

# Zonas de Contato: Ressonâncias da Natureza no Infraordinário

**Mariana Silva da Silva**  
Doutora em Artes Visuais, ênfase Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, com estágio junto à Faculté des Arts da Université de Picardie Jules Verne (Amiens, França). Professora Adjunta da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul/UERGS. Recebeu Bolsa Unesco Aschberg e Irish Museum of Modern Art para projeto Residência de artista (2008). Participa de exposições de artes visuais no Brasil e no exterior desde 2001. mariana-silva@uergs.edu.br

## Contact Zones: Resonances Regarding the Nature of the Infra-ordinary

**Resumo:** O presente estudo articula-se a questões geradas por práticas artísticas recentes. As cidades mostram-se um terreno fértil para a investigação artística, mais especificamente, o espaço do infraordinário, termo cunhado por Georges Perec, que se torna central nesta investigação poética. 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 a dispositivos artísticos específicos. O campo de atuação circunscreve-se a partir dos rios Guaíba e Caí, nas cidades de Porto Alegre e Montenegro, que disparam 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. Qual natureza se manifestaria em uma zona de contato entre rio, cidade e cotidiano? Procura-se analisar como uma oposição entre natureza e cultura se constitui, conduzindo à hipótese de que a maior parte das coisas que conosco convivem estão em um contexto intermediário, podem transitar entre natureza e cultura, conforme apontado por Philippe Descola e Emanuele Coccia. Frequentemente, vida e arte, natureza e cidade são termos colocados como antagonísticos tanto nas narrativas da história da arte quanto em nossos discursos cotidianos. Busca-se gerar uma imbricação entre essas instâncias, construindo uma outra zona possível de atuação. No infraordinário ressoa uma natureza que não é romântica ou selvagem, que ainda está por ser definida.

**Palavras-chave:** Zonas de contato; infraordinário; natureza; cultura.

**Abstract:** The present study is related to issues generated by recent art practices. Cities are fertile ground for artistic research, more specifically, the space of the infra-ordinary, a term coined by Georges Perec, which becomes central to this poetic investigation. In the space of daily banalities, the idea of nature springs up as

*an inadvertent occurrence, building spaces called contact zones: spaces of everyday life in which nature resonates, in which momentary events can be experienced, taking fluid positions articulated to specific artistic devices. The field of action is circumscribed by the Guaíba and Caí rivers, in the cities of Porto Alegre and Montenegro in the state of Rio Grande do Sul, Brazil, which trigger analyzes of the river's image as a margin between nature and culture, a nature of the interstices that runs through the city: rivers, wasteland, bush that is not a garden. What nature would manifest itself in a contact zone between river, city and daily life? We seek to analyze how an opposition between nature and culture is constituted, leading to the hypothesis that most of the things that live with us are in an intermediate context, and can move between nature and culture, as pointed out by Philippe Descola and Emanuele Coccia. Often, life and art, nature and city are terms that are seen as antagonistic both in the narratives of art history and in our everyday discourses. We seek to generate an overlap between these instances, building another possible area of action. In the infra-ordinary resonates a nature that is not romantic or wild, which has yet to be defined.*

**Keywords:** Contact zones; infra-ordinary; nature; culture..

Novos projetos artísticos realizados ao longo dos últimos anos indicaram-me que, muito mais do que um interesse pela cidade enquanto paisagem, há um interesse por aquilo que denomino “zonas de contato”, espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos e cotidianos, tomando posições fluídas articuladas ao redor de dispositivos artísticos específicos que atuam como veículos. Passo a observar que essas zonas se delineiam em torno dos rios urbanos, em trajetos cotidianos. Manifestar-se-iam, nessa circunscrição, zonas do sensível? Seriam as zonas de contato um espaço do sensório, espécies de zonas de sensibilidade?

A imagem do rio e suas potencialidades artísticas talvez tenham surgido pela primeira vez em 2008 durante residência de artista realizada em Dublin, Irlanda.<sup>1</sup> Um dos trabalhos produzidos

[1] Residência promovida pelo Irish Museum of Modern Art (IMMA) e UNESCO ASCHBERG, com uma duração de aproximadamente três meses.

naquela experiência foi *Rio Branco*, um desenho executado nas paredes do ateliê durante aquele período. O título remete ao bairro homônimo em que eu morava na cidade de Porto Alegre, em um imóvel da década de 1940. No banheiro daquele apartamento, as paredes com pintura descascada sugeriam-me configurações geográficas, zonas terrestres e fluviais imaginárias. Antes de partir em viagem, transferi as manchas para papéis transparentes, desenhando-as com lápis, e as levei comigo na bagagem. A cidade de Dublin, banhada pelo rio *Liffey*, promoveu um encontro de paisagens: nas paredes do ateliê, reproduzi, através dos moldes transportados entre continentes, rios, lagos e lagoas com lápis e tinta verde semelhante à cor revelada pelas escamações do antigo apartamento.

Percebo que esse trabalho, nunca apresentado a um público, pode vir a ser um indício de questões latentes a minha pesquisa de doutorado<sup>2</sup>, concluída em 2018. Rio Branco e rio Liffey desaguam nos rios Caí e Guaíba, fundindo suas águas em trabalhos produzidos durante o Doutorado em Poéticas Visuais. Na proposta *Na minha cidade tem um rio*, ponto de partida desta investigação, camisetas azuis com a frase estampada em português na frente, e inglês no verso, são enviadas para participantes ao redor do mundo. Diferentes pessoas são convidadas a utilizar as camisetas, tramando trajetos pelos espaços cotidianos das cidades escolhidas. A partir de fotografias realizadas e enviadas pelos participantes, criou-se um *blog* (disponível em: <http://naminhacidadetemumrio.blogspot.com/>) - um tipo de sítio eletrônico caracterizado pela simplicidade e imediatez - em que são postadas as imagens, bem como sua autoria e localização geográfica. Outro procedimento

[2] Tese de doutorado, homônima a este artigo, foi realizada no PPGAV - Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação do professor Hélio Ferverza.

empregado constitui na realização de percursos coletivos, em que várias pessoas saem juntas às ruas vestindo as camisetas.

*Na minha cidade tem um rio* coloca-me muitas indagações quanto à cidade e a natureza, sendo o rio a primeira grande força impulsionadora da pesquisa de doutoramento. A frase instala-se em meu processo criativo como uma afirmação imposta por constatações ordinárias repetidas como um pequeno exercício poético de criação: na minha cidade tem rio, mesmo que digam que ele é um lago, na minha cidade tem um rio, mesmo que exista um muro no horizonte. É pertinente ao meu trabalho que pensemos separadamente em cultura e natureza, rio e cidade?

