sendo entendida como produto da mente e da subjetividade humanas (TUAN, 1979).

Tendo como suporte a fenomenologia, por vezes existencial, em um enfoque bastante particularista, a paisagem é avaliada pelo que se convencionou chamar de geografia humanista, a partir dos valores, das crenças, do gosto e das preferências, da visão de mundo, termos que substituem o conceito de cultura. Busca-se a análise da paisagem a partir de sua interação com pequenos grupos (o máximo no que diz respeito a um “sujeito coletivo”) e seus valores, sejam pequenas elites locais ditando o que são belas paisagens e formando um gosto geral, sejam camponeses dando inteligibilidade a seus arredores (BUNKSE apud NANE, 2010, p. 172).

A paisagem cultural, nesses estudos, perde um pouco de seu caráter estritamente material (cultura como marcas do ser humano no espaço) e vai pouco a pouco sendo analisada como valor simbólico, artístico ou moral; cultura como expressão da mente humana, de um pequeno grupo ou de um único indivíduo.

Em concomitância com a Geografia de cunho humanista, a segunda metade do século XX é palco para outro movimento dentro da Geografia

acadêmica, a chamada Nova Geografia Cultural. O contexto é o da pós-modernidade em formação, das diluições das fronteiras, da globalização. Seu expoente de maior destaque é o norte americano Denis Cosgrove, para quem a paisagem, como conceito dentro do campo acadêmico, é uma ferramenta analítica do pesquisador: a análise da paisagem é um método para entender o mundo e as sociedades que, aliás, produzem, mantêm e compartilham as diversas paisagens e suas devidas valorações.

Não há de maneira alguma uma distinção entre a paisagem que é supostamente real daquela que seria mera representação: realcionando-se direta ou indiretamente a autores como Michel de Certeau e Henri Lefebvre, parte-se do princípio que realidade e representação são mundos que se complementam e se integram entre si, sendo que a paisagem os sintetiza: ideologia, representação e cultura assim se fundem e se confundem. (NANE, 2010, p. 177).

A paisagem na produção geográfica atual traz consigo uma multiplicidade de aplicações, podendo ser considerada apenas para a análise material do espaço, em abordagens humanistas existenciais, ou em sua faceta cultural. Em realidade, a divisão entre humanidade e cultura tende cada vez mais a se dissolver na direção de uma Geografia Humanista e Cultural.

Fundada nas ciências naturais, a Geografia foi ao longo de sua trajetória incorporando conteúdos das Ciências Sociais e também da Filosofia. Através de sua matriz mista de tendência unificadora e totalizante, a Geografia, como conhecimento e disciplina acadêmica, proporciona uma reação à ideia de cultura e história como separação entre homem e natureza. Como conceito, a paisagem, dentro da geografia, acompanha desde o início esta trajetória da disciplina, incorporando sentidos e abordagens sem nunca se desligar completamente de seus significados fundantes, que colocam sempre em relação a natureza, a cultura e a representação. Esta dinâmica da paisagem se mostra como uma alternativa muito rica para esta pesquisa, que trabalha justamente com as relações que se estabelecem, na paisagem das cidades, entre seres humanos e pombos urbanos, tomadas a partir de suas representações no mundo da arte e da cultura. Tomarei novamente uma citação de Cauquelin para introduzir o que se seguirá:

A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre domínios são marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa

regra. Sua esfera se ampliou e oferece um panorama bem mais vasto em apoio à tese construtivista; ela compreende noções como a de meio ambiente, com seu cortejo de práticas, ao passo que as novas tecnologias audiovisuais propõem versões perceptuais inéditas de paisagens outras.” (CAUQUELIN, 2000, p. 8).

A imagem a seguir, retirada da obra *Ornitologia urbana*, é um exemplo de uso da paisagem na arte contemporânea, representações em que o pombo figura como elemento constante. O que será discutido no próximo capítulo é a presença e o significado do pombo urbano, entendido como elemento da paisagem urbana, em diferentes representações culturais, e como este elemento coloca em correlação conceitos como natureza e cultura.



Figura 3 - Ana Bellenzier. *Frame* da videoinstalação *Ornitologia urbana – experimento nº1*. Curitiba, 2010.

3. O pombo nas representações da paisagem

As Figuras 3 e 4, *frames* retirados da obra *Ornitologia urbana – experimento nº1 – Curitiba*, são exemplos de releituras da paisagem, que se inserem nas novas técnicas e questões da arte contemporânea. Estes *frames* são na verdade uma reconstrução da montagem original da obra, uma videoinstalação em que quatro monitores diferentes transmitiam imagens também diferentes porém sincronizadas entre si, estabelecendo uma narrativa comum. A unificação das imagens se dava primeiramente pelo áudio que acompanha as imagens e que conta a história do *experimento nº1*, utilizando uma linguagem próxima a dos documentários de vida animal veiculados, normalmente, em canais de televisão especializados em *Natureza* (Anexo 1). A ideia era, justamente, transmitir ao público a aura de seriedade e cientificidade presentes nestes documentários, para falar de um animal tão comum como o pombo urbano. O áudio da obra busca ser bastante acessível e de fácil compreensão, pois se vale de uma linguagem já sedimentada no imaginário coletivo pelas emissoras de televisão.



Figura 4 - Ana Bellenzier. *Frame* da videoinstalação *Ornitologia urbana – experimento nº1*. Curitiba, 2010.

A linguagem acessível do áudio contrasta com as imagens que compõem a videoinstalação. Estas estão divididas em quatro telas distintas que exibem diferentes ângulos e enquadramentos de um mesmo lugar, e/ou de uma mesma ação, como na Figura 3; ou então apresentam diferentes lugares, unidos pela presença do pombo e pela repetição da mesma ação – o ritual de alimentar pombos – como na Figura 4. Estes quatro blocos de imagens, unidos pelo áudio e pela presença do pombo urbano, criam uma paisagem urbana híbrida e em movimento, em que pontos de vista diferentes são agrupados para reconstituir a experiência da cidade e das relações com os pombos urbanos.

A paisagem urbana de Curitiba apresentada no *experimento n°1* mostra um centro urbano em que o número de pombos urbanos é, na verdade, bastante controlado. Com exceção da Praça Santos Andrade, onde se vê um grande número destas aves, no centro de Curitiba as colônias de pombos estão pulverizadas em torno de toda a área central. Ao contrário de cidades como Bogotá, onde o projeto *Ornitologia urbana* também foi realizado, e de outras cidades de que falaremos a seguir, os pombos urbanos de Curitiba não se configuram como um elemento caracterizador da paisagem da cidade, pelo menos em uma escala mais ampla. Quando vemos imagens de Curitiba veiculadas na mídia televisiva, ou mesmo na internet, o que predomina são panoramas de parques como o Jardim Botânico, o Parque Barigui, ou ainda imagens de prédios e vias de transporte em que as estações-tubo ganham o centro das atenções.¹⁸

Se por um lado, de uma perspectiva da identidade municipal, o pombo urbano não figura como um elemento relevante da paisagem de Curitiba, do ponto de vista da vida cotidiana dos lugares, principalmente nas praças centrais, os pombos urbanos estabelecem com as pessoas um série de relações que fazem parte da experiência destes lugares. Pessoas, principalmente idosos, que alimentam os pombos; proprietários de animais de estimação que passeiam pelas praças e entram em contato com as aves;

¹⁸ Imagens estas que, possivelmente, ainda refletem a construção do marketing municipal através do *slogan* “Curitiba Capital Ecológica”, largamente promovido pela administração municipal na década de 1990.

pipoqueiros que oferecem milho aos pombos; famílias cujas crianças brincam com os animais: são todos exemplos de uma convivência cotidiana e quase individual com estes animais que fazem parte da paisagem urbana, que no entanto não é consta no imaginário social como uma característica definidora dos espaços urbanos. O pombo faz parte, assim, da vida urbana cotidiana, que no entanto costuma ser entendida como sendo distante da natureza, mais associada aos vários parques que existem na cidade. No entanto, a natureza irrompe nas praças, entre o trânsito caótico dos pedestres e dos automóveis, e se faz presente mesmo em situações pouco “naturais” como nas filas de pontos de ônibus, através da presença de um animal não humano que no entanto também não é associado com a ideia de natureza.

3.1. O pombo na praça – caracterizações da paisagem a partir das relações homem animal.

“Urbanism as a way of life” is typically construed as a human existence devoid of encounters with animals and “organic nature”, and social scientists usually exclude nonhumans from the social realm. (JEROLMACK, 2013, pos. 122).¹⁹

Esta exclusão de uma “natureza orgânica” do quadro que compõe a totalidade da vida da cidade não é exclusividade de cientistas sociais. Em realidade, uma breve pesquisa por trabalhos científicos no âmbito da Ecologia ou da Geografia dos espaços urbanos revela uma expressiva ausência de pesquisas que incluam os animais na paisagem urbana. A maior parte dos estudos feitos nesse sentido tende a focar em espécies animais e vegetais que tenham uma “maior relevância” ecológica, ou seja, espécies em risco de extinção ou espécies que estão recentemente migrando para as cidades atraídas, principalmente, pela oferta de alimento. Estas espécies, ainda pouco adaptadas ou em risco, ainda trazem consigo o apelo de uma natureza em estado puro e, talvez por isso, tendem a chamar para si mais atenção e cuidado. Espécies tidas como invasoras ou exóticas são, em geral, facilmente descartadas das pesquisas e do sentimento geral das pessoas quanto à sua preservação.

Os pombos urbanos são excelentes animais para explorarmos estas relações interespecies, que estabelecemos com a vida que nos cerca na cidade. Estes pássaros estão completamente enraizados no espaço urbano. Eles se alimentam no solo, nas ruas e calçadas, e não em árvores; não transportam seu alimento para longe, ao contrário, alimentam-se exatamente no local onde encontram comida, disputando espaço nas ruas e calçadas com pedestres e veículos. Enquanto algumas espécies de plantas e animais perecem no processo de urbanização, os pombos estão perfeitamente adaptados a um bravo novo mundo em que ecossistemas são criados em cima de concreto.

¹⁹ “Urbanismo como um modo de vida” é tipicamente entendido como uma existência humana desprovida de encontros com animais e “natureza orgânica”, e os cientistas sociais geralmente excluem não-humanos da esfera social. (T.L.)

Provavelmente por esta notável capacidade de adaptação, aliada aos seus hábitos de alimentação, em diversas cidades no mundo todos os pombos urbanos tornaram-se ícones que representam locais como praças e até mesmo as próprias cidades.

Quando recebi o convite para fazer o *experimento nº 2 – Bogotá*, minha primeira surpresa foi constatar que em minha memória não havia nenhuma imagem icônica desta cidade. No Brasil, e arrisco dizer em muitos outros países, a imagem projetada da Colômbia pela mídia se resume às belas praias do Caribe Colombiano e, tristemente, ao tráfico de drogas. Iniciei minha pesquisa sobre a cidade de Bogotá seguindo o caminho dos pombos. De início intuí que, como uma cidade de colonização espanhola, Bogotá deveria possuir uma praça central bastante ampla, provavelmente completamente pavimentada e cercada por prédios públicos e uma igreja. Esta tipologia de praça geralmente vem acompanhada de uma colônia de pombos que, em geral, são bastante populares. Encontrei na Praça Bolívar exatamente o que estava esperando, porém em uma escala muito maior do que havia imaginado. A Praça em si é um espaço muito amplo marcado pela escultura de Simón Bolívar ao centro e pelos edifícios do executivo e judiciário do país, além da *Catedral Primada de Colombia*, uma imponente igreja em estilo neoclássico. A surpresa maior veio ao constatar o tamanho da colônia de pombos que habitam este espaço. Os pombos da Praça Bolívar são notadamente um de seus maiores atrativos. No primeiro dia de pesquisa, um sábado, os frequentadores da Praça ali estavam, em sua maioria, envolvidos em atividades de lazer: passeios de lhama são oferecidos ali; pode-se comprar balões, pipoca, algodão doce e, é claro, milho para oferecer aos pombos. Por todas estas características resolvi que este seria meu campo de trabalho.

O *experimento nº. 2 – Bogotá*, foi realizado em um intervalo de 10 dias, tempo muito menor ao dedicado ao *experimento nº.1 – Curitiba*, que ocupou praticamente dois anos de trabalho. Mesmo assim o resultado foi bastante interessante e trouxe novos questionamentos para a pesquisa. No entanto, devido ao tempo, a minha condição de estrangeira, recém apresentada àquela realidade, retornei ao Brasil com a impressão de que a Praça Bolívar era um dos espaços públicos mais importantes para a cidade de Bogotá e, com

certeza um espaço emblemático para o resto do país por sua importância política – tanto que presenciei uma manifestação de estudantes que ocorreu nesta praça, que coincidiu com um dos dias destinados à alimentação das aves.

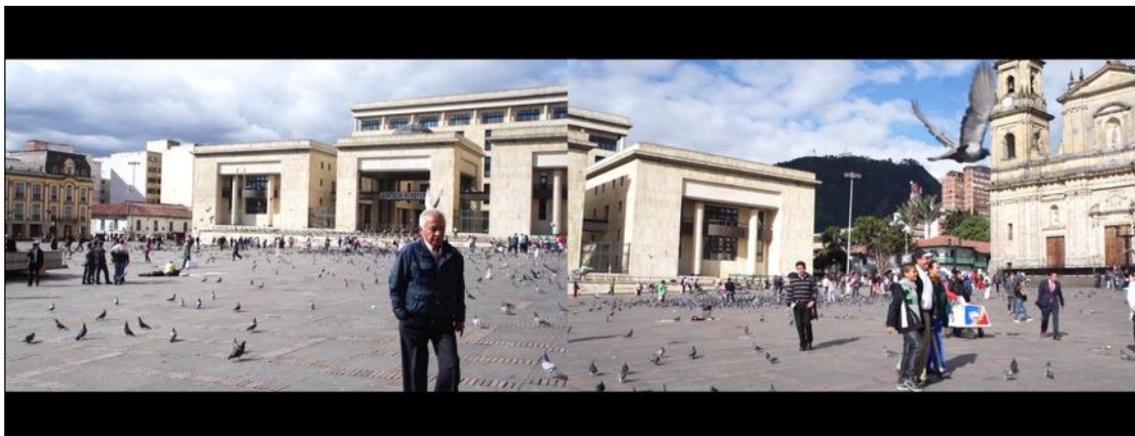


Figura 5 - Ana Bellenzier. *Frame da videoinstalação Ornitologia urbana – experimento nº2. Bogotá, 2012.*

A primeira oportunidade que tive de expor esta obra no Brasil foi na exposição *CONCIERTACIENCIA*, realizada no SESC – Paço da Liberdade em Curitiba. Esta exposição foi, na verdade, a etapa brasileira do projeto com mesmo nome, que tem como objetivo promover a interação entre artistas brasileiros e colombianos. Já na montagem da exposição, um dos artistas colombianos que também participavam deste evento, acabou por revelar uma outra dimensão do meu próprio trabalho que eu não havia percebido.

