



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

AUGUSTO HENRIQUE DE MEDEIROS PAIXÃO

**ARTE PARA NADA: ERRÂNCIAS DELIGNYANAS NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

Recife
2020

AUGUSTO HENRIQUE DE MEDEIROS PAIXÃO

**ARTE PARA NADA: ERRÂNCIAS DELIGNYANAS NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

P149a Paixão, Augusto Henrique de Medeiros
Arte para nada: errâncias delignyianas na arte contemporânea / Augusto Henrique de Medeiros Paixão. – Recife, 2020.
133p.: il.

Orientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

Inclui referências.

1. Fernand Deligny. 2. Errância. 3. Arte Contemporânea. 4. Vida Cotidiana. 5. Arte/Vida. 6. Allan Kaprow. I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-72)

AUGUSTO HENRIQUE DE MEDEIROS PAIXÃO

**ARTE PARA NADA: ERRÂNCIAS DELIGNYANAS NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovada em: 18/11/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de Moraes (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

O presente estudo pretende investigar possíveis correspondências entre as práticas elaboradas e observadas por Fernand Deligny nas suas *redes* para *crianças ditas autistas* com práticas da arte e vida contemporânea, analisando se as observações que foram feitas por ele em torno do conceito de *errância* podem ajudar a esclarecer questões no contexto arte/vida. A pesquisa tem três etapas principais. Primeiro, realizamos uma sistematização do pensamento de Deligny, organizando um arranjo conceitual composto por sete elementos recorrentes nas suas ações e reflexões em torno da ideia de *errância*, que são: *homem que somos, vontade, linguagem verbal, projeto pensado, linhas de errância, aracniano e rede*. Com esse arranjo, em seguida, procuramos identificar nos campos da arte e da cultura em geral possíveis ocorrências de práticas e teorias que possuam elementos e procedimentos similares, em especial no contexto de processos que ocorrem nas fronteiras arte/vida, onde o artista norte-americano Allan Kaprow foi nossa principal referência. Formamos um panorama com essas ocorrências, que foram distribuídas em torno de quatro aspectos constituintes do contexto mais amplo onde ocorrem: componentes, prenúncios, teorias e materializações, destacando em cada um as proximidades com as proposições de Deligny. Na terceira etapa, fizemos um híbrido de estudo de caso e experimento, com o próprio autor deste trabalho analisando, produzindo e propondo experiências de *errância* nas fronteiras entre vida e arte, partindo do nosso arranjo final arte/Deligny/vida e com foco na produção no espaço doméstico e em conexão com a rotina diária.

Palavras-chave: Fernand Deligny. Errância. Arte Contemporânea. Vida Cotidiana. Arte/Vida. Allan Kaprow.

ABSTRACT

The present study intends to investigate possible correspondences between the practices observed and elaborated by Fernand Deligny in his *networks for children said to be autistic* with practices of contemporary art and life, analyzing if the observations made by him around the concept of *wandering* can help to clarify issues in the context art/life. The research has three main steps. First, we carried out a systematization of Deligny's thinking, organizing a conceptual arrangement composed of seven recurring elements in his actions and reflections around the idea of *wandering*, which are: *man that we are*, *will*, *verbal language*, *thought project*, *lines of wandering*, *arachnian* and *network*. With this arrangement, then, we try to identify in the fields of art and culture in general possible occurrences of practices and theories that have similar elements and procedures, which led us to the context of processes that occur at the art/life borders, where the north american artist Allan Kaprow was our main reference. Thus, we formed a panorama with these occurrences, which were distributed around four constituent aspects of the broader context where they occur: components, foreshadows, theories and materializations, highlighting, in each of them, the proximity to Deligny's propositions. In the third stage of the research, we made a hybrid of case study and experiment, with the work's own author analyzing, producing and proposing experiences of *wandering* in the boundaries between daily life and contemporary art, starting from our final arrangement art/Deligny/life and focusing in domestic production and in connection with daily routine.

Keywords: Fernand Deligny. Wandering. Contemporary Art. Everyday Life. Art/Life. Allan Kaprow.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	ERRÂNCIAS DELIGNYANAS	13
2.1	Errâncias científicas	13
2.2	Aproximações Deligny-arte	17
2.3	Arranjo <i>Deligny</i>	22
3	ERRÂNCIAS ARTE/VIDA	43
3.1	Nas componentes	44
3.2	Nos prenúncios	58
3.3	Nas teorias	66
3.4	Nas materializações	75
4	ERRÂNCIAS PESSOAIS	82
4.1	Errâncias metodológicas	82
4.2	<i>Playground: práticas de espaço</i>	84
4.3	<i>O jogo da vida</i>	97
4.4	<i>APN Práticas</i>	102
4.5	Discussão	112
4.6	Conclusões	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

Contrariando a noção de nascimento como momento único e delimitado, este estudo nasceu diversas vezes. Em uma das últimas, o projeto se formou como um olhar para a ciência de seu tema, que durante quase todo o percurso prévio da pesquisa havia sido tomada como relativamente resolvida ou cujos dilemas seriam externos aos limites do trabalho. Assim sendo, a pesquisa ia se dando nos níveis conceituais e empíricos dos seus temas, elaborando construções que futuramente seriam "traduzidas" para o seu formato final de entrega — fixado no texto em modalidade científica da língua — sem reflexões mais intensas sobre as limitações desse formato/método para além dos esforços em tentar entender os procedimentos e as regras explícitas e implícitas de produção acadêmica vigentes no momento de sua redação.

O que marcou toda essa fase do trabalho foi uma busca por “verdades finais” a respeito dos temas abordados, como, por exemplo, sobre o que seriam realmente a arte contemporânea, a vida cotidiana, as fronteiras entre as duas, os artistas e os pensadores estudados. Essa busca desvaneceu com a realização dos experimentos da terceira etapa da pesquisa, que colocaram os limites de formato em destaque, desafiando a dinâmica científica sujeito-objeto na qual o projeto derivava e exigindo estudos maiores sobre as entranhas dos saberes dos temas tratados. Como resultado, houve um deslocamento da postura de busca de “verdades finais” para uma busca de “construções”, “visões” e “traduções”, o que impactou a pesquisa como um todo, exigindo relocalizações em vários pontos.

De fato, em um estudo que trata em grande parte de um pensamento como o de Fernand Deligny, que, como veremos, desconfia e questiona a linguagem verbal, como se poderia apontar aqui que as palavras que formam esta dissertação carregam exclusivamente este ou aquele sentido? Que apresentam exatamente estas ou aquelas teorias e artistas em suas totalidades ou essências? A presença de Deligny no estudo trouxe o dever dessa ressalva, pois em um texto produzido na agitação tão característica de nossos tempos e para ser lido provavelmente apenas nela, no meio das leituras do dia a dia, pode ser fácil não ser evidente ao leitor — como por muito tempo não foi para o autor — que tratamos aqui principalmente de

formas de enxergar e de organizar os assuntos abordados, e não de transmissões de verdades finais e incondicionais a respeito dos mesmos.

Além de fazer essa “justiça” à Deligny, em termos histórico-científicos, o que foi dito significa que estamos posicionados junto com um grupo heterogêneo de pensadores, tais quais Nietzsche (RAMACCIOTTI, 2009), Deleuze (MACHADO, 2009), Foucault (ADORNO, 2017), e Roberto Machado (MACHADO, 2009) que apresentam seus estudos com “ressalvas” parecidas, no sentido de caminharem em uma desconfiança do papel do conhecimento como o transmissor de verdades absolutas e essenciais das coisas com as quais se relaciona.

Ressalva feita, vamos à introdução dos temas. Fernand Deligny (1913-1996) propôs e experimentou vários modos de vida alternativos à internação e tratamento hospitalar/institucional para crianças que eram tidas como "delinquentes", "difíceis" ou "autistas" pelas instituições e pessoas da sociedade francesa que lidavam com elas. Entre esses modos, a elaboração de *redes* foi o mais frutífero, durando décadas, onde essas crianças viviam juntas a alguns adultos – em geral não provenientes da área médica – compartilhando em tempo integral espaços e rotinas em regiões isoladas na França. Nessas *redes*, Deligny e seus colegas desenvolveram técnicas de entendimento e de convivência, além de teorias e pensamentos a respeito das condições e possibilidades das crianças, na busca da construção de um cotidiano onde todos pudessem viver ali em suas diferenças. Dentre as muitas observações que ele fez nesse contexto, o nosso estudo investiga se as considerações em torno da ideia de *errância* podem ser utilizadas para entender e criar práticas errantes nos espaços de fronteiras entre a arte contemporânea e a vida cotidiana.

Desafiando separações estabelecidas entre os domínios da arte e do cotidiano, algumas práticas que borram os limites entre ambos constituíram uma parte importante do cenário artístico dos dois últimos séculos, assumindo papel destacado no pensamento de vários estudiosos, como Bourriaud (2011), Bürger (2008), Jacques (2012), Foster (2014) e Rancière (2012). Artistas como Allan Kaprow, em sua elaboração do *an-artista*, se colocaram no desafio de integrarem suas vidas cotidianas com suas práticas artísticas, misturando, desviando e embaralhando conteúdos, espaços e procedimentos definidos como limítrofes para a artisticidade pela ortodoxia de seus contextos, possibilitando que práticas como

caminhadas no espaço público, respirações, escovações de dentes, e toda uma sorte de gestos da vida, pudessem despontar como trabalhos de arte.

Para averiguar a hipótese da conexão arte/Deligny/vida através da ideia de *errância*, construímos um arranjo das observações de Deligny em um pequeno sistema com sete de seus principais conceitos ao redor do tema. Esse processo foi necessário porque os pensamentos em questão não estão sistematizados de uma maneira que facilite o uso em uma proposta como a nossa, estando dispersos em vários tipos de registros não-estruturados. Com base nesse arranjo, investigamos possíveis ocorrências dessas *errâncias* nos campos da arte e da cultura, além de analisarmos, produzirmos e sugerirmos algumas práticas a serem realizadas pelo próprio autor da dissertação a partir da conexão entre o arranjo inicial e as ocorrências errantes identificadas fora do contexto de Deligny.

O texto da dissertação é composto de três capítulos principais, com o primeiro deles tendo três partes. Começamos por uma explicação metodológica da proposta geral do trabalho, que busca trazer um modo de ver de um campo do saber para esclarecer questões de outro, já que, à princípio, Deligny está conectado mais diretamente aos campos da educação e da clínica, e não da arte contemporânea ou do design, como é o caso do nosso estudo. Essa posição é apresentada junto com os critérios e procedimentos científicos utilizados para sua elaboração. Na segunda parte, apresentamos aproximações já realizadas entre Deligny e o campo das artes, tanto em termos de práticas quanto de teorias, que serviram de inspiração e também de critério de escolha dos conceitos do autor que destacamos para nosso estudo. Por último, e principalmente, a apresentação do arranjo em si, com a nossa proposta de relação – ou sistema conceitual – entre *homem que somos, vontade, linguagem verbal, projeto pensado, linhas de errância, aracniano e rede*.

O segundo capítulo trata da busca por intermédio do arranjo por ocorrências dessas *errâncias* fora daquele contexto de Deligny e, em especial, no campo artístico. Apresentamos práticas e teorias, a maioria delas nas fronteiras entre arte e vida cotidiana, que incorporam os elementos do arranjo de maneiras diretas ou indiretas e que foram divididas em quatro categorias principais. Cada uma dessas compõe um tópico do capítulo e o intuito é de que as suas justaposições com o arranjo possam validar e sugerir disposições e usos para o mesmo. Discutimos a respeito dessa conexão entre ambos os contextos em cada tópico, produzindo uma

espécie de aplicação conceitual do arranjo nessas quatro categorias, partindo das observações de Deligny e com Kaprow ou a arte/vida como um todo em perspectiva.

O terceiro capítulo trata-se de um formato híbrido de estudo de caso com experimento, onde são analisados três processos errantes vivenciados pelo próprio autor da dissertação nas fronteiras arte/vida. O critério utilizado para a seleção dos processos foi o da temporalidade: um já finalizado, um em andamento e um ainda por acontecer. São todos agregados de vários processos. *Playground: práticas de espaço* trata-se de um conjunto de trabalhos realizados em um grupo de estudos da UFPE em 2017; *O jogo da vida* é um conjunto de quarenta e um cadernos digitais que organizam dezenas de ações conduzidas diariamente pelo autor no ano de 2020 e *APN Práticas*, uma série de sugestões de realizações baseadas em Deligny, que têm sido coletadas e criadas desde o início deste estudo.

Sinteticamente, podemos dizer que os objetivos do trabalho são:

1. Construir uma organização dos conceitos em torno do pensamento de Deligny sobre *errância* que possa ser experimentada como procedimento de análise ou criação artística;
2. Identificar, analisar e discutir se, e como, práticas errantes ocorrem na vida cotidiana e arte contemporânea;
3. Analisar, criar e propor práticas a partir da conexão entre Deligny e as *errâncias* identificadas na vida cotidiana e arte contemporânea.

Apresentada nossa estrutura formal, gostaria de ressaltar dois nascimentos simbólicos da pesquisa, a começar pelo primeiro de todos. Foi uma experiência pessoal marcante ouvir falar pela primeira vez dos esforços de Deligny em "escutar" o que não era dito através das *linhas de errância*¹ e, logo em seguida, de trabalhos feitos no sentido de usar seus pensamentos para entender uma produção artística e cultural com a qual, na época, eu estava tendo dificuldades em me relacionar. Da escovação de dentes de Kaprow às *deambulações surrealistas*, todo o contexto dos artistas "sem" obras e que não faziam objetos me intrigava muito. As práticas errantes e das fronteiras entre arte e vida, mesmo com a grande simpatia que eu

¹ Deligny conviveu longamente com crianças que não elaboravam nenhum tipo de comunicação verbal, sendo um dos focos de seus estudos procurar técnicas de escuta que pudessem superar a ausência da fala e da escrita – no sentido da redução às palavras nesses dois processos – por parte delas. As *linhas de errâncias*, em particular, tentavam captar o que elas não eram capazes de verbalizar, ao se traçar com um lápis em um papel, os trajetos que eram percorridos por elas pelos espaços, seus movimentos e os *mínimos gestos* produzidos.

começava a construir a respeito delas na época, se mostravam de difícil captação e eu ainda não havia encontrado um pensamento que me fizesse sentir que eu estivesse realmente consciente do que elas tratavam. Ainda que como um susto, a ideia de que algo tão distante como o cotidiano daquelas comunidades formadas em torno daquelas crianças poderia ajudar na observação desse contexto de trabalhos artísticos fez eu me sentir posicionado, talvez até entender – olhando agora em retrospectiva – que o lugar daquelas práticas poderia se tratar de um onde as respostas ainda não estavam todas dadas e esperando só que eu fosse lá conhecê-las. Talvez ainda fosse preciso criar uma forma de entender. A união arte/Deligny/vida foi, assim, a grande constante deste estudo, mantendo-se estável em um todo de alteração perpétua, mas que sempre manteve aquele "susto" inicial no ar: investigar através de Deligny essas práticas tão difíceis de reduzir à explicação.

Segundo, gostaria de destacar a inclinação que houve no trabalho a partir de sua banca de qualificação. Ao invés de seguir o escopo então vigente de limitar a experimentação do arranjo em alguns estudos de caso de artistas estabelecidos, foi sugerida uma análise e realização de práticas pelo próprio pesquisador. Essa mudança gerou uma série de conflitos internos na minha cabeça, colocando a pesquisa em um caminho muito desafiador e de cara para um difícil debate sobre o fazer científico atual. Pesquisar em primeira pessoa! Particularmente, a ideia de usar a artisticidade como critério para conduzir práticas pessoais já estava conduzindo uma parte de meu cotidiano, mas com uma característica fundamental sendo a privacidade: práticas pessoais, pensadas para não serem relatadas ou registradas. De repente, se abrir para falar e analisar cientificamente essas próprias realizações foi um grande desafio e que deu um dos achados cruciais da pesquisa, que é a questão da observação de si: os pensamentos de Deligny na observação também de si mesmo.

Esta pesquisa faz parte do grupo de estudos *Laboratório de Inteligência Artística (I!)* vinculado à pós-graduação de Design da UFPE e que estuda diversos assuntos ligados aos processos e contextos da arte contemporânea internacional, geralmente conectando-os com a produção local em Recife e Pernambuco. Nossa pesquisa passa por vários pontos abordados no grupo – como *desvio*, *deriva*, arte contemporânea, vida cotidiana e métodos de pesquisa em arte – à medida que ela

se dá em uma espécie de movimento: partindo de práticas de *desvios*, caminhadas e experimentações urbanas, até a relação arte/vida, *an-arte* e estética da existência, usando o pensamento de Deligny como linha condutora.

O trabalho do *Laboratório* é fundamental em um momento de grandes transformações e questões em torno da produção artística contemporânea em geral e principalmente da que procuramos abordar aqui, que se distancia da produção de objetos e da comunicação de mensagens que marcou grande parte da história artística ocidental. Com o papel que a questão da integração da vida cotidiana à arte desempenha nessa produção, fornecer mais uma forma de entender, criar e se relacionar com essas práticas e saberes pode contribuir para a construção de um presente mais forte e consciente das suas próprias dimensões. Um exemplo disso pode ser visto em um sentido bastante específico na discussão sobre *redes*, conceito fundamental para Deligny, que é abordado aqui nos experimentos do último capítulo de uma maneira prática e teórica, nos aproximando tanto de pesquisas feitas sobre *net.art* no *Laboratório* quanto das que se proliferam em diversas áreas do design também, fundamental que é o tema no contexto atual em que corremos na direção de um mundo cada vez mais quantificado, tecnológico, virtual e, quem sabe até, panóptico enfim. A artisticidade na vida cotidiana pode surgir como forma de vida alternativa a futuros próximos e distópicos e o exercício do uso de teorias de outros campos do saber como antídoto a algumas das versões de nós mesmos.

2 ERRÂNCIAS DELIGNYANAS

2.1 Errâncias científicas

Era isso a vida?
Friedrich Nietzsche

Como uma ciência evolui? Como um saber a respeito de determinado tipo de assunto muda de nível, ganhando força? Uma evolução em si, se focarmos na definição do conceito, é resultado de uma comparação entre dois estados: um antes e um depois. No caso desta pesquisa, coexistiram uma preocupação com uma evolução global da tradição dos saberes relacionados aos nossos temas gerais, que marcou mais o início do projeto e uma preocupação particular em como evoluir internamente nos modos de produzir conhecimento na própria pesquisa, que marcou a sua fase de amadurecimento e final. Estranhamente, a resposta para ambas foi mais ou menos a mesma: relação.

Esta dissertação tem origem na ideia de que utilizar Deligny para entender práticas artísticas realizadas nas fronteiras entre a arte contemporânea e a vida cotidiana seria algo interessante. Talvez até com alguma romantização, a noção de estabelecer uma relação entre duas áreas relativamente distintas pareceu sedutora demais em um cenário no qual o conhecimento científico vem sendo cada vez mais caracterizado pela fragmentação e hiperespecialização, como apontado por diversos autores (ALVES, 1981; EINSTEIN, 1981; FAZENDA, 2011 e MORIN, 2014).

[...] o progresso da investigação faz-se, cada vez mais, não tanto no interior dos adquiridos de uma disciplina especializada, mas no cruzamento das suas hipóteses e resultados com as hipóteses e os resultados de outras disciplinas. Ou seja, num número cada vez maior de casos, o progresso da ciência, a partir sobretudo da segunda metade do século XX, deixou de poder ser pensado como linear, resultante de uma especialização cada vez mais funda mas, ao contrário e cada vez mais, depende da fecundação recíproca, da fertilização heurística de umas disciplinas por outras, da transferência de conceitos, problemas e métodos – numa palavra, do cruzamento interdisciplinar. (POMBO, 2005, p. 9).

Se, por um lado, houve firme continuidade no objetivo inicial de estabelecer relações, no que se refere aos procedimentos escolhidos para tal, a marca foi a

descontinuidade, com idas e vindas metodológicas constantes. Durante boa parte da pesquisa, por exemplo, a metodologia foi mais analógica, no sentido de procurar entender os seus termos, os objetos de estudos, isoladamente. Assim, por exemplo, eram produzidos textos "puros" sobre um autor ou prática, tentando dar conta destacadamente daquele elemento, que só seria "misturado" com os outros elementos da dissertação em eventuais sessões de discussões, apostando em uma ideia de "não-contaminação". Esse procedimento foi eventualmente abandonado, com o trabalho inclinando-se para modelos que privilegiam as relações entre termos, apresentando autores, práticas e demais personagens da dissertação uns através dos outros, funcionando todos, assim, como critérios de recortes e ênfases.

Basicamente, buscamos sair de uma certa ingenuidade em que as vezes nos sentíamos caindo ao não considerar e assumir forças internas ao próprio trabalho que poderiam explicar, ainda que implicitamente, a pesquisa seguir direções de uma ou outra maneira específica. Nesse privilégio da relação, o pensamento de Deleuze, que utiliza manifestamente essa ideia, assume o lugar de principal referência.