A cidade de Porto Alegre tem sua formação histórica associada ao rio Guaíba.<sup>3</sup> Para seus moradores, um rio, para técnicos e alguns geógrafos, um grande lago. Essa dubiedade na própria natureza constituinte do Guaíba também reflete sua relação dúbia com os moradores da cidade. Se na parte sul da cidade, o rio pode ser experimentado, no restante ele permanece apartado por um grande muro, o Muro da Mauá. Nesta pesquisa, dou preferência ao

[3] Há muita discordância no meio científico e também no que tange às políticas urbanas e ambientais sobre a nomenclatura do Guaíba, sua definição como rio ou lago não é absoluta. Segundo Caio Lustosa: “No caso do Guaíba, historicamente, a tentativa de classificá-lo como ‘lago’ surgiu com a edição de dois decretos, expedidos pelos ex-governadores Amaral de Souza e Antônio Britto e adotada no ‘Atlas Ambiental de Porto Alegre’ pelo geólogo Rualdo Menegat, nos anos 90 e, desde então, adotada acriticamente por certos comunicadores da mídia. Todavia, semelhante classificação tem merecido forte contestação do meio científico, a exemplo de exaustivo parecer intitulado Rio Guaíba, datado de maio de 2009 com atualização em dezembro de 2012, dos professores do Instituto de Pesquisas Hidráulicas da UFRGS, Elírio Ernestino Toldo Jr. e Luiz Emílio Sá Brito de Almeida, que integram também o Centro de Estudos de Geologia Costeira, aliado à rejeição de vários setores da sociedade (...). Ainda no plano hidrológico, cabe atentar para o parecer expedido pelo IBGE, que é conclusivo, depois de alinhar os fundamentos técnicos pertinentes, em manter as denominações de Rio Guaíba, Lagoa dos Patos e Lagoa Mirim. De outra parte, cabe analisar o efeito que essa classificação como ‘lago’ tem exercido sobre o Executivo, a Câmara Municipal, os técnicos das Secretarias de Obras e Planejamento, bem como favorecido os intentos da Construção Civil de ocupar a orla do Guaíba com mega-edifícios” (LUSTOSA, 2016).

termo “rio Guaíba”, no lugar de “lago Guaíba”, tanto pelas imagens geradas pela palavra rio em meu trabalho quanto pela relação com os discursos cotidianos que o termo tece com os moradores da cidade de Porto Alegre e arredores: cotidianamente, referimo-nos ao rio Guaíba, e não ao lago Guaíba.

No trajeto percorrido até agora, constato que minha pesquisa artística gera trabalhos que lidam com a cidade há aproximadamente uma década. Os espaços compartilhados têm sido uma constante na realização de ações, fotografias, múltiplos e vídeos. Percebo que esse interesse está ligado à ideia de que a cidade é o espaço do cotidiano por excelência. A natureza que ressoa é aquela inserida nesse espaço rotineiro, a que parece infiltrar-se sem ser convidada no terreno das obrigações repetitivas e banais. Interessa-me propor um convite à experiência artística exatamente no tempo da rotina, no espaço do extraordinário, tomando a noção cunhada pelo escritor Georges Perec<sup>4</sup> (1989, p. 10, *tradução nossa*), conceito-chave da investigação agora empreendida:

Interrogar o habitual. Mas, justamente, estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é a anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço?<sup>5</sup>

[4] Georges Perec (1932-1986) foi um escritor francês, membro do grupo de escrita Oulipo. Seu texto é marcado pela experimentação e imposição de regras que jogam com a literatura e, muitas vezes, com a matemática. O termo mencionado refere-se ao livro *L'infra-ordinaire* (1989). Uma parte desse livro foi traduzida por mim e se encontra nesta pesquisa.

[5] “*Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?*”

“Infraordinário” é um termo que nasce de um método de observação do cotidiano empregado por Perec em sua escrita. Trata-se de descrever o cotidiano minuciosamente, prestando atenção exatamente naquilo que não chama a atenção, ou que não tem um interesse excepcional. O dia a dia para o autor é uma constante de fatos corriqueiros, de repetições de hábitos: a percepção ou a anotação daquilo que “acontece quando nada acontece”<sup>6</sup>.

Com Georges Perec e suas “espécies de espaços”, sua tentativa de esgotar um lugar parisiense e o extraordinário<sup>7</sup>, passo a tentar escutar o “barulho de fundo”, iniciando um método de trabalho baseado na observação. A paisagem urbana ligada a rios - especialmente o rio Guaíba, em Porto Alegre, cidade em que resido, e o rio Caí, em Montenegro, cidade em que atuo como professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - passou a ser o espaço para saídas de campo, em que muitas vezes fotografo e faço anotações variadas. Poderíamos pensar que o contato cotidiano com essas paisagens, os encontros do dia a dia, as viagens semanais, os infinitos trajetos de ônibus entre Porto Alegre e Montenegro construíram um ateliê de artista sem sede, quase sem materiais e que, essencialmente, usa aquilo que está próximo.

[6] “*What happens when nothing happens?*” é uma frase de Georges Perec citada em uma entrevista com Paul Virilio em *The Everyday* (JOHNSTONE, 2008, p. 19).

[7] Muitos são os livros de Georges Perec pesquisados nesta investigação, aqui destacam-se *Espèces d'espaces* (1974/2000), *L'infra-ordinaire* (1989) e *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975/2008).

Em consonância com o que coloca Barbara Formis (2010, p. 240, *tradução nossa*) a respeito do encontro da arte no ordinário:

A estética da vida cotidiana não se mede em termos de sua capacidade de mudar a vida, mas muito mais por sua capacidade de utilizar a experiência comum, deixando-a igual a ela mesma. As qualidades da vida não são transformadas, embelezadas ou julgadas, mas são vividas a fim de mostrar o poder estético que já está operando na rotina e em todas essas atitudes e posturas que parecem naturais.<sup>8</sup>

O conceito de ordinário torna-se, então, um importante foco de interesse a ser investigado. Como aponta Michael Sheringham (2013) em *Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes*, para Georges Perec, Henri Lefebvre, Maurice Blanchot, Michel de Certeau, assim como também para os surrealistas e situacionistas, a rua é o próprio espaço do cotidiano. O movimento e o vivido são intrínsecos ao cotidiano e por isso, segundo Sheringham (2013, p. 30, *tradução nossa*), ele é um conceito ambíguo e paradoxal: “longe de ser dominado pela lógica do mesmo, o cotidiano é um campo eternamente aberto à diferença”<sup>9</sup>.

Pensando proximamente a Lefebvre, entendemos o cotidiano - ou, mais especificamente, o ordinário, como verás mais adiante, enquanto uma esfera de movimentos paradoxais que vão e vêm, entre a repetição e a possibilidade de invenção. A utilização frequente de referências ao espaço para representar a cotidianidade por Lefebvre e Certeau nos conduzem, por sua vez, à ideia de

[8] “L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'oeuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles.”

[9] “Loin d'être dominé par la logique du même, le quotidien est un champ éternellement ouvert à la différence.”

“zonas de demarcação e junção entre a opressão e a liberdade, como uma região de apropriação não da natureza exterior, mas de sua própria natureza” (LEFEBVRE apud SHERINGHAM, 2013, p. 147, *tradução nossa*)<sup>10</sup>. Dessa forma, segundo Lefebvre, o cotidiano se torna difícil de definir, pois não diz respeito a atividades ou objetos específicos, sendo então uma mistura, “um misto entre natureza e cultura, um misto entre o histórico e o vivido, o individual e o social, o real e o irreal, um lugar de transição e de reencontro, de interferências e de conflitos, enfim, um nível da realidade” (LEFEBVRE apud SHERINGHAM, 2013, p. 148, *tradução nossa*)<sup>11</sup>.

No infraordinário ressoa assim uma natureza que não é romântica, nem selvagem, que está ainda por definir. Uma natureza dos interstícios, que foge à própria cidade: os terrenos baldios, a beira dos rios, o mato que não é jardim. De acordo com Donadieu e Périgaud (2012, p. 39, *tradução nossa*), a natureza na cidade se difere dos espaços chamados “verdes”, são aqueles espaços “indecisos, desprovidos de funções econômicas”<sup>12</sup>. Qual natureza se manifestaria em uma zona de contato entre rio, cidade e cotidiano? E o que seria essa natureza que ressoa nas margens da vida no dia a dia?