Nesta ocasião o curador bogotano da exposição recepcionava um dos artistas colombianos que acabara de chegar e, provavelmente desejando que o visitante se sentisse mais à vontade no lugar da exposição e, como meu trabalho foi justamente feito em terras colombianas, achou por bem nos apresentar. Assim que o curador começou a falar sobre meu trabalho o artista em questão o interrompeu e disse, enfadado: “ah sí, en la Plaza Bolívar (...) ah, sí, sí, las palomas de Plaza Bolívar”.²⁰ Logo depois, afastou-se do meu trabalho sem demonstrar muito interesse. O curador bogotano ficou constrangido, pediu desculpas e foi atrás do artista visitante que, pelo visto, não suportava mais trabalhos que tivessem relação com a praça e nem com as pombas. Fiquei um

²⁰ “Ah sim, na Praça Bolívar (...) Ah sim, sim as pombas”. (T.L.)

tanto intrigada não exatamente pelo fato de o artista não se interessar por uma obra feita da Praça Bolívar – muitas obras de arte contemporânea utilizam espaços públicos representativos em suas poéticas – mas pelo enfado que ele demonstrou também pelas pombas. Em uma conversa posterior com o curador tomei conhecimento de que, de fato, aquelas pombas são na verdade um verdadeiro ícone da cidade de Bogotá para a população local e também para o resto do país. Descobri ainda que estas aves fazem participam ou figuram em diversas obras de artistas colombianos, das quais uma das mais interessantes para esta pesquisa é a obra *El que no sufre no vive*, do artista colombiano Carlos Castro Arias (Figura 6).



Figura 6 - Carlos Castro Arias. *Frame* da videoinstalação *El que no sufre no vive*. Bogotá, 2010.

El que no sufre no vive é uma obra de intervenção urbana em que o artista coloca uma escultura de Simón Bolívar feita de material comestível para aves na Praça Bolívar. Esta escultura é idêntica à original que está no centro da praça. Arias registra em vídeo o processo de transformação da escultura comestível durante o período de 12 horas. A partir deste registro é criada uma

videoinstalação. O processo de construção da obra de Arias é muito semelhante ao processo de construção dos experimentos do projeto *Ornitologia urbana*. Ambos utilizam os pombos urbanos como elemento desencadeador de uma ação em um espaço público e, através dos registros destas ações, a obra de arte é elaborada; o produto final nos dois casos também é o mesmo: uma videoinstalação. Entretanto, na obra de Castro Arias, o artista utiliza os pombos para resignificar um ícone da cultura popular de seu país e, nesse processo, reforça a dimensão icônica das *palomas de la Plaza Bolívar*.

Normalmente ícones culturais colocados em praças e ruas trazem consigo uma carga de significados largamente difundidos e trabalhados em diversos estratos culturais. O trabalho de Arias trabalha com a forma como estes significados são interpretados na cultura contemporânea. Segundo o próprio Arias:

I am interested in how icons and cultural values taken as given are redefined in contemporary society life when they meet with supposedly not desirable or not recognized sides of society. In other words, the point where established and clandestine overlap and generate a sort of social schizophrenia” (CASTRO, apud. COOKE, 2009).²¹

En *El que no sufre no vive*, esta “esquizofrenia social” a que Arias se refere, nesse caso, é provocada pelo encontro da figura de Bolívar que será comida pelos pombos, ou seja, o célebre personagem histórico passa por um processo de transformação provocado por outros personagens que se encontram nesta mesma praça e que, apesar de populares, não possuem o mesmo *status* social e, certamente, não figura, entre os personagens históricos oficiais da cultura a que pertencem. Estes outros personagens são os pombos da Praça Bolívar; não os pombos de uma praça qualquer, mas estes pombos específicos, que pertencem a esta paisagem.

²¹ Estou interessado em saber como os ícones e valores culturais tomados como dados são redefinidos na vida da sociedade contemporânea, quando eles se encontram com os lados supostamente indesejáveis ou não reconhecidos da sociedade. Em outras palavras, onde o estabelecido e o clandestino se sobrepõem e geram um tipo de esquizofrenia social. (CASTRO apud. COOKE, 2009). (T.L.)



Figura 7 - Imagem retirada da página da *Wikipedia* em língua espanhola intitulada *Plaza de Bolívar*. Acompanha a imagem a seguinte legenda: *Palomas de la Plaza de Bolívar de Bogotá. Al fondo se ve parte del congreso.*

Que os pombos da Praça Bolívar sejam ícones deste lugar e desta cultura, não há mais dúvidas, como bem percebeu Carlos Arias. Uma pesquisa por imagens desta localidade na *web* rapidamente confirma o fato: imagens encontradas em sites de pesquisa populares como o *Google* ou na enciclopédia digital *Wikipedia* incluem, quase sempre, os célebres pombos (Figura 7). No entanto, ao contrário de Bolívar e de tantas outras figuras imortalizadas em esculturas públicas e placas bronze, os pombos urbanos são ícones clandestinos dentro do contexto da cultura colombiana. Esta configuração se repete em diversas localidades onde os pombos urbanos fazem parte do contexto cultural, sem que com isso sejam elevados a personagens oficiais.



Figura 8 - G. Brocca. *Venezia - Piazza S. Marco - Piccioni in volata*. 1910. Cartão postal.

Um caso especial, que resiste a esta dinâmica de marginalização do pombo urbano, é o da Praça São Marcos, na cidade de Veneza. A Praça São Marcos está entre os pontos turísticos mais conhecidos e visitados no mundo. Os pombos de São Marcos podem ser considerados como seus habitantes mais famosos. De fato, a associação histórica de largas comunidades de pombos urbanos com este espaço definem e caracterizam sua paisagem. Esta associação é tão marcante que em um cartão postal de 1910, de autoria de G. Brocca (Figura 8), os pombos foram incluídos artificialmente, através de montagem fotográfica, sobre a foto da praça, o que se percebe pelo tamanho exagerado das aves em relação à arquitetura e às pessoas e pela sua distribuição estranhamente uniforme no céu veneziano. Sobre a sua experiência de pesquisa em Veneza, diz Jerolmack:

I found it striking that in Venice, pigeons were part of the very essence of the piazza as a unique place, prominently featured in postcards, paintings, and guidebooks. Even municipal leaders I spoke with who lamented the corrosion monuments that the birds hastened said that they could not imagine the space without its feathered icons. (JEROLMACK, 2013, pos. 815).²²

²² Eu achei impressionante que, em Veneza, os pombos faziam parte da própria essência da praça como um lugar único, ocupando lugar de destaque em cartões postais, pinturas, e guias de viagem. Até mesmo os líderes municipais com quem falei e que lamentavam a corrosão dos

Quem já visitou a cidade e a famosa praça deve ter percebido que em todo beiral, capitel de coluna, escultura, relevo ou monumento se vê uma abundante quantidade de arames pontiagudos e agulhas que deveriam proteger estas estruturas dos estragos provocados pelas fezes de pombos (Figura 9). Contudo, é evidente a falta de eficiência destes sistemas, pois, mesmo nos lugares onde a quantidade de arames chega a interferir na apreciação da beleza arquitetônica e artística, pode-se constatar a presença das fezes das aves, seja pela presença de manchas, de onde as fezes foram eliminadas, ou mesmo de forma acumulada. Segundo Blechman (2006), dentre todos os métodos para controlar ou eliminar populações de pombos, tais como arames e agulhas, adesivos, gel irritante, venenos e até mesmo uso de falcões, a única saída efetiva encontrada e recomendada por especialistas é a redução da oferta de alimentos por parte da população e a criação de áreas específicas para alimentar os pombos.



Figura 9 - Detalhe de agulhas metálicas para afastar pombos na arquitetura de Veneza. Fotografia: Ana Bellenzier, 2007.

monumentos que as aves se aceleram, disseram que eles não poderiam imaginar o espaço sem seus ícones emplumados. (T.L.)

Um dos casos mais bem sucedidos e documentados no controle de populações de pombos urbanos é o da cidade da Basileia na Suíça. O biólogo suíço Daniel Haag-Wackernagel passou mais de uma década estudando as populações de pombos na Basileia procurando encontrar uma maneira regular estas populações em meio urbano. Uma de suas descobertas foi a de que apenas matar os pombos acaba estimulando o crescimento de suas colônias, pois diminui a competição por alimento entre as aves, o que favorece que as gerações mais jovens sobrevivam em detrimento das mais velhas. Estes animais jovens possuem chances maiores de sobreviverem e de reproduzir, favorecendo inclusive o melhoramento genético das aves. Outro dado fundamental levantado por Haag-Wackernagel foi que a superalimentação das aves em meio urbano é também uma crueldade para com o animal. A superalimentação, o excesso de oferta de alimentos, provoca superpopulação o que acaba por estressar as colônias provocando competição por espaço, alimento e estimulando a proliferação de doenças entre as aves. A experiência do biólogo na Basileia provou que o controle de populações de pombos urbanos é possível mesmo sem recorrer a crueldade para com os animais. O método utilizado na cidade suíça foi o de restringir a oferta de alimento aos pombos no centro da cidade, determinando áreas gradativamente mais afastadas para a alimentação das aves, atraindo estas para pombais construídos em regiões diversas da cidade. Assim, as populações de pombos se dividiram em pequenas colônias, a exemplo de como era a criação destas aves em séculos passados. (BLECHMAN, 2006).

No entanto, a solução proposta por Haag-Wackernagel, que envolve restringir a oferta de alimento às aves e deslocar estas aves dos centros mais fortemente urbanizados, se revela problemática para o caso de Veneza. Na cidade italiana, o ritual de alimentar os pombos na Praça São Marcos (neste exato local) faz parte da experiência do *lugar* para milhares de visitantes que todo ano visitam a cidade e, na praça, podem comprar pacotes de sementes oferecidos por numerosos vendedores ambulantes (Figura 10) para oferecer estas sementes para os pombos e fotografar toda a experiência.

Quando visitei Veneza em 2007, a ideia de trabalhar com pombos urbanos ainda não havia me ocorrido, mas lembro muito claramente da sensação de asco, seguida de espanto e um certo maravilhamento, que senti ao ver dezenas de turistas que ofereciam comida às aves em suas mãos, ombros e cabeças; alguns chegavam a deitar no chão para que os pombos viessem comer sobre seus corpos – sendo que o chão estava completamente salpicado de manchas de fezes. Segundo me pareceu, a finalidade principal deste ritual era proporcionar o registro fotográfico ou em vídeo da ação para, talvez, levar consigo uma memória “autêntica” da experiência de conhecer Veneza.



Figura 10 - Vendedor de sementes para os pombos na Praça São Marcos, Veneza, Itália. Fotografia: Ana Bellenzier, 2007.

Em seu estudo sociológico das relações entre pombos e seres humanos, Colin Jerolmack observou manifestações destas relações na Praça São Marcos por um mês; a conclusão a que chegou o pesquisador foi muito similar àquela minha primeira impressão do espaço e das pessoas em relação as aves:

In Piazza San Marco (...) it was apparent that people's interactions with pigeons were a primary way by which these spaces became meaningful and knowable to them. It was *through* feeding pigeons that people experienced the piazza as a place, forming unique memories. (JEROLMACK, 2013, pos. 826. Sem grifos no original).²³

O sociólogo utiliza, inclusive a oposição entre espaço e lugar para esclarecer que a partir deste ritual de alimentação dos pombos, o visitante acabava criando um vínculo com aquela praça que deixava de ser um espaço genérico e sem contorno para se tornar um *lugar* para estas pessoas. Através do engajamento neste ritual, as pessoas partilham entre si a experiência do lugar e se sentem conectadas a ele. Interessante perceber que a maioria das pessoas que alimentam pombos em São Marcos não são necessariamente amantes das aves; na realidade, de acordo com Jerolmack, a maior parte destas pessoas partilham da opinião do senso comum, considerando os pombos mais próximos dos ratos que dos rouxinóis. Jerolmack transcreve um diálogo que ouviu entre duas mulheres, turistas americanas, quando, depois de se engajarem na alimentação das aves por alguns minutos, uma delas pergunta: “Do you feel different about pigeons?” – ao que a outra responde, “No, I still think they're disgusting.”²⁴ (in JEROLMACK, 2013, pos. 952).

Esta transformação de local de passagem em lugar de vivência e memória a partir do envolvimento no ritual de alimentação dos pássaros reforça e justifica sua presença como elemento caracterizador da paisagem. Prova disso são os numerosos filmes ambientados em Veneza que não dispensam as cenas de barco e da tradicional gôndola e, é claro, uma revoada de pombos sobre os prédios históricos e contra um céu azul. No filme *007: Cassino Royale* (2006), o famoso espião inglês 007, em uma de suas muitas fugas espetaculares, abre caminho em meio à massa de turistas em Veneza enquanto um bando de pombos levanta voo e se espalha pela tela conferindo autenticidade ao filme.

²³ Na praça São Marcos (...) era evidente que as interações entre as pessoas e os pombos eram uma forma primária pela qual este espaço tornava-se significativo e reconhecível. Foi através da alimentação dos pombos que as pessoas experimentaram a praça como um lugar, formando memórias únicas. (JEROLMACK, 2013, p. 826). (T.L.)

²⁴ “Você se sente diferente em relação aos pombos” – “Não, eu ainda acho que eles são nojentos.” (T.L.)

No ano de 2012, durante a Bienal de Arquitetura que acontecia em Veneza, dois artistas trouxeram à tona novas questões acerca dos pombos de São Marcos. O artista suíço Julian Charrière, juntamente com o fotógrafo alemão Julius von Bismarck, armaram um equipamento que atraía os pombos para seu interior, onde estes passavam por um processo pintava as aves em diversos tons diferentes; após completada a pintura, as aves eram soltas novamente (Figura 11). Os artistas chamaram esta obra de *Some Pigeons Are More Equal Than Others* (Alguns pombos são mais iguais que outros).



Figura 11 – Mulher alimenta pombo pintado, parte do projeto artístico *Some pigeons are more equal than others*, de Julian Charrière e Julius von Bismarck. Veneza, 2012.

Segundo os próprios artistas, o objetivo desta obra/ação era chamar atenção para os pombos numa tentativa de resignificar sua presença na cidade e integrá-los a uma ecologia dos espaços urbanos, através da alteração da percepção das pessoas em relação aos pássaros e também ao espaço.

It engages the city as a robust spatial ecology of things, perceptions, movements and constant surprise [...]. While the paint is harmless to the health of the pigeons, it destabilizes the safety of our perceptions concerning the roles art, institutions, and urban species – including

humans, when species meet in public space, the space of their rights and of our everyday lives. (CHARRIÈRE, s.d.).²⁵

Apesar das boas intenções dos artistas, as primeiras reações à obra de arte que repercutiram na mídia giravam em dos direitos dos animais; a principal questão era saber se a tinta utilizada na pintura das aves seria tóxica ou prejudicial a estas de alguma maneira. Uma matéria publicada, na ocasião da Bienal, pelo jornal britânico *The Guardian*, trazia como título: *Painted pigeons of St Mark's square put Venice Biennale critics in a flap. Project to airbrush famous pigeons in garish, vibrant colours for architecture exhibition criticised by animal rights campaigners.* (HOOPER, 2012).²⁶ Neste artigo o jornalista John Hooper, correspondente do *The Guardian* em Roma, Itália, resume as principais questões levantadas pelo trabalho de Charrière e Bismarck.