A característica mais elementar da leitura deleuziana dos pensamentos filosóficos, científicos e artísticos é o fato de ela se propor mais como uma geografia do que propriamente como uma história, no sentido de considerar o pensamento não através de uma dimensão histórica linear e progressiva, em que o posterior é superior – como em Hegel –, nem mesmo de uma história descontínua, que abandona a ideia de progresso – como em Foucault –, mas privilegiando a constituição de espaços, de tipos não apenas heterogêneos, mas sobretudo antagônicos. (MACHADO apud SILVA, p. 18).

Na "geografia" do pensamento que adotaremos aqui, não há uma fixação, por exemplo, a um determinado autor na análise de um assunto porque ele o tenha introduzido ou redefinido, nem também a presença cativa de uma ou outra grande ruptura histórica ou elemento-chave de um assunto. Assim sendo, nosso arcabouço teórico foi montado em torno da união entre os autores, com uma preocupação maior em relacionar um com outro, do que com analisar particularmente a contribuição de cada um deles. Um bom exemplo disso se dá no terceiro capítulo, na apresentação de teorias sobre práticas artísticas que apresentam similaridades com ações de Deligny, sendo que, mesmo Bourriaud tendo trabalhado em torno de uma ideia de arte moderna que não é adotada em nosso estudo como um todo, o autor é destacado por trazer alguns elementos que não haviam em outros autores

abordados no capítulo. Similarmente à apresentação de Nietzsche, que, mesmo com seus conceitos trabalhados aqui sendo muito especificamente reduzidos e isolados do contexto maior onde foram elaborados, é privilegiado por abordar questões que o próprio Bourriaud não traz. Nos dois casos, a abordagem aqui não é de síntese de seus trabalhos, mas de conexão entre alguns de seus pontos.

A escolha desse procedimento "geográfico" se deu por conta, além do objetivo do trabalho, que se propõe à varrer o campo da arte em busca de ocorrências errantes em lugares variados e até heterogêneos, também pela forte relação de Deleuze com o próprio Deligny (MIGUEL, 2015), cujos experimentos e a longa relação com Félix Guattari serviram de inspiração e aproximação entre os dois². Essa metodologia visa evitar uma queda em uma abordagem muito racionalista e linear de assuntos e autores que fogem disso por definição. De fato, se Deleuze e Guattari construíram um modo de organizar pensamentos baseado no próprio Deligny, por que não usarmos esse modo aqui?³

Esse uso se dará em dois grandes sentidos: criação e percepção. No sentido criativo, usaremos essa ideia como o critério para a seleção dos elementos que compõem as partes desse texto, conforme já dito. E, no sentido perceptivo, como uma sugestão feita a partir de agora de como o leitor poderia organizar mentalmente as ideias e partes que constituem este trabalho. Por fim, vale ressaltar que usamos aqui o termo "geografia do pensamento" como um "guarda-chuva" para nomear o modo menos linear de pensar de Deleuze, que foi se diferenciando e transformando ao longo dos anos e ganhou vários nomes como "Teatro" (FOUCAULT, 2000), "Colagem" (MACHADO, 2009), até "Dadaísmo Filosófico" (DUTRA, 2010) e o próprio *Rizoma* (DELEUZE E GUATTARI, 1995). Mesmo com significados específicos que seus definidores destacam, esses nomes agregam e representam bem a linha geral não-linear de Deleuze que adotamos aqui para unir nossos pontos.

Feito esse comentário, vamos a algumas especificidades da pesquisa ligadas à sua parte mais operacional.

O nosso arranjo do pensamento de Deligny foi definido a partir de seus comentadores, dando destaque a conceitos já utilizados em outras aproximações

² Cf. BORGES, Luíza de Aguiar. *Mapas, Constelações, Espirais: a Rede em Deligny, Benjamin e Deleuze*. Policromias - **Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jun. 2018.

³ Deligny inclusive diz que "poucos textos haviam explicado de maneira tão precisa sua prática" ao se referir ao conceito de *rizoma* elaborado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*. (MIGUEL, 2015, p. 58).

com campos artísticos. Inicialmente, a ideia era fazer uma análise do discurso de Deligny, mas partimos para essa metodologia que, entre outras coisas, também promove uma valorização dos trabalhos já realizados a respeito dele, principalmente em língua portuguesa. Naturalmente que no início da pesquisa seria até difícil prever um procedimento como esse, pois não conhecíamos a real extensão do campo de pesquisa sobre o autor e, à medida que fomos percebendo-a, vimos que poderíamos trabalhar com essas aproximações já conduzidas.

A questão, após a formação desse arranjo, passa a ser: onde e como o usar? Encontramos um contexto bem diversificado e com muitas possíveis abordagens. Entre as diversas correspondências possíveis, optamos por focar naquelas que tivessem uma proximidade tanto com os pensamentos de Deligny quanto com os experimentos que iriam compor a terceira parte da pesquisa, para funcionar como um critério de escolha das teorias e práticas que seriam apresentadas e discutidas. Particularmente no caso dos autores teóricos, é interessante ver que procuramos sempre focar em suas formas de pensar, ou seja, nos processos que os levaram àquelas teorias, e não apenas em transmitir exclusivamente os conteúdos do que cada um diz. Por exemplo, em Certeau, para além de só dizer especificamente o que seria uma definição de um determinado conceito que ele propõe, como o de *tática*, nós tentamos pensar o porquê e como ele chegou àquela proposta.

Por fim, nosso estudo tem três dimensões principais: a sua dimensão externa, formada pelos contextos em torno dos temas que são tratados aqui, como os artistas e os teóricos, a conceitual, quase imaterial e interior ao seu grupo de trabalho e a escrita, que une ambas, materializando-as. Esta última trabalha geograficamente de uma maneira mais tímida que as demais, sendo mais convencional, até por reconhecer seus limites, porém, eventualmente, principalmente pela presença do próprio autor do texto como sujeito e objeto de análise, encontramos alguns traços buscando singularidades, como na tentativa de uma escrita ressalvada⁴:

Ao invés de um encadeamento de proposições, valeria mais a pena revelar o fluxo do monólogo interior, ou as estranhas bifurcações da conversão mais ordinária, desligando-as, também elas, de suas aderências psicológicas e

⁴ Um procedimento que nossa pesquisa usa para lidar com um dos grandes temores de Deligny, que é o da linguagem se passar pela própria realidade. Trata-se da constante lembrança das condições do que se é escrito como criação e não reprodução e transmissão exata. Assim, acreditamos que avisos que são dados neste sentido eventualmente durante o texto cumprem o papel de lembrar isso: é preciso desconfiar da linguagem verbal.

sociológicas, para poder mostrar como o pensamento, como tal, produz algo *interessante*, quando acede ao movimento infinito que o libera do verdadeiro como paradigma suposto e reconquista um poder imanente de criação. (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 166).

2.2 Aproximações Deligny-arte

Fernand Deligny é um pensador francês que trabalhou em torno de cinco décadas na França com crianças que eram separadas do convívio social por serem consideradas inadaptadas pelos mais variados motivos. Entre 1938 e 1946, ele atuou como educador e responsável por classes "especiais" de escolas, asilos e instituições assistenciais ou jurídicas do governo da França⁵. Entre 1948 e 1965, ele realizou sua primeira experiência por fora das instituições formais, no projeto denominado *Grande Cordée*, que não tinha um lugar fixo e recebia jovens que não tinham conseguido se ajustar a quaisquer outras instituições de adaptação do país.

Após uma passagem de dois anos pela clínica de *La Borde*, onde trabalhou junto com Félix Guattari e Jean Oury e conheceu – e adotou – Janmari,⁶ Deligny inicia sua primeira *rede*, a *Tentativa de Cévennes*. Em uma região rural e montanhosa da França, cria-se um lugar pensado para que crianças como Janmari possam viver fora dos limites e controles de alguns domínios da vida, como a linguagem verbal. Os espaços eram divididos em áreas de convivência, nas quais pequenos grupos de crianças viviam com algum adulto – conhecido como *presença próxima* – que era responsável por acompanhá-las. Essa experiência durou até o começo dos anos 80, sendo o mais radical e influente trabalho de Deligny, marcando sua especificação nas *crianças ditas autistas* e uma maneira nova de lidar com as questões sociais da psiquiatria, já que Deligny materializou a crítica das ideias de terapia e tratamento, indo na direção da noção de construção de *modos de vida*.⁷

A herança de Fernand Deligny tem se aproximado do campo artístico tanto de formas teóricas quanto práticas. Vamos destacar aqui algumas dessas formas com

⁵ Mesmo nessa "fase institucional", é possível observar, na sua experiência no Hospital Psiquiátrico de Armentières, uma visão questionadora aos modos de lidar com aquelas crianças, sendo que Deligny acabou com os castigos morais e desenvolveu ateliês artísticos, jogos, brincadeiras e passeios para elas.

⁶ Janmari tem doze anos na época que Deligny o conhece e, diagnosticado com intenso autismo, ele não se comunica verbalmente. Esse encontro foi responsável por uma grande virada no pensamento do autor, que começou a partir daí a questionar de forma intensa o lugar das palavras.

⁷ Cf. <https://deligny.jur.puc-rio.br/index.php/cronologia/>

foco no contexto do Brasil, mas também ressaltando pontualmente algumas outras produções em outros países.

As *linhas de errância* se tratam de uma das partes mais importantes das *redes* e uma ação que era rotineiramente realizada nelas. Além de um método cartográfico que Deligny e as *presenças próximas* utilizavam para registrar a experimentação do espaço feita pelas *crianças ditas autistas* durante a realização de suas atividades diárias, o objetivo delas era entender um ser *outro*, que não faz uso da linguagem verbal. Os mapas produzidos por essas linhas que vão sendo traçadas à medida que os adultos observam as crianças se movimentando pelos espaços, têm assumido, por conta de suas características formais e também simbólicas, um certo papel de objeto de arte, sendo expostas com uma dimensão também de apreciação estética para o público em espaços de exibição mais tradicionais, como galerias e centros culturais.

A 30ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2012, por exemplo, promoveu a exposição ao seu público de alguns deles. Ao todo, foram apresentados nela mais de cinquenta desses mapas, além de dois filmes produzidos por Deligny – *Ce Gamin là* (1976) e *Le Moindre Geste* (1971) – um documentário sobre sua vida – *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire* (1989) – e vários documentos, fotografias e outros tipos de registros pessoais (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2012). O trabalho de Deligny e das *redes*, naturalmente, também foi tratado nos simpósios e debates sobre a mostra em geral e em alguns textos no catálogo daquele ano. O título da bienal foi *A iminência das poéticas* e, no texto do curador, podemos ver a aproximação observada:

Essas decisões de abandono, essa reclusão, essa possibilidade de fazer silêncio ou de suspender o discurso interessam sobremaneira em *A iminência das poéticas*. Interessam porque existe, naquela modernidade que foi voluntária, também, uma parte de sombra, uma tradição de abandono, um baixo contínuo de renúncia, uma vontade antivoluntária: na esteira de Lygia Clark quando chegava à conclusão de não ter mais necessidade de expressar-se; é, por exemplo, Fernand Deligny confinando-se com suas crianças autistas na rusticidade do vale dos Cevennes, enquanto Paris ardia na epifânica paixão daquele maio de todas as promessas, em 1968. (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 48).

Na bienal seguinte, em 2014, houve novamente a presença de Deligny, dessa vez de maneira mais indireta, através de uma instalação denominada *Balayer - A*

MAP OF SWEEPING, produzida pela artista Imogen Stidworthy. Essa continuidade é interessante, podendo indicar uma possível recepção calorosa a todo o universo que envolve o autor no contexto de arte do Brasil. Essa instalação continha áudios com textos dele e imagens que a artista produziu na localidade na França de uma das *redes*, que, mesmo após o fim de suas atividades quatro décadas atrás, teve dois dos seus moradores, Lin e Durand, permanecendo e vivendo por lá ainda até pelo menos 2014, inclusive, realizando eventualmente trabalhos com *crianças ditas autistas*. Embora intensamente ligado a uma noção de arte contemporânea muito institucionalizada e com o suporte da instalação, algo que contrasta bastante com as práticas artísticas que abordaremos aqui em geral, esse trabalho é uma das conexões mais fortes que observamos com nosso estudo, no sentido de ser uma boa imagem de como os pensamentos de Deligny podem ser usados como instrumentos para a construção de experiências que desafiam fronteiras, nesse caso, das linguagens de um modo bem amplo, como a descrição do trabalho mostra:

Como parte de sua pesquisa em curso sobre as fronteiras da linguagem, Stidworthy trabalhou com Lin e Durand para considerar o legado do projeto de Deligny e refletir sobre o que a ausência de linguagem poderia dizer sobre como ela constrói nosso sentido de indivíduo e desse modo estrutura – assim como restringe – nosso envolvimento com o mundo. Cada componente da instalação de Stidworthy enfoca uma prática cultural concebida por Deligny em sua tentativa de levar em conta a relação com os autistas e sua visão de mundo – isto é, desenhar, “camerar” e escrever. Atenta à percepção intensificada que essas pessoas têm do mundo material, Stidworthy as filmou enquanto trabalhavam com Durand em um projeto desenvolvido de tempos em tempos, que envolve traçado em papel – uma atividade que Deligny distinguia do desenho para enfatizar sua base não intencional. [...] Por fim, o estilo incomum de escrita de Deligny – presente na instalação sonora por meio de gravações em estúdio que registram a tradução direta e improvisada do seu texto original em francês para o inglês e o português – revela sua tentativa de afrontar a linguagem dentro dela mesma. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014).⁸

Em 2015 ocorreu o *Acampamento Provisório I*, um evento com "exposição, performances, exibição de filmes, conferências, oficinas e lançamento de livro" (ITAÚ CULTURAL, 2015)⁹. Todas essas ações foram baseadas nos trabalhos de Deligny. As apresentações feitas no evento pela companhia teatral *Ueinzz* tinham como tema a questão do "lugar para todos no mundo", frase que, naturalmente, representa bem

⁸ Cf. <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1604>. Acesso em: 27 set. 2020.

⁹ Cf. <https://www.itaucultural.org.br/acampamento-provisorio-i-no-ic>. Acesso em: 27 set. 2020.

um dos objetivos mais cruciais da construção das *redes*, que tentavam ser justamente um lugar que pudesse receber pessoas que são afastadas. O evento contou ainda com Sandra Alvarez de Toledo, que tem se responsabilizado pela publicação da obra do autor através da editora *L'Aracheen* e também Marlon Miguel, ambos importantes referências para o nosso estudo. Ela realizou uma oficina baseada no conceito das *linhas de errância*. Nessa oportunidade, foi lançado também o livro *O Aracniano e outros textos* (2015), o primeiro do autor traduzido em português e que marcou aqui no Brasil o começo de um forte processo de redescoberta e valorização de sua obra, algo que vem ocorrendo na França desde 2007 (MENDES, 2017, p. 18). Uma diferença particular desse evento para as bienais é que, nesse caso, o foco era exclusivo no autor, sendo um evento muito simbólico, tanto pela temática específica de Deligny quanto pela forte presença de ações com linguagens artísticas na programação.

A exposição *Lugares do Delírio*, realizada entre 2017 e 2018, que circulou por espaços como o Sesc Pompeia e o Museu de Arte do Rio, também contou com a exposição de *linhas de errância* e outros registros de experiências do autor francês. Dessa vez, de volta a um contexto mais amplo, junto com alguns trabalhos de outros autores que dialogavam com o tema do "delírio", do qual a exposição tratava.

O *II Encontro Internacional Fernand Deligny: gestos poéticos e práticas políticas transversais*, que retomaremos a seguir, também teve várias atividades relacionando o autor ao campo das artes. Em um dos dias, o evento contou com uma programação na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, onde houve uma "fala performance" com Maria Alice Poppe e Laura Samy e três debates e discussões a respeito de aproximações entre Deligny e o cinema. Na Casa Jangada, houveram mais duas performances baseadas no trabalho dele, realizadas por Bernardo Oliveira com Lucas Pires e por Claudia Millás com Guilherme Mattos. Houve também uma programação no Museu de Arte do Rio, com performances e debates sobre arte a partir de Deligny.

Como podemos observar nessas menções ao cinema, os filmes formam uma parte importante de seu trabalho, embora sejam tratados apenas tangencialmente nesta pesquisa. Deligny costuma ser muito associado ao campo até por questões mais sociais, como o fato de ter tido uma proximidade com André Bazin e François Truffaut, que são duas figuras muito importantes para a história do cinema mundial.

O fato é que ele tem sim, por definição, o uso de procedimentos artísticos como central na construção do cotidiano das *redes* tanto com desenhos – através das linhas – quanto com filmagens. O seu audiovisual, no entanto, não é usual, pois não é tão focado na produção de um objeto fílmico final, de um produto para o público consumir, mas, sim, na construção de uma situação para as pessoas que participam da filmagem. É algo que não "caiu" muito bem nas instituições cinematográficas em seu tempo e os projetos desenvolvidos não ganharam tanta projeção fora das *redes*, alguns, inclusive, ficando perdidos por muito tempo.

Para além das práticas audiovisuais e das aproximações brasileiras, vale destacar também as iniciativas *Vague ou la Tentative des Cévennes* do grupo *1 Watt*, que se trata de uma performance baseada nas experiências nas *redes* de Cévennes e a dança *Graine de Crapule d'après Fernand Deligny*, que é inspirada em um pequeno livro lançado pelo autor na França com este mesmo nome. Ambas são exemplos de produções recentes ponteando Deligny e arte.

Em termos de estudos teóricos agora, voltemos ao papel do *II Encontro Internacional Fernand Deligny*, que foi muito importante para a nossa pesquisa por agregar em um só lugar e estimular uma série de pesquisadores brasileiros que estão tratando com o autor recentemente, além de disponibilizar uma série de materiais que ajudam muito no entendimento do universo do autor e especialmente das *redes*.¹⁰

Consultamos no período da pesquisa mais de cem trabalhos, entre artigos, e ensaios, dissertações e teses realizadas nos últimos cinco anos no Brasil sobre o autor, o que mostra a riqueza da produção atual sobre o assunto em português. A maioria dos materiais brasileiros está focada em questões tangentes ao nosso tema principal que é a arte/vida, assim que, em busca de artisticidade, também conferimos alguns trabalhos em língua estrangeira. Particularmente no que se refere a conexão com a arte, os seguintes estudos foram importantes para a pesquisa por realizarem esse movimento de trazer o autor para debates mais artísticos e filosóficos: *Esquivas, criação e planos de existência: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas na trajetória de Fernand Deligny* (2017), de Mariana Louver Mendes; *Mapas, Constelações, Espirais: a Rede em Deligny, Benjamin e Deleuze* (2018), de Luíza de Aguiar Borges; *FAZER-AGIR-DANÇA-MÚSICA: Linhas de escuta, presenças*

¹⁰ Cf. <https://deligny.jur.puc-rio.br>

próximas e performance desprotegida (2018), de Maria Alice Poppe e Tato Taborda; *Can you 'ear me? L'autoportrait de Vincent Van Gogh vu par Bazin et Deligny* (2018), de Blandine Joret; *Danses D'errres* (2018), de Anamaria Fernandes, *Devenir Trace: des lignes d'erre aux lignes de chants aborigènes* (2018), de Barbara Glowczewski.

Valorizamos também em nosso processo as aproximações já produzidas no nosso próprio grupo de estudos, o *Laboratório de Inteligência Artística (!)*, que tem procurado observar as práticas e pensamentos que contornam as *redes*, colocando no horizonte os campos da arte, da cultura e o nosso contexto local no nordeste do Brasil. *Ex-arte: práticas desviantes* (2016) de Gentil Porto Filho é um trabalho prático-teórico elaborado com Deligny em perspectiva, como é possível observar na descrição que acompanha os registros de suas práticas: “quero acreditar que se trata de um pequeno passo além daqueles que alcançaram a borda (Allan Kaprow e Guy Debord) e um passo sempre aquém daqueles que não têm borda alguma (os autistas observados por Fernand Deligny)” (PORTO FILHO, 2018). A tese de Moraes, que relaciona conceitos da Internacional Situacionista e do filósofo Michel Foucault com produções contemporâneas realizadas na cidade do Recife, por sua vez, mostra as *redes* de Deligny como imagem de um espaço de “oposição ao culto do “fazer” – sentido e comunicação aos modos de um imperativo mundo funcionalista –, promover um elogio ao “agir”, desinteressado.” (MORAIS, 2019, p. 25).

Organizando essa diversidade de forças ao redor do sentido principal produzido pela biografia e os trabalhos escritos de Deligny, em especial *O Aracniano e outros textos* (2015), propomos aqui um modo de ver, ou uma colagem, da *errância* utilizando as linhas do autor.

2.3 Arranjo *Deligny*

Para construir o nosso arranjo, buscamos encadear os conceitos em torno da ideia de *errância* que mais encontramos nos comentaristas gerais do trabalho de Deligny que estudamos com os saberes e práticas que o aproximaram dos campos artísticos, além da nossa própria leitura pessoal e interpretação de seu pensamento. Essa última funcionando com um papel de mediação, no sentido de procurar impedir uma abordagem mais homogeneizadora e totalizante.