Investigo determinadas formas de natureza, fragmentos de uma mistura. Como reelaborar essas ressonâncias em uma prática artística investigativa? E de que formas revelar-se-iam em minha produção artística especificamente? Tomando como referência em

[10] “zones de démarcation et de jonction entre contrainte et liberté, comme une région d'appropriation non de la nature extérieure mais de sa propre nature.”

[11] “(...) un mixte de nature et de culture, d'historique et de vécu, d'individuel et de social, de réel et d'irréel, un lieu de transition et de rencontre, d'interférences et de conflits, bref un niveau de réalité.”

[12] “(...) ces espaces indécis dépourvus de fonctions économiques.”

especial o livro *Como desenhar pedras*, procuro mapear os usos de elementos e imagens da natureza intrínsecos aos trabalhos produzidos, sejam eles fotografias, vídeos ou objetos.

Processos de trabalho artístico podem tomar formas diversas. Nesse sentido, não é proposto acrescentar algo à natureza, mas partir dela. Paul-Armand Gette e Roni Horn são alguns dos artistas estudados em consonância a esta investigação que se afastam da concepção de intervenção na natureza para acionar sentidos na e da natureza: observação, coleta e experimento *in natura*. Tomando emprestada a reflexão do artista Roman Signer (1938) para pensarmos na abordagem deste estudo: “Eu entro na natureza como em um ateliê de arte. Eu gosto de fazer alguma coisa lá, talvez às vezes explodir algumas coisas ao redor, ou talvez fazer um pouco de fumaça, mas eu não deixo traços. Eu respeito a natureza” (SIGNER, 2013, p.97, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Em *Zonas de Contato*, parte-se da noção de zona de misturas para analisar trabalhos que se relacionam com a diáfana noção criada por Marcel Duchamp, *inframince*, e as imagens construídas ao redor do rio. Passando pelo escritor Guimarães Rosa e pela artista Roni Horn, a imagem do rio está conectada à fluidez desconcertante de sua matéria, ora opaca, ora transparente, ora vívida, ora degradada. Os rios não seriam aqui as margens entre natureza e cidade?

O contato se faz presente e é importante para entendermos a ideia de encontro sinestésico que carrega o *inframince duchampiano*. Do Guaíba ao Caí: carregadas de imagens, sensações e histórias, as zonas de água são, muitas vezes, também zonas de conflitos, geram concorrências nos usos coletivos do espaço urbano.

[13] “I enter in nature like an art studio. I like doing something there, maybe bang some things around sometimes, or maybe there’s a bit of smoke, but I don’t leave traces. I respect nature.”

É pertinente ressaltar que a prática artística não é uma prioridade sobre a pesquisa teórica, pois aqui andam juntas, essa é a especificidade da pesquisa em arte, sendo ela uma forma particular de conhecimento da arte. O caminho entre a teoria e a prática não é linear, não existem regras fixas, nenhuma medida de distância pré-definida e nenhuma razão de equivalência. Estudamos em livros, textos, imagens e obras, mas, sobretudo naquilo que é produzido. Sendo assim, embora na pesquisa em arte não haja certezas, iniciamos este texto com expectativas de mediar natureza e gerir espaços infraordinários, sem saber ao certo onde, como e se serão concretizadas. Este é um convite a olhar o rio, a juntar uma pedra, a tomar um vento.

#### **Cidade e natureza no infraordinário**

*Na minha cidade tem um rio.* Olhando para a horizontalidade maciça do Muro da Mauá, em Porto Alegre, essas palavras passam a ser repetidas mentalmente, dando início a inquietações que agora me conduzem nesta reflexão. Minhas proposições estão entrelaçadas à cidade de Montenegro (RS, Brasil), onde leciono na Universidade Estado do Rio Grande do Sul (Uergs) desde de 2011. A relação estreita entre cidade, natureza e cotidiano é, portanto, uma das questões mais persistentes em minhas investigações poéticas. O que me move a essa volta ao ordinário urbano? A cidade é o espaço da vida, é onde tudo (ou nada) acontece. Como coloca o filósofo do cotidiano Bruce Bégout: “Antes de interpretar o mundo e de transformá-lo, é preciso viver, aprender a conhecê-lo, a suportá-lo” (BÉGOUT, 2010, p. 37, tradução nossa)<sup>14</sup>. Para tentar entender o mundo é preciso antes tentar compreender o espaço

[14] “Avant d’interpréter le monde et de le transformer, il faut le vivre, apprendre à le connaître, à le supporter.”

que habitamos, que compartilhamos com o outro. Esse espaço é construído por rotinas diárias e relações tecidas coletivamente dentro da cidade.

O cotidiano vivido na cidade - pelo menos na cidade em que habitamos, e não naquela em que somos turistas - é muitas vezes associado ao tédio, à repetição e a uma espécie de determinismo utilitário, em que hábitos são desencadeados por obrigações e reincidências. A invenção do cotidiano (1980/2001) do filósofo Michel de Certeau, entretanto, investe exatamente no oposto dessa visão negativa do cotidiano que frequentemente desponta no senso comum, ou mesmo na sociologia. Os lugares habitados, as cidades, os bairros não vivem mergulhados na inércia, mas são atingidos por “movimentos infinitesimais” e “atividades multiformes” (CERTEAU, 2001, p.310). Para Certeau, a vida cotidiana é heterogênea e dentro dela o sujeito seria capaz de diluir sistemas de homogeneização social.

Os pequenos movimentos assinalados por Michel de Certeau que fazem do cotidiano uma repetição de diferenças, longe da lógica do sempre igual, ressoam nas palavras de Georges Perec quando nos fala sobre observar o cotidiano no momento mesmo de sua “emergência” em *Penser/Classer* (2003)<sup>15</sup>. Assim, mesmo que aparentemente habituais, as práticas do dia a dia são para Certeau e Perec o que coloca em tensão a própria forma do cotidiano, resistência e inventividade. Como pensar essas invenções? Como prestar atenção nos “movimentos infinitesimais” da vida ordinária? Michael Sheringham (2013, p. 377, tradução nossa) elabora quatro parâmetros que tentam esclarecer-nos o cotidiano:

[15] “(...) un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non plus au niveau de ses réflexions lointaines, mais au coeur de son émergence” (PEREC, 2003, p. 23), podendo traduzir-se por: “(...) um esforço para apreender alguma coisa que pertença a minha experiência, não mais no nível de suas reflexões longínquas, mas no coração de sua emergência.”

Primeiro: mesmo que se conecte muitas coisas cotidianas (objetos, bugigangas, algumas ações como comer, telefonar, fazer compras), a cotidianidade não é uma propriedade que seria inerente a essas coisas e não compõe muito menos sua soma; encontra-se, muito mais, na forma como participam da experiência vivida. Em segundo lugar, o todo em que estamos imersos inclui outros seres além de nós: a cotidianidade envolve a comunidade. Terceiro: se o cotidiano não é o lugar do evento (que sempre revela o excepcional), no sentido em que está em tensão com a história, ele possui sua própria historicidade, que é incorporada, compartilhada e está perpetuamente em movimento (repetição não é necessariamente estéril). Quarta: a cotidianidade se dissolve todos os dias (nas estatísticas, nas propriedades, nos dados) desde que fizemos do cotidiano um objeto de observação. Ela reside em práticas que ligam diferentes esferas de atividade, e apenas essas práticas tornam-lhe visível<sup>16</sup>.