Quanto aos moradores e turistas, vindos para, entre outras coisas, fotografar e filmar os tão famosos pombos, o sentimento era de estranhamento ao se depararem com pombos “tão coloridos quanto papagaios tropicais”, nos termos do jornalista. Já para críticos e ativistas dos direitos dos animais, a sensação de intriga levantou outras questões. A primeira delas era relativa à segurança das aves, sobre o que os artistas garantiram estar utilizando pigmentos não tóxicos. A questão levantada a seguir, e a de mais difícil resposta, se relaciona com os pressupostos éticos dos artistas e mais ainda das obras de arte em geral: são os trabalhos de arte justificáveis como tais mesmo quando envolvem outros seres vivos, principalmente os que não podem dar seu consentimento?

O objetivo inicial do projeto de Charrière e Bismarck de incluir os pombos numa nova ecologia acabou ficando em segundo plano nas discussões provocadas pela obra *Some Pigeons Are More Equal Than Others* – pelo menos na repercussão da obra na Itália, já que esta foi novamente

²⁵ [A obra/ação] envolve a cidade como uma robusta ecologia espacial, percepções, movimentos e surpresa constante [...]. Enquanto a tinta é inofensiva para a saúde dos pombos, desestabiliza a segurança de nossas percepções sobre os papéis de arte, das instituições, das espécies urbanas – incluindo seres humanos, quando espécies se reúnem em espaços públicos, o espaço dos seus direitos e da nossa vida cotidiana. (T.L.)

²⁶ Pombos pintados da Praça de São Marcos coloca críticos da Bienal de Veneza em agitação. Projeto que pinta pombos famosos de forma extravagante, com cores vibrantes para a exposição de arquitetura, é criticado por ativistas dos direitos dos animais. (T.L.).

realizada em Berlin e Copenhagen. No entanto, a obra acabou trazendo para o centro das discussões o papel ético que desempenhamos no trato com os animais e, surpreendentemente neste caso, com animais sinantrópicos como os pombos urbanos que normalmente não são considerados dentro de uma perspectiva positiva de preservação. Talvez esta resposta positiva em relação aos pombos seja consequência do status especial que estas criaturas possuem na cidade de Veneza; ou talvez a simples alteração da percepção de um elemento ordinário, o pombo comum, tornado extraordinário, o pombo colorido, tenha provocado esta ressignificação em relação ao animal. Em todo caso, esta reação positiva frente aos pombos urbanos, que estavam sendo ameaçados tanto pela possível toxicidade dos pigmentos quanto pela sua utilização não consentida como objeto artístico na cidade de Veneza, se configura como um caso especial na histórica contemporânea das representações do pombo urbano. Os artistas, cuja intenção era promover uma nova visão de ecologia, terminaram por “desnaturalizar” estas aves no processo de torná-las mais visíveis. Os pombos artificialmente coloridos chamaram a atenção do público pela sua descaracterização, trazendo para o centro das discussões a condição destes como animais “naturais”, sujeitos a todos os problemas a que estão suscetíveis os animais na atualidade. A artificialidade do pombo colorido desmascarou a condição de simples animal do pombo urbano, tratado por muitos como animal artificial.

Muitas cidades e praças em que estas mesmas aves desempenhavam papel similar às de São Marcos²⁷ estão atualmente envolvidas em verdadeiras batalhas contra seus personagens emplumados e, na maior parte destes casos, os métodos utilizados estão muito distantes de uma postura ética em relação ao animal não humano. Um dos casos mais famosos neste sentido é o de Trafalgar Square, em Londres. Desde a administração de Ken Livingstone, que ocupou entre 2000 e 2008 o posto de prefeito da cidade de Londres, a administração pública da cidade está em guerra contra os pombos de Trafalgar Square. Uma das principais praças da cidade, Trafalgar abriga os

²⁷ Na realidade, existe uma lei criada em 1997, em Veneza, que proíbe sob pena de multa que as pessoas alimentem os pombos mas, a venda de sementes é legalizada para os vendedores cadastrados. No entanto, esta lei até hoje não é cumprida com rigor devido, justamente, à tradição de se alimentar os pombos em São Marcos.

principais eventos e comemorações em nível nacional e é também um dos pontos turísticos obrigatórios de Londres. Durante muito tempo, em Trafalgar como em São Marcos, turistas e moradores frequentavam a praça para alimentar os pombos e fotografá-los. Vendedores de sementes para as aves eram tradicionais neste local e seu trabalho era legalizado. Na administração de Livingstone, todos os vendedores de Trafalgar foram banidos e seu negócio tornou-se uma atividade ilegal.

Os vendedores de sementes foram retirados da praça mediante pagamento de uma soma em dinheiro que todos reconheceram como tentadora; desta forma, o prefeito conseguiu acabar com este comércio em pouquíssimo tempo. No entanto, mesmo mediante pagamento satisfatório, alguns ex-vendedores de sementes se ressentiram em deixar a profissão. Na reportagem para o *The Guardian*, o jornalista Paul Kelso entrevista o senhor Bernard Rayner, cuja família vendia sementes para os pombos há cinquenta anos, declara: "I've been concerned with the pigeons all my life, since I was two years old, but everything comes to an end". (KELSO, 2001).²⁸

A proposta de Livingstone para a nova Trafalgar Square era a de transformar este espaço em um "espaço cultural" com a promoção de eventos para celebrar as variedades de artes e culturas da Londres contemporânea. Segundo Jerolmack:

The mayor contended that the "cultural space" he envisioned requires that he "maintain good order on the square." While the square was routinely filled with human refuse, the mayor defined pigeons as the major cause of disorder. (JEROLMACK, 2013, pos. 1073).²⁹

O prefeito Livingstone, entusiasta da expressão "ratos com asas", que utilizava em quase todas as entrevistas para revistas e jornais, acreditava que um "espaço cultural" é, na verdade, um espaço dedicado exclusivamente a manifestações da cultura humana, da qual, para ele, as relações entre pombos e pessoas estão excluídas. Nesse esforço pela criação de uma Trafalgar

²⁸ Estive envolvido com os pombos toda a minha vida, desde que eu tinha dois anos, mas tudo chega ao fim.(T.L.)

²⁹ O prefeito afirmou que o "espaço cultural" que ele imaginava requeria que ele "mantivesse a boa ordem na praça." Enquanto a praça estava rotineiramente sendo repleta resíduos deixados pelos humanos, o prefeito definiu os pombos como a principal causa de desordem. (T.L.)

Square cultural, acabou por destruir uma atividade enraizada na cultura do próprio espaço e das pessoas que dele usufruíam. Tanto isso é verdade que a proposta de Livingstone de tirar os pombos da Trafalgar Square provocou a organização de movimentos de oposição como o *STTSP – Save the Trafalgar Square Pigeons* – criado no mesmo ano do lançamento da proposta do prefeito (<http://www.savethepigeons.org/>).

A pronta reação ao projeto de Livingstone se deve não somente ao conteúdo de sua proposta mas também aos métodos empregados. As ações do projeto do ex-prefeito de Londres – continuadas até os dias de hoje pelas administrações seguintes – são lamentáveis exemplos da crueldade que somos capazes quando se trata da vida animal. Toxinas irritantes e letais foram utilizadas, combinadas à repreensão ostensiva da oferta de alimentos, com a imposição de multas aos transgressores, além daquilo que acabou se tornando o emblema desta campanha de morte: a contratação de uma patrulha de falcoeiros que utilizam falcões treinados para caçar os pombos.

Além de grupos organizados, Jerolmack (2013) observou reações de pequenos grupos e de indivíduos que deliberadamente alimentam os pombos nos arredores da praça arriscando serem detidos e multados, numa ação que se aproxima das táticas de guerrilha. Nas buscas feitas por representações atuais da Trafalgar Square, dificilmente se encontrará imagens em que apareçam pombos. Imagens em que as aves ainda aparecem estão quase que exclusivamente ligadas aos movimentos contra a expulsão dos pombos. Dessa forma, fica claro como um projeto de eliminação de um animal e de toda a cultura ligada a eles através de sua relação com as pessoas passa também pela eliminação de sua representação na paisagem.

3.2. O pombo e o rato, tensões na paisagem urbana

“Ratos com asas”: a associação entre pombos urbanos e ratos, empregada pelo ex-prefeito de Londres, é um fenômeno largamente difundido. Difícil de rastrear sua origem, o que temos são apenas pistas de onde e do porque do surgimento desta questionável associação.

Talvez a impopularidade dos pombos seja apenas fruto da falta de utilidade que estes animais apresentam no mundo do pós-guerra. Os pombos já foram largamente utilizados como meio de comunicação. Sua carne era muito apreciada e sua criação de fácil manejo. Hoje em dia, filhotes de pombos são consumidos apenas em restaurantes de comidas sofisticadas. Suas fezes eram consideradas como excelente fertilizante. Mas com o afastamento da agricultura dos centros urbanos e com a agricultura em larga escala, que utiliza primordialmente fertilizantes industrializados, as fezes dos pombos se tornaram apenas um tipo de sujeira, intolerável em calçadas, beirais de edifícios e monumentos.

O que temos como certo é que a popularidade dos pombos veio decaindo a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, como consequência do processo de aceleração dos avanços tecnológicos, principalmente das telecomunicações; da reconstrução das cidades, da revisão dos ideais do urbanismo e, principalmente, da ascensão e popularização do modo de vida (*way of life*) dos norte-americanos. O “novo mundo”, em contraste com uma Europa desgastada, se faz muito mais intolerante com este animal sinantrópico tão antigo e originário justamente das regiões do Mediterrâneo. O primeiro registro encontrado para a expressão “ratos com asas” veio, justamente, dos Estados Unidos da América. O sociólogo Collin Jerolmack (2013) descobriu que prestadores de serviços de desinsetização e combate a ratos e outras “pestes urbanas”, incluíram-se na onda de demonização do pombo urbano como animal sujo e desordeiro e acabaram por promover um discurso sanitarista completamente arbitrário e sem bases científicas, que afirma que os pombos transmitem tantas doenças quanto os ratos. Assim floresceu a produção e o comércio de métodos de combate aos pombos.

Com efeito, não são os pombos que transmitem doenças diretamente, mas sim as suas fezes, que podem se acumular em construções e ruas das cidades. No entanto, o problema da transmissão de doenças através das fezes de pombos urbanos é muito menor do que o normalmente anunciado. O Dr. Arturo Casadevall, diretor da Divisão de Doenças Infecciosas da Escola de Medicina Albert Einstein de Manhattan, especialista em transmissão de zoonoses, principalmente de pombos urbanos, explica que os pombos não são diferentes de outros animais no que tange à transmissão de doenças. Cães podem ter vermes; morcegos, raiva; gatos, toxoplasmose, entre outros. Segundo ele, estamos expostos a micro-organismos em todo lugar. Podemos contrair doenças de qualquer animal, “[...] even of a cockatoo. To single out pigeons is unfair.” (apud BLECHMAN, 2006, pos. 1584).³⁰ Casadevall chama atenção ainda para o fato de que o número de ocorrências de casos de doentes infectados através das fezes de pombos urbanos não é significativa. Na verdade, as pessoas com maior probabilidade de se infectarem no contato com fezes de pombos são os prestadores de serviços de limpeza de imóveis antigos, chaminés e sótãos, além daquelas que sofrem de doenças do sistema imunológico – que na verdade estão mais expostas a qualquer tipo de doença.

Para irmos um pouco mais a fundo na investigação da transformação de pombos urbanos em ratos alados, utilizaremos algumas representações destes animais inseridos em obras artísticas como a literatura e o cinema que sejam reconhecidas popularmente por sua qualidade e difusão. O propósito aqui é utilizar a arte para extrair um discurso outro, diferente do discurso direto das pessoas, ou seja, diferente das representações individuais em que a predominância do discurso sanitarista, predomina. Nas representações, principalmente as artísticas, do pombo urbano, pode-se verificar um aprofundamento das relações entre seres humanos e pombos, refletindo a relação histórica que se estabeleceu entre estes dois animais, relação essa que passa pela memória afetiva da incorporação milenar do pombo na paisagem humana. Para iniciar, tomaremos a obra *A Peste*, lançada justamente no período após a Segunda Guerra Mundial, quando se dá o início

³⁰ [...] até mesmo de uma cacatua. Destacar os pombos é injusto. (T.L.)

do estremeamento das relações entre homens e seus vizinhos, os pombos urbanos.

Albert Camus, foi escritor e filósofo, nasceu na Argélia e viveu sob o signo da guerra, da fome e da miséria. Morreu em um acidente de carro em 1960. Juntamente com Jean-Paul Sartre foi um dos principais representantes do existencialismo francês. *A Peste*, uma de suas obras mais famosas, foi escrita durante a Segunda Guerra Mundial e lançada já no ano de 1947 – apenas dois anos após o fim do conflito.

Interpretada por muitos críticos como uma alegoria ao nazismo e, por extensão, a todo regime totalitário, *A Peste* narra a história de uma cidade na costa argelina do Mediterrâneo que é assolada pela peste bubônica. A doença disseminada pelos ratos que saíam dos esgotos, dos porões e das fábricas invade a cidade, contamina a população e obriga os seus dirigentes a aguardarem, pacientemente, o fim do processo dominador da doença. Em carta a Roland Barthes datada de 1955, Camus declara: “*A Peste*, que gostaria que fosse lida de várias perspectivas, tem por conteúdo evidente a luta da resistência europeia contra o nazismo.” (CAMUS in REVISTA PANDORA, s.d.).

No entanto, seguindo o comentário do autor, esta obra não encerra seus conteúdos na crítica aos regimes totalitários. Outra possibilidade seria uma interpretação de cunho filosófico-existencial. *A Peste* permite a reflexão, por exemplo, sobre como a iminência da morte relembra ao homem sua finitude e o faz agarrar com todas as forças à vida, que teme perder a qualquer momento. A morte modifica a postura do homem perante o mundo e a si próprio, redefinindo valores e crenças e gerando perdas e ganhos, como o resgate da essência das relações humanas.

Uma terceira possibilidade de interpretação pode surgir se voltarmos nossa atenção para o responsável pela disseminação da peste e para a própria natureza de Oran. O livro inicia com a seguinte descrição:

Os curiosos acontecimentos que são o objeto desta crônica ocorreram em 194... em Oran. Segundo a opinião geral, estavam deslocados, já que saíam um pouco do comum. À primeira vista, Oran é, na verdade, uma cidade comum e não passa de uma Prefeitura francesa na costa argelina.

A própria cidade, vamos admiti-lo, é feia. Com seu aspecto tranquilo, é preciso algum tempo para perceber o que a torna diferente de tantas outras cidades comerciais em todas as latitudes.

Como imaginar, por exemplo, uma cidade sem pombos, sem árvores e sem jardins, onde não se encontra o rumor de asas, nem o sussurro de folhas. Em resumo: um lugar neutro. (CAMUS, 1947, p. 7. Sem grifos no original.).

