


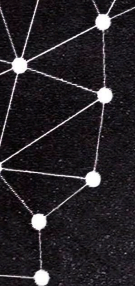


ROTAS RUTAS

Cláudia Zanatta e Rosa Blanca (orgs)

PPGART
editora





**Formas da
apresentação:
caturritas,
linguagens,
deslocamentos
e uma grande
distância tão
próxima**

Hélio Ferverza



Fig. 1. "Projeto Caturritas (a partir da esquina de casa)". Instalação (em processo), 2019, dimensões variáveis. Cadernos impressos a laser (cada um medindo 29,7 x 21 cm), barbantes e ganchos metálicos. Vista geral da montagem na exposição "Rotas/Rutas", Centro Cultural Erico Verissimo (CCEV), Porto Alegre.

1

Há um enorme ninho de caturritas (*Myiopsitta monachus*) na esquina da rua onde moro aqui em Porto Alegre. Digo um ninho, mas deveria falar em ninhos, ou numa espécie de condomínio, com diversas entradas e diferentes ninhos individuais acoplados, vinculados à construção formada por uma fenomenal massa de gravetos entrelaçados, constituindo um único conjunto pendurado no topo de um pinheiro. Pertencentes ao grupo dos papagaios e araras, elas são as únicas que constroem ninhos. E, curiosamente, sendo aves autóctones, escolheram uma árvore exótica para ali fazer sua morada.

Nasci na fronteira do Brasil com o Uruguai, e esse ninho da esquina de casa lembra minha infância e viagens pelo interior de ambos países na proximidade de suas bordas. Havia algo de maravilhamento diante do inusitado desses enormes e surpreendentes ninhos construídos nos fios de eletricidade que margeavam a estrada, ou sobre postes de linhas de telefone, ou sobre cataventos, antenas, instrumentos metálicos de sinalização à beira da rodovia, ou equipamentos de estrada de ferro. A organicidade dos ninhos recobria e se fusionava com esses elementos, criando uma espécie de hibridação, uma estranha mistura de artefato técnico e criatura bioanimada.

As caturritas são originárias da América do Sul, de suas regiões temperada e subtropical. Podemos encontrá-las na Argentina, na Bolívia, no Paraguai, no Uruguai e no sul do Brasil. A partir do final do século XIX e ao longo do século XX, houve um aumento exponencial na população de caturritas no sul do Brasil, Uruguai e Argentina¹ devido sobretudo ao plantio de eucaliptos – árvores mais altas que as protegem dos predadores –, ao desenvolvimento das lavouras de grãos e ao uso de pastagens de baixa altura – o que aumentava o suprimento de alimentos. Nesses lugares, a caturrita é considerada uma praga para as lavouras. Nos últimos decênios do século XX, as caturritas foram exportadas para serem vendidas como aves exóticas e ornamentais em diversos países tais como Bélgica, México ou Estados Unidos. Por diversos motivos, elas escaparam ou foram soltas por seus donos, adaptaram-se ao clima desses países, por vezes muito mais frios que os seus lugares de origem, e se reproduziram. Hoje temos então caturritas em parques de Bruxelas² ou no bairro

¹ Ver por exemplo: *La cotorra como especie invasora: el caso de las pampas*: <https://cienciahoy.org.ar/la-cotorra-como-especie-invasora-el-caso-de-las-pampas/>

² *Etude de la population de Perriche jeune-veuve (Myiopsitta monachus) à Bruxelles*: https://www.aves.be/fileadmin/Aves/Bulletins/Articles/36_4/36_4_207.pdf

do Brooklyn³ em Nova Iorque. Caturritas não são aves migratórias. Foram os humanos e seus comércios que as deslocaram pelo mundo⁴. Pela força dessa situação, elas são seres refugiados nesses outros lugares.

Para mim, essas aves e seu ninho da esquina situam-se também nisso que a artista e pesquisadora Maria Ivone dos Santos chama de *local extremo*⁵, ou seja, essa ênfase no contato e na experiência com o muito próximo, na qual se abrem e reverberam as conexões com o distante, experiência essa vivenciada como um espaçamento do pensamento. Caturritas são seres tão próximos no espaço e no tempo, e simultaneamente estão longe no espaço e na minha memória. O extremamente próximo revela sua extrema distância.

Sinto que há uma travessia da memória e uma realocação dessa. Quer dizer, guardo a memória de infância das caturritas, mas com seus deslocamentos

devido à atividade humana, há uma memória que se desloca também e se realocaliza: uma percepção delas que se atualiza ao deparar-se com essas circunstâncias.

Falar em caturrita parece requerer o plural, pois estão sempre em bando. Assim como plural é seu canto-fala. Nunca parece ser um só. É sempre um bando de vozes, uma algazarra, uma estripulia de pronúncias aladas e ininteligíveis. Isto sempre abriu em mim uma clareira de alegria. Permeado talvez pelo encantamento de alguma lembrança de infância, penso que, se houve alguma vez um paraíso, o som que ali se escutava era certamente o das caturritas em ruidosos e percussivos cantos e conversas plurais.

Aqui e agora, quando o deslocamento e a transmissão do coronavírus são intermediados por humanos – e amplificados em larga escala por uma política genocida no trato da pandemia –, o mundo tornou-se estranhamente limitado.