Tendo esses pontos como indicadores para uma investigação do cotidiano, constato que o cotidiano se define em sua própria indefinição, que ele é um conceito paradoxal: está entre as esferas públicas e privadas, entre a repetição e a diferença, entre a monotonia e o movimento, entre o banal e a possibilidade de invenção, insignificante e fundamentalmente humano.

[16] “Premièrement: alors même qu'on rattache nombre de choses au quotidien (les objets, les babioles, certaines actions comme manger, téléphoner, faire des courses), la quotidienneté n'est pas une propriété qui serait inhérente à ces choses, et ne compose pas non plus de leur somme; elle réside plutôt dans la manière dont elles participent de l'expérience vécue. Deuxièmement, la totalité au sein de laquelle nous sommes immergés inclut d'autres êtres que nous: la quotidienneté implique la communauté. Troisièmement: si le quotidien n'est pas le lieu de l'événement (qui relève toujours de l'exceptionnel), de sorte qu'il est en tension avec l'histoire, il possède sa propre historicité, qui est incarnée, partagée et perpétuellement mouvante (la répétition n'est pas forcément stérile). Quatrièmement: la quotidienneté se dissout (dans les statistiques, les propriétés, les données) dès lors qu'on fait du quotidien un objet d'observation. Elle réside dans des pratiques qui relient entre elles différentes sphères d'activité, et seules ces pratiques la rendent visible.”

### Do cotidiano ao infraordinário

Existem descobertas para um artista que acabam por permanecer por um longo período de tempo em sua produção. Existem igualmente formas de agir que se instituem em uma produção artística sem sabermos muito bem por quê. Algumas vezes, são contingências, outras vezes são condições inseparáveis de sua maneira de operar. Ter um espaço de trabalho ou não ter um espaço de trabalho. Fazer projetos ou não fazer projetos. Desenhar, anotar, fotografar, empenhar-se em “saídas de campo”. Esses métodos vão sendo construídos, moldados de acordo com o processo de trabalho. Em algum momento, algo pode colidir com nossa trajetória, uma colisão inesperada, porém reveladora.

Por volta do ano 2000, durante o Mestrado em Artes Visuais, realizado na UFRGS, entrei em contato pela primeira vez com os textos de Georges Perec (1936-1982), que foram apresentados a mim pela professora e artista Maria Ivone dos Santos. O primeiro livro que li do escritor, poeta e ensaísta francês foi *Espèces d'espaces*, em uma edição de 1974. Os escritos incisivos sobre os usos do espaço e sobre a experiência cotidiana reverberam desde então, bem como seu método de inventariar, da anotação descritiva à invenção minuciosa de formas de escrever. O encontro com Perec levou-me, assim como muitos outros artistas e colegas, a descobrir outros livros do autor e também de escritores do grupo Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, cuja tradução literal seria *Oficina de Literatura Potencial*) entre eles, Italo Calvino (1923-1985) e Raymond Queneau (1903-1976).

Nesse caminho, deparei-me com o livro *L'Infra-ordinaire* (1989/2011). O conceito de “infraordinário” aparece pela primeira vez para Georges Perec em *Approches de quoi?* (1973), texto publicado na revista *Cause Commune*, fundada por Georges Perec,

Paul Virilio (1932) e Jean Duvignaud (1921-2007). É nesse texto (traduzido por mim no presente trabalho e anexado a esta pesquisa), semelhante a um manifesto em que o autor descreve os princípios do infraordinário, a observação cuidadosa e a classificação “do que acontece todos os dias e volta todos os dias” (PEREC, 2011, p.11).

Perec havia publicado, entre 1966 e 1967, textos dispersos que já apontavam para um pensamento da vida cotidiana e a atenção ao corriqueiro. Ao mesmo tempo, sabe-se que Perec conheceu o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (1901-1991) em 1958, passando a fazer parte do grupo de estudos sobre o cotidiano coordenado por ele, e assistiu diversos seminários com o também filósofo e sociólogo Roland Barthes (1915-1980) entre 1963-1964 (SHERINGHAM, 2013, p. 258). Esses encontros foram de grande influência na agenda *perecquiana* sobre o cotidiano.

Segundo Derek Schilling (2006, p. 19, tradução nossa) em sua obra *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, a questão do cotidiano passa a estar cada vez mais presente no meio acadêmico e intelectual após a segunda guerra, devido a transformações nas abordagens das ciências sociais:

Entre 1945 e 1980, anos em que as ciências humanas efetuam uma transição chave do regime histórico (o fato singular inserido em um sentido causal) ao regime social (o fato recorrente suscetível de explicação estrutural), historiadores, sociólogos, filósofos e antropólogos passam a fazer uso de noções como "cotidiano" "cotidianidade" e "vida cotidiana" para identificar um nível de análise relacionada à realidade social que o desenvolvimento interno de suas disciplinas impedia de reconhecer<sup>17</sup>.

[17] “Entre 1945 et 1980, années où les sciences humaines effectuent une transition clef du régime historique (le fait singulier inséré dans une logique causale) au régime social (le fait récurrent susceptible d'explication structurale), historiens, sociologues, philosophes et anthropologues ont fait appel aux notions de “quotidien”, “quotidienneté” et “vie quotidienne” pour identifier un niveau d'analyse lié à la réalité sociale que le développement interne de leurs disciplines empêchait de reconnaître.”

Georges Perec olha para o cotidiano intencionando questionar nosso olhar sobre ele, procura revelar o despercebido através do método da observação cuidadosa e de sua descrição. Está nesse ponto a escolha do termo infraordinário: o ordinário coloca-se como um contraponto ao extraordinário, sem sair do próprio terreno do banal. Assim, o cotidiano não é exatamente a mesma coisa que o ordinário. Constatamos que as nuances do termo infraordinário carregam essa importante observação.

O ordinário, com frequência, é definido como algo de menos importância ou valor, pode igualmente adquirir o sentido de neutralidade, impessoalidade e a possibilidade de vir a ser. Algumas ações são ordinárias em nossas vidas - comprar pão, levar o lixo para a rua e molhar as plantas na sacada — entretanto, não são necessariamente executadas cotidianamente, todos os dias. Para Formis (2010), o cotidiano pertence ao presente enquanto o ordinário ao condicional. O cotidiano estaria na esfera do individual (o que cada um faz de maneira singular corriqueiramente), enquanto o ordinário pertenceria mais ao campo do coletivo (todos podem ter os mesmos hábitos ordinários, mas cada hábito é operado de maneiras singulares por cada sujeito no seu cotidiano). Dessa forma, “o ordinário revela sua potencialidade e sua abertura ao espaço comunitário (FORMIS, 2010, p. 51, tradução nossa)<sup>18</sup>.”

Nesse sentido, entendemos o motivo da escolha de Perec pelo uso do termo ordinário para compor o seu infraordinário, tendo em vista que ele confere uma abertura ao caráter coletivo. A escrita do infraordinário parte de uma busca pessoal do autor, vinculada à autobiografia, à memória pessoal, para alcançar a vida coletiva e a experiência social. É isso que faz com que o autor olhe com tamanha atenção para suas meias de molho em uma bacia cor

[18 ] *l'ordinaire dévoile sa potentialité et son ouverture à l'espace communautaire.*"

de rosa em *Espèces d'espaces* ou para os números dos ônibus que atravessam as ruas ao redor da Place Saint-Sulpice em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

É nesse caminho que a cidade aparece na obra de Georges Perec, como objeto de escrutinação e como o próprio lugar de sua escrita, ao sentar-se nos café e tabacarias de Paris para escrever, o autor exerce seu método preferido, que é escrever *in loco*. Pode-se dizer que repertoria o real através da enumeração de microacontecimentos ou infra-acontecimentos. A importância do conceito de infraordinário no pensamento e na escrita *perecquianos* ultrapassa o campo da literatura e pode ser nele evidenciado um valor existencial, na medida em que a apreensão do cotidiano não elabora somente uma forma de escrever, mas também de viver e entender o seu próprio cotidiano. O infraordinário é uma forma de escrever a sua realidade e nele se encontra relevância para retomar as aproximações entre arte e cidade na produção de muitos artistas contemporâneos.