Nessa passagem, que aliás é a única descrição que teremos de aspectos físicos da cidade – sabe-se apenas que ela fica na costa do Mediterrâneo – o autor quer nos situar em um “lugar neutro”. Oran é representada como sendo apenas uma localização no sentido estrito, um cruzamento de coordenadas que define um ponto no espaço. Esta localização nada tem a ver com um *lugar*, carregado de subjetividade, de vivências e memórias, ao contrário, Oran é quase um *não lugar*. Para destituir a cidade de qualidades que possam conformá-la como um lugar e afirmar de que se trata apenas de uma localização, o autor retira de Oran os pombos, as árvores e os jardins e com eles as representações do que geralmente entendemos por natureza na paisagem da cidade. Juntamente com pombos, árvores e jardins aqui não se fazem sentir o rumor de asas e sussurro de folhas; o autor utiliza-se do recurso literário da personificação, afinal sussurrar não é uma ação própria de folhas, para reforçar que aqui não se encontra uma dimensão subjetiva da natureza na cidade. Os pombos, as árvores e os jardins figuram como representações de uma natureza acolhedora e provedora.

Estes três elementos: pombo, árvore, jardim, que caracterizam a paisagem de Oran por sua ausência, não serão mais mencionados no livro. A natureza que predomina durante toda a narrativa se concentra nas variações de luz e temperatura, reforçando a passagem do tempo e a agonia da morte; o mar, o qual representa um sentimento vago de esperança, mas que se configura, por outro lado, como uma fronteira intransponível, reforçando a sensação de isolamento e, por fim, no animal que carrega a peste em si, surgindo como desacreditado fantasma do passado. Durante o desenrolar da trama literária, os personagens demoram para se convencer de que o que está acontecendo é de fato um surto de peste bubônica. Ninguém parece acreditar que uma doença tão antiga, relacionada à falta de higiene e à imagem de muitos ratos convivendo com as pessoas na superfície da cidade, seja uma realidade nos tempos modernos. Normalmente, nossos encontros com ratos se dão de maneira episódica e, em geral, com um ou dois ratos apenas. É raro

encontrar um número significativo de ratos à vista. Tão raro que se torna fácil esquecer que sob nossos pés habitam milhares destes animais.

O que deflagra o caos na cidade de Oran é a peste bubônica. O veículo que carrega a doença é um animal, o rato. Os ratos são companheiros antigos na trajetória humana. Desde que os homens começaram a se fixar em territórios e modificá-los, estes animais viram nas comunidades humanas uma nova possibilidade de vida. Gozando de uma péssima reputação, ao contrário de outros antigos companheiros da humanidade como os cães, por exemplo, os ratos estão ligados ao que há de mais baixo e vil na natureza. Oportunistas, de hábitos noturnos, os ratos vivem sob nossos pés como uma força latente; são como uma lembrança de como a natureza que nos cerca, e da qual fazemos parte, pode ser impiedosa e destruidora.

Geralmente esta concepção de natureza caótica, alheia às vontades humanas e possuidora de uma potência sem limites, liga-se a uma concepção de natureza selvagem, àquela que renunciamos em prol dos confortos da cidade. Animais como os ratos e os pombos, ao contrário, raramente chegam ao nosso consciente como representações da natureza em estado selvagem. Ao se adaptar ao nosso estilo de vida, esses animais, chamados sinantrópicos, subvertem nossa concepção romantizada de uma natureza “autêntica”, e portanto selvagem. Esta subversão do natural em um natural decaído, maculado em sua qualidade de pureza, acaba por deslocar estes animais sinantrópicos que agora não pertencem mais à natureza, mas também não são desejáveis como animais de proximidade. Este estranhamento, elevado ao medo e à neurose se faz presente no filme *Memórias* de Woody Allen (1980).

No filme *Memórias*, Allen interpreta um diretor de cinema, Sandy Bates, que se encontra em um momento de crise existencial, desencadeada pelo desejo de abandonar os filmes de comédia – aos quais deve seu sucesso – e passar a fazer filmes dramáticos, que reflitam a miséria humana. Os produtores de Bates temem pelo seu fracasso artístico e financeiro, e assim o pressionam a abandonar a ideia de deixar de fazer comédia. Concebido como uma homenagem ao filme *8 ½* de Federico Fellini, *Memórias* também é construído através das lembranças de um diretor de cinema ficcional, dos seus

amores e da sua obra pregressa, cujo intento é encontrar uma nova inspiração para seu próximo filme.

Apesar das semelhanças com a vida de Allen, este sempre descartou a interpretação de que *Memórias* seja um filme autobiográfico, um mero reflexo de sua produção (NICHOLS, 1998). Em realidade, para o expectador atento, é fácil verificar que o filme não trata das memórias de Allen nem de seu possível desejo de abandonar a comédia. *Memórias* é, na verdade, uma mistura de drama e comédia. Um exemplo desta mistura de estilos, que nos interessa particularmente, é a cena conhecida como *the killer pigeon scene* (Figura 12). Esta cena foi intencionalmente construída para provocar o riso em meio a um diálogo íntimo entre Bates e Dorrie, a inesquecível ex-namorada neurótica.

No apartamento de Bates, Dorrie, vestida apenas com uma camisola, tenta abrir um vinho enquanto Bates discorre sobre algumas qualidades de Dorrie enquanto atriz, como parecer sempre “natural” e possuir um certo charme. De repente, Bates entra em pânico, quando percebe que um pombo entrou em seu apartamento; ele corre para a cozinha e pega um extintor de incêndio que aponta para a ave soltando o pó químico: “It’s not pretty at all. They’re, they’re, they’re rats with wings! (...) It’s probably one of those killer pigeons... You see? It’s got a swastika under its wings.” (MEMÓRIAS, 1980).³¹ Dorrie ri de Bates e beija-o; neste instante, o pombo sai pela janela.



Figura 12 - Imagens retiradas do filme *Memórias* de Woody Allen (1980), na cena conhecida como *the killer pigeon scene*.

Allen não foi o inventor da expressão “ratos com asas”, nem podemos tachar o diretor como um militante anti-pombo. No entanto, dois autores dos

³¹ Não são bonitos de forma alguma. Eles são, eles são, eles são ratos com asas! (...) É provavelmente um daqueles pombos assassinos... Você vê? Ele tem uma suástica em baixo de suas asas. (T.L.)

mais relevantes nos estudos sobre pombos e suas relações com o homem e a cidade, Colin Jerolmack (2013) e Andrew Blechman (2006), consideram o filme de Allen como sendo um importante divulgador desta expressão.

O registro mais antigo da expressão “ratos com asas” encontrado por Jerolmack (2013) é um artigo do jornal de 1966 que saiu no jornal *The New York Times* em que o funcionário responsável pelos parques da cidade de Nova Iorque, Thomas P. Hoving anuncia um plano para revitalizar o Parque Bryant. No artigo, Hoving repreende a ação de vândalos e lamenta que “the homosexuals make faces at people and once the winos are dried out at Bellevue, they make a beeline for Bryant Park.” (apud JEROLMACK, 2013, p. 202).³²

O artigo relata a situação de um parque em crise, tomado pelo vandalismo, o acúmulo de lixo, a ocupação por bêbados, moradores de rua e homossexuais. Certamente o contexto histórico permitia que Hoving se referisse abertamente a homossexuais e bêbados em conjunto, como problemas a serem corrigidos e como frequentadores indesejáveis, junto com moradores de ruas e pombos. Curioso é como o pombo urbano entra nessa equação como um elemento equivalente, quase tão indesejado quanto vândalos, homossexuais, bêbados e moradores de rua. Hoving coloca em pé de igualdade pessoas desajustadas para a sociedade da época e um animal. No decorrer do artigo, Hoving faz uma declaração final que colocará os pombos em destaque entre outros “membros” indesejáveis da sociedade: “our most persistent vandal [...], the pigeon eats our ivy, our grass, our flowers, and presents a health menace.” (apud JEROLMACK, 2013, p. 202).³³ No fim do artigo lê-se a expressão que perseguirá estas aves – possivelmente – a partir de então: “Commissioner Hoving calls the pigeon ‘a rat with wings’”³⁴ (apud JEROLMACK, 2013, p. 202). A matéria termina com os votos de que o projeto de limpeza do parque traga frequentadores de melhor qualidade.

Além do impulso à popularização da expressão “ratos com asas”, no filme *Memórias* o pombo funciona como um agente que deflagra uma situação

³² os homossexuais encaram as pessoas e quando os bebuns são expulsos de Bellevue, eles vão direto para o Parque Bryant. (T.L.)

³³ nosso vândalo mais persistente (...) o pombo come nossas heras, nossa grama, nossas flores, e apresenta uma ameaça a saúde. (T.L.)

³⁴ Comissário Hoving chama o pombo de “rato com asas”. (T.L.)

inesperada, trazendo um toque de comicidade, mas também provocando uma reação exagerada e violenta por parte do personagem vivido por Allen. A invasão do animal, que sai do ambiente público e invade o privado, retira os dois amantes de seu refúgio, do seu lugar de intimidade e cumplicidade, colocando-os frente a uma natureza indesejada, aquela que desejamos afastar de nós ou controlar em prol de nossa segurança e conforto. Além disso, a presença do pombo coloca os personagens novamente no contexto da grande cidade que, até então, aparece apenas como pano de fundo, como um cenário imóvel que vemos pela janela.

Apesar das declarações do comissário Hoving e da reação neurótica de Allen no seu filme, a paisagem de Nova Iorque está fortemente caracterizada pela presença de pombos urbanos não só como habitantes de parques e praças, mas também como animais de criação. A criação de pombos em telhados de prédios residenciais se popularizou nesta cidade no início do século XX entre as populações de imigrantes, na sua maioria europeia, principalmente nas comunidades italianas e escocesas. Estes pombos criados em telhados não se destinam a competições de raças como as organizadas por comunidades columbófilas, aliás os criadores não se interessam muito pelo melhoramento genético das aves; estas aves são criadas e treinadas para voar em bandos obedecendo às ordens de seu criador. Os criadores são conhecidos como *pigeon flyers*. Cenas desta atividade de criação e treinamento de pombos são comuns no cinema norte-americano: em filmes policiais, os investigadores, com frequência, encontram pistas de suspeitos em telhados repletos de pombos engaiolados quase como em um galinheiro suspenso. No clássico filme *Sindicato de Ladrões* (1954), Marlon Brando representa um ex-boxeador que trabalha no cais do porto e é envolvido na morte de um rapaz que desafiou um “chefão” do sindicato. A composição deste personagem de classe trabalhadora inclui a sua atividade como *pigeon flyer*.

Na Figura 13 vemos o personagem de Marlon Brando mostrando um ovo de um de seus pombos de criação para a filha do chefe do sindicato, interpretada por Eva Marie Saint, com a qual ele se envolve amorosamente. Nesta cena, em que o romance entre os personagens é sugerido, o pombo recupera sua aura simbólica de amor, paz e fertilidade.



Figura 13 - Cena do filme *Sindicato de Ladrões*, 1954.

Esta atividade de criação de pombos na cidade de Nova Iorque teve seu auge nas décadas de 1950 e 1960, mas vem decaindo muito por causa das campanhas anti-pombo. A propaganda oficial é a de que esta atividade acaba aumentando a quantidade de pombos urbanos na cidade, pois alguns destes pombos de criação poderiam fugir ou ser libertados, juntando-se à população de pombos ferais. Hipótese que ainda carece de comprovação, mas que parece um tanto improvável, pois uma das características dos pombos mais evidenciadas em reportagens, documentários e pesquisas científicas é, justamente a sua forte ligação com seu local de nascimento, o que faz com este sempre encontre o caminho de casa: é o que permite que a ave possa ser treinada como pombo-correio. O resultado destas campanhas é a perseguição às comunidades de *pigeon flyers* – que continuam sendo descendentes de imigrantes e, em sua maioria, da classe trabalhadora.

No filme de Woody Allen, portanto, podemos interpretar a presença do pombo como uma referência ao contexto histórico da cidade cuja administração, já na década de 1980, quando do lançamento do filme, iniciava

uma campanha de demonização dos pombos urbanos. Ao contrário do que acontece em *A Peste*, em que o pombo figura como símbolo das relações íntimas dos indivíduos com a paisagem da cidade – do pombo ligado ao *lugar* – o pombo urbano no filme de Allen aparece no contexto de uma campanha de limpeza na cidade, de modificação da paisagem, mais comprometida com a extinção destes animais, ligados a uma concepção de natureza degradada e ilegítima nesta paisagem.

Na mesma cena dos “ratos com asas” de *Memórias*, Allen traz ainda uma associação curiosa entre pombos correios e o regime nazista, quando o personagem imagina que os pombos têm suásticas sob as asas. É evidente que o conteúdo cômico é o foco desta declaração, afinal os mensageiros emplumados não têm preferências políticas ou ideológicas. O fato é que os pombos correios foram largamente utilizados em conflitos armados e o são até os dias de hoje. Mesmo na era do acesso à comunicação de forma massiva em que vivemos, os pombos ainda são utilizados em conflitos como o do Afeganistão para estabelecer comunicação, principalmente entre os rebeldes. A grande vantagem da utilização dos pombos é sua difícil detecção no espaço aéreo e principalmente em espaços urbanos, afinal eles estão presentes na paisagem da maior parte das cidades ao redor do globo.

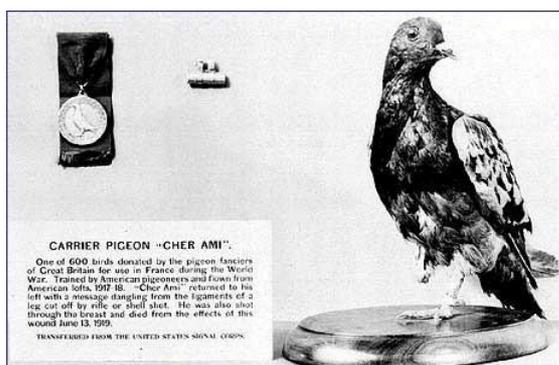


Figura 14 - *Cher Ami* na vitrine do Instituto Smithsonian. *Cher Ami* foi o único pombo correio a ser condecorado como herói de guerra por salvar um pelotão que estava perdido; o animal perdeu uma perna no cumprimento do dever.

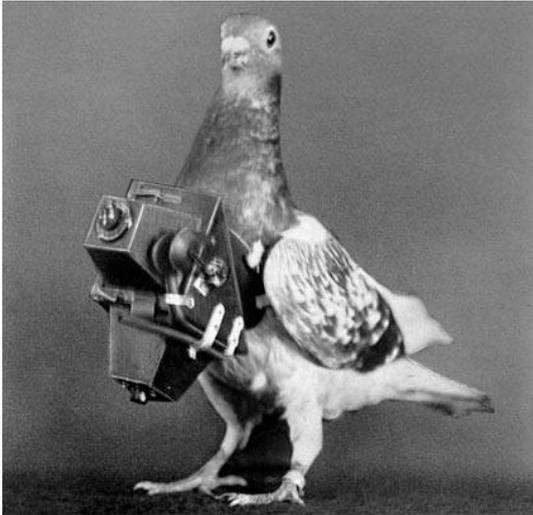


Figura 15 - Câmera fotográfica para pombos, inventada pelo alemão Julius Neubronner. Foi rapidamente explorada para fins militares na I Guerra Mundial, mas logo abandonada devido ao rápido desenvolvimento da aviação.