Estamos desde março imobilizados, isolados e trabalhando em casa, e a distância tão curta entre nós e essas aves tornou-se desproporcionalmente maior. Pelas manhãs, quando as caturritas voam e pousam nos galhos da árvore em frente de casa, o que salva são esses cantos, essas falas vibrantes que passam por cima da cerca junto

³ Birds of Brooklyn: Monk Parakeet

https://www.bbg.org/news/birds_of_brooklyn_monk_parakeet

⁴ Los humanos han movido de sitio 1.000 especies de aves https://elpais.com/elpais/2017/01/13/ciencia/1484299564_154442.html

⁵ Ver FERVENZA, Hélio. Formas da apresentação: exposições, montagens e lugares impossíveis. MODOS - Revista de História da Arte, PPGAV-Unicamp, v.2, n.1, Campinas, 2018. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/968>

com os galhos, anunciando com sua ininteligível clareza: há mundo, há mundo ainda.

2

Há um enorme ninho de caturritas na esquina da rua onde moro aqui em Porto Alegre. Digo um ninho, mas deveria falar em ninhos, ou numa espécie de condomínio, com diversas entradas, o qual impulsionou alguns trabalhos que fiz. O primeiro foi um conjunto de três fotografias desse ninho-condomínio, que o apresentava num momento em que as aves não se encontravam visíveis. Nas imagens, apareciam somente os ninhos acoplados em construções arredondadas, formando um bloco de gravetos entrelaçados. Aqui e ali, mostravam-se as entradas vazias, que à distância sugeriam olhos a nos perscrutar. Essas três fotografias foram apresentadas pela primeira vez em março de 2016, durante a exposição “Local Extremo”⁶, realizada em parceria com Maria Ivone dos Santos, no Espaço Cultural ESPM, em Porto Alegre. A exposição se configurava numa instalação

6 Local Extremo. Obras de Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos colocadas em relação, e articuladas na exposição-instalação ocorrida no Espaço Cultural ESPM, Porto Alegre, 2016. Elementos utilizados: fotografias, vídeo, cartografias e pontuações em vinil adesivo. Documentação disponível em: http://www.helioferenza.net/arquivo/pontuacoes/local_extremo/index.htm

que ocupava todo o espaço térreo e que articulava obras que se referiam ao nosso entorno mais próximo: o quintal de nossa casa, a calçada em frente a ela, o bairro e as árvores nas ruas vizinhas. Na montagem, era enfatizada a relação das obras com o espaço expositivo e o seu processo de apresentação como definidor da concepção artística. Nessa mesma exposição, apresentei o trabalho intitulado “rua quintal” (2005-2016)⁷ decorrente da pesquisa e do mapeamento que venho realizando há alguns anos das numerosas árvores frutíferas que se encontram nas calçadas desse entorno onde vivemos. Dentre essas árvores, estão espécies nativas como a jabuticabeira e a cerejeira-do-mato, mas também árvores originárias de países situados do outro lado do mundo, como o jambolão, da Índia, por exemplo.

Anteriormente, já havia realizado obras que trabalhavam aspectos de nosso entorno e dessa proximidade no habitar e no viver. Por exemplo, em 2004, desenvolvi, em parceria com Maria Ivone dos Santos, a proposição intitulada “Transplantes”⁸, que consistia no

7 *ruaquintal*. Documentação disponível em: http://www.helioferenza.net/arquivo/pontuacoes/local_extremo/local_extremo07.htm

8 *Transplantes*. Documentação disponível em: <http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/transplantes/index.htm>

replante em nosso quintal de plantas retiradas dos terrenos de casas demolidas no bairro no qual moramos. Realizei também uma entrevista com o cão que vivia na casa do nosso vizinho, exatamente ao lado da nossa, que resultou no vídeo “Problemas de linguagem e pontuação”⁹, de 2005. Ou ainda, em 2012, efetivei uma ideia que há tempos vinha planejando com a obra “A Função do Ontem (casa demolida)”¹⁰. Nela utilizei tijolos e fragmentos de uma casa demolida – a primeira do bairro, situada em nossa rua e há uma quadra de distância –, ofertados por um amigo e ex-morador da casa.

O espaço próximo a nós, aquele em que vivemos no dia a dia, pode revelar-se diferente, estranho, cheio de implicações e conexões não imediatamente visíveis, se o percebemos com outro olhar. Um olhar que se efetue na proximidade com o cotidiano porquanto é espaço de vida, mas que se detendo sobre esse espaço doméstico não seja um olhar domesticado.

A jornalista e escritora Eliane Brum reuniu, em

seu livro “A vida que ninguém vê”, crônicas-reportagens, publicadas em 1999, num conhecido jornal de Porto Alegre, nas quais focaliza pequenos acontecimentos do cotidiano, e as histórias e a existência de pessoas desconhecidas, anônimas, encontradas no dia a dia da cidade. Um desses textos, por exemplo, era sobre um antigo vizinho nosso aqui no bairro, que segundo ela apropriava-se das “vidas jogadas fora”, salvando-as do “aterro sanitário do esquecimento” em sua pequena casa transformada no “castelo de um homem que inventou um mundo sem sobras” (BRUM, 2006, p. 48-50). No final do livro, num texto que é um exercício de auto-reflexão intitulado “O olhar insubordinado”, ela descreve como foi pensada e construída a proposta dessas crônicas-reportagens. Há duas passagens que atraíram sobremaneira minha atenção e que tratam de forma evidenciada do tipo de olhar implicado no processo de escrita e de sua recepção pelos leitores. Transcrevo-as aqui:

O que esse olhar desvela é que o ordinário da vida é o extraordinário. E o que a rotina faz com a gente é encobrir essa verdade, fazendo com que o milagre do que cada vida é se torne banal. [...]