As relações da arte com a cidade podem ser evidenciadas em trabalhos marcantes do século XX, como na poética de Kurt Schwitters (1887-1948) e na *Merzbau* (Casa Merz), obra complexa construída em sua própria residência a partir de resíduos encontrados na cidade, dos surrealistas e sua vontade de transformar a vida cotidiana, da Internacional Situacionista, que, através de ferramentas como a deriva na década de 50 do século XX, reivindicava uma cidades mais participativas, em que os indivíduos pudessem agir de maneira ativa e criativa.

Na segunda metade do século XX, o grupo Fluxus iria desenvolver a concepção de evento como uma forma artística conectada à vida. Seus eventos foram influenciados pela música de vanguarda e pelos primeiros festivais promovidos e, inclusive,



muitas vezes, referiam-se às propostas como “concertos”. Os primeiros membros do Fluxus frequentaram os cursos de John Cage (1912-1992) na New School for Social Research, em Nova York. Assim, vários desses eventos originaram-se nas “notações para evento” (*event scores*) de Cage<sup>19</sup>. George Maciunas (1931-1978) estreou a ideia de evento em um “show” em Wiesbaden, Alemanha, intitulado *Après John Cage*. Stephen Johnstone (2008, p. 13, *tradução nossa*) observa que:

(...) um compromisso com o cotidiano tem um teor profundamente político: acessado através do uso na arte de materiais comuns encontrados, o cotidiano pode ser o terreno comum da experiência que permite que os visitantes do museu compreendam os efeitos da história sobre a vida privada daqueles que foram geralmente negligenciados. O compromisso com o diário também pode indicar o desejo de dar voz aos silenciados por discursos dominantes e ideologias — um compromisso juntamente com a responsabilidade de se envolver com o potencial transformador do cotidiano; esse diálogo que coloca a palavra do outro em primeiro lugar é o primeiro passo para mudar irrevogavelmente a vida cotidiana<sup>20</sup>.

A volta ao cotidiano e à arte inserida na experiência da vida ordinária demonstra os interesses no desenvolvimento de eventos, peças, ações, derivas e *happenings* em que pode haver a busca

[19] Cage rejeitava o determinismo, propondo obras — ou “peças”, como ele preferia chamar — fluídas, abertas, indeterminadas, características da arte pós-Segunda Guerra Mundial. Invocando o indeterminado, promovendo o diálogo entre disciplinas artísticas, integrando audiência nos eventos produzidos e recorrendo a procedimentos performativos, em que engajava a arte em um caminho para agir no real e misturar arte à vida.

[20] “[...] a commitment to the quotidian has a profoundly political tenor: accessed through the use in art of ordinary found materials, the everyday might be the common ground of experience that allows museum visitors to ‘understand the effects of history on the private lives of those who were usually overlooked. Commitment to the everyday can also indicate the desire to give voice to those silenced by dominant discourses and ideologies — a commitment coupled with the responsibility to engage with the everyday’s transformative potential; for in this dialogue to notice the taken-for-granted conversation of others is the first step in irrevocably changing everyday life.”

por uma naturalização da arte, do acaso inserido na natureza, e da natureza como algo não separado da cultura. Nessa perspectiva, trata-se de uma prática artística que propõe ficções do real - utilizando termos de Jacques Rancière (2014) -, uma ação que se desenrola em várias instâncias: espaço urbano, caminhadas, fotografia, exposições, múltiplos, citando apenas alguns elementos dentre outros.

Rancière (2014, p. 74) nos apresenta de uma maneira bastante original a ideia de uma arte que ocorre no mundo real, sendo esse também o mundo da arte:

Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível.

Essa concepção de uma arte inserida nas dobras do real, que se mostra como uma quebra, que ativa formas de ver e sentir que não estavam ali, que não eram as mais usuais, que produzem “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2014, p. 64), aproxima-nos da concepção de uma arte que produz dissensos, o que para o autor seria o trabalho da ficção:

Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2014, p. 64).

Seguindo o raciocínio de Rancière poderíamos pensar que, ao assinalar o infraordinário, talvez se esteja elaborando uma

ferramenta de produzir dissensos no cotidiano. As maneiras de agir na ficção, as formas tomadas pela experiência estética, no sentido de Rancière, podem produzir a partir de um mundo individual, um modo coletivamente político. Seria, nesse ponto de vista, o extraordinário um espaço de resistência?<sup>21</sup> A política, da forma como é comumente entendida, estaria ao lado do grande evento, do extraordinário. A política<sup>22</sup> proposta, entretanto, por alguns tipos de formas estéticas assinaladas por Rancière e aproximada ao extraordinário de Perec, estaria também implicada no cotidiano, na dimensão da duração, da estabilidade através do qual também algo de um mundo político pode se desdobrar, uma dimensão, portanto, também do comum e do extraordinário.

#### Entre zonas

Poderíamos pensar a cidade sem o rio? O rio sem a cidade? O antropólogo Philippe Descola faz uma interessante pergunta que vem ao encontro dessa indagação:

Onde termina a natureza e onde começa a cultura quando eu faço uma refeição, quando eu identifico um animal pelo nome ou quando eu busco o caminho das constelações no céu? Em suma, para usar uma imagem de Alfred Whitehead, "as bordas da natureza ainda estão em frangalhos". (DESCOLA, 2002, p. 15, tradução nossa).<sup>23</sup>

[21] Essa inquietação foi a mim sugerida pela professora doutora Helene Sacco (UFPEL) durante a banca de qualificação do Doutorado, ocorrida em 2016. Desde então, ela passa a ressoar como um disparador de diferentes questionamentos sobre o papel do extraordinário em minha investigação artística.

[22] Penso aqui na seguinte colocação: "A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho" (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

O homem ocidental moderno parece preso a uma visão dualista da natureza e da cultura. Mas de onde viria essa dualidade? Philippe Descola<sup>24</sup> procura analisar como essa oposição se constituiu, conduzindo uma reflexão sobre a história, apontando que essa dualidade é recente. A ideia de natureza tomou sua forma definitiva no século XVII, quando não existia ainda o conceito de comunidade cultural: havia um homem individual, o indivíduo transformador da natureza. A noção de cultura como a conhecemos hoje, e que pensamos ser universal, foi na verdade concebida no século XIX na Alemanha. O conceito moderno de cultura, por sua vez, se construiu ao redor da ideia de povo. Essa noção de cultura passou a ser exportada da Europa para os Estados Unidos e a partir de então há uma concepção de que existe, de um lado, o mundo natural, e, de outro, uma grande variedade de culturas que se adaptam ao ambiente natural. Essa é a figura clássica por muito tempo aceita pela antropologia e que também se tornou o senso comum para compreender a diversidade do mundo. Segundo Philippe Descola, entretanto, não há razão para que a nossa maneira de entender mundo de maneira dual seja a única válida, nesse caminho, procura desenvolver uma teoria alternativa para a distinção entre natureza e sociedade:

[23] "Où s'arrête la nature et où la culture commence-t-elle lorsque je prends un repas, lorsque j'identifie un animal par son nom ou lorsque je cherche le tracé des constellations dans la voûte céleste? Bref, pour reprendre une image d'Alfred Whitehead, « les bords de la nature sont toujours en lambeau. »"

[24] Ver especialmente entrevista de Marie-Laure Théodule com Philippe Descola: <http://libertaire.free.fr/PhDescola03.html> Acesso em: 16 de julho de 2016.