O filme do início dos anos 1980 de Woody Allen não é um dos mais populares do diretor em terras brasileiras, sendo conhecido quase que exclusivamente por fãs do diretor. Assim não podemos determinar qual o impacto deste filme no uso corriqueiro da expressão “ratos com asas” no Brasil. Ainda assim, *Memórias* nos dá uma ideia de há quanto tempo a expressão vem sendo utilizada e popularizada de tal maneira a se tornar um conceito quase universal do senso comum a respeito dos pombos urbanos. *Memórias* é também um bom exemplo do quanto pode vir a ser problemática a noção de cidade como o contrário da natureza, isto é, da cidade como ambiente exclusivamente humano.

Nas representações que vimos até aqui, vimos que esta oposição entre cidade e natureza é facilmente colocada em cheque na pela presença de animais sinantrópicos como o rato e o pombo e as relações que estes podem vir a estabelecer com as pessoas e com ambiente da cidade. No caso de *A Peste*, o rato é o elemento complicador, já em *Memórias* o pombo é que provoca uma reverberação negativa que, mesmo sem as mesmas consequências devastadoras do primeiro caso, acaba por associar de maneira contundente pombos e ratos como equivalentes em vilania. Outro ponto em comum reside no fato de os ratos portadores da peste e os pombos urbanos na cidade de Nova Iorque são considerados perigosos pelo tamanho de suas

colônias. Mesmo no caso do filme de Allen em que somente um pombo aparece, é a lembrança desses animais como um coletivo, com o repetido uso do pronome no plural – “they’re rats with wings” – que suscita a comparação com os ratos. Na representação que veremos a seguir, uma pomba trará, irremediavelmente, a natureza para dentro da vida do personagem.

Certamente uma das maiores realizações da cultura humana é a construção das cidades. Na cidade escapamos da natureza e seus ritmos; nela nos orientamos com facilidade, encontramos alimentos, nos relacionamos. Uma das maiores tarefas da cultura é promover ordem e estabilidade – leis e regulamentos não têm outro propósito. Na novela *A Pomba* (1987), o autor alemão Patrick Süskind nos apresenta um personagem cuja vida gira exclusivamente em torno da busca por esta segurança e estabilidade que a cidade pode proporcionar. Jonathan Noel vai construir seu refúgio no seio de Paris, justamente uma grande metrópole onde o anonimato pode ser uma opção real. Noel traça um projeto de vida centrado em seu pequeno apartamento e em seu posto de trabalho como segurança de um banco, localizado precisamente no terceiro degrau da porta de entrada, onde permanecia todo o seu turno em pé, imóvel e impassível “como uma esfinge”. (SÜSKIND, 1987, p. 49). Todo seu mundo foi pensado e construído para cumprir apenas um objetivo: escapar ao fluxo natural de mudanças da vida. Para isso Noel relacionava-se com cuidado com as outras pessoas, sempre mantendo o nível necessário de cortesia e distância dos outros, que para ele representavam perigosos agentes de mudanças.

Contudo, o mundo de Noel, centrado no espaço exíguo e seguro do seu quarto, é radicalmente abalado no dia em que se depara com uma pomba no corredor que leva ao banheiro. A primeira visão da pomba paraliza o personagem que fica imóvel na porta de seu quarto olhando para o animal que devolve seu olhar. A descrição deste olhar da pomba revela o abismo que o personagem sente frente ao outro animal.

Ela jogava a cabeça para o lado e, espantada, fitava Jonathan com o olho esquerdo. [...] Aquele olho um pequeno disco circular, castanho com o centro preto, era terrível de se olhar. [...] Estava assentado qual um botão costurado na plumagem da cabeça, sem pestanas, sem sobancelhas, completamente desnudo [...] ao mesmo tempo também ele não parecia estar nem aberto nem fechado, senão que

apenas inerte como a lente de uma câmera que devora toda a luz exterior e não deixa refletir nada do seu interior. (SÜSKIND, 1987, p. 16).

O encontro com a pomba, animal não humano, no seio de seu lar, subverte e desconstrói o espaço íntimo e controlado criado pelo personagem para suportar sua existência. O primeiro pensamento do personagem é sobre como se livrar do animal: a primeira opção seria matar a pomba, mas matar com o quê? Lembra-se então de sua arma de trabalho, mas matar uma pomba com um tiro era uma coisa grosseira e inconcebível, então ele entra em um impasse moral:

[...] você não pode matá-la, mas viver, viver com ela você também não pode, jamais, um ser humano não pode mais viver em uma casa onde vive uma pomba, *uma pomba é a essência do caos e da anarquia*, uma pomba vive fazendo barulho em volta de maneira incalculável, empoleira-se e pisca os olhos, uma pomba suja sem cessar e solta bactérias devastadoras e vírus da meningite, ela não fica sozinha, uma pomba atrai outras pombas, tem relações sexuais e procria a toda velocidade, um exército de pombas vai sitiá-lo, nunca mais você poderá sair do seu quarto, passará fome, se sufocará em seus excrementos, será obrigado a jogar-se pela janela e ficará caído na calçada esmagado, não, você será covarde demais, ficará trancado em seu quarto e gritará por socorro, gritará pelo corpo de bombeiros, para que venham com escadas e o salvem de uma pomba, de uma pomba! (SÜSKIND, 1987, p. 20. Sem grifos no original).

Diante deste dilema, Jonathan articula um plano: ele decide fugir e nunca mais retornar ao seu quarto, ao seu mundo, pois este agora perdera todo o sentido. Levando apenas alguns pertences e o uniforme de trabalho, Noel abandona seu lar e começa a experimentar uma violenta angústia frente ao mundo. No trabalho não consegue mais se concentrar; começa a reparar no movimento dos cafés, nos turistas, em como os garçons tratam os turistas. Durante seu horário de almoço, tenta tomar um sorvete acomodado em um banco de praça. Em um dos bancos à sua frente estava sentado um *clochard* (mendigo) que também fazia sua refeição. Jonathan lembrou-se que já vira o homem em várias ocasiões e que na primeira vez que o viu sentira uma "(...) inveja furiosa, inveja da maneira despreocupada com que aquele homem levava sua vida." (SÜSKIND, 1987, p. 58) Lembrou-se depois do dia em que vira o homem fazer suas necessidades na rua, na frente de todos, e aquela

“(...) visão fora tão horrenda, tão causadora de nojo que Jonathan sentia calafrios até hoje.” (id., p. 60) Naquele dia Jonathan correra da cena direto para a segurança de seu quarto e, a partir deste episódio, nunca mais tivera a mínima dúvida sobre o sentido e a motivação de sua própria vida, pensando que “(...) sim, tinha sentido. Na verdade tinha até muito sentido, pois o resguardava de desnudar seu traseiro em público e de cagar no meio da rua. (...) O que havia de mais desamparado e degradante do que a obrigação de fazer aquele desagradável negócio diante dos olhos do mundo? Necessidades! Só o nome já traía o martírio.” (id., p. 62)

O encontro com o *clochard*, o outro por excelência, a antítese de seu modo de vida, faz com que Jonathan justifique, para si mesmo, sua existência até então; afinal ele possuía a liberdade suprema: a de se isolar do mundo para fazer suas necessidades. A partir daquele dia ele concluía que era totalmente feliz, ele pouco se importava com o *clochard* – até o dia de hoje, até o encontro com a pomba.

O confronto com a pomba, símbolo da natureza e do caos, reconfigura sua visão de mundo. O espaço construído pelo personagem no seio da cultura, da ordem e da civilidade, no intento de escapar das transformações da natureza e mesmo de sua própria natureza humana, é desconstruído por um duro golpe da percepção de sua própria animalidade. Ao fugir das relações com outros seres humanos, o personagem acaba por perder a dimensão de si mesmo. O espaço existencial (BOLLNOW, 2008), rigorosamente ordenado, controlado e fixo de Jonathan Noel é reconfigurado em desordem e movimento a partir do momento em que, não podendo mais viver em si mesmo, como uma esfinge, enxerga pela primeira vez o outro. Ele passa a enxergar as outras pessoas *no mundo*, e esta revelação do outro lhe é dolorosa porque traz consigo a memória de si mesmo – como ser humano e animal.

3.3. Paisagens dos “outros” – os pombos, as crianças, os idosos e os moradores de rua

Na novela *A Pomba*, o personagem principal é restituído ao mundo natural, ao mundo das sensações, do acaso, da desordem e à sua própria animalidade através do encontro com uma pomba. A animalidade é comumente pensada como a negação das características que se esperam do humano, está ligada àquela dimensão do humano que este oculta, notadamente, ao desqualificar seu corpo, seus desejos ou seus afetos em relação ao seu espírito e à racionalidade.

A criança, inserida em um mundo controlado por numerosas convenções sociais e linguísticas que ela não domina completamente, pode ser considerada mais próxima da condição natural de animalidade, na medida em que ela faz, muitas vezes, aquilo que não se espera de um ser humano “correto”. As crianças pequenas, por exemplo, não possuem um controle corporal e fisiológico completo – na medida em que estes controles também são construídos socialmente – e sentimentos como nojo ou repulsa também vão sendo, nela construídos gradativamente. A sua manifestação de sentimentos também não é completamente controlada de acordo com as convenções do que é considerado socialmente adequado: a criança tende a agir e falar por impulso, e grande parte do processo de crescimento ou amadurecimento consiste no aprendizado de ocultar sentimentos imediatos e dissimular as mais diversas intenções.

Em *Space and Place*, discorrendo sobre o início da percepção espacial do ser humano, Yi-Fu Tuan afirma que os primeiros objetos que a criança consegue distinguir são rostos de outros seres humanos, pois para a criança a aproximação de um ser humano significa, primeiramente, uma possível fonte de alimento ou de alívio para algum desconforto. Aos oito meses de vida, as crianças começam a prestar atenção aos sons que seres humanos e animais produzem em espaços próximos – na sala ao lado, por exemplo, pois, a esfera de interesses começa a se expandir para além do que é visível. Estes sons são interessantes porque podem significar a presença de um protetor ou de uma ameaça (TUAN, 2011).

A criança manifesta bem cedo uma curiosidade em relação ao vivente, e é espontaneamente atraída pelo animal, enquanto o vegetal geralmente lhe é indiferente. Gene Myers, em seu livro *Children and Animals* (1998), relata um episódio de seu trabalho de campo em que um menino de três anos de idade, chamado Toby, foi alertado pelo pesquisador para a presença de alguns pássaros que se alimentavam no jardim fora da sala de aula. A maioria das aves do grupo eram pombos. O pesquisador chamou a atenção do menino para o número de pássaros; o menino começou imediatamente a individualizar os pássaros e a contá-los, o que o deixou muito impressionado; Toby disse então: "You funny birds... (pausa) you funny birds... you funny birds". (MYERS, 1998, p. 2). Na sala de aula de Toby, havia uma gaiola contendo filhotes de *diamond doves* (rola diamante). Gene percebeu que Toby tentava aumentar os espaços entre as barras da gaiola com o dedo e então perguntou a Toby o que ele fazia, ao menino respondeu que queria que os pombos da gaiola pudessem se reunir aos outros que estavam soltos do lado de fora. A esse respeito, conclui Myers:

This sort of episode leads us deep into the significance living animals – even ones with which only simple interactions or merely observation is possible – have for children. In Tobys's remark, "You funny birds," there is not primarily a psychological projection or an unrealized potential for more rational thought or partly internalized cultural concept. Instead, there is a young child somehow recognizing and captivated by the nearly ineffable sameness – and difference – of another living animal. (MYERS, 1998, p. 3).³⁵

Este jogo de semelhanças e diferenças em relação aos animais, em que as crianças se envolvem, é um importante estimulador da consciência de si mesmo como indivíduo e como ser humano. Como vimos no caso de Toby, descrito por Myers, concepções que geralmente pensamos estar ligadas inteiramente a um contexto cultural como a moral – lembrando que a criança de

³⁵ Esse tipo de episódio leva-nos no fundo da significância que os animais vivos – mesmo aqueles com os quais simples interações ou apenas a observação é possível – têm para as crianças. Na observação de Toby: "Vocês pássaros engraçados," Não há primeiramente uma projeção psicológica ou um potencial não realizado para um pensamento mais racional ou para um conceito cultural parcialmente internalizado. Em vez disso, há uma criança de alguma forma reconhecendo e sendo cativado pela inefável semelhança - e - diferença de um outro animal vivo. (MYERS, 1998, p. 3). (T. L.)

três anos teve, espontaneamente, a ideia de libertar os pombos da gaiola e reuni-los com os outros – são também construídas nestas relações entre o eu e o outro, ainda mais outro, que é o animal. O autor chama atenção ainda para a importância da percepção de qualquer animal vivo, mesmo os considerados banais, como no caso o pombo. São esses animais de proximidade – na definição de Lestel (2007), animais que vivem próximos ao homem mas que não é são animais de estimação nem de criação – os que primeiro nos ajudam a perceber a natureza do espaço em que vivemos.

Para as muitas crianças que nasceram e vivem nas grandes cidades, o pombo urbano se apresenta como uma possibilidade real de interação com o animal, fora do círculo dos animais de estimação como cachorros e gatos. As relações que estabelecemos com os animais domésticos são essencialmente diferentes das nossas interações com animais selvagens ou ferais. Os animais de estimação estão ligados à noção de lar, de espaço privado e íntimo, pois os laços que se criam com estes animais são laços afetivos profundos que acabam por produzir comportamentos de antropomorfização do animal por parte do humano dificultando um olhar da ordem do outro animal. Em seu livro *Dominance and affection: the making of pets* (2012, publicado originalmente em 1984), Yi-Fu Tuan esclarece alguns dos pontos fundamentais da nossa cultura em relação aos animais de estimação que passa essencialmente por dois polos de comportamento: a dominação do animal, que por fim retira este animal da natureza selvagem, e a afeição dedicada a este animal que acaba provocando a transferência de valores, sentimentos e comportamentos humanos para estes animais. A alternância de dominação e afeição termina por retirar deste animal de estimação seu status de animal outro, colocando-o em um nicho difuso da animalidade que não é da ordem do oposto nem do mesmo mas, talvez, do “meu”.

O pombo urbano, assim como inúmeros outros pássaros, roedores e mamíferos que vivem na cidade como animais sinantrópicos, são a primeira possibilidade de contato com o animal não doméstico ou de criação no espaço urbano, fora da dimensão do lar.

Muitas pessoas que tiveram contato com alguma das obras do projeto *Ornitologia urbana* e que vieram conversar comigo espontaneamente relataram

histórias de infância ou juventude envolvendo os pombos urbanos. Aliás, é raro que alguém tome contato com o projeto e não tenha pelo menos uma história para contar em que o pombo figure como elemento principal ou importante. Em geral estas histórias são memórias de infância e vêm acompanhadas daquele clima de narrativa afetiva e meio surreal das memórias infantis. Travessuras de meninos que caçavam os pombos por diversão ou amarravam fios nas patas das aves para fazer as vezes de balões. Algumas pessoas, principalmente vindas de cidades menores, contam que caçavam pombos para comer ou tinham parentes que criavam as aves para esse fim. O que a maior parte destas histórias têm em comum é o fato de fazerem parte da infância destas pessoas.