Assim sendo, destacamos livremente, entre os muitos termos e conceitos tratados pelo autor, os de *homem que somos*, *vontade*, *linguagem verbal*, *projeto pensado*, *linhas de errância*, *aracniano* e *rede*. O núcleo de nosso arranjo se dá em torno da relação entre o *homem que somos* e o *aracniano*, que juntos formam a *rede*, que, por sua vez, possibilita e registra a *errância*. As questões da *vontade*, da *linguagem verbal* e do *projeto pensado* aparecem como as diferenças fundamentais entre o *aracniano* e o *homem que somos*. E as *linhas de errância* se apresentam como uma das técnicas de escuta e de registro dos erros pelo espaço.

Vários comentadores¹¹ citam a particularidade da escrita de Deligny, sendo os seus textos eles mesmos verdadeiras *errâncias* linguísticas. Ele trabalha muito com a questão dos termos, sugerindo pequenas alterações linguísticas e focando muito em detalhes para revelar suas reflexões. Assim sendo, neste tópico optamos por um uso recorrente de citações longas, para poder dar ao leitor a noção de algumas especificidades dos pontos abordados dentro do universo "estilístico" característico do autor. Além disso, vale ressaltar também algumas aproximações que fizemos, como utilizar algumas vezes os termos *homem que somos* e *homem* como sinônimos, o mesmo acontece entre *vontade*, *desejo*, *vontade de querer* e *querer* e também com a nossa redução de várias possíveis formas de chamar as crianças da *rede* – ao se referir ao aspecto de suas condições clínicas – para o termo *crianças ditas autistas*. São todas questões terminológicas complexas, que possuem particularidades importantes, mas que, para o escopo de nosso estudo, não receberam delimitações muito intensas ou elaboradas em termos de fronteiras.

Vale ressaltar também a estrutura que (não) foi dada a esse longo tópico. Por muito tempo, ele tinha uma divisão interna, com cada conceito trabalhado em um lugar específico, porém, para reforçar o funcionamento de todos apenas em conjunto – em linha – e de uma maneira algo caótica, deixamos de fazer divisões do tipo, mesmo achando que isso pode acabar exigindo mais da vida do leitor. Pois bem...

Homem que somos é o termo utilizado por Deligny para definir o "calabouço" do habitual, do comum, do *costumeiro* e de tudo o que é entendido como "normal" no comportamento humano em um dado contexto. Nesse termo, quase sempre utilizado em direta oposição ao ser *aracniano* – que é o ser livre das vontades, dos

¹¹ Cf. MIGUEL e NOELLE. *Fernand Deligny e o gesto da escrita: escrita-traçar, território comum e iniciativa popular*. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n. 18, 2015.

quereres, da linguagem e da consciência, Deligny próprio se posiciona, admitindo seu pertencimento a essa categoria conceitual. É um pertencimento fruto de uma herança histórica, à qual boa parte da humanidade também é destinada pelo devir da sociedade contemporânea. O *homem que somos* é o típico ser das palavras, da *linguagem verbal* e da consciência; um ser que tem seu domínio e experiência da realidade mediadas e quase sempre limitadas ao campo do simbólico e da comunicação que a sua espécie lhe lega.

Definindo categorias muito próximas ao *homem que somos*, os termos *homem* e *sujeito*, podem facilmente se mesclar, passando-se por sinônimos, mas possuem diferenças sensíveis no significado atribuído a eles por Deligny, que passa por eles para chegar ao significado de um conceito importante: o ser humano.

Deligny utiliza a palavra homem para designar a entrada no mundo simbólico, a possibilidade de representar, o movimento reflexivo da consciência de si e o acesso à linguagem. A noção de humano será desenvolvida por Deligny como aquilo que é comum a todos, anterior à linguagem e ao sujeito, uma camada para ele primordial. (RESENDE, 2016, p. 27).

Quando os termos *homem que somos* e *sujeito* se embaralham nos textos de Deligny, assim como o fazem também em nosso próprio cotidiano – quando o *eu* das nossas frases e a nossa própria percepção de si mesmo se confundem –, uma dominação se estabelece: da consciência pela *linguagem verbal*, cuja função de mediação da realidade se perverte em própria realidade. As operações do pensamento e da consciência em si, que, por longos períodos da história, tenderam a ser apresentadas como as definidoras, por excelência, do ser humano, nesses momentos de dominação, na visão do autor, se apresentam como determinadas, controladas e reduzidas por aquela coisa mesmo – as palavras – que ela considera estarem ali apenas para transmitirem suas posições.

As distâncias e fronteiras entre o *homem* como ser humano, tal qual seus processos internos de significação o constituem, e o *homem* como *sujeito* da linguagem, tal qual ele se expressa e é percebido, estão sempre se desenvolvendo a partir dos seus contextos, dos outros *homens* e *sujeitos* da realidade ao seu redor, sendo uma dimensão praticamente incontornável da experiência humana, mesmo para o desenvolvimento pessoal singular. Assim, teríamos um problema caso o entendimento como ser humano desse *outro* que está ao nosso redor somente

pudesse se dar a partir da noção de consciência interna, que só se pode atingir – a do outro – através de um exercício de imaginação e abstração. Travamos contato com a consciência interna dos outros apenas através de muita mediação linguística, tanta que ela pode acabar – por quantidade – virando o próprio outro.

Esse papel da *linguagem verbal* na mediação das relações entre as pessoas é uma problemática humana fundamental para Deligny, pois ele a identifica na raiz de uma exclusão natural de tudo o que não é *linguagem verbal* pela sociedade.¹²

Esta expressão “o homem que somos” é utilizada pelo autor para diferir de “humano”, que ele considera um conceito bem mais abrangente de algo próprio a todos nós, mas que perdeu seu contorno pelo imperativo da linguagem que impede de ver outros modos de vida deste humano. Os sujeitos de linguagem, que estão marcados pela ordem do simbólico e pelas ações com finalidade é o que ele chama “o homem que somos”; já o autista, em vacância de linguagem, que tem uma capacidade de rastreamento, de conexão não consciente com as coisas que são acessadas como extensão de seu corpo é o que Deligny chama de “humano”. (AZEVEDO, 2018, p. 157).

A ordenação do simbólico que define esse sujeito da linguagem ao elaborar e conceber a realidade material e abstrata ao redor é acessada principalmente e também costumeiramente através das presenças, além da própria *linguagem verbal*, do *projeto pensado* e da *vontade do querer*. Essas três características do *homem que somos* são analisadas por Deligny, ao apresentar as particularidades do comportamento cotidiano das *crianças ditas autistas* que participam de suas *redes* e que, em quase tudo, se diferenciam do comportamento costumeiro do *homem que somos*.

A *linguagem verbal* falada ou interna é a forma de contato principal de um homem com os outros homens e objetos e também é a partir dela que se reflete sobre si mesmo e se constitui grande parte das visões de mundo de cada um. De fato, não é difícil encontrar teorias sobre a origem do homem, que colocam em torno da criação da função comunicativa da linguagem verbal entre nossos mais antigos ancestrais como o grande marco do “nascimento” da nossa espécie. Pelbart (2013, p. 261) aponta a “necessidade” de Deligny de “falar contra as palavras”, à medida que elas adequam a consciência, até porque, em muitos casos, elas podem se tornar alvos e ferramentas facilmente disponíveis a jogos de influência e dominação.

¹² É uma questão que ele procurará reverter em sua ideia de *consciência de rede*.

A *linguagem verbal* é costumeiramente vista apenas com o papel de transmitir os conteúdos da consciência, porém, Deligny, ao ver os *rastros* da ausência dela em um ser humano – as crianças que tinham os níveis mais extremos de ausência de fala –, intui que a presença da *linguagem verbal* passa a moldar a constituição em si de uma própria consciência, da qual imagina-se que ela seria simples ferramenta.

Se, por excelência, um lugar do espírito é o lugar de um sentido, de um sentido escondido ou pronunciado, de um sentido transmitido ou simplesmente recebido, então parece difícil pensar um lugar do espírito que não seja um lugar de palavra, ou ao menos, de linguagem. É pelo uso dos signos, visuais ou sonoros, que rastreamos, no mundo finito dos homens, a presença do espírito: mais precisamente, a fala, enquanto expressão singular de um sistema de simbolização do mundo, é frequentemente apreendida como o espaço de presença de um espírito em ato. (SÉVÉRAC, 2017, p. 120).

A consciência anda ao lado da *linguagem verbal* para o *homem que somos*, que escreve e que pensa para poder existir. Na sua vida cotidiana, esse homem sabe, sente e vive tudo o que sabe, sente e vive apenas por meio de palavras na maior parte do tempo. Sem elas, o que lhe sobra? O que chegou até ele sem palavras? Imagens, sons e sensações imediatamente também convertidas nelas ao pisarem no espaço interno de seu raciocínio.

Dentre as coisas que habitam aí perto, se destaca a *vontade de querer*, o *desejo*. Os comandos do *desejo* entram ao lado da *linguagem verbal* no esqueleto básico do *homem que somos* e Deligny percebe a sua relação com a linguagem, no comando de variados aspectos da vida cotidiana, principalmente os *mínimos*. Os dois são os pontos de partida e condução de qualquer *projeto pensado*, que se põe em palavras e, depois, em ações na realidade para poder funcionar como ponte da realização de algum *desejo* estabelecido internamente. Falar é, antes de tudo, querer falar: os *desejos* se põem como as atividades a priori de todas as atividades e Deligny desconfia que as *crianças ditas autistas*, não tendo linguagem verbal, não têm também desejos à maneira do *homem que somos*.

A observação do comportamento cotidiano “obstinado” das *crianças ditas autistas*, com suas “renúncias espontâneas dos interesses, da vontade do querer” faz Deligny afirmar que, ali, existe um ser sem desejos que “persiste apesar de tudo e de todas as razões que militam para que ele desapareça” (2015, p. 45-46). Persistindo na suspeita, ele chega a empreender o que chama de uma “genealogia

do querer” e que o leva – não muito sistematicamente – a tempos remotos da espécie humana, na busca de formas de vida que não possuam o *querer* por alguma coisa específica, o *desejo* por um objetivo em situações, práticas, momentos etc. É a partir daí, que lhe surgem as noções de *coincidências* e de *reações ao ambiente* como uma oposição aos modos de fazer e saber do *desejo*.

[...] será possível pensar que um dia algum representante de nossa espécie se pôs a querer fazer fogo? [...] Que ele tenha percebido coincidências possíveis entre o fogo e os usos que dele poderia fazer parece mais verossímil; e, que, depois, tenham ocorrido as coincidências necessárias para que esse fazer adviesse e estivesse ao alcance das mãos. (DELIGNY, 2015, p. 58).

É também um modo natural de agir das *crianças ditas autistas*, que se esquivam do desejo de uma forma espontânea, muitas vezes na direção de circunstâncias do ambiente. Essa, no entanto, é uma característica menos visível daquelas crianças, que têm, na ausência da fala, uma característica bem mais perceptível aos olhos de quem as observa por fora. A dúvida que se estabelece, então, é se uma coisa tem a ver com a outra: se a ausência de linguagem promove uma *ausência de desejo* ou o contrário, existe essa relação?

A ausência de *querer* não é tão "assimilável" como a da fala para o *homem que somos*, sendo que Deligny próprio se percebe em muitas ocasiões tentando entender as atitudes *aracnianas* das crianças com base nas lógicas do *querer*, da ação como busca da realização do *desejo* por algo, como que condenado à lógica de pensamento de: "por que essa criança quer bater reiteradamente a cabeça nesta parede?". Nesse espaço de pensamento, se coloca uma dificuldade na relação do *homem que somos* com o ser *aracniano*, pois não é possível com as lógicas de *projeto pensado* e de *desejo* – duas das principais constituintes desse ser que tem consciência de ser ser – entender as dimensões daqueles gestos, daquelas experiências, daquele outro, e, quem sabe até, de qualquer outro.

Depois de ter ouvido e compreendido que, no que tange a essas crianças aqui presentes, querer não está em uso, serão necessários anos para que essa certeza formulada transpareça minimamente nas atitudes costumeiras. Dir-se-ia que, teimosos, sorrateiramente obstinados, uns ou outros acreditam no querer ainda assim e apesar de tudo. O que seria, de fato, de algum outro aí sem querer? É difícil acreditar na distância que pode existir entre uma "verdade" expressada e ouvida e o núcleo denso e duro que, no foro interior de cada um, decide. (DELIGNY, 2015, p. 50).

Deligny entende que o *projeto pensado* previamente às ações, por menores que sejam, é um hábito e identidade do *homem que somos* (AZEVEDO, 2018). Sendo que esses *homens* são capturados justamente por pensarem controlar essas dimensões de intenção e finalidade e, por consequência, não empreenderem reflexões mais intensas a respeito das mesmas. Chegando-se ao ponto em que o *projeto pensado*, para além de ser a ferramenta de realização de atividades nos mais variados campos de ação, passa a ser também sua forma de julgamento e valoração da experiência do outro. Deligny alcança esse entendimento ao procurar investigar o porquê de as atividades realizadas pelas *crianças ditas autistas da rede* serem tratadas como “aberrações” e “subatividades” pelos *homens que somos*. Em sua visão, a ausência de um *projeto pensado* por aquelas crianças previamente à realização daqueles atos para justificar suas realizações será um grande motivo.

Mas valorizamos o "projeto pensado" como estrutura de nosso modo de pensar, o compreendemos como um nível superior e ficamos fascinados com seus efeitos. O inato fica reduzido ao estado de sobrevivência e mesclado a características de nosso comportamento, tais como a agressividade ou a sexualidade. É então que o instinto nos constrange, é como se fosse algo a ser superado, coisa de selvagem. A tão sonhada evolução não permite que ele persista, julgamos como se o que viesse depois fosse superior ao ocorrido antes. (MENDES, 2017, p. 76).

Oposto ao *projeto pensado*, está o *inato* das atitudes das crianças da *rede*, abertas ao imprevisível, às ações sem justificativas prévias, às circunstâncias e aos acidentes em seus modos de experimentar os espaços. Esse modo de ser chamará a atenção de Deligny pela potência. É uma potência que poderia ser aproveitada também pelo *homem que somos*, que, segundo Deligny, deveria dar o primeiro passo para tal distinguindo entre “o que quer porque se pode querê-lo” e o que não diz respeito ao querer, o que não é dado nos níveis do desejo e que ele chama de *aracaliano*: que não está ao alcance do querer (DELIGNY, 2015, p. 55). Para ele, as *coincidências* e *surpresas*, fundamentais para um comportamento errante, só podem ter lugar se o querer se limitar (DELIGNY, 2015).

Azevedo chama atenção para a proposta geral de Deligny quanto ao *homem que somos*: suas investigações conduzem muito mais a uma tentativa de ajudar esse homem considerado "normal", do que aquelas crianças. Podemos observar

nisso uma inversão dos papéis de cada um desses dois no ideário de tratamento (AZEVEDO, 2016), Deligny tenta como que "curar" aquele que, por costume, está oficialmente encarregado do poder de cura, mas também, e principalmente, do poder de "condenação", que os sistemas que "explicam" o *aracniano* empreendem, ao classificarem, separarem e decidirem os seus comportamentos e destinos.

Colocado isto podemos afirmar que Deligny irá, desde o princípio, inverter o sentido que procura ver no indivíduo os males da sociedade. "São eles que precisam ser tratados", e por eles entenda-se educadores, pais, especialistas, portadores da linguagem simbólica e toda sorte de maiorias que impõem, de forma mais ou menos explícita, seus modos de viver, seus preconceitos, suas "normalidades" e regras como preceitos, prescrições e imposições. (ARAGON, 2018, p. 177).

Sem *linguagem verbal*, *projeto pensado* e *querer*, então, as *crianças ditas autistas* podem ser, como Deligny diz de Janmari, "a manifestação do humano liberado da tirânica reciprocidade do sujeito" (ALVAREZ DE TOLEDO apud MENDES, 2017, p. 46).

Ele desconfia da onipresença da dimensão da finalidade e do objetivo nos *projetos pensados*, que aprovam e promovem apenas práticas e saberes dados no sentido de um controle cada vez maior de ações previamente planejadas, uma lógica a qual Deligny contrapõe com a ideia de *agir*, no sentido tanto de *traço* quanto de *gesto*. Ele coloca o *projeto pensado* como o oposto e adversário, por definição, da *rede*, se perguntando: "como impedir que o projeto pensado absorva ou destrua a rede como inoportuna?" (DELIGNY, 2015, p. 39).

É preciso compreender de onde eu falo: deste espaço em que vivemos próximos a crianças para as quais a identidade consciente/inconsciente está suspensa ou não adveio, andamento particular que implica uma prática precisa. Trata-se de ir em busca, nem que seja ao preço de longos desvios, daquilo que pode haver de comum entre elas e nós. Tudo se passa como se houvesse outra identidade, outra "mesmidade" específica, e não aquela que funciona no simbólico. Você perceberá que esta palavra "comum" é primordial. (DELIGNY apud SÉVERAC, 2017, p. 134).

O *homem que somos* é, então, formado principalmente pelo *projeto pensado*, a *linguagem verbal* e o *querer* que são três das suas principais atitudes e modos de entendimento da realidade. Ao sugerir uma experiência de vida aberta à convivência respeitosa – no sentido de deixar existir – com outras formas de vida que não se deixem guiar por esses três pilares, e também na tentativa de entrar aí nesse

espaço e experimentar uma realidade sem os três, Deligny nos convida a uma aventura à qual ele próprio partiu. Nas *redes* que desenvolveu, ele buscou evoluir o seu olhar e aguçar a sua própria percepção desse outro a partir de seu ponto de vista, além de procurar deixar ele mesmo guiar-se por aqueles princípios de outro tipo de gente.

Os textos de Deligny, embora naturalmente estejam dentro da lógica de *linguagem verbal*, o que ele mesmo constantemente problematiza, dão interessantes testemunhos da sua própria aventura, sendo suas frases, elas mesmas, errantes, guiadas por uma linha estranha de conteúdos e procedimentos, se deixando ir em circunstâncias e *acazos* que lhe aparecem à mente ou ao corpo durante o processo de escrita. Embora, como aponta Perret, a questão principal para ele não seja a de que as coisas mudem, "trata-se de permitir que elas existam enquanto tal, imutadas. Imutadas, imutáveis e, no entanto, vivas. Surpreendentemente vivas [...]" (PERRET apud MENDES, 2017, p. 71).

Há sempre, em algum lugar, ninguém sabe onde, uma alta corte que nos observa do ponto de vista do correto; onde o outro lado da moeda da lei pode ser visto; se sob o pretexto de que por mais autista que sejam, eles devem ter o direito de querer, mesmo se eles não adquiriram a prática do projeto pensado, eu imponho esse "certo" para eles e os condeno a uma semelhança – a uma identidade – esse é o maior fardo, muito porque é uma ficção. Certamente eles tem esse direito no mais alto nível; mas o que eles podem fazer com esse direito; se não viver a desordem da extravagância que literalmente significa vaguear sob o caminho? De que caminho estamos falando? O caminho do projeto pensado. Isso dito, pode ser que essa determinação teimosa do humano- que-somos em conhecer e reconhecer apenas a existência e o valor dos 'projetos pensados' é o que nos faz extravagantes, isto é, abandonar o caminho aracnoideo. (DELIGNY apud MENDES, 2015, p. 85).

Seres heterogêneos, o *aracniano* e o *homem que somos*, em seus processos de linguagem ou não, desejo ou não e projetificação da realidade ou não serão as duas partes constituintes principais de um conjunto que analisaremos mais à fundo a partir de agora, a *rede delignyana*, que "não é um fazer; é desprovida de todo *para*; todo excesso de *para* reduz a rede a farrapos no exato momento em que a sobrecarga do *projeto* é nela depositada" (DELIGNY, 2015, p. 25).

Utilizamos o termo *rede* aqui para nos referirmos primordialmente ao grupo que Deligny e alguns colaboradores formaram com um conjunto variante de *crianças ditas autistas* durante algumas décadas do século XX nas montanhas de Cévennes, mas o termo também pode dar conta, de algumas formas, de iniciativas anteriores e posteriores nessa direção, além do conceito abstrato mais amplo que implica. Crianças de diversos lugares do país e com trajetórias variadas eram encaminhadas por profissionais de saúde ou diretamente pelas próprias famílias para lá, onde passavam a conviver e constituir essa *rede*, compartilhando os abrigos e recursos disponíveis nos territórios habitados e participando das vivências ali estimuladas.

A precariedade das condições é sempre destacada nas descrições da experiência e a ausência de estruturas e hierarquias materiais e simbólicas apontam para o experimentalismo da proposta. Essas *redes* ocorreram principalmente nas complexas décadas para a França logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, com uma conjuntura internacional de fortes incertezas, para as quais Deligny era bastante sensível, tendo comentado ativamente em cartas, artigos e diários os problemas de seu momento histórico. Essa precariedade pode ter fortalecido também a dimensão coletiva do grupo, com Deligny dedicando muito tempo em seus escritos para a elaboração desse conceito, articulando-o com diversos pensamentos e contextos, desde os mais particulares àquele seu conjunto, até os mais gerais para o seu país e mundo.