À primeira vista, poderíamos pensar que não há dificuldade em distinguir o que diz respeito à natureza do que diz respeito à cultura. É natural que tudo que se produz sem a ação humana, aquilo que existiu antes do homem e que existirá depois dele, como os oceanos, as montanhas, a atmosfera e as florestas; é cultural tudo que é produzido pela ação humana, sejam objetos, ideias ou ainda certas coisas que estão a meio caminho entre objetos, aquilo que chamamos de instituições: um idioma, a Constituição francesa ou o sistema escolar, por exemplo. Se saio para passear pelo campo e atravesso um bosque, estou em meio à natureza. Mas se ouço um avião que passa sobre mim ou um trator nas proximidades, então esses objetos fabricados e utilizados pelos homens, objetos, portanto, que pertencem à cultura. No entanto, essa distinção nem sempre é tão simples assim. (DESCOLA, 2016, p.7).

Para o autor, a maior parte das coisas que conosco convivem estão em um contexto intermediário, podem transitar entre natureza e cultura. Como exemplo, cita-nos a cerca viva, feita de plantas. É viva, natural, mas também é técnica, manipulada, utilitária.

Supostamente, assim, todos pensam saber o que é natureza, ela está atrelada à vida, à origem de todas as coisas; são as plantas, as águas, os animais, as montanhas, os desertos, os vulcões. Ela está lá fora. Associamos igualmente a natureza a uma oposição às cidades, ao cotidiano, ao que está atrelado à vida social, ao espaço construído, à história. Essa ideia de natureza apartada é reforçada, como menciona Descola, a partir da modernidade. O conceito de natureza transforma-se e mudou através dos tempos.

Robert Lenoble (2015), no seu conhecido estudo *Histoire de l'idée de la Nature* (1969/2015) aponta que a natureza em si mesma existe enquanto pensamento, a natureza em si é uma abstração. Encontramos percepções diferentes da natureza, que tomam sentidos diferentes segundo determinadas épocas. Sendo assim, "é por isso que dizemos que esse conceito de Natureza toma todo o seu sentido somente na história: ele expressa menos uma

realidade passiva percebida do que uma atitude humana diante das coisas" (LENOBLE, 2015, p. 238, *tradução nossa*)<sup>25</sup>. Lenoble lembra-nos ainda que: "A Natureza não é campo unicamente do cientista. Ela fala também ao poeta e ao artista" (LENOBLE, 2015, p. 29, *tradução nossa*)<sup>26</sup>. Ao buscar inserir-se nas ciências humanas, a filosofia afastou-se da natureza. Poder-se-ia paralelamente traçar também um distanciamento da vida cotidiana com a natureza, que passa a dizer respeito muito mais à ciência do que à filosofia, à antropologia e à arte.

O filósofo Emanuele Coccia (2016), mais recentemente, retoma o interesse da filosofia pela natureza, especialmente em *La vie des plante: une métaphysique du mélange*, e fala-nos que a própria filosofia surge como uma inquietação a respeito da natureza, do cosmos, da vida, da física. Em um primeiro momento, a natureza é vida e movimento:

Pois a natureza não significa o que precede à atividade da mente humana, nem o oposto da cultura, mas o que permite que todos nasçam e se tornem, o princípio e a força responsáveis pela gênese e transformação de qualquer objeto, coisa, entidade ou ideia que existe e existirá. Identificar a natureza e o cosmos significa, antes de tudo, fazer da natureza, não um princípio separado, mas o que é expresso em tudo o que é. (COCCIA, 2016, pp. 31-32, *tradução nossa*).<sup>27</sup>

[25] "C'est pourquoi nous disons que ce concept de Nature ne prend tout son sens que dans l'histoire: il exprime moins une réalité passive perçue qu'une attitude de l'homme devant les choses."

[26] "Mais la Nature n'est pas le champ du seul savant. Elle parle aussi au poète et au artiste (...)."

[27] "Car nature désignait non pas ce qui précède l'activité de l'esprit humain, ni l'opposé de de la culture, mais ce qui permet à tout de naître et de devenir, le principe et la force responsables de la genèse et de la transformation de n'importe quel objet, chose, entité ou idée qui existe et existera. Identifier nature et cosmos signifie tout d'abord faire de la nature, non pas un principe séparé mais ce qui s'exprime dans tout ce qui est."

Para Coccia, a natureza, cada vez mais distanciada, passou a ser destrutada pela filosofia. Servil às outras disciplinas do conhecimento, a filosofia passa a considerá-la filosoficamente irrelevante:

Todavia, as consequências não interessaram somente à filosofia e ao seu estatuto epistemológico e não definiram somente o estranho poder reconhecido às ciências humanas e sociais. A estranha divisão de objetos e competências que define hoje o sistema das disciplinas acadêmicas produziu confusões e impasses também e, sobretudo, nas ciências naturais. A constante divisão de cultura e natureza, de espírito e matéria, nos currículos assim como nos saberes acadêmicos, apesar da aceitação quase geral das teses de Darwin da origem animal do homem, são índice de uma má consciência sobre a qual é necessário, talvez, insistir. (COCCIA, 2013, p.199, *tradução nossa*).

É relativamente recente - século XVII, na Europa - o distanciamento entre natureza e homem, que com suas técnicas científicas passa a explorar massivamente os recursos naturais. Retomando Lenoble (2015, p. 84, *tradução nossa*), o autor identifica momentos que cercam as distintas ideias de natureza:

Em que Natureza o homem de uma certa época ou de uma certa civilização viveu? Se quisermos nos livrar do prestígio verbal da palavra inalterada e seguir as metamorfoses desse habitat que sucessivamente o homem considerou como seu, pode-se tomar como absolutamente certo que a representação da Natureza prevalecente em cada caso influenciará todas as mentes — de estudiosos ou de artistas [...].<sup>28</sup>.

Um momento inicial se estenderia até o Renascimento, trataria de uma natureza maternal da qual depende o ser humano, a natureza que dá a vida, surgindo dessa concepção a ideia de "Mãe Natureza". Em um momento posterior, a natureza deixaria de ser compreendida como mãe e se distanciaria do ser humano, agora muito mais conectado ao divino. A natureza perde sua dimensão

mágica, passa a ser mecânica, coisificada, ela pode ser explorada. Assim, transformações ocorridas no século XVI com o Renascimento e no século XVII com a Revolução Científica modificaram visões de mundo, de natureza e de sociedade.