Um exemplo dentre estas narrativas espontâneas que colecionei durante estes anos de pesquisa é o da geógrafa Elisabeth Mesquita Soares, moradora da cidade de Goiânia. Conheci Elisabeth no V Colóquio Internacional do NEER – Núcleo de Estudos em Espaço e Representações, que aconteceu em Cuiabá no ano de 2013. Nesta ocasião, apresentei um artigo sobre animalidade, em que os pombos não figuravam como elemento do debate. No entanto, como alguns colegas já tinham ouvido falar da pesquisa que estava em desenvolvimento sobre os pombos na paisagem urbana, acabavam me apresentando como “a moça dos pombos”, e a partir daí o assunto “pombos” era inevitável. A história de Elisabeth é sobre sua filha Elisa Soares Mesquita que hoje tem um ano e seis meses. Nas palavras de Elisabeth:

[...] quando [Elisa] tinha 10 meses mudamos pra essa casa nova e aos fundos tem um prédio abandonado, logo, casa de pombos. Todos os dias de manhã ia dar banho de sol e mostrava os pombos pra ela, então ela mal acordava e já dizia: “pombo!” E então apontava com a mão para o prédio. As duas primeiras palavras ditas por ela foram “pombo” e “papai”. Um dia fomos ao zoo e todo animal era pombo; e aí ela para de frente aos macacos e deixa de olhá-los pra ficar olhando os pombos que estavam perto comendo os restos que caíam da comida, e não quis sair de lá. (MESQUITA, 2014).

Elisa aprendeu muito cedo a falar a palavra de uma das coisas que mais lhe chamaram atenção em seus poucos meses de vida. Nos vídeos realizados no decorrer do projeto *Ornitologia urbana*, as crianças estão constantemente presentes em meio aos pombos das praças, tanto em Curitiba quanto em

Bogotá. A própria ação de alimentar os pombos, que atraía uma grande quantidade das aves, era um atrativo para crianças que já estavam nos locais, geralmente levadas pelos pais ou pelos avós, e que avançavam em direção dos pombos agrupados, fascinadas pelos animais. Ao longo do processo, constatei uma diferença de comportamento em relação às crianças e sua proximidade com os pombos: geralmente os avós permitiam que as crianças brincassem com os pombos, enquanto que os pais, especialmente as mães, buscavam afastá-las dos “ratos com asas”.



Figura 16 - Imagem de *Ornitologia urbana – experimento nº.1* – Curitiba. 2010. Fotografia: Ata Hostin.

A criança na Figura 16, por exemplo, que estava em companhia do avô na Praça Tiradentes, permaneceu durante todo o tempo de alimentação dos pombos em meio às aves. Na praça General Osório, em que a colônia de pombos é menos numerosa, duas crianças se aproximaram dos pombos (Figura 17), sendo que a menor delas persegue os pombos de forma semelhante ao garoto da Figura 16; acompanhadas pelos avós, elas não foram impedidas de se aproximar bastante das aves. A menina, que evidentemente é

mais velha, não correu atrás dos pombos, denotando, talvez, um comportamento mais controlado pelas convenções sociais.



Figura 17 - Ana Bellenzier. *Frame da videoinstalação Ornitologia urbana – experimento nº1.* Curitiba, 2010.



Figura 18 – Ana Bellenzier. *Frame da videoinstalação Ornitologia urbana - experimento no. 2.* Bogotá, 2012.

Também em Bogotá pode-se observar esta relação especial estabelecida entre as crianças e os pombos. Em todos os três dias em que a

alimentação foi realizada, haviam várias crianças que participavam ativamente da ação, misturando-se aos numerosos pombos da Praça Bolívar que se amontoavam em busca de alimento.

Se, por um lado, as crianças parecem estabelecer uma relação especial com os pombos urbanos, também entre os idosos foram constatados comportamentos de proximidade em relação às aves. Em todos os locais em que o experimento foi realizado, tanto em Curitiba quanto em Bogotá, era muito comum encontrar idosos alimentando os pombos de forma contínua e demorada. Aparentemente esta atividade se configura como parte da vida cotidiana destas pessoas que são frequentadores das praças e outros logradouros públicos: alguns idosos parecem procurar deliberadamente estabelecer esta relação com os animais. Na Praça Santos Andrade encontrei uma “alimentadora”, que frequentava o local, sempre por volta do mesmo horário, levando consigo um saco de papel com restos de pães. Mesmo no caso de “alimentadores” eventuais, é fácil perceber que a simpatia pelas aves se concentra, principalmente, no público mais idoso, nos moradores de rua e nas crianças. Em sua pesquisa, Jerolmack chega à mesma constatação:

Though I found regular pigeon feeders to be more diverse than the stereotype – including married men, the wealthy, and the middle-aged – they did tend to be older people living alone. Similarly, biologists who studied pigeon feeding in Madrid and Basel described regular feeders as “the lonely, old, disabled – those not accepted in general”. (JEROLMACK, 2013 p. 754).³⁶

Em sua pesquisa na Praça São Marcos, Collin Jerolmack (2013) observou uma senhora que alimentava os pombos juntamente com outros turistas e, quando os pombos subiram nas suas mãos para receber comida a senhora exclamou: “I’m the pigeon lady!” (JEROLMACK, 2013, p. 952). A imagem da idosa e solitária senhora que alimenta os pombos é um arquétipo da vida urbana que se faz presente em inúmeras histórias e filmes, dentre os

³⁶ Embora eu tenha achado que os alimentadores regulares de pombos são mais diversificados do que o estereótipo - incluindo homens casados, ricos, e pessoas de meia-idade - eles tendem a ser pessoas idosas que vivem sozinhas. Da mesma forma, os biólogos que estudaram o ato de alimentar pombos em Madrid e na Basileia tenham descrito os alimentadores regulares como "o solitário, velho, deficiente - aqueles que não são aceitos em geral". (T.L.).

quais uma das representações mais famosas encontra-se no clássico filme infanto-juvenil *Mary Poppins*, produzido pelos estúdios Disney nos Estados Unidos da América e lançado em 1964. Uma das cenas mais tocantes do filme é justamente o trecho musical com a canção “*Feed the birds*”, em que se vê uma senhora idosa sentada nos degraus da Catedral de São Paulo, em Londres, vendendo sacos de migalhas para alimentar os pombos (Figura 19).



Figura 19 - Cena do filme *Mary Poppins*, “*the pigeon lady*”. Walt Disney, 1964

Uma imagem muito semelhante à da *pigeon lady* de *Mary Poppins* é a fotografia de autoria de Gabriela Ürlings, feita em Istambul em 2002 (Figura 20). A fotografia registra a imagem de uma vendedora de comida para pombos na capital turca. Imagens como esta são comuns em muitas cidades de diferentes países, e parecem pertencer a um imaginário coletivo, de tal maneira que as representações desta cena são facilmente encontradas em manifestações artísticas diversas ao redor do globo. Não por acaso, o título da fotografia de Gabriela Ürlings é *feed the birds 1 – ISTAMBUL*, fazendo referência à música que embala a cena da *pigeon lady* de *Mary Poppins*.



Figura 20 – Gabriela Ürlings.. ... *feed the birds 1 – ISTAMBUL*. Fotografia, 2002..

A música que acompanha a cena da *pigeon lady* descreve a situação de uma idosa e pequenina mulher que todos os dias, muito cedo, chega ao local para vender os saquinhos de migalhas a módicos centavos. Como explica a letra da música, com estes poucos centavos, quem compra o saco de migalhas estará ajudando a alimentar os pobres filhotes de pássaros famintos e indefesos que dependem de nós:

Early each day to the steps of St. Paul's
The little old bird woman comes
In her own special way to the people she calls
Come, buy my bags full of crumbs

Come feed the little birds, show them you care
And you'll be glad if you do
Their young ones are hungry
Their nests are so bare
All it takes is tuppence from you

Feed the birds, tuppence a bag
Tuppence, tuppence, tuppence a bag
Feed the birds, that's what she cries
While overhead, her birds fill the skies

All around the cathedral the saints and apostles
Look down as she sells her wares
Although you can't see it, you know they are smiling
Each time someone shows that he cares

Though her words are simple and few
Listen, listen, she's calling to you

Feed the birds, tuppence a bag
Tuppence, tuppence, tuppence a bag³⁷

Um aspecto que se faz presente na canção é a dimensão simbólica do pombo como elemento ligado à religião: segundo a letra da música, os santos e os anjos acompanham a atividade da *pigeon lady*, e sorriem quando alguém dá mostras de se importar com as humildes criaturas. Na cultura Ocidental cristã, os pombos estão ligados a determinados aspectos místicos e religiosos. No Antigo Testamento a ave figura no Gênese, quando Noé, dentro de sua arca, busca descobrir se, após o fim do dilúvio, existe terra firme onde ele possa desembarcar:

Ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela que fizera na arca, e soltou um corvo, o qual, tendo saído, ia e voltava, até que secaram as águas de sobre a terra. Depois soltou uma pomba para ver se as águas teriam já minguado da superfície da terra; mas a pomba, não achando onde pousar o pé, tornou a êle para a arca; porque as águas encobriam ainda a terra. Noé, estendendo a mão, tomou-a e a recolheu consigo na arca. Esperou ainda outros setes dias, e de novo soltou a pomba fora da arca. À tarde ela voltou a êle; trazia no bico uma folha nova de oliveira; assim entendeu Noé que as águas tinham minguado sôbre a terra. Então esperou ainda mais sete dias, e soltou a pomba; ela, porém, já não tornou a êle. (GÊNESIS 8: 6-12).

Já a conhecida simbologia da pomba como o Espírito Santo tem sua origem no evangelho segundo São Mateus: “Batizado Jesus, saiu logo da água, e eis que se lhe abriram os céus, e viu o Espírito de Deus descendo como pomba, vindo sobre ele.” (MATEUS, 3: 16).

No filme *Mary Poppins*, a figura da idosa que vende alimento para os pombos é tomada como parte da paisagem urbana de Londres, no momento em que a mágica governanta apresenta os vários aspectos da cidade para as crianças. Através da letra da música, o espectador é apresentado a um dos

³⁷ Cedo todo dia às escadas de São Paulo / Vem a pequena e velha mulher dos pássaros / No seu jeito especial ela chama as pessoas / Venha comprar meus sacos cheios de migalhas // Venha alimentar os pequenos pássaros, mostre a eles que você se importa / E você vai ficar feliz em fazê-lo / Os seus pequenos estão famintos / Os seus ninhos são pobres / Só o que é preciso são dois centavos de você // Alimente os pássaros, dois centavos o saco / Dois centavos, dois centavos, dois centavos o saco / Alimente os pássaros, é o que ela grita / Enquanto acima, seus pássaros encham os céus // Em volta da catedral os santos e apóstolos / Olham para baixo enquanto ela vende sua mercadoria / Embora você não possa vê-los, você sabe que eles estão sorrindo / Cada vez que alguém mostra que se importa // Apesar das suas palavras serem simples e poucas / Ouça, ouça, ela está chamando você / Alimente os pássaros, dois centavos o saco / Dois centavos, dois centavos, dois centavos o saco. (T.L.)

aspectos cotidianos da cidade, em que se inclui também a dimensão da simbologia religiosa da pomba: não por acaso, a *pigeon lady* encontra-se na escadaria da Catedral de São Paulo, elemento fundamental da paisagem urbana.

Ao contrário do que acontece em situações de enfrentamento como as demonstradas no filme *Memórias* de Woody Allen ou em *A Pomba* de Patrick Süskind, para as pessoas que dispendem muitas horas do dia isoladas do convívio social ou que experienciam a marginalização em relação a uma comunidade maior, como os idosos e os moradores de rua, as relações que estas pessoas estabelecem com os pombos na cidade parecem proporcionar uma reconexão com os movimentos da vida e da paisagem urbana.

Pude observar um exemplo destas relações em uma manhã no Passeio Público de Curitiba. Chegamos eu e o artista Ata Hostin, operador de câmera no *experimento nº.1 – Curitiba*, por volta das 9h30 no Passeio Público. A escolha artística para o desenvolvimento do projeto neste local específico envolvia posicionar a câmera fixa, sempre no mesmo enquadramento, para proceder à alimentação. Neste dia, em um banco logo à frente da câmera – mas infelizmente em área de sombra, o que prejudicou o registro das ações do homem – um morador de rua estava sentado, cercado pelos seus pertences, que estavam guardados em sacos pretos de lixo. Iniciamos o trabalho e dei continuidade à alimentação dos pombos deste local, que já havia sido iniciada há cerca de duas semanas.³⁸ Fiquei durante um tempo jogando a ração até que os pombos vieram e começaram a comer. O homem sentado no banco à frente observou a ação por alguns instantes e, quando já havia um bom número de pombos se alimentando no local, abriu um de seus sacos pretos e retirou uma marmitta de dentro; ele a abriu e jogou o conteúdo ao lado do banco, perto de seus pés. Imediatamente, todas as pombas que ali estavam foram comer o que o homem tinha a oferecer. O homem retirou de outro saco alguma embalagem que não consegui identificar e começou também a comer.

³⁸ É interessante relatar que o grupo de pombos do Passeio Público foi o único, dentro dos grupos alimentados durante o experimento, que apresentaram um comportamento mais arredo. Para este grupo, foi necessário elaborar uma ração especial capaz de atraí-los nos primeiros dias. Depois do quarto dia, os pombos já me reconheciam e, a partir de então, pude prosseguir normalmente com o projeto.

Nada do que eu trazia para atrair os pombos – pipocas, pães, biscoitos – foi eficaz para atraí-los novamente para perto da câmera. Foi necessário interromper a gravação e esperar até que os pombos e o homem terminassem sua refeição.

Jerolmack relata um caso parecido que presenciou na Praça Father Demo em Nova Iorque:

I saw that several apparently homeless men, mostly black, would partake in feeding this way. These men came to the park alone to get food, and after sorting through the garbage cans, they often took a seat and began to eat. It was quite common in this process for some of them to set aside some of the food attained (...) for the pigeons, tossed on the ground next to the man as he ate, so that it looked as if the pigeons and the man were taking a meal together. (JEROLMACK, 2013, pos. 598).³⁹

A partir de suas experiências, Jerolmack (2013) ressalta que em todos os esforços feitos por parte do poder público na tentativa de “limpar” parques, praças e ruas com o objetivo de melhorar a "qualidade de vida", moradores de rua e pombos urbanos, conjuntamente, acabam se tornando o foco do problema. Parece que estes dois seres simbolizam o tipo de “sujeira” e desordem que o poder público tenta controlar.

Também em Curitiba surgem iniciativas visando a diminuição das colônias de pombos, sempre acompanhados do discurso sanitarista. Desde 2012, foram instaladas placas orientando a população a não alimentar as aves, como as que foram colocadas na praça Santos Andrade (Figura 21). Observe-se que a primeira justificativa para que se evite alimentar os pombos é que a prática “favorece o risco de doenças”, muito embora as doenças não sejam especificadas.