Essa palavra "rede" especificamente também permite aos seus comentadores explicarem e apresentarem a iniciativa em Cévennes sem caírem em termos como instituição, organização e estabelecimento, que, carregando o peso da história de seus usos, podem configurar dificuldades de entendimento das particularidades da proposta. Uma palavra nova convida a uma consideração nova.

Deligny não criou ali uma instituição para as crianças autistas. Ele tornou possível que um grupo de adultos e de crianças autistas pudessem viver juntos segundo seus próprios desejos. Ele agenciou uma economia coletiva de desejo articulando pessoas, gestos, circuitos econômicos e relacionais, etc. (GUATTARI, 2012, p. 33).

A *rede* de Cévennes, como vimos, não foi a primeira a ser organizada e antes de sua formação podemos ver seus elementos em outros projetos de Deligny. Em meados de 1950, ele tentou constituir a sua primeira *tentativa*, quando a instituição

da qual fazia parte – *A Grande Cordée* – perdeu o apoio do estado e passou a atuar de uma forma nômade, viajando pelo país, sem lugar fixo. Tendo sido pensada para jovens "inadaptados", que estivessem em prisões, asilos ou centros de internações, podemos ver aí a característica de preocupação com rejeitados em geral pela sociedade, sempre um ponto central em seu pensamento.

A aposta foi: 1) na criação de meios favoráveis para esses jovens, apostar nas circunstâncias propulsoras para alterar o destino deles; e sobretudo 2) na reversão do sentido de inadaptação, uma reversão crítico-clínica que: 1) toma a inadaptação a partir de suas causas sócio-políticas; e 2) torna positivo o que tinha o caráter negativo de delinquência, desvio, patologia. Inadaptação deixa de ser categoria de acusação ou de patologização para ganhar um sentido a ser afirmado. (PASSOS, 2018, p. 146).

A especialização seguida no âmbito do autismo, pode nos fazer perder de vista essa preocupação mais ampla, mas quando Deligny diz que "estávamos em busca de um modo de ser que lhes permitisse existir" (DELIGNY apud MIGUEL, 2007, p. 57) ao apresentar o que se poderia dizer como o objetivo da *rede*, ele não está limitado às *crianças ditas autistas*, sendo as suas *redes* um espaço para aqueles a que não se era – e, em muitos casos, nunca foi – permitido mesmo existir nos espaços sociais da França.

Desde o seu início em 1967, o foco da *rede* de Cévennes centrou-se no autismo em crianças, algo marcado muito em Deligny pelo encontro com Janmari. A *rede* tinha um pensamento e posição bem anti-institucional, constituindo, assim, uma crítica ao modo como crianças como Janmari eram tratadas. A posição geográfica em uma região montanhosa, afastada do centro urbano em uma época culturalmente agitada na França, fez da escrita a forma fundamental de troca entre o pensamento da *rede* e o mundo externo. Mas, Deligny estava em uma posição difícil ao escrever: por conta dos princípios que guiavam a experiência, com a recusa do poder da *linguagem verbal* em foco. Como reduzir tudo aquilo às palavras? Ele tenta muitas táticas para não cair aí, a maior delas, talvez, sendo a fuga às estruturas, com a adoção de uma estratégia discursiva e estilo pautados na "razão autista".

Além da *rede* ter uma dimensão física e social razoavelmente definida, constituída pelas habitações e pessoas que convivem ali, a sua dimensão conceitual é de grande importância e gera muito trabalho para Deligny. Resultado direto das suas desconfianças e lutas (ALVAREZ DE TOLEDO, 2009) contra as práticas das

institucionalizações tradicionais escolares, psiquiátricas e jurídicas para *crianças ditas autistas*, esse empreendimento teórico ganha um simbolismo fundamental. A *rede* assume o papel de sujeito de seu pensamento, sendo necessária em seu entendimento para a compreensão do que é o *aracniano*, o *homem que somos* e a *errância*.

Várias palavras são usadas para se referir e construir a ideia de *rede* ao longo de seus escritos: *teia*, *tentativa*, *guerrilha*, *jangada*, *desvio* (MENDES, 2017), todas pistas do que está em jogo nesse conceito, que, mais do que qualquer outra coisa, é a própria vida cotidiana daquele grupo heterogêneo de pessoas que ali vivem. A definição de *rede* para a maioria dos comentadores de Deligny gira mais ou menos sempre em torno de "modo de vida", ela é uma proposta de um modo de vida, que pudesse tornar possível justamente outros modos de vida heterogêneos tanto ao seu entorno quanto a dentro de si. Essa busca e consciência da presença de um outro ali, identificado e aceito em sua diferença, produz um espaço que permite ser experimentado. Ao tratar a *rede* como *jangada*, por exemplo, Deligny apontará certa *maleabilidade* necessária e a fragilidade presente, algo diferente da posição mais forte evocada na ideia da *rede* como *guerrilha* e também *teia*:

Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados. Dito de outro modo: não retemos as questões. Nossa liberdade relativa vem dessa estrutura rudimentar, e os que a conceberam assim - quero dizer a jangada - fizeram o melhor que puderam, mesmo que não estivessem em condições de construir uma embarcação. Quando as questões se abatem, não cerramos fileiras - não juntamos os troncos - para construir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga. [...] É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte. (DELIGNY apud PELBART, 2013, p. 90).

Dentre as características definidoras desse modo-de-vida-rede que foram apresentadas por Deligny, está o ponto de partida a partir de um modo de existência fora da linguagem (ALVAREZ DE TOLEDO, 2009) e aberto para as circunstâncias e *acazos*. Isso porque ele identifica que demandas e modos de processar comuns da nossa consciência farão o estabelecimento das distâncias e espaços existentes entre os seres, objetos e os contextos ao redor, o que é uma característica que não existe no ser *aracniano*, mas, que, em nós, torna necessária a presença da *linguagem verbal*, que é o que faz essa mediação dentro-fora. Deligny percebe isso

como um grande desafio para o *homem que somos* em sua relação com os seres *aracnianos*. A tentação em entender através do domínio da *linguagem verbal* as práticas não-intermediadas por ela das *crianças ditas autistas* será sempre grande.

Ora, estávamos em busca de um modo de ser que lhes permitisse existir, nem que para isso tivéssemos de modificar o nosso; não levávamos em conta as concepções do homem, fossem elas quais fossem, e de forma alguma porque quiséssemos substituir tais concepções por outras; pouco nos importava o homem; estávamos em busca de uma prática que excluísse de saída as interpretações referenciadas num código; não tomávamos as maneiras de ser das crianças por mensagens embrulhadas, cifradas, e dirigidas a nós. (DELIGNY, 2015, p. 70).

Deligny comenta desejar “atravessar” a linguagem. Mas, qual linguagem é essa que ele quer atravessar? Trata-se da linguagem verbal naturalmente, das palavras que temos e usamos para as coisas. Essa “travessia” é delas, pois, além de vários outros tipos de linguagens, principalmente as gestuais, serem manipuladas de variadas formas por algumas das *crianças ditas autistas* que ali viviam, a *linguagem verbal* é a que – Deligny desconfia – mais torna o *homem que somos* o que ele é, manifestando-se tanto interiormente quanto exteriormente.

Deligny observa em si próprio e em seus colaboradores uma transformação a partir dos encontros com essa ausência de *linguagem verbal*:

As presenças próximas vão se configurando como espaço fora do domínio da linguagem, condição que possibilita a construção de um território propício ao humano, e a tentativa passa a se configurar como a criação e a manutenção de lugares favoráveis para o aparecimento de gestos infinitivos, de agires fora da lógica da intencionalidade. (MENDES, 2017, p. 58).

A relação entre os seres com e sem *linguagem verbal* é fundamental em seu trabalho. A *rede* cria um ambiente relativamente seguro para as *errâncias* das crianças pelos espaços existirem e serem registradas nas linhas, vídeos, fotos e textos que tornaram possível a chegada desses comportamentos até nós. Mas, Deligny não apresenta essas *redes* como uma utopia futura a ser alcançada, ele enxerga que elas se encontram já em andamento em algumas configurações, apontando como exemplos alguns momentos extremos da Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria e alguns confrontos revolucionários locais pelo mundo, onde resistências constroem *redes* ao redor e através de pessoas.

Alvarez de Toledo (2009) aponta a atração de Deligny pelo *acaso*, que aparece através das circunstâncias próximas a uma dada ação. O *acaso* se opõe ao sistema causa-efeito que forma a estrutura do *projeto pensado*, da *linguagem verbal* e da *vontade de querer*, desafiando a lógica fundamental desses procedimentos. Nessa direção, o ser não-*aracniano*, dentro de uma *rede aracniana*, pode se fazer responsável pela criação e manutenção desse lugar de abertura às circunstâncias e se manter sempre atento para acolher o desconhecido que dali se fizer. De qualquer forma, o propósito – se houver a materialização de um propósito – será o que quer que venha e que aconteça durante uma ação no espaço sem *projeto* ou desejo previamente elaborado.

Se uma rede era assim tramada, tratava-se de capturar o quê? Tratava-se de usar as ocasiões e, além disso, o acaso – isto é, as ocasiões que ainda não existiam, mas que em ocasiões se transformariam pelo uso que faríamos da “coisa” encontrada. [...] Uma pesca assim, que cria coisas onde não existe nada, requer uma rede cujo esquema dificilmente – isso seria de espantar – se faz ao acaso. (DELIGNY, 2015, p. 20).

A ação é o ponto central. É preciso agir pelo agir, tal qual uma *criança dita autista* totalmente não-verbal reagindo a pequenas nuances no ambiente no qual ela se encontra, com atenção para o seu entorno e só tudo o que está próximo, não pensando em termos de algo a se tirar daqueles atos, mas na composição em si dos mesmos.

A ideia de circunstância, Deligny desenvolve a partir de Henri Wallon. O conceito de inteligência prática ou espacial proposta pelo psicólogo permite a Deligny pensar o real como a dimensão em que “ação e coisas se fusionam” criando a unidade inseparável entre objetivo e subjetivo. O real está no agir para nada, no agir por agir, sem intencionalidade, sem reflexão. A ação no espaço, o gesto, o traçado, o percurso são índices do real. (PASSOS, 2018, p. 147).

Deligny irá defender o papel da *rede* na geração dessas circunstâncias. Segundo Azevedo (2018), o agir será a forma de criação e comunicação principal dentro das *redes*, o modo mesmo de comunicação fundamental ali: no lugar das palavras, as ações, interagindo-se e reagindo-se às circunstâncias que se dão nos espaços onde estão, os seres da *rede*, vivenciam o mundo. Nesse sentido, os encontros desempenham um papel fundamental, sendo os pontos de partida dessas

experiências e de um ser de *rede* que "existe nas circunstâncias sustentadas pelas presenças próximas" (AZEVEDO, 2018, p. 170).

Deligny defenderá também que *acaso* e *coincidência* são "palavras-chave da rede" e aponta o silêncio como característica fundamental. "O que importa é o movimento do *acaso*, capaz de levar o material da teia de um lado ao outro, possibilitando, assim, a construção da rede" (BORGES, 2018, p. 73). Segundo Azevedo, Deligny enxergará a *coincidência* como uma condição de possibilidade da experiência, que, no entanto, "só algumas vezes percebemos como lampejo, como um vislumbre, quando o nosso querer, a nossa consciência, o nosso hábito de interpretar e reconhecer todas as coisas não se impõe." (AZEVEDO, 2018, p. 161). Deligny define, assim, os passeios pelos espaços realizados pelas *crianças ditas autistas* como "um chamado a novas circunstâncias".

O ser de *rede* deve estar aberto ao *acaso*, às circunstâncias em seus processos de experimentação do espaço, de forma inata, como no caso das *crianças ditas autistas*, ou através da atenção e reavaliação de valores como no caso do *homem que somos*. A atenção ao gesto é crucial. O gesto-traço é a reação à circunstância que se estabelece durante uma experimentação, a própria atividade para a qual a *rede* é constituída: "Encontrar uma alternativa aos encarceramentos; brincar; produzir circunstâncias e oferecer uma outra perspectiva de vida que não a morte ou a adaptação a um modo de ser 'normal'" (ARAGON, 2018, p. 182).

As *linhas de errância* tratam-se de uma forma de visualização da experiência fundamental da *rede* deligniana, a experimentação errante do espaço. Foi uma das muitas técnicas de visualização empreendidas por ele em Cévennes e a que acabou se tornando a mais famosa. Nela, um observador se coloca a acompanhar o trajeto das caminhadas e rotinas das *crianças ditas autistas*, registrando, em um mapa do espaço onde ela se encontra, as linhas formadas por seus percursos ali. Como já dito, essas linhas se destacaram no conjunto das obras de Deligny, tendo já sido expostas em mostras e galerias de arte pelo mundo e influenciando pensadores em estudos sobre o ser humano como, por exemplo, na elaboração do conceito de *rizoma* por Deleuze e Guattari.

Perceber, como diz Deligny, que essas linhas não querem dizer nada. É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra.

Rizoma. Certamente não tem nada a ver com a linguagem, ao contrário a linguagem que deve segui-las, é a escrita que deve se alimentar delas entre suas próprias linhas. Certamente não tem nada a ver com um significante, com uma determinação de um sujeito pelo significante; é, antes, o significante que surge no nível mais endurecido de uma dessas linhas, o sujeito que nasce no nível mais baixo. Certamente não têm nada a ver com uma estrutura, que sempre se ocupou apenas de pontos e de posições, de arborescências, e que sempre fechou um sistema, exatamente para impedi-lo de fugir. Deligny evoca um corpo comum no qual essas linhas se inscrevem, como segmentos, limiares ou quanta, territorialidades, desterritorializações ou reterritorializações. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 77).

Essas linhas materializadas no papel representam o fundamento da *rede* ao realizarem um movimento de união entre os tipos de seres que a compõem. O *aracniano*, que cria o que Deligny chama de "linhas-ações" com a manipulação de seus corpos e objetos próximos no espaço físico-material cotidiano da *rede* e o *homem que somos*, que irá, pacientemente, acompanhar as linhas *aracnianas* feitas nos espaços e registrar tudo com tinta no papel. Essa formação dupla das *linhas de errância*, no espaço e no papel, acompanha o caráter de formação da própria *rede*. Deligny fala ainda em mais dois tipos de linhas, as *costumeiras* e as de *errância*:

Chamou de "linhas costumeiras", aquelas que percorrem os trajetos cotidianos, normalmente traçadas pelos adultos que acompanham as crianças no seu dia a dia, ao executar as tarefas diárias como pegar lenha, lavar a louça, fazer o pão... e designou como "linhas de errância" aquelas onde é possível perceber um desvio no trajeto costumeiro, onde por algum motivo não aparente, as crianças escapam do caminho costumeiro e vagam, se balançam, batem palmas, cantarolam. (FRANT, 2018, p. 73).

Deligny dá, naturalmente, grande atenção em seus escritos à questão da organização desses traços *aracnianos* pelo espaço, percebendo uma similaridade entre a função desempenhada – de mediação do contato com a realidade – desses movimentos com a *linguagem verbal* do *homem que somos*. Ele analisa a significação de uma palavra quase como um ato, algo praticado: "a palavra, antes de querer dizer alguma coisa, antes de significar, é um simples traçar" (DELIGNY, 2015). Esse "traço" das palavras da linguagem verbal é certamente uma ação, porém ela tende a ser desconsiderada como tal, por uma espécie de convenção estabelecida e fortalecida com o passar do tempo da história: a palavra é, em um senso comum, a própria oposição da ideia de ação.

É importante entender esses dois traços que se estabelecem, o do *aracniano* na realidade e o do *que somos* no papel. Frant (2018) aponta que Deligny sugere que o *mínimo gesto* é capaz de significar, sendo que, apesar da ausência de fala, as *crianças ditas autistas* terão um tipo de linguagem sim, através das linhas, gestos, rastros, traços e escrita, ainda que – e forte por ser – errante.

Nessa direção, é importante ressaltar o sujeito dessa *errância* como aquele sujeito-rede mencionado anteriormente. O *aracniano* desempenha atividade crucial ao executar a *errância* pelo espaço, porém o *homem que somos*, ao ser responsável pelas linhas no papel e, além dessa função de registro, manter o espaço ao redor daquela *errância* seguro para as crianças, é também crucial ali. Trata-se de uma produção conjunta: as *linhas de errância* sendo executadas pelo *homem que somos*, que fora do agir errante em si, porém ainda dentro da *rede*, encontra o ser *aracniano*, acompanhando o traço livre no espaço com seu traço de tinta no papel, que ele também não pode planejar previamente antes de o fazer e que dependerá sempre totalmente de um outro, livre. Liberdade para ambos, da *linguagem verbal*, da *vontade de querer* e dos *projetos pensados* para experimentar os *acazos e coincidências* da realidade próxima com leveza e estranhamento.

Deligny discute se esse traço do *homem que somos* de *linhas de errância* no papel não teria similaridade ao próprio traço *aracniano* no espaço, mudando-se apenas o suporte utilizado. O *aracniano*, perante cada *coincidência* e situação que se apresenta nos lugares percorridos, de um bater repetidamente de cabeça contra uma árvore a um gritar ou andar indefinidamente em círculo, pode estar, na verdade, liberando aquele mesmo que o devia "liberar" ou "curar", segundo a visão tradicional das pessoas e instituições dos nossos últimos tempos.

Deligny elogia o traçado. O traço é suporte para o surgimento da linguagem, sendo mais fundamental do que ela para o humano. Traçar é agir para nada. É a expressão de um humano primordial anterior às intenções conscientes do homem que nós somos. O humano antes de simbolizar e representar o mundo, gesta e gesticula, habita o real. Traçar é um gesto humano anterior à linguagem, o que indica para Deligny a direção de uma involução para alguém da significação, lá onde o simbólico é antecedido pelo registro costumeiro, repetitivo, inato, uma agir inato no espaço. Traços como percursos no espaço que podem ser cartografados. (PASSOS, 2018, p. 147).

A diferença fundamental nos dois papéis se dá na influência de um sobre o outro, o *aracniano* não se permite influenciar pelo outro tão diretamente como o *homem que somos*, que realiza todas as suas linhas com base nas linhas do outro, algo que nos remete inclusive a toda uma dimensão social da constituição da própria consciência de si desse ser. Os mapas que registram as *errâncias* são fundamentais para a *rede*, sendo realizados por todos os adultos como uma parte incontornável da rotina do lugar. São elaborados naturalmente com o passar dos dias e acompanham principalmente os gestos e rotinas cotidianas do grupo.

[...] há também mapas de percepções, mapas de gestos (cozinhar ou recolher madeira), com gestos costumeiros e gestos erráticos. O mesmo para a linguagem, se existir uma. [...] Uma linha errática se superpõe a uma linha costumeira e aí a criança faz algo que não pertence mais a nenhuma das duas, reencontra algo que havia perdido - que aconteceu? - ou então ela salta, agita as mãos, minúsculo e rápido movimento - mas seu próprio gesto emite, por sua vez, diversas linhas. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 77).

A dimensão do estranhamento é também presente no comportamento dessas linhas. A *errância*, que se trata de um *desvio*, de uma saída, só o pode ser assim a partir de um algo de referência, o *costumeiro*. Deligny usa esse termo para se referir ao comportamento típico do *homem que somos*. O *costumeiro* é o agir por finalidade de forma reiterada. A *errância* se permite colocar em movimento no mundo em um "sentido mesmo de cometer um erro", mas também em ser uma linha que desvia e vaga, uma linha errática (FRANT, 2018, p.49). Sendo assim, é fácil que pareça estranha para quem a observa do ponto de vista da procura de um "correto".

O espaço tem um papel de destaque na *errância*. A relação com ele, ausente de finalidade, que é executada pelas crianças sem *linguagem verbal*, é o motor da *rede*. As crianças não articulam palavras e textos, mas sim pedras, areia, passos e gestos enquanto correm e andam. O espaço é uma construção coletiva, tendo o *homem que somos*, como vimos, algumas responsabilidades de controle do lugar.

É a atenção primordial ao lugar, ao espaço. As áreas de convivência são áreas instaladas; são instalações de um meio, onde objetos e corpos podem se inscrever, se movimentar e conviver. Se o espaço não é instalado exclusivamente para as crianças autistas, ele é, no entanto, instalado tendo em consideração uma ordenação territorial e temporal que lhes é propícia. (MIGUEL, 2018, p. 6).

A construção desse espaço da *rede* exige muito de todos do grupo e isso é algo que pode ser visto até como uma "sugestão" aos seres da *linguagem verbal*, e uma espécie de "utilidade" proveniente das tão faladas "condições precárias" daquelas instalações nas montanhas. Acontece que o próprio lugar em um estado quase natural torna-se um convite à disputa entre o simbólico e o prático, como se fosse um espaço pronto para começar algo, do nada, uma experiência nova.

Segundo Passos, a presença próxima de *crianças ditas autistas* produzirá experiências de "dissolvência subjetiva no espaço", uma "espacialização" de todos nas áreas de convivência, "na experiência que Deligny designa de [...] um nós-aí" (PASSOS, 2018, p. 49).