Sabemos também, através da antropologia, que a distinção clássica entre natureza e cultura não é compartilhada universal e homoganeamente. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro tem discutido há bastante tempo as diferentes concepções desses conceitos nos povos ameríndios, ou nas "cosmologias não-ocidentais" e, para tanto, utiliza o termo "multinaturalismo"<sup>29</sup>:

[28] "*Dans quelle Nature l'homme d'une certaine époque ou d'une certaine civilisation a-t-il vécu? Si l'on veut bien se déprendre du prestige verbal du mot inchangé et suivre les métamorphoses de cet habitat que successivement l'homme a pris pour le sien, on peut tenir pour absolument certain que la représentation de la Nature qui prévaut dans chaque cas donné va influencer tous les esprits: savants et artistes (...).*"

[29] Castro também discorre nesse texto sobre o conceito de "perspectivismo" da seguinte forma: "Portanto, se os salmões parecem aos salmões o que os humanos parecem aos humanos — e isto é o 'animismo' —, os salmões não parecem humanos aos humanos, nem os humanos aos salmões — e isto é o 'perspectivismo'. O que as cosmologias indígenas afirmam, finalmente, não é tanto a ideia de que os animais são semelhantes aos humanos, mas sim a de que eles — e, portanto, nós — são diferentes de si mesmos: a diferença é interna ou intensiva, não externa ou extensiva. Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si mesmo" (CASTRO, 2004, p. 238). Salientando que: "O perspectivismo não é um relativismo, mas um relacionalismo" (CASTRO, 2004, p. 239).

Em particular, como muitos antropólogos já concluíram (embora por outros motivos), a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa. Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de 'Natureza' e 'Cultura': universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo 'multinaturalismo' para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias 'multiculturalistas' modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas - a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado —, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular. Essa inversão, talvez demasiado simétrica para ser mais que especulativa, deve-se desdobrar em uma interpretação das noções cosmológicas ameríndias, capaz de determinar as condições de constituição dos contextos que se poderiam chamar 'natureza' e 'cultura'. Recombinar, portanto, para em seguida dessubstancializar, pois as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma — pontos de vista. (CASTRO, 2004, pp. 225-226).

Castro (2004, p. 226) adverte que a distinção entre natureza e cultura pode ser criticada e relativizada, mas "não para concluir que tal coisa não existe (já há coisas demais que não existem". Podem ser criadas noções não-binárias dessa dicotomia; entretanto, para o antropólogo, tais concepções ainda ficariam no terreno unicamente de uma nova palavra, e não de um novo conceito. Como aponta: "Prefiro, enquanto espero, perspectivar nossos

contrastes, contrastando-os com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias" (CASTRO, 2004, p. 226). Logicamente, Castro circunscreve seu pensamento para analisar um grupo social específico. Assim mesmo, penso que podemos ampliar as noções de natureza e cultura em minha investigação a partir do aporte teórico da filosofia e da antropologia dos autores agora pesquisados.

Os debates sobre arte, vida, cidade e natureza permeiam minha investigação artística, levando-me à tentativa de compreender melhor essas relações, que não são rígidas e não dizem respeito unicamente a uma pesquisa em Poéticas Visuais. Percebo que mesmo não desejando pensar e agir utilizando dualidades, as contraposições e justaposições ressurgem a cada momento quando se mergulha em tais noções. Com frequência, vida e arte, natureza e cidade são termos colocados como antagônicos tanto nas narrativas da história da arte quanto em nossos discursos cotidianos. Entretanto, como apontam antropólogos, filósofos, urbanistas - e, no caso dessa investigação específica, artistas -, busca-se gerar uma imbricação entre essas instâncias, embaralhando percepções dicotômicas e tateando uma outra zona possível de atuação.

Circunscrever o rio nessa perspectiva, coletar pedras e cascas de árvore, percorrer a paisagem urbana, olhar para a natureza ressonante no infraordinário então seria uma tentativa de naturalizar a natureza na cidade e no dia a dia? Bruce Bégout (2010) coloca que o cotidiano "naturaliza" todo acontecimento em repetição: "É desse desejo original de perseverança, de querer viver a si mesmo como uma conjunção de transcendência e insistência, que vem a própria energia da crença, natural não naturalizante, verdadeira *natura naturans*<sup>30</sup> da experiência" (p. 443, *tradução nossa*)<sup>31</sup>. Viver é, assim, insistir, é seguir um dia após o outro consolidando hábitos.

Poderia, nesse sentido, concluir que a cidade, por seu lado, é que poderia estar a cotidianizar a natureza, na medida em que criaria para ela instrumentos de intermediação, acesso e familiarização. Talvez cotidianizar a natureza seja uma ação mais permeável do que culturalizá-la, pois não se colocaria em oposição a ela.

De certa forma, interrogar a natureza e o cotidiano é seguir à risca a instrução de Georges Perec (1989, p. 12, *tradução nossa*), que nos impele a "interrogar o que parece tão evidente que esquecemos sua origem"<sup>32</sup>. Interrogar o usual significado de conceitos tão familiares que parecem já dados e compreendidos em minha pesquisa foi um desafio e uma descoberta. O que vem a ser a natureza, a cidade, a cultura? O que vêm a ser o ordinário, o extraordinário e o cotidiano? E, mais especificamente, o que vêm a ser no âmbito dos trabalhos artísticos concebidos para essa pesquisa? O vai e vem da certeza à incerteza é questionador. Se pensarmos novamente com Coccia, veremos que a terra não era naturalmente capaz de aceitar os seres humanos, tornou-se graças às plantas e sua "poluição":

É a sua atividade "poluidora", que irreparavelmente altera esse equilíbrio, tornando-o hospitaleiro. Nós não vivemos na terra, mas dentro da bolha efêmera aberta por outros seres vivos. É somente graças a esse poluente extremamente poderoso que estamos vivos: sem a "poluição" (a emissão de oxigênio) das plantas morreríamos em poucos segundos. A questão "ecológica", portanto, obviamente não é a de parar a poluição, mas de entender qual ser vivo pode tornar a poluição humana sua condição de possibilidade, sua comida, seu oxigênio. Esquecemos o papel dos organismos que se alimentam de ruínas, resíduos: a pesquisa deve ser direcionada àqueles que são capazes de reinventar o ciclo metabólico onde parece parar. (COCCIA, 2017, *tradução nossa*)<sup>33</sup>.

Dessa forma, separar os fenômenos humanos (mesmo aqueles negativos, como poluição e destruição, mas também os positivos, agricultura e urbanização sustentável, jardinagem e compostagem, por exemplo) daqueles não humanos ou naturais é negar as forças de destruição e reconstrução de toda natureza. A natureza, como a cultura, não é estável, mesmo que por um dado tempo pareça ser; a palavra mesmo que dá origem à natureza, "natura", significa um futuro que será originado a partir de transformações de todos os seres. Concluindo com Coccia (2017, *tradução nossa*):

O coração não é mais natural do que a teia de uma aranha: são dois instrumentos, dois órgãos da vida. Da mesma forma, o computador que me permite escrever nesse momento é um ser natural - um instrumento da vida, atrás do qual e dentro do qual existe vida e nada além de viver - tanto quanto uma lontra, o covil de uma toupeira ou uma rajada de vento: o homem sendo um ser natural, tudo o que pertence à sua atividade é parte da natureza.<sup>34</sup>

[30] A *natura naturans* é uma expressão em latim que significa "natureza naturante" e, juntamente com o conceito de *natura naturata*, forma uma oposição filosófica clássica, elaborada por Baruch Spinoza. A natureza naturante é Deus, criador e princípio de toda ação, a natureza naturada é o conjunto de seres e leis que ele criou. Ver a explicação mais detalhada da filósofa portuguesa Maria Luísa Ribeiro Ferreira (FERREIRA, 2012).

[31] "C'est de cette volonté originelle de persévérance, du vouloir-vivre lui-même en tant que conjonction de la transcendance et de l'insistance, que provient l'énergie même de la croyance, non pas naturelle mais naturalisante, véritable *natura naturans* de l'expérience."

[32] "Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine."