A proposta da coluna de crônicas-reportagens, construída no caminho, mais por intuição que por plano, era estimular um olhar que rompesse com o vício e o automatismo de se enxergar apenas a imagem dada, o que era do senso comum, o que fazia com que se acreditasse que a minha, a sua vida fossem bestas. A hipótese era a de que o nosso

⁹ *Problemas de linguagem e pontuação*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ftFin3Ztnf8&ab_channel=H%C3%A9lioFerverza

¹⁰ *A Função do Ontem (casa demolida)*. Documentação disponível em: http://www.helioferenza.net/arquivo/pontuacoes/bienal_sp/bienal_sp38.htm

olhar fosse sendo cegado, confundido por uma espécie de catarata, causada por camadas de rotinas, decepções e aniquilamentos, que nos impedisse de ver. Vemos o que todos vêem e vemos o que nos programaram para ver. Era, com toda a pretensão que a vida merece, uma proposta de insurgência. Porque nada é mais transformador do que nos percebermos extraordinários - e não ordinários como toda a miopia do mundo nos leva a crer. (BRUM, 2006, p. 187-188)

Eliane Brum nos diz que as rotinas produzem um efeito de encobrimento perceptivo, induzido pelas camadas de repetições de seus gestos e de nossas programações sociais. Portanto, já não veríamos mais, não perceberíamos mais aquilo que nos é imediatamente próximo dentro do cotidiano.

Podemos encontrar conexões no pensamento de Brum com as ideias do crítico literário e teórico russo Viktor Chklovski, enunciadas em seu texto “A arte como procedimento”, publicado em 1917:

Se estudarmos com suficiente atenção as leis da percepção, não tardaremos a perceber que os atos habituais tendem a se tornar automáticos. Todos os nossos hábitos provêm da esfera do inconsciente e do automatismo. Para se dar conta disso, basta lembrar a sensação experimentada ao segurar uma caneta pela primeira vez, ou quando se começa a falar uma língua estrangeira, e compará-la à que acompanha o mesmo ato na sua milésima repetição. (CHKLOVSKI apud GINZBURG, 2001, p. 16)

Essa focalização do crítico na repetição e no automatismo dos gestos e da linguagem no cotidiano – que

anulam a vida e tornam insensíveis nossas percepções e nosso olhar – está relacionada com sua concepção de arte:

Para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer da pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento das coisas e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. (CHKLOVSKI apud GINZBURG, 2001, p. 16)

Parece-me uma hipótese plausível a de que possamos encontrar, num grande número de produções artísticas do Ocidente, esses pressupostos elencados no texto de “A arte como procedimento”, ou seja, o estranhamento das coisas e a complicação da forma seriam os procedimentos utilizados para uma ênfase perceptiva que nos revelaria o mundo que não enxergamos mais. Chklovski se refere sobretudo a produções literárias e descreve, por exemplo, como o escritor Leon Tolstói utilizava certos métodos de escrita para produzir esse estranhamento dos objetos, dos animais, das pessoas e das situações. O crítico cita o exemplo do conto “Kholstomer”, no qual a narrativa sobre os humanos, seus hábitos e costumes se dá a partir do olhar e da percepção de um cavalo.

No que diz respeito às artes plásticas e visuais,

poderíamos de nossa parte também pensar no uso desses procedimentos em obras tão díspares como “Jovem com uma jarra de água” (1662) de Vermeer, “Impressão, nascer do sol” (1872) de Claude Monet, “O Mamoeiro” (1925) de Tarsila do Amaral, ou “Café-da-manhã em pele” (1936) de Méret Oppenheim. Há aqui uma elaboração da forma, um estranhamento de cenas e objetos cotidianos, que prolonga a duração de nossa percepção. Independentemente de sua autoria, não seria demais ressaltar que o tipo de produção implicada – pinturas ou esculturas –, aliadas aos procedimentos de execução como os que vimos acima – que demandam entre outras coisas, uma destreza de execução ou manufatura –, resulta tradicionalmente em objetos muito distintos dos objetos de uso diário. Para retomar algo do pensamento do filósofo e crítico Arthur Danto, num artigo no qual reflete sobre o grupo Fluxus e sobre diferentes concepções da arte na abordagem de “meras coisas reais”, poderíamos afirmar que essas obras são “diferenciadas do resto das coisas” (DANTO, 2002, p. 25). Elas não são objetos ordinários (mesmo se aquilo ao que se referem seja ordinário), mas sim, extraordinários. As formas dessas linguagens ao se constituírem podem produzir um desvelar dos fatos cotidianos, mas, ao mesmo tempo, uma distância.

Todavia, os procedimentos elencados por Chklovski

não dão conta e não podem ser encontrados em todas as criações artísticas, sobretudo nas mais recentes. Nós não poderíamos identificar esses procedimentos num *readymade*, por exemplo. Diferentemente do que propõe Clovsky como método de trabalho, para retirarmos os invólucros produzidos pelos automatismos do cotidiano, para efetuarmos essas alterações da percepção – e fazer com que enxerguemos o nunca visto, o que já víamos, mas que permanecia irreconhecível no dia a dia –, não precisamos necessariamente operar uma complexificação da forma, nem sequer empenharmo-nos na fabricação de um objeto.