[...] um território comum, não apenas entre as crianças ou entre as presenças próximas e as crianças, mas entre tudo que compunha o espaço partilhado. Dessa forma, ela se constituiu como ferramenta para o cuidado desse território. A partir da descoberta desse espaço comum, das formas de habitá-lo que advinha aos seres que não possuíam acesso à linguagem, foi possível a descoberta, pelos adultos, de maneiras de organizar tal espaço, de respeitar a criação de um lugar que não implicasse na imposição do ponto de vista da normalidade, das exigências de tornar o outro um mesmo, um semelhante, da função de cura ou de readequação dos seres inadaptados a uma forma de vida considerada adequada. (RESENDE, 2016, p. 267-268).

A principal atividade da criança no espaço é o agir. Os menores gestos gerados a partir de cada coisa encontrada no espaço experimentado terão, de certa forma, o papel de uma palavra. Sem nenhum pensamento, nenhuma formulação linguística, as *crianças ditas autistas* "falarão" consigo mesmas e com os adultos através do espaço ao redor, do qual, inclusive, elas não se diferem, segundo Deligny. Ele observa essa diferença entre as origens das práticas do ser *aracniano*, as *crianças ditas autistas*, para as do *homem que somos*, o ser consciente de ser: a separação do espaço.

A consciência da existência do eu, problema antigo de filosofia, traz consigo uma reverberação no espaço ao redor do sujeito, o eu pressupõe o não-eu, que é tanto o conjunto das outras pessoas quanto o resto da materialidade composta pelos objetos e cenários que compõem o mundo ao nosso redor. Deligny identifica no ser *aracniano* uma ausência da consciência dessa separação. Assim, não só é perdida a ideia de eu separado, mas também ganha-se uma integração ao que não se é eu. Inclusive objetos, que passam-se a ser também.

O que é do âmbito da atitude manifesta é igualmente surpreendente, tanto quando se trata de um ser consciente de ser – e é querer que decide –, quanto quando se trata de um ser cujo agir parece advir por reflexo. A realidade está aí – mesa, tigela, cadeira. Se eu não estivesse – aqui –, mesa, tigela e cadeira estariam mesmo assim, o que pressupõe que eu me distingo da realidade – como ser consciente de ser. Mas e se o ser não se distinguir dessa realidade externa? A cada vez que mesa, tigela e cadeira forem encontradas, é realmente de um encontro que se tratará. Enquanto para nós é o mínimo poder contar com que as coisas, na realidade, não se mexam, não vão embora durante nossa ausência, não é assim para o ser que não se distingue dessa realidade que, reencontrada, é bem vinda. quem não tem consciência de ser e, de ser à parte, distinto da tigela, da cadeira e da mesa (...) Daí a minúcia dos repetidos e incoercíveis controles de uma miríade de coisas cuja permanência pode persistir através dos dias, das semanas, dos meses. (DELIGNY, 2015, p. 50-51).

Ainda refletindo sobre a relação entre o *homem que somos* e o *aracniano*, Deligny identifica uma diferença de ênfase grande no papel dos gestos em cada um deles. A atenção para o gesto vindo de uma ação apenas de reação às circunstâncias próximas é o traço que o *homem que somos* terá de aprender a fazer no papel e, quem sabe, na própria vida.

Com esses gestos inoportunos que subitamente o impelem, o indivíduo fica surpreso? Por que ficaria? Todos os gestos inatos são igualmente surpreendentes e o impelem da mesma maneira, sem uma gota de querer, e o indivíduo não distingue os gestos voluntários dos gestos involuntários. Todos os gestos lhe escapam da mesma maneira, isto é, não escapam ao que nomeamos "ele", que só existe de querer, pela simples razão de que não existe nem ele nem querer; ou, antes, de que só existem ele e querer da parte daquele que é ele, pronome pessoal que ele distribui nos arredores com uma prodigalidade notável, exatamente como se, desfrutando do privilégio de sê-lo, fosse acometido do pânico de estar sozinho nesta terra. (Deligny, 2015, p. 53).

A ausência de intencionalidade em cada um desses gestos e traços é suficiente para as crianças. Mas, sem a busca por significados diretos, de se fazer entender e comunicar, a prática do *homem que somos* é radicalmente transformada. O *aracniano* não realiza seu gesto em busca de um significado, de uma palavra e o *homem que somos* precisa olhar para isso de uma forma parecida, sem a tentativa de buscar a utilidade, que lhe é própria em seu olhar.

Conforme ressalta Marlon Miguel, os mapas indicam o que há para fazer nas unidades que compõe a rede de Cevenas, ou seja, o fazer está ligado às funções dos adultos, sujeitos conscientes de si mesmos e que agem com uma finalidade: fazer a comida, lavar a louça, cuidar do jardim, fazer o pão

etc. Já o agir das crianças autistas se opõe a essa noção de fazer, pois suas ações dizem respeito a um modo de ação não intencional, que Deligny caracteriza como “gestos para nada”. Esses gestos para nada ou esses agires no infinitivo tornam-se então uma constante na pesquisa desenvolvida na rede. É ao adotar o ponto de vista, ou a forma de vida das crianças autistas, que Deligny passa a mapear, desenhar, traçar, filmar, em suma, viver dentro dessa perspectiva, não teleológica, a-significante e a-subjetiva. (FRANT, 2018, p. 53).

Deligny seguirá na procura do encontro entre o *homem que somos* e o *aracniano*. Esse encontro pode se dar de diversas formas e identificamos aqui na pesquisa preliminarmente que alguns artistas, em suas procuras pela integração de práticas artísticas com o cotidiano, caminharam no sentido dessa realização: o *homem que somos* metamorfoseando-se em *aracniano*. Perder-se no espaço, agir apenas por reações, com a atenção totalmente voltada para as circunstâncias que o próximo produzirá. A *errância* entra assim como a manifestação da problemática humana sob um ponto de vista diferente. Experimentado com o corpo, o agir fora dos signos, sem *desejo*, sem *projeto*, nos limites do real.

As atividades desenvolvidas por Deligny neste longo período de “guerrilha” e de convívio com os autistas permitem ver a formação do problema do “humano”. Seus três instrumentos (a caneta, os mapas, a câmera) serão a base das atividades na rede de Cévennes. Eles são formas de traçar, de plantar derivas, de construir costumes e levam à consideração do “homem” (ou do indivíduo subjetivado que caiu no simbólico) e do “humano” (a memória da espécie, o imutável, a vacância da linguagem), enfim, diante do mutismo que força a pensar a condição humana aquém/além da linguagem, o “humano” aparecerá como gesto e forma (um “agir” intransitivo e não um “fazer” transitivo e finalizado), antes de ser linguagem. Daí a vida em rede contraposta às imagens do humano. (ROCHA e MIGUEL, 2018, p. 186).

Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas [...]. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 83).

O sentido de uma vivência marcada pelo acaso é uma questão a ser trabalhada e entendemos que Deligny auxilia neste processo, pois valoriza a criação de tentativas provisórias e mesmo frágeis da experiência da vida, que podem representar, como disse Aragon, (2018, p. 175) "traços de uma vida vivida no infinitivo de um viver".

3 ERRÂNCIAS ARTE/VIDA

Eu preferiria não
Bartleby

O modelo de arranjo para as observações de Deligny proposto no capítulo anterior será experimentado a partir de agora sobretudo no contexto dos domínios artísticos formados por relações de integração entre a arte contemporânea e a vida cotidiana de seus produtores e receptores. Na nossa busca de ocorrências similares às observadas nas *redes*, o objetivo principal deste terceiro capítulo é o de traçar um panorama bem amplo com as possíveis aproximações que identificamos, pontuando também os cenários em torno delas, com tanto seus caracteres conceituais quanto empíricos em perspectiva. Não obstante, algumas manifestações específicas nesses domínios, como a *an-arte* de Kaprow, serão destacadas no panorama, para trazer uma nitidez maior ao estudo e também por elas terem servido como critério de encontro e seleção de outros casos abordados. Com isso, a expectativa é trabalharmos em uma dinâmica específico-geral, havendo, inclusive, uma busca por sempre enfatizar os movimentos de expansão e contração do lugar das discussões.

O panorama de correspondências está organizado em uma estrutura com quatro níveis em torno da ideia de relação arte/vida. Começando de forma ampla, apontamos separadamente nas suas componentes – arte contemporânea e vida cotidiana –, algumas práticas e teorias que abordam pontos similares aos de nosso arranjo. Em seguida, mostramos ocorrências em um outro nível, que chamamos de "prenúncios" e que trata de uma série de peças, que, de algum modo, anteciparam a radicalização dessa relação antes de sua própria elaboração conceitual nos campos teórico e crítico ou de suas primeiras manifestações mais empíricas. Por fim, nos dois últimos níveis, apresentamos as correspondências observadas nas teorias e nas práticas que investigam e borram os limites e as fronteiras arte/vida.

Os quatro níveis dessa abordagem podem ser visualizados pelos tópicos que constituem o capítulo, que foi organizado dessa forma para valorizar aspectos que focamos no estudo, como a desconfiança com a linguagem verbal e o caráter relacional com outros campos do saber. Cada correspondência pode ser dividida ainda em mais duas partes: as suas descrições enquanto práticas ou teorias e a

elaboração das convergências com os elementos traçados por Deligny. O percurso que mostra essas aproximações busca construir pequenas histórias — ou “redes”, como preferimos chamar — dentro de cada um dos tópicos, com as manifestações e correspondências sendo os elementos da *colagem* ou *geografia*, que é a imagem de nossa metodologia. Este capítulo trata, portanto, de baixas aplicações conceituais do arranjo que fizemos do pensamento das *redes* nos contextos dos campos da arte contemporânea e da cultura em geral.

3.1 Nas componentes

As componentes da relação arte/vida são facilmente captadas pelo próprio nome que é dado a essa relação, porém, mais especificamente ainda, podemos dizer que tratamos aqui de arte contemporânea e de vida cotidiana: a primeira com um sentido que busca apreender principalmente trabalhos artísticos feitos sem a preocupação com a produção de um objeto final para ser contemplado por um público em um espaço específico e a segunda tratando da dimensão rotineira da experiência humana, ligada aos gestos mais repetitivos do cotidiano e à relação de cada pessoa individualmente com os contextos próximos de onde está. Vamos começar pelo campo artístico, com o foco em processos práticos e, depois, partiremos para algumas teorias ligadas à vida cotidiana.

Práticas que valorizam os acasos, circunstâncias e processos inconscientes em torno de si mesmas foram ganhando espaço à medida que o espírito do artista contemporâneo se voltou às relações com o mundo ao seu redor e se afastou da preocupação exclusiva com a produção de objetos e a economia da representação de sentidos e ícones que conduziu boa parte da história ocidental da arte (BOURRIAUD, 2011; ENTLER, 2000). Assim, iniciativas articulando ações singulares e desviantes na arte e na vida foram se organizando a partir da radicalização dos suportes “autorizados” para a produção artística, da multiplicação do conjunto de objetivos e origens possíveis para a criação e da reconsideração dos parâmetros tradicionais de validação de artistas e obras. Essa passagem, que culminou com o desvanecimento do duopólio pintura-escultura, promoveu novos modos de fazer

como *ready-made*¹³, *land art*¹⁴, *happening*¹⁵, *performance*¹⁶, entre outros, que marcam um descolamento ao objeto final — obra de arte — em favor da figura e do processo do artista, que, inclusive, começou a se desindividualizar em algum grau, assumindo mesmo trabalhos e contextos coletivos (AGUIAR e BASTOS, 2013; ARCHER, 2008).

Em momentos heterogêneos do intervalo histórico dos dois últimos séculos, podemos identificar aberturas à utilização e à afirmação como potência criativa do acaso e das circunstâncias em torno das realizações dos trabalhos artísticos. É o caso dos *poemas dadaístas*, em que são usados procedimentos de geração de escolhas aleatórias para construir e organizar as suas partes constituintes. O *Movimento Dadaísta*, nascido em 1916, se unia em torno da ideia de recusar as convenções vigentes no momento, tanto as sobre os modos de vida em geral da sociedade quanto as dos domínios artísticos. Identificando a “vontade consciente” do artista como peça fundamental dessas convenções, Tzara, um dos fundadores do grupo, propõe modos para que essa *vontade* seja enfrentada na escrita poética, retirando dela a totalidade do poder perante as decisões criativas, através do uso de “técnicas” como o sorteio e a cópia.

Para fazer um poema dadaísta:

Pegue um jornal.

Pegue a tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com cuidado algumas palavras que formam o artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço, um após o outro, mantendo a ordem em que eles saíram do saco.

Copie conscienciosamente.

O poema se parecerá com você.

E eis você, um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendido pelas pessoas vulgares.

(TZARA, 1920).

¹³ *Ready-made* é um procedimento artístico que retira um objeto de seu contexto cotidiano, geralmente utilitário, e o coloca em um espaço neutro de exibição.

¹⁴ *Land Art* é um tipo de trabalho artístico que é realizado em um ambiente natural, utilizando os próprios recursos do lugar para metamorfosear o ambiente em arte.

¹⁵ *Happening* é um precursor da performance, sendo um evento que mistura elementos do teatro, com elementos das artes visuais.

¹⁶ Performance é um tipo de trabalho artístico desenvolvido basicamente a partir de ações e gestos realizados pelos artistas.

Além de representar uma oposição e alternativa à autoridade da vontade conscientemente elaborada — nesse caso, por artistas criando —, os poemas feitos assim também subvertem a *linguagem verbal* ao formarem-se como desafio ou deboche aos modos de fazer padrões das línguas, que colocam a articulação entre coerência, coesão, estruturas e significados como critérios incontornáveis para avaliação e definição de quaisquer produções. Essa subversão dadaísta das palavras teve também outros dispositivos, como as apresentações no palco do *Cabaret Voltaire*¹⁷ em que textos eram recitados em vários idiomas simultaneamente e também alguns poemas que foram feitos com palavras ou línguas inteiras inventadas ou sem sentido fixo definido, como ocorre em *Karawane* (1916) de Hugo Ball (TRINGALI, 1990). Esse poema, por exemplo, começava com: “jolifanta bambla o falli bambla grossiga mpfa habla horem egiga goramen higo bloiko russula huju hollaka hollala [...]”.

Como vimos anteriormente, a *linguagem verbal* e a *vontade* são duas preocupações fundamentais de Deligny, que indaga se padrões velados de pensamento não são forjados nas pessoas através das repetições e persistências inconscientes quase onipresentes dos modos habituais de captar e interpretar a realidade dessas duas peças da consciência humana. No caso da *linguagem verbal*, por exemplo, a questão para ele é se partes da experiência humana que tomamos comumente como *modos de ser* não seriam, na verdade, *modos de falar e ouvir*. Esses padrões poderiam, assim, ser cruciais no entendimento do processo que cria as distâncias – no sentido de avaliação e separação – entre o *homem que somos* e a *errância*, características, então, a serem trabalhadas nas *redes* para a construção de uma experiência de convivência.

Para Deligny, não se trata de erradicar essas distâncias – ou pedaços – da consciência humana que, inclusive, constituem uma grande parte da intermediação das pessoas com a realidade, mas de chamar atenção para elas, para que se examine o que elas estão movimentando ali em seus processos rotineiros, que, por serem tão presentes, acabam passando despercebidos. Os experimentos dadaístas fazem justamente isso, chamam atenção aos limites da *linguagem verbal* e da

¹⁷ O *Cabaret Voltaire* foi um espaço para encontros e trabalhos artísticos criado em 1916 na Suíça por Hugo Ball e Emmy Hennings junto a vários outros artistas do *Movimento Dadaísta*, que realizaram ali experimentações pioneiras em performance, poesia simultânea, uso de movimentos do corpo e sons, entre outros formatos.

vontade criadora no campo específico onde ocorrem: arte. Ao estarem posicionados bem no ponto de virada histórico do começo do século XX do qual vanguardas artísticas como a dadaísta são símbolos, podemos ver esses experimentos como mais do que exemplos específicos, representações em si de uma inclinação e disposição de uma arte não focada na produção de objetos que começava a despontar e a dialogar com essas duas questões cruciais no pensamento das *redes*.

Ao entender a abertura às circunstâncias como parte de um desprivilegio à ideia de um *projeto pensado* e sua cristalização metódica em um objeto final de controle exclusivo do artista, podemos vê-la como aspecto presente naturalmente em alguns formatos artísticos realizados "ao vivo" e com participação forte do público na composição de seus "resultados finais". Em *happenings* e performances, que são, em grande medida, ações, acontecimentos, eventos e experiências a serem tomadas por seus participantes, isso pode ser visto em diferentes graus. Embora guiados de muitas formas, os espectadores não estão totalmente sob o controle dos artistas e desempenham um papel significativo para a construção "final" da obra, que vai então por caminhos que o artista deve seguir atrás, reagindo às entradas do público participante que podem gerar contextos e circunstâncias previamente imprevisíveis (MATESCO, 2009; BEUTNER, 2016).

Em algumas performances, esse procedimento é muito notável, como em *Rhythm 0*¹⁸ (1972) de Marina Abramović, onde ao entrar no espaço do trabalho, o público encontrava, além da própria Marina, setenta e dois objetos em uma mesa e uma indicação em um papel de que os objetos poderiam ser usados ali como desejasse. No *happening Yard* (1961), de Allan Kaprow, por sua vez, o público entrava em um local – fundos da galeria de arte *Martha Jackson* – tomado por uma série de pneus espalhados por todo o lugar e o trabalho era a própria experimentação desse espaço e dessa situação pelo público. Embora haja em todas essas obras um certo conjunto de comportamentos esperados dos espectadores, os artistas jogam com a imprevisibilidade e formam as suas obras em torno da ideia de criar um espaço para se experimentar circunstâncias e verificar o que as pessoas fariam e farão ali, sem ser possível prever exatamente tudo o que se dará.

¹⁸ Sobre o trabalho, conferir o depoimento da própria artista: *Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>. Acesso em: 27 set. 2020.

Essas dinâmicas ficam mais evidentes e mesmo mais intensas quando os trabalhos com esses procedimentos saem do espaço de exibição tradicional. Caso por exemplo da obra *Divisor* (1969) de Lygia Pape, que se trata de um tecido branco grande, de 30 x 30 metros com dezenas de buracos onde as pessoas devem colocar as suas cabeças e, a partir de algum momento, caminharem juntas com ele. Além dos espectadores literalmente "vestirem" o trabalho, ou seja, ele só "funciona" se eles estiverem ali fazendo o pano se erguer e mover, a realização no espaço público convida o trabalho a intempéries variadas, tanto naturais, como em uma chuva, quanto sociais, como em eventuais reações de transeuntes ao verem aquele acontecimento pelas ruas da cidade.

Essa questão do espaço aberto, em constante modificação, alterando o andamento dos trabalhos está presente também em algumas obras de *land art*, que articulam justamente com essas condições ao estarem ajustadas a ambientes e, assim, sujeitas a desaparecerem ou se integrarem a eles pela força do tempo e natureza. *A Line made by Walking*¹⁹ (1967) de Richard Long, por exemplo, se tratou de uma intervenção em uma área de campo, nela, o caminhar repetitivo do artista por um caminho específico no local deixa uma marca no território, uma linha reta que se destaca do restante do ambiente vegetal e é captada por Long em uma fotografia. Essa linha deve se perder pouco tempo depois, com a vegetação naturalmente voltando a crescer ou tantas outras coisas que podem acontecer em um espaço de campo aberto, o fato é que ficam apenas os registros fotográficos do trabalho, que, de certa forma, foi feito para sumir.

Considerando esses exemplos citados e outros casos similares, é importante perceber que mais do que qualquer um deles se destacar como indicador de eventuais interesses específicos de alguns artistas por essas questões da *linguagem verbal*, das circunstâncias, do *projeto pensado* e da primazia da *vontade*, o que identificamos aqui é que os próprios procedimentos – os modos de fazer – dessa arte que não está focada na produção de objetos é que parecem ter em seus cernes preocupações similares às de Deligny. Os exemplos funcionam aqui mais na forma de ilustrações de como, na verdade, algumas próprias convenções e suportes bem disseminados nos trabalhos artísticos contemporâneos, como os que vimos, se

¹⁹ Cf. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142>. Acesso em: 27 set. 2020.

aproximam desses conceitos, tendo características que observamos de alguma forma nas *redes*. Afinal, um trabalho que tem o corpo do artista e também do espectador em seu centro, expostos uns aos outros e aos seus entornos não tem como fugir de questões como as do limite do *projeto* previamente pensado para aquela situação e da reação e abertura ao que pode surgir na experimentação no e do ambiente. O mesmo ocorre em projetos feitos para desaparecerem, centrados nos gestos produzidos para suas criações: remetem ao que vimos nas *redes* errantes, à medida em que a abertura aos acasos e circunstâncias presente em ambos se constitui como uma forma alternativa ao poder do *projeto pensado*, da *vontade*, da *linguagem verbal*, enfim, do *homem que somos* das *redes* ou das sombras de uma história da arte que focou por muito tempo na produção exclusiva de objetos a serem contemplados.