³⁹ Eu vi que vários homens aparentemente sem-teto, em sua maioria negros, vinham participar na alimentação dos pombos desta maneira. Estes homens vem ao parque sozinhos para conseguir comida, e depois de vasculharem as latas de lixo, eles muitas vezes sentam-se e começam a comer. Muito comum nesse processo, para alguns deles colocar ao lado de onde estavam sentados algum alimento (...) para os pombos, jogar no chão ao lado de onde comia, de modo que parecia que os pombos e os homens estavam a tomar uma refeição juntos. (T.L.)



Figura 21 - Praça Santos Andrade, Curitiba, 2012. Fotografia: Ana Bellenzier.

Ainda que as ações “anti-pombos” sejam pouco representativas no âmbito nacional, podemos observar a influência desta tendência de reproche, manifestada claramente no discurso do senso comum da população. Certo é que os pombos aqui são também considerados “outros”, desajustados em meio à população humana e deslocados em relação à natureza:

For those who fed them, pigeons provided casual and spontaneous opportunities for playful sidewalk interaction; they were like a public amenity, enhancing people’s enjoyment of place. But for those who disdained the presence of pigeons, these animals were what anthropologist Mary Douglas called “matter out of place.” They did not belong in the park. It was no coincidence that the problems posed by pigeons in the square were conflated with the problems posed by homeless people. (JEROLMACK, 2013, pos. 81).⁴⁰

Elemento da paisagem urbana, porém não reconhecido como “animal natural”, o pombo urbano cria relações especiais com aqueles que não fazem parte da sociedade produtiva: as crianças, os idosos, os moradores de rua. Por outro lado, entre o pombo urbano e a população em geral ocorrem encontros casuais e interações ligadas à distração e à contemplação de uma Natureza

⁴⁰ Para aqueles que os alimentam, os pombos proporcionam oportunidades casuais e espontâneas de interação lúdica nas ruas e calçadas; são como uma amenidade/cortesia pública, aumentando a fruição das pessoas para com o lugar. Mas para aqueles que desdenham a presença de pombos, estes animais são o que a antropóloga Mary Douglas chama de “matéria fora do lugar.” Eles não pertencem ao parque. Não foi por acaso que os problemas levantados pelos pombos na praça são confundidos com os problemas levantados pelos moradores de rua. (T.L.)

que irrompe em meio ao ambiente urbano, entendido quase sempre como um ambiente artificial e exclusivamente humano. Nas relações que estabelecem com as crianças, os idosos e os moradores de rua, os pombos urbanos são protagonistas de paisagens marcadas pela alteridade, em que a natureza e a animalidade se impõem aos ambientes controlados pelo homem.

Considerações finais

Em 2008 dei início a um projeto artístico que tinha por objetivo abordar questões e temas do ideário artístico contemporâneo, tais como os processos de circulação social, a vida orgânica como lugar efetivo da existência dos homens e dos seres, e a ocupação dos espaços públicos pela arte; este projeto chamava-se *Ornitologia urbana*. O projeto era estruturado através da incorporação metafórica dos processos de construção do pensamento da ciência. Para tanto um experimento, nos moldes do experimento científico das ciências biológicas, foi criado; a hipótese de trabalho era verificar a possibilidade de restabelecer a função original do pombo como ave dispersora de sementes. Entendendo a cidade como um ecossistema, o que estava em jogo na época era resgatar uma relação ecológica positiva entre o pombo urbano e seu *habitat*. Ao longo do experimento, percebi que as relações dos pombos urbanos com seu meio, a cidade, eram muito mais complexas do que havia imaginado. Um dos pontos fundamentais desta complexidade é que eu havia considerado as relações do pombo com o ambiente apenas em relação ao espaço físico: características de solo, clima, espécies vegetais e animais, excluindo o homem desta equação. Durante a aplicação das etapas do experimento, percebi que para tratar de um ecossistema urbano era necessário incluir os seres humanos. As relações das pessoas com os pombos urbanos trouxeram consigo a dimensão cultural, e com ela os limites e contaminações dos conceitos de cultura e natureza. A videoinstalação resultante do *experimento nº1 – Curitiba* incluiu uma série de reflexões sobre os limites do natural e do artificial na paisagem urbana, em que as relações entre os pombos urbanos e as pessoas são protagonistas. Percebi que a própria natureza do pombo urbano, animal que paradoxalmente vive na cidade em estado selvagem, problematiza as relações entre o homem e o animal, entre cultura e natureza.

Estas relações complexas incluem distinções entre os animais domésticos e os animais selvagens, ou aqueles destinados à alimentação, com os quais criamos diferentes vínculos, pensamentos e representações, como percebe Yi-Fu Tuan:

Among the complex relations between humans and nature, the most problematical and guilt-ridden is that with animals. People more easily recognize kinship with animals than with any other aspect of nature. Yet animals are killed and eaten, or otherwise brutally exploited. The well-known human ability to compartmentalize knowledge may well be honed on the practice of keeping separate animal as kin and animal as roast. (TUAN, 2012, p. 230).⁴¹

Para investigar estas relações paradoxais, propomos uma pergunta inicial: como os pombos se tornaram pombos urbanos; são eles animais legítimos da paisagem urbana?

Por vezes confundido com o pombo doméstico – pombos de criação – ou mesmo chamado, mais acuradamente, de pombo feral, o caso é que este pombo selvagem escolheu o ambiente urbano como seu *habitat*. Como vimos no item capítulo 2 desta dissertação, no item relativo à história do pombo urbano, o caso foi, realmente, o de uma escolha. Nossa relação com o pombo foi, desde o início, uma relação de mão dupla, isto é, seres humanos e pombos perceberam, um no outro, possibilidades de obtenção de alimento e melhoria das condições de vida. O resultado foi, por um lado, a domesticação de pombos e, por outro, a aproximação de pombos selvagens dos ambientes humanos. Foi através do desenrolar desta relação de benefícios mútuos, iniciada há aproximadamente 12000 anos, que o pombo alcançou seu status de animal global. Ao contrário das outras espécies animais, inclusive das de criação extensiva como no caso dos porcos, galinhas e gado, o pombo urbano pode ser encontrado em todas as regiões do globo terrestre, sendo muito raras as cidades que não possuem alguma colônia desta espécie. Os pombos urbanos são, portanto, animais legítimos da paisagem urbana.

Falamos em paisagem porque é o conceito mais adequado para a espacialização das relações entre o ser humano e o pombo urbano. Como

⁴¹ Entre as complexas relações entre os seres humanos e a natureza, a mais problemática e cheia de culpa é com os animais. As pessoas reconhecem mais facilmente parentesco com os animais do que com qualquer outro aspecto da natureza. No entanto, os animais são mortos e comidos, ou de outra forma brutalmente explorados. A conhecida capacidade humana de compartimentar o conhecimento pode muito bem ter aperfeiçoado a prática de manter separados o animal como parentes e o animal como carne assada. (T.L.)

discutido no capítulo 2, conceitos como o de *lugar* e *território* revelam-se inadequados para a espacialização destas relações. O lugar é a perspectiva do indivíduo, o que exigiria o estudo direto de representações pessoais em que o pombo tivesse uma presença decisiva. O território se constitui como criação coletiva; na cidade, as relações entre os seres humanos e os pombos não necessariamente constituem territórios, pois os encontros entre as duas espécies são de ordem casual e involuntária.

Através do conceito de paisagem como forma simbólica foi possível analisar estas relações em uma gama ampla de representações, que carregam consigo, também, diferentes cargas simbólicas. Busquei assim responder a outras questões propostas no início do trabalho: como se estabelecem as relações entre pombos e pessoas na paisagem das cidades? Estas relações são relevantes na caracterização destas paisagens, fazem parte da identidade de uma paisagem?

Como aparece em *Ornitologia urbana* nas suas duas realizações: *experimento nº1* – Curitiba e *nº2* – Bogotá, colocadas em diálogo com as outras manifestações culturais analisadas nesta pesquisa, os pombos urbanos se configuram como elementos relevantes das paisagens urbanas em uma multiplicidade de lugares e culturas. No entanto, a natureza destas relações e as formas como estas se manifestam são tão diversas e plurais quanto a diversidade de culturas em que se inserem, possuindo, contudo, similaridades principalmente no que diz respeito às condições das pessoas dentro da sociedade humana. Vimos que idosos, crianças e moradores de rua estabelecem, em todas as representações analisadas nesta pesquisa, relações especiais com este animal. Estas relações tem em comum a intenção deliberada de crianças, idosos e moradores de rua em estabelecer com o pombo uma interação que pode ser de ordem afetiva, como em muitos casos de moradores de rua e idosos, da ordem do reconhecimento e da descoberta do outro, como no caso da criança, ou apenas de ordem contemplativa: a contemplação é uma atitude fundamental para com a paisagem, de que os pombos são parte.

Além destas relações que apresentam uma intenção declarada de interesse em relação ao pombo, encontros ocasionais de pedestres de

qualquer idade ou classe social são as relações mais frequentemente observadas. Neste encontros que se dão, por exemplo, na espera em um ponto de ônibus, no trajeto que inclui uma praça, ou na invasão, por parte dos pombos, de um espaço privado como um bar ou restaurante, as relações que as pessoas estabelecem com os pombos urbanos variam enormemente em intenção e intensidade, podendo apresentar-se como uma distração bem vinda ou um confronto violento. Em todos os casos o que se pode constatar é a natureza irrompendo no seio do ambiente controlado e “artificial” da cidade.

Com relação a essa natureza que invade o espaço artificial das cidades foram constatados diferentes posicionamentos por parte dos humanos. Em alguns locais, como em Veneza, os pombos são parte decisiva da paisagem. Mas em vários outros locais, como demonstra o caso de Trafalgar Square, o pombo é considerado como uma ameaça à ordem e à civilização. É no contexto destas representações que surgem as comparações entre o pombo urbano, os mendigos e os ratos, considerados como elementos indesejáveis na paisagem urbana. Através desta relação de alteridade, desenham-se “paisagens do outro”, definidas por aquilo que é tomado como símbolo da doença, da desordem, da miséria e da animalidade, ou seja, de tudo aquilo de que a civilização e a cultura desejam se ver livres.

O objetivo que perpassa esta pesquisa é questionar o que é Cultura e o que é Natureza na paisagem urbana, e como entendemos a Natureza dentro desta paisagem. O pombo urbano é um elemento privilegiado para se pensar a Natureza dentro da cidade, porque ele foge à noção de que a cidade é completamente artificial e humana, e que os únicos animais autorizados a habitar o ambiente urbano são os animais domésticos. O pombo feral faz da cidade artificial a sua natureza, quebrando a oposição preestabelecida entre Natureza e cidade – a que corresponde, até certo ponto, a diferenciação, feita pelo senso comum, entre ser humano e animal, que nos exclui do conjunto dos animais. Talvez a presença constante do pombo na cidade seja tão incômoda por nos recordar do fato de que, como eles, não passamos de animais adaptados a uma certa realidade.

Referências bibliográficas

ALBERTI, L. B. *Da Pintura*. Trad. Antonio de Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ARGAN, G. C. *A arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

_____. *História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio* – v. 1. Trad. Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *História da arte italiana: de Giotto a Leonardo* – v. 2. Trad. Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *História da arte italiana: de Michelangelo ao Futurismo* – v. 3. Trad. Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

BENEDITO, Nunes. A visão Romântica. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BÍBLIA Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BLECHMAN, Andrew D. *Pigeons: the fascinating saga of the world's most revered and reviled bird*. Nova Iorque: Grove Press, 2006.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BONNEMAISON, Joël. Viagem em torno do território. In: ROSENDAHL, Z; CORRÊA, R, L (orgs). *Geografia cultural: um século* (3) Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Trad. Valery Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 1947.

_____. *Carta de Albert Camus a Roland Barthes* (1955). In: Revista Pandora Brasil. Disponível em: <<http://revistapandorabrasil.com/camus/cartacamus.htm>> Acesso em: 05/01/2014.

CARREIRA, Eduardo (org. e trad.). *Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CASSIRER, Ernst . *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Filosofia das Formas Simbólicas I – A linguagem*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Las ciencias de la cultura*. Trad. Wenceslao Roces. México D.F.: FCE, 2005.

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

CHARRIÈRE, Julian. *Some pigeons are more equal than others*. S.d. Disponível em < <http://www.julian-charriere.net/some-pigeons-are-more-equal-others>>. Acesso em 20/02/2014.

CLAVAL, Paul. O território na transição da pós-modernidade. *GEOgraphia*, v.1, nº. 2, p. 7-26, 1999. Disponível em <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/16/14>>. Acesso em 02/02/2014.

_____. *Epistemologia da geografia*. Trad. Margareth de Castro Afeche Pimenta e Joana Afeche Pimenta. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

CLAVAL, Paul et al.. Ciências – identidades e diferenças. In HISSA, Cássio E. Viana. (org.) *Conversações de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 298-310.

COOKE, Erika. *Carlos Castro Arias*. Catálogo da UCLA Bienal, 2009. Disponível em: <http://www.carloscastroarias.com/Carlos_Castro_Arias/Textos.html> Acesso em: 01/02/2014.

CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço: um conceito-chave da Geografia. In: *Geografia: conceitos e temas*. Org. Iná Elias de Castro, Paulo Cesar da Costa Gomes, Roberto Lobato Corrêa. 10ª ed. – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2007, p.15 – 47.

DINIZ FILHO, Luis Lopes. *Fundamentos epistemológicos da geografia*. Curitiba: IBPEX, 2009.

GOODWIN, D. *Taxonomy of the genus Columba*. In: Acervo digital do Museu de História Natural, Londres. Zool. 6: 1-23, 1959. Disponível em: <<http://biostor.org/reference/1279>> Acesso em: 06/06/2013

GOMES, Edvânia Torres Aguiar. Natureza e Cultura – representações na paisagem. In: ROZENDAHL, Z. e CORRÊA, R. L. (orgs.). *Paisagem, imaginação e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

HAESBAERT, R. Da desterritorialização à multiterritorialidade. Rio de Janeiro. In: *Anais do V Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional - ANPUR*, v. 3, 2001.

_____. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLZER, Werther. A discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. *Território*, Rio de Janeiro: LAGET/UERJ, v.3, jul./dez.1997.

_____. O lugar na geografia humanista. *Território*, Rio de Janeiro, ano IV, nº 7, p. 67-78, jul./dez. 1999.

_____. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In CORRÊA, Roberto Lobato; ROZENDAHL, Zeni (orgs) *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. P. 149-168.

JEROLMACK, Colin. *The Global Pigeon*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

JOHNSTON, Richard F.; JANIGA, Marián. *Feral pigeons*. Nova Iorque, Oxford: Oxford University Press, 1995.

KOZEL, Salette. As representações no geográfico. In: MENDONÇA, F.; KOZEL, S. (orgs.). *Elementos de Epistemologia da Geografia Contemporânea*. Curitiba: Editora UFPR, 2004, p. 215-232.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. *Les amis de mes amis*. Paris: Éditions du seuil, 2007.