A partir dos anos 50 e do surgimento de movimentos como Fluxus, e depois, com a emergência de poéticas conceituais ou conceitualistas em diversos países nos anos 60 e 70, podemos observar a (des)apropriação de conhecimentos, métodos, linguagens, práticas e dados produzidos por diferentes áreas do saber, e a sua utilização em propostas artísticas. Ocorreu o uso direto de informações em obras, muitas vezes sem nenhum tipo de elaboração na sua forma ou no seu enunciado inicial. Elas estão lá tais como foram produzidas em suas respectivas áreas de conhecimento. Os artistas deslocaram essas informações de seu contexto inicial de emissão ou inscrição, para que

podéssemos enxergar ao que exatamente elas se referiam, e abrir a possibilidade de sentir a estranheza da linguagem em si. A simples informação alteraria a percepção do que vemos? Pode depender de alguns fatores, como por exemplo, a forma como é articulada, com o que é articulada, ou como é apresentada.

Uma obra como “Shapolsky et al. Propriedades Imobiliárias de Manhattan, um Sistema Social em Tempo Real, desde 1º de maio de 1971” (1971), de Hans Haacke, por exemplo, utiliza fundamentalmente informações objetivas e minuciosas sobre 142 edifícios na cidade de Nova Iorque (fotografia, endereço, tipo de edifício, tamanho do lote, data de aquisição, proprietário, valor estimado do terreno, esquemas de compra e venda, etc). A maior parte dos dados foi obtida através de pesquisa nos registros públicos da cidade. A sóbria apresentação reúne essas imagens e informações que se encontravam dispersas e, ao mesmo tempo em que as concentra, as acumula e as distende. Quer dizer, os resultados da investigação ao serem reunidos e impressos, espacializam-se e expandem-se no local, impactando pela extensão física e pela amplidão dos vínculos articulados. A obra torna visível um sistema de relações envolvendo transações imobiliárias tenebrosas e instiga uma percepção da cidade sob a ótica de sua

exploração econômica. A partir daí podemos ver a cidade de outra forma.

Alguns artistas efetuaram contraposições de informações sobre uma mesma imagem ou objeto. Felipe Ehrenberg, em seu trabalho intitulado “A Informação Muda a Imagem” (1977), colocou legendas com notícias diferentes debaixo da mesma fotografia duplicada de uma pessoa, numa diagramação e linguagem jornalística. A articulação entre aquilo que é dito da imagem e essa mesma imagem repetida funciona nos dois casos, mas atribuindo fatos e induzindo a leituras muito distintas. A obra apresenta um tipo de funcionamento das relações entre fotografia e texto.

Certas informações sobre um determinado objeto, ou sobre os materiais que o compõem, ou sobre seu uso, podem não estar visíveis no objeto mesmo, podem estar fora dele, mas o conhecimento desses dados pode alterar nosso olhar sobre ele. É o caso, por exemplo, da obra “Cruzeiro do Sul” (1969-70), de Cildo Meireles, à primeira vista, um cubo formado pela união de duas seções transversais de madeira, totalizando 9 mm de aresta. O fato de sabermos que são utilizados dois tipos de madeira, pinho e carvalho – árvores sagradas na cosmologia dos Tupis, pois podem produzir fogo quando friccionadas –, muda completamente a percepção e o entendimento do trabalho. O fato ainda de

que o pequeno cubo ao ser exposto deve ocupar uma área vazia de pelo menos 200 m² altera também seu significado, indicando um enorme contraste entre esse esvaziamento de espaço e matéria, e sua concentração no cubo, numa sugestão de possibilidades explosivas.

Outros artistas utilizaram informações e linguagens de áreas especializadas, aproximando-as de coisas e situações corriqueiras das quais desconhecíamos as propriedades, sua origem ou história. “Herborização do 18 de julho 1971” (1971) é como Paul-Armand Gette nomeia a pequena lista (realizada com seus conhecimentos de botânica), contendo os nomes científicos das plantas encontradas nas calçadas durante sua caminhada ao longo de uma avenida até a porta de entrada de um museu de arte. Posteriormente, em 1979, ele inicia um conjunto de obras intitulado “Do exotismo como banalidade”, no qual usa diversos meios tais como a fotografia, o vídeo, o xerox, ou a escrita, para registrar ao acaso dos deslocamentos, o encontro de plantas originárias de outros continentes nas calçadas e parques de diferentes cidades europeias. Gette nos fala sobre sua experiência num desses momentos de trabalho:

Durante minha estada em Berlim no verão de 1980, eu percorria a cidade todos os dias em busca de Fanerógamas não nativas que, aliás, encontrei em abundância, para completar minhas observações a respeito dessa textura vegetal e banal que, no que diz respeito à Europa, estende-se das margens do Mediterrâneo à Escandinávia, e oferece aos viajantes o marco de referência de espécies estrangeiras sem que eles manifestem o menor espanto, os olhos não percebendo mais o exotismo de sua presença. Esses elementos normalmente insólitos, cuja disseminação muitas vezes rápida, favorecida pela escala crescente e pela multiplicação dos deslocamentos, perderam seu caráter exótico com o passar das décadas. Os curiosos que afluem diariamente para “Grosser Stern” ficam mais fascinados pela coluna central do monumento do que pela árvore (*Robinia Pseudo-Acacia* L.) e pela *Compositae* (*Erigeron canadense* L.), ambas americanas errantes desde o século XVII e presentes na sua base. Devemos ver na invasão da cidade pelas duas *Galinsoga* (*parviflora* Cav. e *ciliata* Blake) uma homenagem, prestada pela flora tropical do Novo Mundo, ao homem de ciência e botânico berlinense Alexander von Humboldt e ao seu inseparável amigo e companheiro de viagem Aimé Bonpland, que foram seus observadores zelosos e coletores incansáveis de 1799 a 1804? (GETTE, 1989, p. 104)

Com o hábito, a rotina, o passar do tempo e o esquecimento, já não são mais vistas essas plantas e árvores estrangeiras, vindas de longe, e não se vê mais também os contextos e percursos que as fizeram chegar até onde estão. Não se enxerga mais muito bem a cidade, e a cidade como meio-ambiente. Não se enxerga esse meio-ambiente como efeito de inúmeros deslocamentos, como um cruzamento de trajetórias, ou como resultante de uma ação humana carregada ideologicamente. Há mais

do que o hábito: uma programação social, uma política de naturalização do cotidiano, de banalização do olhar.



Fig. 2. "Projeto Caturritas (a partir da esquina de casa)". Instalação (em processo), 2019, dimensões variáveis. Cadernos impressos a laser (cada um medindo 29,7 x 21 cm), barbantes e ganchos metálicos. Detalhe da montagem.

A artista Maria Thereza Alves também se interessa pelo deslocamento de plantas entre os continentes, mas focalizando outros aspectos. Ela desenvolve uma série de trabalhos a partir do deslocamento inadvertido de sementes pelo transporte marítimo efetuado ao longo de séculos. Tendo elas sobrevivido, germinado e se adaptado a lugares diferentes de seus locais de origem, essas plantas constituem-se nos registros vivos das circunstâncias históricas que conduziram esse transporte. No seu projeto “Sementes da Mudança” (a partir de 1999) ela reúne e articula uma diversidade de informações, documentos, fotos e mapas, resultantes de suas investigações sobre as sementes contidas nos lastros dos barcos que faziam as rotas do comércio colonial ou do tráfico humano entre a Europa e os outros continentes. Há aqui uma convergência de saberes que revela associações impensadas na atualidade, uma forma de agir que se desloca entre as disciplinas para revelar justamente as conexões ecológicas, econômicas, históricas e políticas ainda não visíveis nesse processo de travessia de territórios físicos e subjetivos. Ela se refere, assim, a esse projeto:

Sementes da Mudança é uma investigação em processo sobre a flora contida nos lastros de navios mercantes. Foi realizado nas cidades portuárias europeias de Marselha, Reposaari (Finlândia), Exeter /

Topsham, Liverpool, Dunquerque e Bristol. Materiais como pedra, terra, areia, madeira, tijolo e tudo que pudesse ser econômico, foram usados como lastro para estabilizar navios mercantes de acordo com o peso de sua carga. Historicamente, esses materiais de lastro foram usados até 1920, quando foram substituídos por lastro de água. Ao chegar ao porto, o lastro era descarregado e com ele várias sementes provenientes da região de onde havia sido extraído. Essas sementes são, portanto, originárias dos portos e regiões envolvidas no comércio com a Europa. As sementes contidas no lastro podem então germinar e crescer. Elas têm a possibilidade de se tornarem testemunhas de um relato da história mundial muito mais complexo do que o habitualmente apresentado pelos relatos autorizados. Embora tenham o poder de alterar nossas noções de que a identidade de um lugar pertence a uma determinada região biológica, a importância histórica dessas sementes raramente foi reconhecida. *Sementes da Mudança* é, portanto, uma proposta desenhada para questionar os discursos que definem a história geográfica e “natural” de um lugar: em que momento as sementes se tornam “nativas”? Quais são as histórias sociopolíticas de um lugar que determinam o âmbito de pertencimento? (ALVES, 2015, p. 73-74)

Um olhar atento e sutil ao cotidiano nas cidades e às suas relações com a natureza podemos também encontrar nas criações de duas outras artistas, bem como nas suas respectivas teses de doutorado em Artes Visuais. Nelas é visível um interesse pelas caminhadas, pelo deslocamento, pelos percursos como meio, ou por uma concepção da prática artística como veículo, que vai articulando e incorporando os diferentes aspectos envolvidos. Gostaria aqui de deter-me na primeira de uma dessas teses, intitulada “Ervas Daninhas - Análise de uma poética pessoal

de arte participativa”, da artista, professora e pesquisadora Cláudia Zanatta. Apresenta especial interesse sua ação “Herbário Valenciano”:

Em Valência, cidade onde residimos entre 2006 e 2008, desenvolvemos um amor “especial” pelas chamadas ervas daninhas. Do ponto de vista botânico, não existem tais ervas daninhas; entretanto, são peculiares as definições populares pelas quais se conhecem essas plantas. Em um site da Internet, por exemplo, recolhemos uma definição interessante: “uma erva daninha é uma planta que cresce num lugar onde não se deseja que ela cresça.” Percebe-se que, em geral, tais plantas simplesmente não são bem-vindas, pois vistas mais como elementos de desordem. [...]