Essas modificações e novas convenções do campo artístico menos ligadas à produção de objetos terminais possuem elementos similares, embora também algumas diferenças sensíveis ao que vimos nas *redes*. Principalmente, ainda há uma figura do artista muito forte e a presença de um *projeto* elaborado previamente, ainda que menos poderoso. O fato de não haver mais a necessidade do objeto final fez com que os *projetos* não precisassem mais ser tão rígidos quanto historicamente o foram e também houve, de diversas formas, espaço para o questionamento da "sacralização do artista". Nas práticas realizadas nos limites das fronteiras arte/vida veremos que esses dois pontos estão fortes em seus modos de fazer e pensar.

Dentre essas práticas, as *errâncias urbanas*, na definição de Jacques²⁰ e com um papel destacado da caminhada e passagem exploratória pelos espaços públicos, se destacam por seus acontecimentos nos limites da relação arte/vida. Mas, antes de entrarmos na relação em si, vamos abordar mais alguns "encontros" de Deligny, agora, especificamente, com teorias sobre o cotidiano, continuando a traçar o nosso panorama pelas componentes dessa relação de maneira isolada uma da outra.

Michel de Certeau é um pensador francês que apresenta no seu livro *A Invenção do Cotidiano* (1994) uma investigação a respeito de como se dão as ações realizadas pelas pessoas na condução de suas rotinas diárias. O seu pensamento é

²⁰ A autora brasileira apresenta a *errância* no contexto da vivência da cidade. Em suas palavras: "possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade" (JACQUES, 2012, p. 19).

marcado por um paradigma de não-passividade dos indivíduos, o que quer dizer que ele destaca o papel criador e inventivo que é sempre desempenhado de alguma maneira pelas pessoas no decorrer de seus dias, mesmo em tarefas que são costumeiramente vistas como "menores", banais e repetitivas, como, por exemplo, o consumo em geral.

Com sua *anti-disciplina*²¹, o autor tenta desconstruir uma visão que ele identifica em algumas teorias sobre a cultura que apresentam os sujeitos anônimos – a parte mais numerosa da sociedade – como seres submissos e alvos passivos de estratégias de dominação e de controle, se comportando de maneiras padronizadas e definidas em estruturas sociais que eles sequer sabem da existência. Em seu pensamento, Certeau reconhece a presença das muitas forças que se relacionam para se imporem em diversas dimensões e ordens da vida cotidiana, mas destaca que os indivíduos desempenham um forte papel inventivo, ao lidarem com o que lhes é imposto pelas normas que conduzem as sociedades. O autor estuda os modos de fazer dos cidadãos comuns, elaborando uma noção em torno do conceito de *práticas ordinárias*, que relaciona os menores gestos dos cotidianos das pessoas com o quadro mais geral de regras implícitas e explícitas que organizam uma determinada configuração social onde elas estejam. Interessam a ele principalmente ações corriqueiras, como a caminhada, a leitura e as práticas de cozinha (CERTEAU, 1994).

Essa sua teoria a respeito da prática cotidiana é comumente visualizada através do *modelo polemológico*, em que o autor, inspirado na ideia de guerra, posiciona a dinâmica na qual ele interpreta que os sujeitos realizam suas ações individuais rotineiramente pelo mundo em resposta às imposições e disposições gerais a que estão sujeitos. O autor pinça dois conceitos principais da área militar que são *estratégia* e *tática*: o primeiro representando o conjunto do que é imposto aos indivíduos pelo contexto maior onde eles estão inseridos e, o segundo, os modos de fazer próprios de cada pessoa, na recepção de produtos e impulsos da cultura e sociedade, sintetizados em suas ações e gestos rotineiros²². Para além da

²¹ Cf. BOCCHETTI, André. Entre golpes e dispositivos: Foucault, Certeau e a constituição dos sujeitos. **História da Historiografia**. São Paulo, v. 8, n. 18, set. 2015.

²² A ideia de *tática* especificamente tem origem em Detienne e Vernant, que realizam uma análise da ideia grega de *métis*: "formas de saber e conhecimentos práticos, que dependem de uma ocasião, ou momento oportuno [...] para serem colocados em ação" (PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva & MACHINI, Mariana Luiza Fiocco. 2016).

imagem de guerra tradicional entre dois exércitos posicionados e se deslocando um em direção ao outro, Certeau cita a Guerra do Vietnã como uma imagem de como os consumidores em suas rotinas vivem em espécies de guerrilhas com seus problemas particulares e questões a serem resolvidas, articulando formas de conciliar suas necessidades e interesses pessoais e o modo como decidem todas as suas microações cotidianas, com os comportamentos que são esperados deles pelo restante do conjunto social.

O mundo diário abriga táticas do fazer, invenções anônimas, desvios de normas, do instituído, embora sem confronto, mas não menos instituintes. É erro supor que o consumo das ideias, valores e produtos pelos anônimos sujeitos do cotidiano é uma prática passiva, uniforme, feita de conformismo às imposições do mercado e dos poderes sociais. No consumo dos bens culturais e materiais existe apropriações e ressignificações imprevisíveis, incontroláveis, modificadoras de pretensões previstas na origem, no planejamento, na idealização das coisas. (VANALLI, 2015, p. 122).

Um uso particular desse modelo é feito pelo próprio Certeau e também por Jacques (2012), ao pensarem a relação das pessoas com os espaços urbanos por onde passam em suas rotinas cotidianas. Nos caminhos diários, todos os indivíduos possuem diversos condicionantes: as disposições das calçadas e das ruas, as portas de entradas e saídas, as casas, prédios, os lugares de convivência, enfim, todos os elementos planejados na organização do espaço da cidade. No entanto, cada um define e faz seus trajetos específicos de modo muito particular, levando em conta principalmente critérios pessoais internos e promovendo usos inesperados que acabam produzindo *desvios* que ignoram e corrompem percursos previamente traçados e esperados, apropriando-se, de certa forma, do planejamento das cidades.

Vidal (SOARES e PLESSIM, 2019) destaca a aplicação e o impacto do pensamento de Certeau também na educação, onde, mesmo com imposições de diversas ordens de tudo o que tende a sempre se entrecruzar com os sistemas educacionais, como questões políticas, sociais, históricas etc. os estudantes realizam individualmente diversas operações criativas anônimas ao receberem os conteúdos e normas que lhe são transmitidos, convertendo-as aos seus contextos particulares.

Certeau chegou a essa visão do cotidiano partindo de uma pesquisa sobre a cultura, na qual ele deslocou as suas análises das manifestações culturais em

grandes conjuntos de pessoas para as unidades particulares que as compõem, ou seja, os indivíduos. A preocupação com as *práticas ordinárias* representa justamente esse movimento do autor de individualização e particularização que formou sua ideia de consumo não-passivo e também alguns novos modos que ele propõe para se investigar como cada pessoa, em seu cotidiano, lida ou faz a "síntese" da cultura mais ampla e também do poder do local onde está inserida. Esses modos são principalmente ligados a observação em campo dessas microações, tendo essa mudança de perspectiva no horizonte para que o pesquisador possa observar as pequenas nuances criativas das ações ordinárias.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar refeições, etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das 'maneiras de fazer': vitórias do 'fraco' sobre o mais 'forte' (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem, etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de 'caçadores', mobilidades de mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos. Essas performances operacionais dependem de saberes muitos antigos. Os gregos as designavam pelas *métis*. Mas elas remontam a tempos muito mais recuados, a imemoriais inteligências com as astúcias e simulações de plantas e de peixes. Do fundo do oceano até as ruas das megalópoles, as táticas apresentam continuidades e permanências. (CERTEAU, 1994, p. 47).

A conexão com Deligny se dá porque Certeau identifica e revaloriza usos específicos dos lugares, caminhos e pequenos gestos do cotidiano na realização das *práticas ordinárias*. E, se pensarmos especificamente na questão do espaço físico, o autor fez uma particularização especialmente interessante em sua pesquisa na segunda parte dela, que foi lançada com o mesmo nome como *Tomo II* e com coautoria de Luce Giard e Pierre Mayol²³, onde é feita uma análise mais profunda de práticas no espaço doméstico, em especial as artes da cozinha e o seu papel na construção das pessoas que as conduzem. A visão de Certeau abre caminho para entender também práticas fora dos programas de intenção e finalidade a que estamos acostumados e aos quais as *redes* se propõem também a tentar resistir. Assim, podemos pensar que as pessoas das *redes* elaboram justamente *táticas* para resistir em seus cotidianos a imposições das mais diversas que foram colocadas sob elas durante o decorrer de suas vidas.

²³ Cf. CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

[...] os fazeres cotidianos podem ser um meio para desnaturalizar e deslocar olhares sobre quem somos e como devemos ser. Podem ajudar na compreensão sobre como somos produzidos a partir das mais simples ações do cotidiano e, compreendido isso, imaginar outros caminhos, uma vez que também somos produtores de nossos contextos a partir da articulação entre nossos saberes e fazeres. (SILVEIRA, 2016, p. 61).

A observação do papel inventivo das práticas cotidianas de cozinha remete também à importância dada pelas *redes* de Deligny às ações da rotina diária. É algo importante por significar uma aposta em um tipo de dimensão criativa na construção do cotidiano que identifica efeitos produzidos de maneiras inconscientes e que podem sugerir um modelo de *errância* a estar sendo realizada anonimamente milhões de vezes por segundo o tempo todo pelo mundo, com as pessoas realizando pequenas práticas de resistência aos impulsos mais variados possíveis que as tentam controlar em toda sorte de ações de suas rotinas. E, mesmo que as próprias pessoas se considerem submetidas, podem estar, na verdade, construindo importantes passos para formação de suas identidades e diferenças. Nesse sentido, as crianças das *redes* realizavam práticas cotidianas criativas e resistentes, com Deligny e os demais adultos atentos para tentar captar com os mapas, vídeos, observações e escritas essas práticas criativas de cotidiano ali desempenhadas.

Deligny e as presenças próximas conviviam e compartilhavam tarefas e afazeres do cotidiano: amassar pão; lavar louça; varrer o chão, carregar água. Se nessas tarefas cotidianas e típicas, feitas pelas crianças autistas, achamos que não passam de imitações do que fazem os não-autistas, nos enganamos. As crianças autistas não imitam os não-autistas em suas tarefas, por um convívio próximo. Elas ornar tais ações cotidianas. Se reconhece o varrer, o lavar louça. Esses são o fazer. Mas esses gestos acontecem de forma própria, com esquivas, com o tempo dilatado, com a identidade diluída, com o espaço depurado. Lavar a louça longos gestos circulares, som, fricção, contém o olhar profundo para o talher suspenso pelos braços diante de si até que a última gota de água caia. E aí sim, o talher será arrumado junto ao escorredor. O fazer incorpora o agir, que em oposição ao fazer, seria para nada, sem finalidade. O ornar é um modo de existência próprio, que escapa à finalidade, ao tempo, à produção, sem se render à domesticação simbólica. (CRUZ, 2017, p. 41-42).

Além das manifestações mais empíricas do dia a dia, tais como as ações de escovar os dentes, descansar, comer, andar etc. é importante valorizarmos aqui também certas práticas imateriais, à medida que projeções interiores, diálogos internos consigo mesmo e a internalidade em geral na mente são cruciais no

pensamento do cotidiano de Deligny. A própria natureza do fazer científico tende a incentivar, no que se refere ao estudo da área, uma valorização de perspectivas mais ligadas a evidências linguísticas, procedimentais, materializações, enfim, que possam ser captadas e verificadas externamente (MARTINS; TRINDADE; COUTINHO, 2019), porém, as práticas cotidianas não são apenas as empiricamente realizadas: os pensamentos se repetem com e como os atos, constituindo grande parte da dimensão costumeira da vida.

Assim, além de destacar o cotidiano em Certeau, vamos promover aqui um pequeno trajeto por um ponto do pensamento de Nietzsche, filósofo que representa um movimento histórico de mudança de foco em seu campo em direção às problemáticas do presente da vida. De fato, como vimos em Deligny, grande parte das questões que envolvem o cotidiano se dão nas mentes das pessoas, inacessíveis a métodos de pesquisa empírica, porém é interessante notar como algumas áreas do saber, como a filosofia, já possuem uma tradição em lidar com questões dessa natureza, o que faz com que estabelecer relações com elas, mesmo que de maneira muito pontual, possa ser algo muito frutífero.

O debate sobre os temas das dimensões mais cotidianas, rotineiras e próximas das questões ordinárias da vida já vem se revelando na filosofia nos últimos quatro séculos através, entre outras coisas, da secularização dos temas, com os pensadores preocupados com perspectivas internas ao homem e apologias ou críticas morais em favor da vida e contra a metafísica tradicional (OLIVA, 1997; BARREIRA, 2009). Lefebvre, um dos principais teóricos da vida cotidiana²⁴, coloca a história da filosofia como um ponto central de sua análise do cotidiano (DAVIM, 2019; LEFEBVRE, 2000; SCHMID, 2012), sendo "herdeiro" de teorias filosóficas de valorização da vida, como a de Nietzsche, que tem como linha a reavaliação do lugar das atividades cotidianas, propondo-se uma afirmação da vida, mesmo em seus mais repetitivos e trágicos aspectos. É um autor que analisa, inclusive, o papel do próprio Nietzsche nessa tradição, posicionando-o como alguém que "definiu admiravelmente um problema fundamental: a reconciliação do homem com o mundo" (LEFEBVRE apud BARREIRA, 2009, p. 67).

²⁴ Lefebvre forma junto com Certeau e Heller os fundamentos de uma ciência do cotidiano que, no século XX, revalorizou esse lugar da rotina diária, dos pequenos gestos e atitudes.

Nietzsche percebe no século XIX que vivemos, como apontado por José de Souza Martins (2008)²⁵, "uma sociedade em que a vida cotidiana parece não ter nenhuma importância", com a atenção das pessoas e das instituições sempre voltadas aos grandes aglomerados de sentido que compõem a sociedade, sem maiores reflexões sobre os pequenos gestos que formam a rotina diária, o que, e como cada indivíduo particular consome e produz. A proposta de deslocamento da atenção humana desses tempos e espaços do porvir e do total, para o presente e banal da vida feita pelo filósofo alemão exerceu grande influência na história do pensamento e é difícil imaginar que as teorias da vida cotidiana que se deram em campos como a antropologia e sociologia não se conectam, mesmo indiretamente, a esse esforço que marcou uma certa parte da modernidade e que trouxe a vida em si para a atenção do homem. De fato, podemos pensar essas teorias, inclusive, em uma dimensão histórica, como blocos procedimentais dessa valorização e afirmação do presente e de partes da vida que tendem a ser vistas como banais e repetitivas.

[...] era o indivíduo concreto o grande ausente desse pensamento ordenador e enciclopédico que tudo pretendia englobar. No entanto, a vivência individual [...] logo foi isolada da sociedade, restando absolutamente só na angústia e no desespero. Assim, o protesto contra a subordinação do indivíduo ao "pensamento puro" reconduziu a filosofia a um "além" imaginário, pois o sentido da história vivida foi depositado numa transcendência somente acessível ao homem por meio da fé religiosa. Nietzsche, ao contrário, atacou a prioridade do saber sobre o vivido, colocando as contradições do indivíduo moderno em um plano terreno e não mais nas abstrações espirituais [...] (BARREIRA, 2009, p. 84).

Das muitas apresentações de Nietzsche feitas por Roberto Machado (2005), a de "filósofo da vida" é a que melhor ilustra a sua contribuição ao nosso estudo. *Assim falou Zaratustra* (2011), que é o ápice de sua obra para o próprio Machado – e também para Deleuze e Heidegger (MACHADO, 2001) –, é uma apologia radical à vida e ao tempo presente, pois denuncia as preocupações com tempos futuros, ideais, eternidade e passado como as causadoras da angústia, dor, fraqueza e ressentimento que caracterizam a experiência humana moderna para o filósofo. Em um de seus conceitos mais famosos, o *eterno retorno*, a afirmação do instante presente, com todas as suas características e particularidades desponta para ele como antídoto para os problemas humanos. Essa preocupação com o porvir, que

²⁵ Cf. MARTINS, José de Souza. *Uma sociologia da vida cotidiana – ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

Nietzsche denuncia, se encontra, para ele, na vida privada das pessoas – no modo como são decididas e conduzidas as ações de suas vidas – a partir de suas relações com a ciência, com a sociedade, com a linguagem e com a religião em seus temas e métodos de produção da verdade, que se infiltram na mentalidade individual.

Particularmente com relação ao nosso contexto deligniano, gostaríamos de muito localizadamente isolar nesse pensador complexo um aspecto presente nesse seu espaço de pensamento que é o da sua axiologia²⁶. Essa parte do pensamento do filósofo está no centro de sua crítica ao homem moderno, pois ele identifica que o âmago de seu problema está nas avaliações: esse homem que, por acreditar em valores incondicionais, não sabe dar valor, nem fazer avaliações.

Um eixo principal das problematizações que Deligny faz do *homem que somos* desenvolve-se em torno justamente da ideia de ele não ser capaz de avaliar adequadamente as práticas daquelas *crianças ditas autistas* que, ao serem comparadas com as suas, baseadas no *projeto* e na realização da *vontade*, acabavam sendo tomadas como inferiores e incapazes. É aí que esses dois pensadores podem se encontrar, pois é justamente a tentativa – em grande parte até inconsciente – do *homem que somos* de ter um valor incondicional e absoluto que possa avaliar o conjunto de ações de todas as pessoas da sociedade que o obriga a ter um critério específico para as práticas daquelas crianças.

Nietzsche elabora que não existem valores por si só, que todos eles são atribuídos pelo homem de acordo com forças sociais e históricas que ele expressa em um determinado momento. O que quer dizer que, em um pensamento como o dele nem o comportamento das crianças nem o dos adultos da *rede* ou de fora dela, poderiam ser tomados como absolutamente certos ou errados, bons ou maus, ou como o padrão segundo o qual outras práticas deveriam ser avaliadas. Nietzsche defende ainda que a “condição última de toda avaliação” de uma determinada coisa deveria ser a própria vida presente naquela coisa (MACHADO, 2001). Assim sendo, poderíamos abrir espaço para uma nova convivência, corrompendo o critério de avaliação do *homem que somos* que é o de que já que o errante ao tomar uma determinada ação não está realizando uma *vontade* ou um projeto previamente concebido por ele próprio, logo, deve ter cada ato avaliado como menor, inferior,

²⁶ *Axiologia* se trata de uma teoria dos valores. No caso de Nietzsche aqui, nos unimos com MACHADO (2001), no sentido de definir a *axiologia* do filósofo como mais do que dos valores, das avaliações.

como, inclusive, algo a ser curado: a prática e o praticante. Se utilizamos essa axiologia de Nietzsche em que os juízos de valor são apenas "sintomas", principalmente de quem avalia, podemos ver uma face de como as *redes* se formaram e, quem sabe, até responder algumas das dúvidas de Deligny sobre quais posicionamentos o *homem que somos* deveria tomar ao se posicionar em *rede*.

[...] Nietzsche afirmará que ele foi o único filósofo até então a conduzir uma verdadeira crítica dos valores, já que todos os projetos anteriores de crítica falharam exatamente neste aspecto, em não considerar o elemento diferencial dos valores, o seu elemento criador, isto é, a própria vida ou os modos de viver do pensador. A crítica diz respeito, então, não a uma crítica dos valores existentes: fazer uma crítica dos valores não é fazer um inventário de todos os valores, denunciando aquilo que supostamente seriam os falsos valores e exaltando os verdadeiros. [...] Ao contrário, uma crítica dos valores só pode dizer respeito a uma crítica das forças que estão na origem da sua criação: de que perspectiva ou de que ponto de vista um determinado valor se apresenta como superior, quais modos de vida ou de viver permitiram a sua criação, ou ainda [...] quais possibilidades de vida ele cria. É neste ponto que encontramos o limite de uma perspectiva representacional. A vida ou os modos de vida, as forças que os ensejam, são o que há de irrepresentável. A vida e o viver são inevitavelmente imanentes aos corpos/forças que compõem a própria vida/viver. A vida e o viver de um corpo jamais podem ser vistos e vividos do exterior, representacionalmente, e caso isso venha a ser feito já seria efeito de um certo viver, de um certo estilo de vida. E se a crítica diz respeito à criação e não à representação é justamente porque ela se refere à vida como elemento diferencial da criação de valores. (MANGUEIRA e BONFIM, 2014, p. 625).

E Deligny constantemente questiona sobre o que está por trás daquelas avaliações que colocam as práticas das crianças sem linguagem como erros, como coisas a serem revertidas e curadas, tendo ele encontrado, entre outros, os três conceitos que trabalhamos como base da diferença dos dois tipos de seres em nosso arranjo: *vontade*, *projeto pensado* e *linguagem verbal*.

Apontamos aqui, então, a presença de elaborações a respeito desses três conceitos do nosso arranjo nas próprias configurações de alguns importantes suportes e convenções do campo artístico contemporâneo, assim como também nos pensamentos de Certeau e de Nietzsche sobre a vida e o homem. Observando a arte contemporânea e a vida cotidiana separadamente, pudemos observar como aquelas questões analisadas por Deligny não são restritas ao seu contexto específico, podendo serem vistas em lugares bem distantes do seu foco de ação e reflexão. Partimos agora para um contexto mais específico dentro desses espaços, que é o da relação arte/vida e as correspondências aí observadas.