_____. L'innovation cognitive dans des communautés hybrides homme/animal de partage de sens, d'intérêts et d'affects. *Intellectica*, Paris, nº 26-27, p. 203-226, 1998.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/Escrever o Animal* - ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MELO, Vera Lúcia M. De Oliveira. A paisagem sob a perspectiva das novas abordagens geográficas. *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina*. São Paulo, USP, p. 2-26, março de 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESQUITA, Elisabeth Soares de. *Depoimento à autora via rede social*, 24/02/2014.

MYERS, Gene. *The significance of children and animals*. Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2007.

MORRIS, Sarah, P. "A tale of two cities: the miniature frescos from Thera and the origins of greek poetry". In: KATZ, Bill (Ed.) *A history of book illustration: 29 points of view*. Metuchen, N.J. e Londres: The Scarecrow Press, Inc, 1994.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

NANE, Leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. *GeoTextos*, Bahia, vol. 6, n. 2, p. 163-186, dez. 2010

NICHOLS, Mary P. *Reconstructing Woody: art, love and life in the films of Woody Allen*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 1998.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.279-290, dez. 2007.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

RATZEL, F. Geografia do homem. In: *Ratzel*. MORAES, A. C. R. (org.). São Paulo-SP: Ed. Ática, 1990 (Col. Grandes Cientistas Sociais).

ROSENDAHL, Zeny ; CORRÊA, Roberto Lobato. *Matrizes da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência* – v. 1. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. Transdisciplinaridade e ecologia de saberes. In: HISSA, Cassio E. Viana. (org.) *Conversações: de artes e ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SECRETARIA DE SAÚDE – PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Controle de zoonoses – animais sinantrópicos*. Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/vigilancia_em_saude

/controle_de_zoonoses/animais_sinantropicos/index.php?p=4378>. Acesso em 11/09/2013.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. Trad. Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHULLER, Monica. Pombos urbanos: um caso de saúde pública. *Revista Sociedade Brasileira de Controle de Contaminação*, São Paulo, nº19, p. 32-37, 2005.

SÜSKIND, Patrick. *A Pomba*. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TUAN, Yi-Fu. Thought and landscape. The eye and the mind's eye. In: D.W.Meinig (ed.) *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, p. 89-102. Oxford: Oxford University Press, 1979.

_____. *Passing strange and wonderful: aesthetics, nature and culture*. Nova Yorque: Kodansha Globe, 1995.

_____. *Escapism*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.

_____. *Space and place: the perspective of experience*. Mineapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2011.

_____. *Dominance and affection: the making of pets*. San Bernardino, California: Yale University Press New Haven and London, 2012.

Filmes

007: CASSINO ROYALE. Direção de Martin Campbell. Columbia Pictures, Eon Productions, Casino Royale Productions, 2006. 144 min., sonoro, colorido.

MARY POPPINS. Direção de Robert Stevenson. Walt Disney Productions, 1964. 139 min., sonoro, colorido.

MEMÓRIAS (STARDUST MEMORIES). Direção de Woody Allen. Rollins-Joffe Productions, 1980. 89 min., sonoro, p&b.

SINDICATO DE LADRÕES. Direção de Elia Kazan. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, 1954. 108 min., sonoro, p&b.

Obras de Arte

BELLENZIER, Ana Paula. *Ornitologia urbana – experimento no. 1*. Curitiba / 2010. Videoarte, cor, dimensões variadas, duração 12 min, em *loop*. Acervo particular.

BELLENZIER, Ana Paula. *Ornitologia urbana – experimento no. 2*. Bogotá / 2012. Videoarte, cor, dimensões variadas, duração 12 min, em *loop*. Acervo particular.

ARIAS, Carlos Castro. *El que no sufre no vive*. Bogotá / 2010. Videoarte, cor, dimensões variadas, duração 4 min., em *loop*. Acervo particular. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=iYngzmfE7fg>>. Acesso em 02/02/2014.

Música

SHERMAN, Robert B.; SHERMAN, Richard M.. *Feed the birds (tuppence a bag)*. Walt Disney, 1964.

Créditos das imagens

Figura 1 – GOLTZIUS, Hendrick. *Paisagem de dunas perto do Haarlem* (desenho). 1603. In: ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 273.

Figura 2 – KONINCK, Philips. *Paisagem extensa com grupo de falcoadores*. C. 1670. Disponível em < <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/philips-koninck-an-extensive-landscape-with-a-hawking-party>>. Acesso em 02/02/2014.

Figura 6 – ARIAS, Carlos Castro. *Frame da videoinstalação El que no sufre no vive*. 2010. Disponível em < http://www.carloscastroarias.com/Carlos_Castro_Arias/El_que_no_sufre_no_vive.html>. Acesso em 02/02/2014.

Figura 7 - PLAZA de Bolívar – palomas. Disponível em < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaza_de_Bol%C3%ADvar_-_Palomas.jpg> Acesso em 20/02/2014.

Figura 8 – BROCCA, G. *Piccioni in volata – Piazza San Marco*. 1910. Cartão postal. Disponível em < http://andraisonne.blogspot.com.br/2013_10_01_archive.html>. Acesso em 20/02/2014.

Figura 11 – A WOMAN on St Mark's Square in Venice feeds a colourful pigeon, part of a large scale art project titled 'Life Clock' by two artists, Julius Von Bismarck. Disponível em < <http://oddstuffmagazine.com/venice-architecture-biennale-2012-common-ground.html/9-105>>. Acesso em 20/02/2014.

Figura 12 – MEMÓRIAS (STARDUST MEMORIES). Direção de Woody Allen. Rollins-Joffe Productions, 1980. 89 min., sonoro, p&b. (*Frames* do filme).

Figura 13 - SINDICATO DE LADRÕES. Direção de Elia Kazan. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, 1954. 108 min., sonoro, p&b. (*Frame* do filme).

Figura 14 – CHER AMI na vitrine do Instituto Smithsonian. Disponível em < http://www.homeofheroes.com/wings/part1/3b_cherami.html>. Acesso em 22/02/2014.

Figura 15 – VIOLLET, Roger. *From 1908, pigeons were fitted with cameras to take aerial photos*. Disponível em < <http://www.theguardian.com/world/shortcuts/2013/sep/02/egypt-spying-stork-animal-espionage>>. Acesso em 22/02/2014.

Figura 19 - MARY POPPINS. Direção de Robert Stevenson. Walt Disney Productions, 1964. 139 min., sonoro, colorido. (*Frame* do filme).

Figura 20 – ÜRLINGS, Gabriela. ... *feed the birds 1 – ISTAMBUL*. Disponível em <<http://home.fotocommunity.com/gabriela/index.php?id=4077&d=2415007>>. Acesso em 22/02/2014.

As imagens não listadas são de responsabilidade da autora.

Anexo I

Texto da narração em off da videoinstalação Ornitologia urbana – experimento nº 1 – Curitiba.

Normalmente granívoros e frugívoros, mas com um apetite pouco exigente, os pombos urbanos não recusam pipocas, pães e restos de alimentos de toda sorte. Descem ao solo para comer e com um rápido movimento do bico ingerem grãos inteiros; é só depois de encher o papo que se dá o início do processo digestivo.

Seu Pedro, jardineiro contratado pela Prefeitura Municipal, nos informa que as flores de praças, parques e jardins são replantadas de tempos em tempos de acordo com a época do ano e a variação climática.

Os pombos da praça onde seu Pedro e seus companheiros trabalham neste momento serão alimentados com uma ração especial composta por cereais, frutas secas e sementes de *Tropaeolum majus*, mais conhecida como Capuchinha. Essa pequena flor de cores que variam entre o amarelo e o vermelho é muito utilizada em restaurantes no preparo de pratos sofisticados. A ração especial tem como objetivo verificar a possibilidade de resgatar, no ambiente urbano, a função original destas aves como dispersoras de sementes.

A informação dada por seu Pedro se configura como um novo obstáculo neste experimento, pois os canteiros de flores são locais muito freqüentados pelos pombos, que os utilizam para seu descanso após a ingestão de alimentos e também para os rituais de cópula. Como todos os canteiros deste local serão periodicamente revolvidos e transformados, cresce espantosamente a dificuldade de que os pombos consigam defecar em solo fértil e fazer germinar as sementes de flores com que foram alimentados.

Seu Pedro acha estranha a ideia de alimentar pombos com sementes de flores, afinal seu trabalho é garantir que existam flores nas praças durante o ano inteiro.

A população do centro urbano da cidade de Curitiba é composta por imigrantes e descendentes de poloneses, ucranianos, portugueses, alemães,

italianos, indígenas da tribo Tingui, da nação Tupi Guarani, holandeses, coreanos, espanhóis, franceses, russos, libaneses, sírios, japoneses, africanos, gregos, judeus, ciganos, chineses e também pelo pombo doméstico. Seu nome científico é *Columba livia*, descendente do pombo-bravo ou pombo das rochas do Mediterrâneo Europeu.

O pombo urbano figura entre um grupo da subfamília Columbinae, chamados “pombos verdadeiros”, que foram provavelmente as primeiras espécies de aves domesticadas pelo homem. Estas aves foram introduzidas no Brasil no séc. XVI como aves de estimação, trazidas pelos imigrantes europeus, tendo escapado de suas gaiolas ou sendo deliberadamente soltas.

O pombo das rochas construía seus ninhos em rochedos e penhascos, isso justifica o comportamento dos pombos urbanos, que apesar de parcialmente selvagens e ariscos, encontram nas construções civis citadinas um local similar ao de seus ancestrais para nidificar.

Em Curitiba residem aproximadamente 4 mil chineses. A grande maioria veio da cidade de Cantão, no sul da China, ou de Moçambique, onde há uma numerosa colônia chinesa. A família do senhor Xin Long mora no centro da cidade. Pelas manhãs o senhor Long e sua esposa trazem seus netos até a praça mais próxima de sua residência para tomar um pouco do sol e fazer algum exercício. Neste dia sem sol, a família Long se distrai observando os pombos da praça que foram alimentados com sementes de *Thumbergia alata*, mais conhecida como trepadeira amarelinha.

A população de pombos da Praça Osório não é muito numerosa. Frequentada pela família Long e por um grande número de passantes, este local recebe com frequência espetáculos populares, manifestações, feiras de livros, artesanato e gastronomia. Em tese, este local se mostra bastante favorável a populações de pombos urbanos, pois oferece uma grande variedade de alimento e abrigo para as aves. Contudo, verificou-se que os habitantes emplumados desta região são vítimas de constante abuso. É muito comum encontrar estas aves com penas arrancadas e pés mutilados. A prática abusiva mais constatada foi a de amarrar as patas das aves uma à outra com

pedaços de tecido ou barbante. Na tentativa de se livrar das amarras, os pombos acabam arrancando pedaços de suas próprias patas.

Os pombos apresentam aproximadamente 38 cm de comprimento, morfologia homogênea e singular: cabeça pequena e redonda, bico fraco, plumagem cheia e macia e glândula uropigial, também chamada de glândula adiposa. Além desta glândula, os pombos possuem também penas pulverulentas, isto é, penas cujas extremidades se desintegram à medida que crescem, formando um pó fino (como talco) que ajuda na impermeabilização das penas. Pernas e dedos moles e geralmente vermelhos; hálux bem desenvolvido, em adaptação à vida arbórea. Sexos relativamente semelhantes, sendo que os machos possuem cores mais vivas, podendo apresentar belos reflexos metálicos; seu canto territorial é emitido com o bico fechado.

Movem-se no solo com passinhos miúdos e rápidos, param a cabeça a cada passo dado durante um instante a fim de observar melhor as cercanias, no que se assemelham as galinhas. “Bocejam” como os papagaios e beija-flores, sem inalar profundamente, ao contrário dos mamíferos. Não tem por hábito esconder a cabeça entre as penas para dormir. E, pasmem, gostam de tomar banho.

Atraídos pelo sempre presente pipoqueiro, os pombos do Passeio Público convivem com animais selvagens, há muito tempo em cativeiro, além de mendigos, prostitutas, senhores que passam seus dias nos jogos de damas, esportistas, estudantes, artistas e escritores excêntricos. Estes pombos foram alimentados por um período de 30 dias com sementes de *Convolvulus tricolor*, vulgarmente chamada Bela Manhã. A população de pombos que habita este parque é bastante restrita e apresenta um apetite bem pouco voraz, em contraste com outras regiões onde a comunidade de pombos é maior. Seu aspecto geral também é mais saudável: suas narinas não apresentam obstrução, sua plumagem é cheia e macia, pernas e dedos intactos.

Para este experimento, que pretendia verificar a possibilidade de restabelecer a função original do pombo urbano como ave dispersora de sementes, as condições encontradas no Passeio Público foram as mais favoráveis: ampla área verde, população de aves mais saudável, menor

interferência dos serviços de ajardinamento público. No entanto, até o presente momento, não se constatou nenhuma florescência da planta-teste, *Convolvulus tricolor*.

Os pombos foram provavelmente as primeiras aves domesticadas pelo homem: muito cedo se percebeu que sua utilidade vai além da alimentação. Uma das características mais fascinantes destas aves é o fato de que elas podem percorrer vários quilômetros através de territórios desconhecidos, desde o lugar escolhido para a reprodução até sua terra natal. A este procedimento dá-se o nome de migração. Essa capacidade de sempre encontrar o caminho de casa, somada à grande facilidade de adaptação do pombo, rendeu-lhe um importante papel na história da humanidade. O pombo correio foi largamente utilizado como meio de comunicação até o fim da Primeira Grande Guerra.

Além do pombo-correio, a alegoria da pomba branca está arraigada em nossa cultura desde os primeiros escritos do Velho Testamento. Um desses episódios é narrado no capítulo 8 do Gênesis. Noé, que esperava na arca o fim do dilúvio, mandou um animal mensageiro para ver se as águas haviam baixado. O primeiro escolhido foi o corvo, que ficou voando para lá e para cá - e perdeu assim a oportunidade de ganhar a simpatia da humanidade. Então Noé enviou uma pomba. Na primeira viagem, ela não encontrou nenhum lugar para pousar. Sete dias depois, foi novamente solta e retornou com um ramo de oliveira no bico. Há também referências à pomba nos Evangelhos em que a ave representa o Espírito Santo.

Nos dias de hoje a popularidade dos pombos decaiu bastante. O crescimento desordenado de suas colônias nos centros urbanos criou um problema sanitário de grandes proporções. Transmissores de zoonoses, suas fezes contêm fungos e microorganismos causadores da Criptococose, Ornitose, Histoplasmose, Toxoplasmose, Psitacose e Salmonelose, além meningite e alergias.

Este experimento procurou utilizar as fezes dos pombos urbanos como um veículo de transformação da paisagem. Para tanto quatro espécies de plantas foram escolhidas, dentre elas a flor *Cosmos bipinnatus*, vulgarmente conhecida como Cosmea sensação. A escolha das sementes se deu pela

observação de seu tempo de germinação, adequação ao solo, clima e ausência de defensivos químicos. As sementes de *Cosmea* sensação, misturadas a uma ração à base de cereais, foram oferecidas às aves durante o período de um mês. Na natureza, essa dieta resultaria, possivelmente, em belas áreas floridas. Até o presente momento nenhum exemplar de *Cosmea* sensação foi encontrado nas regiões de estudo.

Anexo II

CD Ornitología urbana