Com o objetivo de fazer um herbário das “ervas daninhas” que encontrávamos em Valência, utilizamos um pequeno regador. Quando saíamos para a rua, em nossos trajetos habituais, indo para a universidade ou outros lugares, eventualmente levávamos na bolsa o regador e uma garrafinha de água. Ao localizar as “ervas daninhas”, jogávamos água nela. Durante o tórrido verão valenciano, este foi um gesto mínimo, imperceptível em meio ao movimento da cidade. Em cada ação, tiramos uma fotografia para compor um herbário das imagens das “ervas daninhas” na hora da rega. (ZANATTA, 2013, p. 130-131)

A segunda tese de doutorado em Poéticas Visuais que gostaria de fazer referência foi realizada pela artista, professora e pesquisadora Mariana Silva da Silva e intitulada “Zonas de Contato: ressonâncias da natureza no infraordinário”¹¹:

¹¹ Zonas de Contato: ressonâncias da natureza no

No espaço das banalidades diárias, a ideia de natureza brota como uma inadvertida ocorrência, construindo espaços denominados zonas de contato: espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos, tomando posições fluídas articuladas ao redor de dispositivos artísticos específicos, que atuam como veículos. O campo de atuação circunscreve-se a partir dos rios Guaíba e Caí, nas cidades de Porto Alegre e Montenegro, que dispararam análises da imagem do rio como margem entre a natureza e a cultura, uma natureza dos interstícios, que atravessa a cidade: rios, terrenos baldios, mato que não é jardim. (DA SILVA, 2018, p. 11)

Uma de suas propostas particularmente pertinente às questões aqui tratadas é: “Na minha cidade tem um rio”, na qual, em algumas circunstâncias, foram oferecidas camisetas azuis – com a frase do título impressa sobre ela – a um grupo específico de pessoas, junto com um convite para uma caminhada. Uma ocasião em que a proposta se efetivou dessa forma ocorreu em 2011 durante o projeto “Diálogos Abertos - Perdidos no Espaço no Campus Central da UFRGS”, em Porto Alegre, coordenado por Maria Ivone dos Santos. Os participantes saíram do Salão Nobre do Instituto de Ciências Básicas da Saúde e realizaram um percurso em diferentes lugares do Campus Central vestindo essas camisetas. Conforme ela nos diz: “Acredito que a ideia de percurso seja aqui uma analogia aos cursos assumidos pelos rios em nossa vida cotidiana. Pessoas

infraordinário: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001083756&loc=2019&l=65735121d2004538>

vestindo as camisetas azuis acabaram por instaurar um curso de água metafórico no território urbano” (DA SILVA, 2018, p. 57).

3

Há um enorme ninho de caturritas na esquina da rua onde moro aqui em Porto Alegre. Digo um ninho, mas deveria falar em ninhos, ou numa espécie de condomínio, com diversas entradas, e que impulsionou alguns trabalhos que fiz. O primeiro foi o conjunto com as três fotografias realizadas em 2016, sobre as quais falei anteriormente. Elas apresentavam somente o ninho-condomínio, sem as aves.

Depois, em 2019, realizei uma instalação intitulada “Projeto Caturritas (a partir da esquina de casa)” para a exposição coletiva “Rotas/Rutas”, no mezanino do Centro Cultural Erico Verissimo (CCEV), em Porto Alegre. Esta mostra integrou a programação do “2º Simpósio Internacional de Pesquisa em Arte – Intervindo, Migrando e se (Des) Localizando”¹², coordenado por Cláudia Zanatta (UFRGS), Mayra Huerta Jiménez (UABC-México) e Rosa

¹² 2º Simpósio Internacional de Pesquisa em Arte – Intervindo, Migrando e se (Des) Localizando: <https://www.ufrgs.br/ppgav/wp-content/uploads/2019/11/CartazPOA-1-2.jpg>

Blanca (UFSM).

A instalação é composta por doze cadernos coloridos, impressos a laser, tamanho A4 (29,7 x 21 cm). Para a capa e contracapa dos cadernos utilizei duas dessas mesmas fotografias sobre as quais me referi acima e que haviam sido apresentadas anteriormente na exposição “Local Extremo”. As imagens são sempre as mesmas para todas as capas e contracapas dos cadernos, e não há uma numeração ou elementos impressos sobre elas que estabeleçam diferenças ou um ordenamento.

Por outro lado, o miolo de cada um dos cadernos contém sempre um único texto impresso, diferente a cada vez. Todos eles versam especificamente sobre caturritas, com exceção de um, mais geral, que trata do deslocamento de aves efetuado por humanos entre os continentes, abordando também o caso das caturritas. Podemos encontrar, nos cadernos artigos científicos ou jornalísticos, notícias e textos informativos, recolhidos em sítios da internet e publicados em diversas línguas e diferentes países. Os textos contêm estudos, narrativas, opiniões e concepções, enunciadas a partir de diferentes saberes e conhecimentos, tais como biologia, ornitologia, ecologia, economia, geografia, jornalismo, história, urbanismo, etc. Cito alguns exemplos: *A reprodução das Caturritas em*

Casablanca, Marrocos (publicado no MaghrebOrnitho¹³, um blog sobre pássaros no noroeste da África); *A caturrita como espécie invasora: o caso dos pampas* (publicado na Revista Ciencia Hoy¹⁴); *Estudo da população de caturrita (Myiopsitta monachus) em Bruxelas* (publicado na Revista Aves¹⁵); *A origem de uma invasão mundial de caturritas foi no Uruguai* (Jornal El Observador¹⁶).