3.2 Nos prenúncios

A radicalização da integração entre práticas artísticas e cotidianas foi intuída ou sugerida algumas vezes antes que as manifestações que formalmente a assumiram e concretizaram começassem a se multiplicar a partir do século XX. De fato, é uma característica curiosa da relação arte/vida o fato de que, historicamente, em diversos contextos, esse avanço foi percebido ou sugerido em práticas e teorias, em alguns casos com muita antecedência temporal.

É interessante perceber que, para além dessa dimensão histórica de intuição de um certo modo de fazer artístico que viria a se expandir no futuro, existe também uma outra dimensão de "anúncio" ou "antecipação" intrínseca a muitos dos próprios trabalhos desenvolvidos no contexto arte/vida, principalmente através da elaboração textual em torno deles. Kaprow, Careri e Débord são exemplos de autores que refletem sobre seus próprios trabalhos práticos, em muitos casos antes de realizá-los, o que transforma alguns de seus escritos em antecipações, prenúncios ou sugestões do que eles gostariam de fazer ou farão eventualmente. Um caso simbólico disso é a primeira visita dadaísta, cujo anúncio²⁷, que foi publicado em um jornal para divulgar o evento, é tão debatido quanto a própria prática em si e, de fato, talvez tenha tido até mais impacto²⁸, porque o advento de uma chuva que ocorreu no horário do acontecimento acabou impedindo a realização adequadamente da maiorias das atividades que haviam sido planejadas (CARERI, 2013)²⁹. Essas "declarações de intenções" são fundamentais nessa história da relação arte/vida que vemos aqui, pois se trata de um conjunto de processos que não favorecem o seu acompanhamento em tempo real ou posterior por quem queira conferir como se deram os trabalhos, já que a produção de registros durante os mesmos não é uma necessidade definitiva.

Trata-se de algo que principalmente no tópico de práticas, ao analisarmos alguns exemplos, ficará nítido: muitas vezes o que fica materialmente de uma *atividade* de Kaprow, por exemplo, é só o seu roteiro. Ou seja, temos tanto um movimento histórico de antecipações quanto um movimento interno em que os

²⁷ Cf. CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Ed. Gustavo Gil, 2013. p. 76.

²⁸ Careri ressalta ainda que Breton definiu a experiência em si como um fracasso (ibidem).

²⁹ Isso não impediu o evento de ter alguma força, muito por conta do próprio anúncio prévio comunicado à imprensa e da cobertura que foi feita pelo jornalista Jean Crotti.

próprios trabalhos são antecipados de alguma forma por seus autores responsáveis. Assim, podemos usar esses exemplos para fins de explicação e exploração de todo esse contexto que os envolvem também.

Bourriaud (2011) realiza uma organização desses fenômenos que é bem interessante, pois traz essas antecipações de três áreas heterogêneas do saber: as ciências naturais³⁰ através da figura dos alquimistas, os costumes através dos dândis, e a literatura com o livro *O Retrato de Dorian Gray* (1890) do escritor Oscar Wilde. Nessa estrutura organizada em torno da ideia de uma "genealogia" dessas práticas de integração, a literatura se destaca por ter sido um espaço onde mais diretamente se deram uma grande quantidade de prenúncios do que se materializaria décadas ou séculos depois, além de estar ligada também de alguma forma à segunda área, já que os dândis foram apreendidos e entraram no imaginário cultural principalmente através de retratos literários e crônicas de suas práticas. Na própria genealogia e em outros momentos do livro *Formas de Vida* (2011), o autor sugere mais exemplos no campo literário, além do livro de Wilde, que é o foco de sua análise, afirmando que "antes de se tornar uma teoria estética, porém, a vida-obra de arte existia enquanto figura literária" (BOURRIAUD, 2011, p. 55).

Na busca por correspondências errantes nos domínios da arte, o retorno a essas origens quase "proféticas" da integração arte/vida pode ser revelador como uma história ou fonte de inspiração de estudos sobre o tema, revelando, com essa posição mais contextualizada, o seu caráter explicativo que pode ser retomado para projetos contemporâneos que fujam às explicações. Conforme aponta Bourriaud, Paul Valéry já havia apresentado uma das melhores descrições – ou profecias – para essas práticas antes que elas sequer existissem:

É possível conceber uma 'época' em que as artes especializadas e intencionais fossem abolidas e substituídas pela arte das atividades corriqueiras. E, em suma, pela arte de viver. Isso seria de fato a civilização, e quem sabe tudo se oriente (com dificuldades, como deve ser) para ela. Nossas artes especiais seriam apenas etapas. (VALÉRY apud BOURRIAUD, 2011, p. 10).

³⁰ Chamar as práticas dos alquimistas de "ciências naturais" é, naturalmente, uma aproximação que estamos fazendo para ressaltar a diferença nos contextos considerados pelo autor, reconhecendo, no entanto, que há um certo anacronismo nesse uso.

Wilde, ao apresentar seu personagem principal em *O Retrato de Dorian Gray*, diz que "sem dúvida, a vida era para ele a primeira e a maior de todas as artes; para esta arte, as outras todas não passavam de introdução" (WILDE apud BOURRIAUD, 2011, p. 59). Dorian Gray é, para Bourriaud, uma metáfora do artista moderno, que relaciona sua prática artística com sua vida cotidiana. Na narrativa do livro, o personagem convive com um feitiço que fez com que ele parasse de envelhecer fisicamente, assim, suas atitudes e o correr do tempo passam a alterar um retrato seu que vai envelhecendo e assumindo os efeitos do tempo no lugar de seu dono. Para o autor francês, essa é uma boa representação de um tipo de artista e de obra que têm uma conexão muito grande com o fluxo da existência na vida cotidiana e que vão variando em acordo com a rotina de ações diárias: uma imagem para a transformação do "comportamento em obra".

O personagem seria uma metáfora também de vários escritores que "sonham com uma vida que seja de fato uma obra" (BOURRIAUD, 2011, p. 56) como Valéry e Joubert, já que ambos tinham uma resistência ao papel dela como definidora exclusiva do trabalho artístico e preferiam se dedicar a questões ligadas ao entorno da materialização final, como os gestos artísticos, o cotidiano do artista e as circunstâncias em geral em torno da sua produção. O autor, de passagem, acaba mencionando a importância da significação dos "mínimos gestos" para que seja possível entender a vida e o trabalho desses escritores dos prenúncios do que seria uma grande parte da arte moderna e contemporânea dos séculos seguintes. É uma coincidência terminológica, pois, como já vimos, nas *redes* há uma valorização grande de algo justamente chamado de *mínimos gestos*.

A arte moderna começa com o nascimento desse espaço mental, desse suporte a partir do qual o indivíduo é capaz de dar sentido à forma mais banal, ao signo mais insignificante, a mais reles imagem; no momento em que o mínimo gesto conformado por uma ética cotidiana e inserido num dispositivo formal global, adquire o poder de significar. (BOURRIAUD, 2011, p. 62-63)

A existência de uma criança autista só pode se tramar na trama de uma existência muito cotidiana, aqui e ali, de alguns indivíduos. [...] Comunicação, relação, transmissão. Todas estas palavras em "ão", é preciso filtrar e refiltrar o que as impregna de poluição cultural. O mínimo gesto pode ser um sinal para uma criança que vive fora deste uso da palavra em nós arraigado. [...]. Tratar-se-ia de uma arte de viver? (DELIGNY apud MIGUEL, 2014, p. 94)

Ainda no campo literário, podemos refletir sobre a participação de Baudelaire e Edgar Allan Poe, que trouxeram para as temáticas de seus textos as questões do banal, do repetitivo, do ordinário e do cotidiano, atuando como os grandes divulgadores das figuras dos *dândis* e dos *flâneurs* na cultura literária. Aí, para Bourriaud, estão as origens práticas indiretas dessa estetização e atenção total com os *mínimos gestos* do cotidiano e da exploração não utilitária dos espaços urbanos.

Um *dândi*, como Brummel ou o príncipe de Kaunitz, por exemplo, dá uma enorme atenção à aparência de algum elemento de sua roupa ou ao seu trajeto diário. Eles estavam preocupados com os pequenos gestos, com os pequenos detalhes que compõem a sua rotina e com a elaboração de si. Os *flâneurs*, por sua vez, estavam completamente abandonados ou metamorfoseados às circunstâncias, se deixando levar pelos fluxos dos passeios urbanos, sem um percurso previamente definido de onde tenham saído ou para onde estejam indo. A palavra que os busca capturar é "a representação de um personagem que vagueia pelas ruas das cidades e não possui as preocupações habituais de um cidadão submetido às demandas morais e sociais comuns" (MONTE, 2018, p. 44).

Não por acaso, Baudelaire, que tratou de ambos em vários de seus escritos é considerado como ícone da dessacralização³¹ da arte, simbolizada pelo seu poema *A perda do Halo* (1865). Tanto a prática *dândi* quanto a *flâneur* representam uma preocupação com áreas da vida cotidiana tidas como banais e principalmente consigo mesmo, algo que o autor capta e inclina na direção de uma arte que passa a abordar temas e processos que destroem a figura resplandecente que brilhou em torno do artista produtor de objetos em grande parte da história artística ocidental. Esse é um longo processo que até hoje ainda vem se desenvolvendo.

– O quê! Você aqui, meu amigo? Você em um lugar como esse? Você, degustador de ambrosia e de quintessências! Estou escandalizado!
 – Meu amigo, você sabe como me aterrorizam os cavalos e os veículos?
 Bem, agora mesmo eu cruzava o bulevar, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando em minha direção, de todos os lados, quando fiz um movimento brusco e o halo despencou de minha cabeça indo cair no lodaçal de macadame. Eu estava muito assustado para recolhê-lo. Pensei que seria menos desagradável perder minha insígnia do que ter meus ossos quebrados. Além disso, murmurei para mim mesmo, toda nuvem tem um forro de prata. Agora, eu posso andar por aí incógnito, cometer baixezas, dedicar-me a qualquer espécie de

³¹ Cf. MENESES, Marco Antonio. *A dessacralização da vida e da arte no século XIX. História: Questões & Debates*. Curitiba, nº 39, p. 221-253, 2003.

atividade crapulosa, como um simples mortal. Assim, aqui estou, tal como você me vê, tal como você mesmo!

– Mas você não vai colocar um anúncio pelo halo? Ou notificar a polícia?

– Que Deus me perdoe! Eu gosto disto aqui. Você é o único que me reconheceu. Além disso, a dignidade me aborrece. Mais ainda, é divertido imaginar algum mau poeta apanhando-o e colocando-o desavergonhadamente na própria cabeça. Que prazer poder fazer alguém feliz! Especialmente alguém de quem você pode rir. Pense em X, ou em Z! Você não percebe como isso vai ser divertido.

(BAUDELAIRE apud BERMAN, 2007, p. 186-187).

Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe parecem indicar que os artistas façam o que Nietzsche sugeriu e vimos no tópico anterior: a afirmação e o olhar para a vida presente. Os trabalhos dos *dândis* e *flâneurs* se dão justamente nesse sentido de uma preocupação com as pequenas coisas da rotina e do espaço diário. Chama muita atenção o fato de Bourriaud usar, provavelmente por acaso, um termo tão importante para Deligny como "mínimo gesto" ao falar de uma preocupação que essa tradição literária perseguia.

O encontro da literatura com essas práticas preocupadas com os gestos dos *dândis* e a abertura à experimentação dos espaços dos *flâneurs* remete à cristalização de algo que é feito para se perder, algo errante. Os *dândis* e *flâneurs* não teriam "vivido" no imaginário coletivo não fossem Baudelaire, Poe e outros estarem lá para fazerem os seus registros, algo que ainda hoje é um desafio para essa cultura de práticas que não produzem um objeto. De certa forma, os textos literários – ainda mais por naturalmente não estarem presos a tradições científicas redutoras e generalizantes – traçaram as *linhas de errância* de seus personagens, tentando captar aqueles gestos feitos para se perderem e errando junto com eles.

Outro conjunto de "antecipações" dessas práticas de relação arte/vida foi identificado pelo filósofo francês Michel Foucault, que encontrou na Grécia Antiga algumas formas específicas de relação dos sujeitos consigo mesmos bem diferentes das com que nos habituamos na sociedade moderna, onde o homem é reduzido a sujeito e objeto do conhecimento. Foucault identifica em uma parte da civilização grega uma cultura onde o homem não aparece definido apenas através dessa relação com o conhecimento, mas, principalmente através da ideia do cuidado consigo mesmo.

Trata-se de um cuidado que pode ser embarcado dentro da ideia de estética da existência e que pode ser generalizado como um modo de as pessoas

trabalharem as suas próprias vidas como fossem obras de arte, observando-se essa ideia a partir de uma noção que posicione uma ética – aqui entendida no sentido dos modos de vida adotados pelos indivíduos – colada a uma estética, que funciona, inclusive, como critério de condução das ações e posturas a se tomar.

A estética da existência consiste no desenvolvimento de práticas que têm a própria vida como objeto, na criação de uma sabedoria em se viver a vida da forma mais bela e ética possível [...] São práticas de nos constituirmos artífices de nossa conduta: em um exercício político de criação de processos de subjetivação não assujeitados ou assujeitadores. São formas de pensar não dogmáticas, que, jogando com as liberdades possíveis, inventam novos sentidos. (DIEDERICHSEN, 2019, p. 3).

Essa cultura de si grega observada pelo filósofo tinha como linha condutora uma ideia de transformação em modos de vida dos saberes que eram manipulados pelos sujeitos. Ela usava como uma de suas principais ferramentas o uso de cadernos, onde se registravam leituras, conversas, acontecimentos e pensamentos que ocorriam e eram ali guardados para serem retomados posteriormente, servindo de guia de reflexão e estudo ou mesmo para eventuais conversas com interlocutores. Outra ferramenta era a correspondência, que, destacando a presença de um outro, produz, pela própria ação de escrever a carta a um destinatário, um efeito ético no seu escritor e em quem o lê. (DUARTE, 2018).

O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT apud DREYFUS, 2010, p. 306).

Partindo do seu interesse pelas *práticas de si*, é importante ressaltar o caminho traçado pelo filósofo para chegar nesses modos de vida gregos, pois aí é que encontramos a relação ainda mais direta com a experiência de Deligny que mais nos interessa. Foucault partiu de uma desconfiança da ideia de desejo como uma condição inata ao homem (MACHADO, 2006), pretendendo analisar historicamente a relação do ser humano com o desejo no campo da sexualidade para observar rupturas e até eventuais desaparecimentos na presença dessa categoria na

constituição das preocupações humanas de um período³². Como aponta Cirino (2007, p. 84) ele "voltou-se para um momento histórico da própria civilização ocidental no qual o desejo não era ainda o foco das problematizações sexuais: a Antigüidade grega e greco-romana". Assim, acabou chegando em práticas e saberes que não separavam desejo de prazer, ou seja, não tinham instituído ainda a questão do desejo.

[...] suas pesquisas para dar conta [...] do aparecimento, na história, do desejo como essência do homem, como se nota modernamente na psicanálise. Isso o levou a recuar ao século V, para dar conta da experiência cristã do sexo. Mas como ainda encontrou uma continuidade temática entre essa época e a modernidade, entre a "carne" medieval e a "sexualidade" dos modernos, recuou ainda mais no tempo em busca de uma descontinuidade fundamental. Foi assim que descobriu que a verdadeira contraposição à moderna hermenêutica do desejo estava na estética do prazer existente na Antigüidade grega e romana. Pois nessa época, em vez de ser objeto de uma ciência sexual, a atividade sexual se constitui como parte do projeto de uma "estética da existência", de uma moral estética, em que se elabora a própria vida como uma obra de arte. E ao fazer essas análises, *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si* se interessam pela constituição de novas subjetividades, pelo contínuo deslocamento da subjetividade na história humana. (MISSE, 2017, 20).

Essa investigação do próprio dispositivo do desejo conduzida por Foucault tem muitas similaridades com a de Deligny³³, sendo a principal diferença entre ambas o recorte um pouco mais difuso da ideia de desejo³⁴ – ou *vontade* – que é feita nas *redes delignyanas*, e que se preocupam com o seu papel mais amplo no cotidiano, principalmente nas pequenas ações que as pessoas realizam em suas rotinas ininterruptamente. O desejo, no caso, na alimentação, no trabalho, no descanso, na cozinha etc. Isso é fruto naturalmente da diferença dos modos como suas pesquisas foram realizadas, sendo que a especificação de Foucault no desejo sexual pode ser vista como um recorte produzido para ajudá-lo a entender justamente esse sentido mais geral, que interessava a ambos.

A crítica do papel do desejo como uma espécie de mecanismo moral de dominação aparece, assim, embora em contextos diferentes, com destaque em ambos. Em Foucault vemos isso principalmente no começo de sua pesquisa sobre o desejo, quando ele estava muito preocupado com as relações de poder que

³² Para uma explicação mais pormenorizada, conferir a palestra "Michel Foucault e a Diferença", onde Roberto Machado explicita a trajetória desse movimento na pesquisa *A História da Sexualidade*. Disponível em: "<https://www.youtube.com/watch?v=M4gRr9mE6Ag>". Acesso em: 27 set. 2020.

³³ Ainda mais ao pensar que ambos partiram de uma certa "intriga" com a psicanálise e o papel que ela dava ao desejo como parte do ser humano.

³⁴ Até o final do tópico usaremos fortemente *desejo* e *vontade* como sinônimos.

posicionavam a ferramenta do desejo numa linha histórica de "humanização moderna dos regimes punitivos". Em Deligny, por sua vez, vemos isso na aparição do conceito como o mecanismo de diferenciação e produção da avaliação das práticas das *crianças ditas autistas*, desclassificadas como erradas e menores a partir da noção de elas não corresponderem a uma realização de vontades previamente elaboradas.

Além dessa questão do desejo, a correspondência da estética da existência com o pensamento das *redes* se dá no sentido da sua proposição como uma produção de um modo de vida e da elaboração de técnicas que permitam a sua construção. Trata-se de algo abordado em termos narrativos e enquanto tema nos prenúncios literários que tratamos e que o filósofo identificou como, de algum modo, já realizado em termos práticos naqueles tempos iniciais da civilização ocidental.

Por esse motivo, a arte não aparece na "Crítica" como uma atividade limitada à produção de objetos artísticos convencionais. Os problemas estéticos, distribuídos ao longo da obra, não são pensados como elementos bem acomodados em uma "esfera cultural", mas como parte de uma dimensão criativa que envolve a capacidade das pessoas vivenciarem os prazeres e emoções de forma autêntica – um tema "pressentido" por Stendhal e reavido, em seguida, por Nietzsche: a arte de viver. A vida dos indivíduos deve ser tomada como fim, ao invés de se ver limitada à condição de meio para a produção de outras finalidades. São os momentos de intensificação da existência que contribuem para a formação de um novo "estilo", ou seja, para a unidade superior entre a atividade dos trabalhadores e seus produtos. Como eliminação de uma finalidade exterior aos indivíduos, afirma Lefebvre, "a arte de viver implica o fim da alienação" e essa superação supõe uma condição extrema em que "a vida inteira – a vida cotidiana – torna-se obra de arte". Ou ainda: "a arte de viver tornar-se-á no futuro uma arte verdadeira, fundada como toda arte sobre uma necessidade vital de expansão e também sobre certo número de técnicas e conhecimentos". (BARREIRA, 2009, p. 76).

Ainda com relação às correspondências que observamos nos prenúncios aqui abordados, a literatura aparece como uma pequena história da tentativa de captação desses modos de vida que existiram como figuras simbólicas em personagens fictícios ou nas intuições de alguns autores e, a partir da idade moderna, em aspectos das figuras dos *flâneurs* e *dândis*, algo que Foucault também captou em uma escrita filosófica e Baudelaire em uma poética. Essas práticas posicionadas nas fronteiras arte/vida, tentando elaborar e conduzir a vida cotidiana como um trabalho artístico, se proliferaram no século XX e outros pensadores também começaram a

organizar conjuntos históricos e teorias que explicavam esse aparecimento e andamento.

3.3 Nas teorias

Conforme antecipado no tópico das *componentes*, vamos começar agora a investigar as teorias ligadas à relação arte/vida cujos elementos se correspondem com os do pensamento das *redes* pelo trabalho da autora brasileira Paola Jacques (2012), isso por conta de uma semelhança terminológica que a une aos domínios delignianos. Apesar de não citar diretamente Deligny no trabalho *Elogio aos Errantes* (2012), a autora organiza nesse estudo uma "errantologia" – história de práticas do espaço urbano sob o nome e conceito de *errância* – que lembra bastante os processos que foram observados nas *redes* tanto pela questão do termo quanto também no sentido prático e teórico, à medida que nos dois contextos há um uso singular do espaço, não limitado a programas racionalistas de utilidade previamente projetados para os mesmos. O modo aparentemente livre de finalidades práticas como as *crianças ditas autistas* experimentavam – ou pareciam experimentar – os espaços ao seu redor remete aos modos identificados por Jacques na história da cultura, da arte e da arquitetura durante as práticas em si, por exemplo, das *derivadas situacionistas*³⁵, das *deambulações*³⁶ e das *flâneries*, que ela aponta como os três tipos de *errância* e que têm em comum a tentativa de romper com os modos de uso padrões do espaço urbano (JACQUES, 2012; SOUZA e FUENTES, 2019).