[33] "C'est leur activité 'polluante', qui altère irréparablement cet équilibre, à la rendre hospitalière. Nous ne vivons pas sur terre, mais à l'intérieur de la bulle éphémère ouverte par d'autres vivants. C'est seulement grâce à cet agent polluant extrêmement puissant que nous sommes en vie: sans la 'pollution' (l'émission d'oxygène) des plantes nous mourrions d'ici quelques secondes. La question 'écologique', donc, n'est évidemment pas celle d'arrêter la pollution, mais de comprendre quel vivant pourra faire de la pollution humaine sa condition de

Essa visão da natureza como uma totalidade e mistura, vinculada também ao humano e à arte, pode ser entendida como o que me moveu na investigação agora em vias de ser concluída. As referências contatadas ao longo deste texto acompanham-me neste percurso que entende arte e ciência, invenção e reflexão como algo além das classificações; uma concepção *humboldtiana* das disciplinas de conhecimento. É desse modo que se organiza um pensamento na/da prática artística, de maneira que se conecte à natureza e ao cotidiano como canais de escoamento entre uma zona e outra.

[33] *possibilité, sa nourriture, son oxygène. Nous oublions le rôle des organismes qui se nourrissent des ruines, de déchets: la recherche devrait s'orienter vers les êtres capables de réinventer le cycle métabolique là où il semblerait s'arrêter. La question est toujours: qui peut naître de nous?*", entrevista de Johan Faerber com Emanuele Coccia, 3 maio de 2017: «Les plantes montrent que vivre ensemble n'est pas une affaire de communauté ni de politique». Disponível em: <https://diacritik.com/2017/05/03/emanuele-coccia-les-plantes-montrent-que-vivre-ensemble-nest-pas-une-affaire-de-communaute-ni-de-politique/> Acesso em: 25 de jul. 2018.

[34] *"Le cœur n'est pas plus naturel de la toile d'une araignée: ils sont deux instruments, deux organes de vie. Au même titre, l'ordinateur qui me permet d'écrire en ce moment est un être naturel – un instrument de vie, derrière lequel et à l'intérieur duquel il y a du vivant et rien que du vivant – autant qu'une loutre, la tanière d'une taupe ou un coup de vent: l'homme étant un être naturel, tout ce qui relève de son activité est part de la nature."*

## Referências

BÉGOUT, Bruce. **La découverte du quotidien**. Paris: Allia, 2010.

COCCIA, Emanuele. **La vie des plantes**. Paris: Payot & Rivages, 2016.

DESCOLA, Philippe. Construyendo naturalezas: ecología simbólica y práctica social. In: \_\_\_\_\_, Philippe; PÁLSSON, Gisli. **Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas**. México: Siglo Veintiuno, 2001, p. 101-123.

\_\_\_\_\_. **Par-delà nature et culture**. Paris: Editions Gallimard, 2015.

FORMIS, Barbara. **Esthétique de la vie ordinaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The everyday**. London/ Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2008.

KASTNER, Jeffrey (Ed.). **Nature**. Cambridge/London: The MIT Press/ Whitechapel Gallery, 2012.

LARRÈRE, Catherine; LARRÈRE, Raphaël. **Penser et agir avec la nature**. Paris: La Découverte, 2015.

LENOBLE, Robert. **Histoire de l'idée de nature**. Paris: Albin Michel, 2015.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHILLING, D. **Mémoires du quotidien: les lieux de Perec**. Villeneuve d'Ascq, France: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SHERINGHAM, Michael. **Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

SIGNER, Roman. **Roman Signer: talks and conversations**. Köln, Germany: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014.

SILVA, Mariana Silva da. 23 notas para um museu extraordinário. In: CAPRA, Carmen; ROTTER, Mariane (Orgs.). **Fazer museu: arte e mediação no Núcleo Educativo Uergs/Margs**. Porto Alegre: Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), 2012, pp. 38-41.

STILES, Kristine. **Between Water and Stone**; Fluxus Performance, A

Metaphysics of Acts. In: Armstrong E.; Rothfuss J. (Eds.). **In the spirit of Fluxus**. Minneapolis: Walker Art Center, 1993, p. 62-99.

#### Referências eletrônicas

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 225-254, set. 2004. Disponível em: [http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf\\_articles/OQNFP\\_18\\_13\\_eduardo\\_viveiros\\_de\\_castro.pdf](http://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_18_13_eduardo_viveiros_de_castro.pdf) Acesso em: 16 de jul. de 2016.

\_\_\_\_\_. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso) Acesso em: 16 de jul. de 2016.

COCCIA, Emanuele. Mente e matéria ou a vida das plantas. **Revista Landa**, Florianópolis, v. 1, n. 2, pp. 197-220, 2013. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Emanuele%20Coccia.pdf> Acesso em: 05 de maio de 2018.

DE SÁ JÚNIOR, Luiz César. Philippe Descola e a Virada Ontológica na Antropologia. **Ilha Revista de antropologia**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 7-36, dez. 2014. ISSN 2175-8034. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2014v16n2p7> Acesso em: 18 de nov. de 2017.

DESCOLA, Philippe. Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia. **Mana**, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p. 23-45, abr. 1998. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131998000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100002&lng=en&nrm=iso) Acesso em: 19 de jul. de 2018.

\_\_\_\_\_. L'anthropologie de la nature. In: HISTOIRE, SCIENCES SOCIALES, 57., 2002. **Anais...** v. 57, n. 1, 2002. pp. 9-25. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_03952649\\_2002\\_num\\_57\\_1\\_280024](http://www.persee.fr/doc/ahess_03952649_2002_num_57_1_280024) Acesso em: 16 de jul. de 2016.

\_\_\_\_\_.; THÉODULE, Marie-Laure. **Philippe Descola**: le monde, par-delà la nature et la culture, s.d. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/PhDescola03.html> Acesso em: 16 de jul. de 2016.

EAD-INVENTARE IM SCHWEIZERISCHEN LITERATURARCHIV. **Roman Signer**: XLVIII. Biennale di Venezia **1999**, s.d. Disponível em: <http://ead.nb.admin.ch/web/biennale/bi99/pdf/engl.pdf> Acesso em: 16 jul. 2016.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. Um iconoclasta panenteísta. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, ed. 397, ago. 2012. Disponível

em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4533&secao=397](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4533&secao=397) Acesso em: julho de 2018.

GERMANO, A.; J.C., MADUELL; M., PEDROLLO; E., RODRIGUES; P., SOTÉRIO. **Alerta hidrológico da bacia do rio Cai: concepção e implantação do sistema**, s.d. Disponível em: [http://www.cprm.gov.br/publique/media/Evento\\_Alerta\\_Pedrollo.pdf](http://www.cprm.gov.br/publique/media/Evento_Alerta_Pedrollo.pdf) Acesso em: 05 de nov. de 2017.

LUSTOSA, Caio. Guaíba: Rio ou lago? **Sul 21**, 06 agosto de 2016. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/guaiba-rio-ou-lago-por-caio-lustosa> Acesso em: 10 de nov. de 2017.

MARIETTE, Maëlle. Em busca da Pachamama. **Le monde diplomatique**, 2 de março de 2018. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/em-busca-da-pachamama/> Acesso em: 12 de jul. de 2018.

MATIAS, Iraldo Alberto Alvez; MATIAS, Rui Carlos Alves. “Crise ambiental” e “sustentabilidade”: princípios para uma crítica à ecologia política. **Cadernos Cemarx**, n. 5, 2008, pp. 211-226. <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/article/view/1385> Acesso em 23 de maio de 2018.