O conjunto heterogêneo dos textos contidos nos cadernos constitui para mim um material de consulta ou pesquisa, que posso utilizar para escrever um texto como este; ao mesmo tempo, é material constituinte e formante da obra apresentada. Esse conjunto de escritos nos comunica sobre os hábitos e comportamentos das caturritas, sobre as mudanças ao longo do tempo no seu ecossistema, sobre as situações ocorridas com elas no contato com os ocupantes de origem europeia e suas atividades no sul das Américas, bem como sobre sua dispersão pelo

mundo. São essas notícias e estudos que nos informam a estranha distância entre seus habitats iniciais e seus novos domicílios e implicitamente também indicam esse intervalo como invisível aos nossos olhos. Os textos são bastante sintomáticos, pois mostram os diferentes saberes, os diferentes olhares, bem como os contrastes entre eles. Um aspecto fundamental a ser observado é que as relações com essas aves passam por aquilo que é dito ou mostrado sobre elas, quer dizer, passam pela linguagem.

Nos textos dos cadernos, as caturritas não falam. O que é engraçado, porque elas falam muito. Há uma ausência aqui – ainda que simbólica e similar à ausência das caturritas nas imagens dos ninhos nas capas –, que se repete e insiste nessa repetição a cada vez que a imagem da capa novamente se apresenta. Há discursos e falas construídas em torno desse hiato. Quer dizer, há informações, há conhecimento, mas há também certo desaparecimento da ave sob suas representações, econômicas, biológicas, geográficas, históricas. Teríamos então como uma das possibilidades da arte, sublinhar essa ausência? Trabalhar o que nela se projeta de imaginário de mundo? Apontar pela imagem para aquilo que está fora dela, para aquilo que vive e pulsa, e que valeria, sim, muito a pena de experimentarmos por nós mesmos?

¹³ <https://www.magornitho.org/2018/03/monk-parakeet-breeding-casablanca/>

¹⁴ <https://cienciahoy.org.ar/la-cotorra-como-especie-invasora-el-caso-de-las-pampas/>

¹⁵ https://www.aves.be/fileadmin/Aves/Bulletins/Articles/36_4/36_4_207.pdf

¹⁶ <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-origen-de-una-invasion-mundial-de-cotorras-fue-en-uruguay-201557500>

Aves, plantas e pedras não falam. Aves, plantas e pedras falam nos mitos, nas fábulas e na arte. A arte permite um diálogo, uma empatia, um atravessamento com os seres e as coisas mudas, ou com aqueles que não falam nossa língua.

A instalação está em processo e pode seguir crescendo. Existe a possibilidade de que sejam acrescentados outros cadernos, conforme surjam ou sejam encontradas novas publicações a respeito. Nesse sentido, o trabalho é concebido como um conjunto aberto e inacabado, como uma obra em andamento.

O espaço da instalação vai se expandindo – agregando cadernos, mas também o espaço em que se inscreve – em correspondência com o crescimento do número de publicações sobre essas aves, que registram suas rotas, focalizam sua proliferação e disseminação nos diferentes países e lugares que vão sendo habitados por elas.

O trabalho possui várias entradas, pois pode ser acessado por qualquer um de seus cadernos. Não há uma ordem ou sequência pré-determinada para a consulta.

Os cadernos são pendurados por um de seus cantos na parede e posicionados em diferentes alturas de forma não alinhada. Para dispô-los utilizam-se dois ganchos

unidos a longos barbantes de algodão azul. Uma ponta do barbante é fixada a um pitão situado mais acima. A outra ponta é amarrada no espiral do caderno que fica disposto e suspenso numa escápula situada mais abaixo, através de um nó com alça feito no barbante. O fato de estar seguro apenas por um ponto o deixa numa posição oblíqua à linha do chão e do teto. Os visitantes podem retirar os cadernos da parede e sentarem-se nas cadeiras para lerem os textos, tendo em vista que os barbantes são suficientemente compridos para isto.

Existe a possibilidade de que as pessoas, ao lerem os cadernos e reposicioná-los depois na parede, possam inadvertidamente cruzar e emaranhar, entrelaçar os barbantes.

A forma de apresentação configurada na instalação articula as instâncias envolvidas no trabalho: os textos sobre as caturritas e sua disseminação pelo mundo, os cadernos, as capas, sua posição na parede, a maneira de instalá-los, os elementos utilizados, o ato de manuseio e de leitura, o crescimento da instalação e sua incompletude. Este texto também é uma apresentação e uma expansão dessa obra em andamento, e tal como ela também está em processo e inacabado.





Figs. 3, 4 e 5. “Local extremo [ninhos na esquina da minha rua]”. Três fotografias impressas com pigmento mineral sobre papel de algodão, cada uma medindo 66 x 44 cm, 2016.

4

Há um enorme ninho de caturritas na esquina da rua onde moro aqui em Porto Alegre. Digo um ninho, mas deveria falar em ninhos acoplados em construções arredondadas formando um bloco de gravetos entrelaçados. Aqui e ali, mostram-se as entradas, que à distância sugerem enigmáticos olhos a nos observar. Ou seriam bocas? Olhos-bocas? O que eles vêem? O que dizem?

As caturritas estão lá em cima, muito no alto, na ponta de frágeis galhos que não suportariam meu peso. Não posso voar com asas próprias. Não posso me aproximar. Não importa. É melhor assim. Seria um absurdo pensá-las numa gaiola ou numa sala de exposição. Esse intervalo que nos separa também nos une. Elas estão no nosso cotidiano assim como a vizinhança da rua está no cotidiano delas. Nunca estivemos completamente separados. Não estamos em mundos diferentes.

Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro no livro “Há mundo por vir?” abordam o tema do fim do mundo, assunto atual e que necessariamente deve ser confrontado. Em um dado momento, eles discorrem sobre a relação entre humanidade e mundo, e nos dizem que ela pode ser pensada:

como a relação que liga o lado único da banda de Möbius a si mesmo, a saber, como figura não-orientável onde a inseparabilidade do pensamento e do ser, do animado e do inanimado, da cultura e da natureza não é semelhante à inseparabilidade lógica ou formal do verso e reverso de uma mesma moeda (de que seria feita tal moeda, aliás?), mas é, ao contrário, consubstancialidade ou unicidade completa e real, como a da superfície de uma banda de Möbius. Humanidade e mundo estão, literalmente, do mesmo lado; a distinção entre os dois “termos” é arbitrária e impalpável: se se começa o percurso a partir da humanidade (do pensamento, da cultura, da linguagem, do “dentro”) chega-se necessariamente ao mundo (ao ser, à matéria, à natureza, ao “grande fora”) *sem cruzar nenhuma fronteira*, e reciprocamente. (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 147)

Não estamos separados do mundo e consequentemente não estamos separados da natureza: já estamos nela, somos parte. A natureza é a nossa travessia da totalidade, na qual somos simultaneamente atravessados por ela. O percurso dela em nós é indiscernível de nossa constituição, e nunca é demais lembrar que aquilo que a afeta também nos afeta.

Mas, pareceria que o que chamamos natureza está longe, fora da cidade. Pareceria que aquilo que está cotidianamente próximo não se relacionaria com aquilo que ocorre à distância, e vice-versa, que os acontecimentos longínquos não teriam impacto no nosso cotidiano. Sabemos que não é verdade, tanto do ponto de vista dos fenômenos naturais, quanto das atividades

humanas. Nuvens de poeira se erguem do Saara todos os anos, atravessam o Oceano Atlântico e atingem o norte da Amazônia, a mais de 5000 quilômetros, enviando toneladas de nutrientes para sua vegetação. Os efeitos dos inúmeros e descomunais incêndios criminosos dos últimos meses, na Amazônia, no Pantanal ou no Cerrado chegam a milhares de quilômetros de distância de sua origem, e o céu muda de forma inquietante em Porto Alegre, e a chuva fica escura. Há muitos outros exemplos, o deslocamento das plantas e animais devido ao colonialismo ou o comércio seria também mais um deles.

Mais perto de mim, há dezenas de espécies de árvores nas calçadas das ruas próximas e muitas são frutíferas. No quintal de casa, convivem aproximadamente uma centena de espécies de plantas, visitadas por zangões, abelhas jataí, borboletas, mariposas, lagartas, pulgões, formigas, aranhas, e outros incríveis insetos coloridos. Alguns deles habitam e transitam pela casa, assim como cupins e lagartixas. À noite, às vezes, um morcego atravessa o pátio. E não nos esqueçamos de nosso corpo. Conforme as pesquisas do Human Microbiome Project (HMP), o corpo humano possui uma microbiota considerável, seriam mais

de 10.000 espécies microbianas¹⁷.

Volto aos pássaros, esses atravessadores de pátios, cercas e fronteiras. Além das caturritas que vivem na esquina da rua onde moro ou que visitam a árvore em frente de casa pelas manhãs, há um grande número de aves que podemos escutar ou avistar a diferentes distâncias ou alturas, como pombas rolas, sabiás, bem-te-vis, beija-flores, e muitas outras que não sei o nome. Recebemos na semana passada a visita em nosso quintal de dois grandes aracuãs. Certos dias é possível avistar enormes urubus que planam muito alto acima do entorno de nossa rua. Fiquei perplexo uma tarde ao surpreender um pequeno gavião a devorar uma pomba rola recém-saída do ninho na vegetação que se enredava em nossa janela. Onde estava eu realmente quando isso ocorreu?

Interessa-me este movimento, este percurso: um olhar que comece perto e termine longe. Ou vice-versa.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Thereza. **El largo camino a Xico - 1991-2015**. Berlim: Sternberg Press: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015.
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- DANOWSKI, Débora ; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?**. Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DANTO, Arthur. O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia. In: HENDRICKS, Jon (org.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DA SILVA, Mariana Silva. **Zonas de Contato: ressonâncias da natureza no extraordinário**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.
- GETTE, Paul-Armand. **Textes très peu choisis**. Dijon: art & art, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ZANATTA, Cláudia. **Malas Hierbas - Análisis de una poética personal de arte participativo**. Tese (Doutorado em Co-Tutela) - Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Programa de Doctorado : Arte Público / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2013.

¹⁷ Ver: Human Microbiome Project (HMP): <https://hmpdacc.org/>