Assim como ela, o autor italiano Francesco Careri (2013) também apresenta várias práticas do espaço urbano que, realizadas ou elaboradas por artistas como Baudelaire, Breton e Aragon, despontaram como algumas das primeiras formas de integração da arte com a vida cotidiana do Século XX. O autor ainda ressalta os trabalhos de *land art* desenvolvidos nos EUA e na Europa na metade do século como formas pertencentes a essa tradição de uso singular dos espaços. Para além de diferenças pontuais, os lugares em comum entre os dois autores formam assim

³⁵ A *deriva* é uma forma de caminhada sem destino fixado e com uma postura de atenção alta aos cenários por onde se passa e às circunstâncias ao redor, no sentido de elaborar uma experiência de cidade para os seus praticantes.

³⁶ As *deambulações* foram ações promovidas por integrantes do movimento surrealista, que realizavam uma experimentação de espaços focada, entre outras coisas, na busca por acasos.

uma história de práticas de experimentação dos espaços públicos com fins indeterminados, sem pontos ou tempos definidos de chegada e de saída: as experiências das *errâncias urbanas*.

Das figuras dos *flâneurs* retratados por Baudelaire, passando pelos *passeios*, *visitas* e *deambulações* dadaístas e surrealistas, até as *derivas situacionistas* nas décadas de 1950 e 1960, as práticas errantes do espaço urbano são formas de relacionar a arte com a vida cotidiana através da cidade e da caminhada, críticas ao modernismo e à sociedade burguesa (BARACHINI, 2015; CARERI, 2013) e utopias de cidades mais lúdicas, espontâneas e conscientes das suas próprias dimensões. A *errância urbana* tratará de criar uma "atenção redobrada" ao que se encontra fora da "expectativa provável", os "fenômenos que não têm lugar em um mundo ordenado segundo uma racionalidade voltada para fins" (BÜRGER, 2008), as experiências errantes do espaço público, se constroem, assim, a partir dos erros e vacilos em busca da fuga do cotidiano "aborrecido" (FABRINNI, 2015, p. 3).

Com a caminhada como suporte principal, essas práticas, para além da materialidade das ações pelos percursos em si, percorridos indeterminadamente e em resposta aos acasos e circunstâncias dos ambientes, possuem um forte jogo simbólico ocorrendo no âmbito interno de cada praticante:

Ocorre a libertação de convicções postizas e começa-se a recordar que o espaço é uma fantástica invenção com a qual se pode brincar, como as crianças. Um mote que guia as nossas caminhadas é "quem perde tempo ganha espaço". Se, de fato, se quer ganhar "outros" espaços, é preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar num sistema não funcional e improdutivo. É preciso aprender a perder o tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis onde seja possível "topar", talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, ao caminhar indeterminado. (CARERI, 2013, p. 172).

Careri e Jacques ressaltam, na história desses processos, a persistência de um convite à reavaliação dos próprios critérios que fazem um lugar poder ser visitado e explorado. Vimos anteriormente que já em Baudelaire aparece essa imagem do deslocamento do artista ao lugar onde a arte não deveria estar anteriormente, simbolizado pela ideia de perda do "halo" artístico. Tzara, em especial, realiza experimentos pioneiros nesse sentido no começo do Século XX, ao organizar visitas-excursões a lugares "banais, insossos", escolhidos via "critérios

gratuitos” (FABRINNI, 2015, p. 2). É interessante reparar como essa é uma raiz comum, mesmo em práticas do espaço público bem diferentes como *flâneries* e *derivas situacionistas*, que mantiveram, no entanto, como presença constante esse convite à reavaliação dos lugares através da atenção ao que se está presente.

A organização teórica desse conjunto de práticas do espaço público em torno das ideias de caminhada e atenção ao contexto ao redor de onde se passa na busca por construções de experiências de cidade e vida remetem às *redes* na medida em que abrem espaço para as circunstâncias e achados dos percursos e trajetos por onde se caminha, desprivilegiando-se as figuras da utilidade e do *projeto*. A realização da maioria dessas práticas de maneira coletiva, em grupos de praticantes, como é o mais comum, também remete à própria ideia de construção de uma *rede* entre as pessoas que estão ali realizando aquela experiência.

Melhor seria falar da atração pelo vago. Vago é uma palavra que parece ter origens díspares, o que confere vastidão e diversidade ao eco que ela produz. Vaga é a onda na superfície da água, vago é o espaço vazio, o que o espírito tem dificuldade em apreender, enquanto vagar é andar ao acaso [...] Mas bem se vê que existe uma espécie de cumplicidade necessária entre esses trajetos do vagar e o encontro do acaso [...] Aí desaparece a arquitetura, e, se a palavra parece abusiva, falaremos da rede de pesca de nossos trajetos (DELIGNY, 2015, p. 19-20).

É interessante apontar como, em nosso primeiro olhar para a pesquisa, nós associamos diretamente as *redes* de Deligny a esse pensamento do espaço urbano, afinal de contas, as *crianças ditas autistas* estavam ali experimentando um espaço aberto, nas montanhas, justamente fora dos regimes de utilidade planejados e esperados nos usos dos lugares e a coincidência de termos com Jacques não poderia se tratar de um acaso. Assim sendo, o nosso escopo inicial estava, inclusive, limitado a essa comparação. O estudo mais pormenorizado das *redes*, no entanto, nos revelou uma importância da figura do cotidiano muito maior que a prevista inicialmente, com a diferença mais sensível que encontramos entre as teorias de Careri e Jacques e as de Deligny sendo justamente quanto à relação com a rotina diária dos praticantes. Todas as pessoas das *redes* realizam suas ações nos espaços como uma forma de cotidiano, enquanto tentam dar conta de suas rotinas e demandas diárias. Suas *errâncias* são feitas, na prática, dentro de suas casas, por mais que essas casas – pequenas habitações em regiões montanhosas e pouco povoadas – sejam bem diferentes da ideia urbana e moderna de "casa" e espaço

doméstico. Espaços que, por mais abertos que sejam, não constituem um lugar "público" para eles à maneira, por exemplo, de uma rua de uma grande metrópole. Na verdade, tratam-se de suas próprias residências, os seus "quintais"³⁷ no máximo.

As *errâncias* observadas por Jacques e Careri no espaço público também tendem à ideia de experiência, acontecimento, de algo que se dá como uma interrupção da rotina do cotidiano. Uma grande diferença está justamente nesse ponto, pois, nas *redes*, enquanto as crianças estivessem acordadas, estariam ali, experimentando o local, fazendo seus usos exploratórios e de difícil entendimento para quem os observa de fora. Por outro lado, os errantes urbanos, no entanto, precisam, de certa forma, no mínimo, saírem de suas casas.

De qualquer modo, essa diferenciação, ao nos abrir a perspectiva para esse conjunto maior de teorias que relacionam a arte contemporânea com a vida cotidiana e especificamente a rotina diária, não inviabiliza as teorias focadas na experimentação dos espaços, muito pelo contrário, as promovem no sentido que as relacionam com um conjunto maior nas quais elas derivam.

Assim sendo, para além de Jacques e Careri e o recorte nas práticas de espaço, entre os pensadores que abordam a relação entre arte contemporânea e vida cotidiana no sentido de uma integração entre ambas, ressaltamos aqui alguns aspectos da visão de Nicolas Bourriaud, que aborda o tema de uma maneira bem ampla. Especificamente, será realizado um recorte das formas de pensar utilizadas por esse autor em alguns momentos de seus trabalhos para abordar as origens dessas práticas de integração e o modo como ele descreve e organiza o conjunto histórico formado por elas e por seus praticantes.

No livro *Formas de Vida* (2011), o autor valoriza a noção de que os produtos finais de uma atividade são "inseparáveis" da experiência de os produzir e a apresenta como um fundamento de inúmeras práticas artísticas dos séculos XIX e XX que desafiaram as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. Partindo de uma visão de Habermas sobre o trabalho moderno, ele defende que houve uma radicalização da separação produto-processo no século XIX, com sua grande disseminação no imaginário coletivo da sociedade se dando com o advento da

³⁷ Não é tarefa fácil explicar e delimitar exatamente as circunstâncias materiais em que todos viviam ali, sendo que diversos relatos apontam a precariedade do lugar, mas, de fato, não haviam cercas, as crianças indo mais ou menos para onde querem, mas, também sem ao mesmo tempo saírem tanto assim de suas "casas".

produção em massa, o que promoveu um isolamento e radicalização também de atividades que não seguiam esse modelo, como as do campo da arte, que cada vez mais foram assumindo o lugar de atividade humana que não segue a lógica da produção do trabalho social com os formatos de empregos e salários.

Bourriaud, então, apresenta no livro as práticas artísticas desses últimos dois séculos que tiveram como característica fundamental essa integração entre o produto – que, no caso da arte, é o trabalho artístico final, a obra – e a experiência de o produzir, o gesto artístico, à princípio, mas que, com o tempo, se generalizou para todas as outras dimensões da vida cotidiana dos artistas, ou, como ele escreve, para todas as “divisões do tempo vivido” deles (BOURRIAUD, 2011, p. 15). O autor aprofundará ainda esse ponto, levantando a hipótese de uma possível necessidade, para que essas “obras” pudessem ser melhor experimentadas e articuladas por todos que tomassem contato com elas, do advento de uma “economia global do signo” que deveria reunir “além do objeto que resulta, um conjunto de elementos que costumamos levar menos em conta” (BOURRIAUD, 2011, p. 16), como, por exemplo, justamente, os gestos artísticos desenvolvidos em torno de um trabalho.

Essa explicação de Bourriaud para o aparecimento desse tipo de prática no século XIX a partir de um fenômeno que é dado nos campos sociais e políticos pode ser conectada com Deligny à medida em que, embora não seja algo que esteja tão no foco de nosso estudo, a experiência das *redes* tem uma dimensão de crítica social muito forte, podendo todas as *tentativas* serem entendidas também como reações a um certo modo de lidar com aquelas crianças que a sociedade francesa conduzia naquele momento histórico. Deligny tentou criar precisamente alternativas aos modos de cuidado estabelecidos na sociedade para com aquelas crianças, em especial, a internação e separação social.

Porém, mais importante ainda para nós do que isso, é pensar o lugar do gesto, que já havíamos, inclusive, mencionado de maneira breve no tópico anterior ao citar um uso do termo “mínimo gesto” que Bourriaud faz em sua análise da relação entre a literatura e a arte/vida, aparentemente de forma desconectada com Deligny. Muitas pesquisas mencionam a importância dos gestos no andamento do cotidiano das *redes*: um jeito de andar, uma nova forma de erguer o braço, uma pausa inesperada em uma caminhada, uma nova posição para se esperar por algo, um modo de segurar um objeto. Todas essas ações eram registradas nas *linhas de*

errância, que, estavam tão – e provavelmente mais – preocupadas com esses gestos do que com os trajetos que eram percorridos pelas crianças nos espaços. Havia um estado permanente de atenção nas *redes* e uma disposição em observar essas microações, em uma busca ininterrupta por pequenas grandes descobertas do cotidiano, o que remete à preocupação e defesa da experiência cotidiana dos artistas e suas elaborações disso, inclusive, em obras, algo que Bourriaud valoriza e dá importância ao colocar como ponto central desses domínios de práticas.

Indo além da questão da origem, Bourriaud utiliza a ideia de “passagem” como modo de entendimento e descrição desses tipos de trabalhos, apontando-os como passagens pelas fronteiras que separam a arte e a vida cotidiana. Trata-se de um conceito que permite organizar vários conjuntos que se posicionem em fronteiras específicas formadas ao redor das dimensões constitutivas desses dois universos. Por exemplo, poderíamos pensar o caso do espaço e organizar práticas em que esse elemento é explorado de um modo que desafie as fronteiras traçadas entre os espaços costumeiramente dedicados para a arte e para a vida cotidiana. O mesmo podendo se dar com conteúdos, procedimentos, temporalidades etc. De fato, algumas teorias já foram criadas utilizando cada uma dessas especificidades, como é o caso das referentes ao espaço que abordamos no começo deste tópico.

Podemos observar ainda que há uma "origem" dupla dessas fronteiras. Elas são estabelecidas, por um lado, pela atualidade de determinado contexto histórico, nas forças que as defendem, como foi o caso apontado por Bürger (2008) e Foster (2014) do sistema do campo da arte em torno das obras atacadas pelas vanguardas históricas. E também, por um outro lado, essas fronteiras podem vir por uma certa herança artística, como, por exemplo, no caso do movimento modernista brasileiro que, ao criticar uma tendência na arte do país de se manter muito ligada a uma identidade europeia alheia à realidade nacional, reagiu para além das forças institucionais de seu tempo contra também toda uma história de um determinado modo de se pensar e fazer arte.

No caso do conceito de passagens, podemos pensar ainda a *errância* como uma forma de se passar pelas fronteiras arte/vida, errando, indo para um lado,

depois voltando para o outro, por fora de uma linearidade. Enfim, como um modelo para o que os artistas estão fazendo ali, indo e vindo entre esses dois lados.³⁸

Outro ponto importante do modo como Bourriaud organiza e descreve essas práticas relacionadoras da arte com a vida está na ideia de uma arte que aponta para a sua própria "morte". Mesmo alguém desavisado poderia intuir isso ao estudar esses modos de trabalhos, afinal, se a arte está cada dia mais entrando na vida, adotando os mesmos espaços, procedimentos, temporalidades e métodos que os do cotidiano, onde ela vai acabar? Quando as vidas dos artistas realmente se tornam suas "obras", podendo elas continuarem sendo só "obras" a serem analisadas com os critérios específicos para tal, molda-se a questão em torno da passagem de vida a arte que, naturalmente, pode ser vista em sentido inverso também: ao se movimentarem de um "lado" para o outro, vão passando a ser cada vez menos ou mais arte ou menos ou mais vida? Esse é um tema que tem a sua própria tradição histórica, que pode ser representada por Danton (2018), autor que realizou vários trabalhos teóricos sobre "a morte da arte". Porto Filho (2018) apresenta a ideia de *ex-arte* como uma possível forma de ver essas práticas que vão perdendo suas propriedades artísticas ao adotarem elementos da vida cotidiana. Trata-se de uma problemática também presente em Bürger (2008) e Foster (2014), que abordam o caráter crítico das artes para com as suas próprias condições de possibilidades, insurgindo-se contra suas próprias convenções e instituições que definiram historicamente os critérios do *ser artístico*.

Bourriaud procurou mostrar ainda como a relação arte/vida é capaz de explicar uma grande parte da arte dos séculos XIX e XX³⁹. Seu objetivo de elaborar "princípios estéticos legados pela modernidade" é usado aqui por nós no sentido de ainda procurar nesses trabalhos especificamente um conjunto de elementos que possam ser utilizados em novos contextos. Essa visão do autor ajuda na sua criação de uma *rede*, onde ele baliza fronteiras, levantando centenas de trabalhos que, de alguma forma, estão posicionados nesses limites: é uma metodologia que não foca no estabelecimento de separações ou fragmentações de seu objeto. Esse aspecto do seu estudo foi especialmente útil como um ponto de partida para nossa análise,

³⁸ Inclusive, durante o trabalho, algumas vezes usamos esse termo/conceito: *errâncias nas fronteiras arte-vida*.

³⁹ O autor amplia esse intervalo histórico em seus estudos em *Estética Relacional* (1998) e *Radicante: por uma estética da globalização* (2011a) para obras cada vez mais avançadas no tempo, inclusive entrando no século XXI.

sendo utilizado como um recorte interno da pesquisa, com seus conjuntos como uma porta de entrada, ou catálogo de artistas e teóricos a serem considerados.

A postura de Bourriaud é a de partir da ideia de relação arte/vida para organizar um conjunto de práticas e teorias que se conectem a essa ideia, ou seja, a presença dos artistas ou pensadores ali está condicionada a isso. É uma postura diferente da que veremos em outros teóricos como Bürger e Foster, que apreendem essa relação internamente aos projetos e problemas artísticos que abordam, observando-a mais como um resultado das suas análises de artistas e artes, identificando esse processo como algo que os artistas que eles estudam procuraram fazer, sem a utilização como ponto de partida. É interessante pensar também que o fato de Bourriaud ter um uso do termo "arte moderna" muito difuso pode ser fruto disso. É uma visão menos fixa e que, talvez, o próprio autor abandone nos seus próximos livros. Para nós, é muito rica, pois remete à ideia de *rede*.

A dificuldade de apresentar esses domínios formados por integrações diretas entre a vida cotidiana e arte contemporânea, pode ser observada em variadas dimensões, das *minibios* de redes sociais às aulas universitárias, conversas, exposições e textos, não é raro encontrar pessoas titubeando e apontado dificuldade em conseguirem se apresentar. Não existe uma palavra que dê conta das práticas desses "relacionadores", ao contrário do que acontece em outros domínios mais institucionalizados da arte contemporânea, como quando alguém fala "eu sou performer", "eu sou pintor", e se vê rapidamente entendido. Esse dilema taxonômico de não haver uma palavra para esse tipo de prática e praticante, com a "palavra" para isso sendo a própria explicação do conceito – "relação entre a arte contemporânea e a vida cotidiana" – é um indicador da natureza de difícil redução a um termo dessas práticas. Além de demonstrar uma limitação da linguagem, que é um dos temas que mais interessa à Deligny, essa dificuldade representa o caráter de construção ainda em andamento da definição dessa relação e também da própria relação em si desses domínios, que são o tema da primeira parte deste capítulo. Particularmente, a hipótese mais ousada deste presente estudo é a de que a construção desse contexto pode ser beneficiada ao se utilizar algumas observações de Deligny.

Como vimos, Bourriaud (2011) apresenta um conjunto extenso de práticas que ocorrem nas fronteiras entre arte e vida, indo desde possíveis origens fora do

campo artístico, passando por conjuntos formados ao redor de características como a efemeridade, uso dos espaços, procedimentos adotados e modos de registro e apresentação, até chegar em especulações sobre práticas de tempos ainda por vir. Bürger (2008) destaca o papel da questão da reintegração da vida à arte para as vanguardas históricas e analisa o modo como o assunto foi elaborado pelas mesmas, ressaltando-o como principal objetivo e elemento crucial de diferenciação aos outros movimentos artísticos de seu tempo. Ele também aponta o seu uso pelas neovanguardas, mesmo que em seu olhar geral negativo sobre elas. Ao propor uma releitura dessa negatividade, Foster (2014) retoma o problema da reintegração, novamente apresentando as práticas das vanguardas históricas e neovanguardas, e, no segundo caso, expandindo-as com novos exemplos e configurações.

Archer (2008) e Cauquelin (2008), muito marcados pelo papel do *readymade* e da *Pop Art*, apresentam o impacto dessa relação em obras. A produção de objetos, mesmo que desafiadores dos suportes tradicionais da arte, tornou alguns trabalhos mais compreensíveis ao longo do tempo e eles constituem, de certa forma, esse "catálogo" de práticas. Vale destacar também, além do papel dos teóricos e historiadores, o papel, por exemplo, de exposições em galerias e museus com esse tema. Assim como os teóricos, eles aproveitam a distância no tempo para fazer organizações ora se aproveitando de práticas que produzem algum tipo de objeto, como ficou famoso o problema da institucionalização do *ready made* e da Fluxus, ora exibindo registros de práticas que de alguma maneira foram produzidos pelos artistas fora dos espaços de museus.

Nosso estudo em particular está preocupado justamente com as práticas que não produzem um objeto necessariamente. Quando as ações nas fronteiras arte/vida começaram a desafiar a própria existência de objetos, a situação se complexificou. De certa forma, então, enfrentamos o mesmo problema de galerias e teóricos, mesmo reconhecendo a importância de valorizarmos práticas para além de seus autores terem produzido evidências linguísticas dessa conexão ou realizado procedimentos similares a outros que tenham deixado evidências do gênero. Esse foi nosso principal critério. Ou seja, quem desses grupos realizou o que nosso recorte basicamente procura, que é o espaço doméstico e privado.

3.4 Nas materializações

Do conjunto de práticas e praticantes associados às ideias de *errância* e de *fronteiras arte-vida* pelos autores que vimos, destacamos aqui o norte-americano Allan Kaprow. Artista e professor universitário, Kaprow está ele próprio posicionado nos limites entre o prático e o teórico, tendo produzido uma série de reflexões escritas e publicadas formalmente a respeito de seus trabalhos (GONÇALVES, 2017; SABINO, 2016; RODEGHIERO e RODRIGUES, 2020). Além de incontornável para o entendimento das suas realizações, essa elaboração teórica facilita nossa análise ao nos permitir eventualmente utilizar as palavras do próprio artista para apreender e explicar processos que, por natureza, não deixam rastros e tendem a depender de registros e relatos, como, em geral, é o caso em regimes errantes.

Kaprow faz uma utilização muito peculiar do espaço e tempo em seu trabalho, algo que pode nos ajudar na nossa proposta de expandir o campo da *errância*. No quesito espacial, ele investiga e promove práticas dentro do espaço doméstico e em conexão com a rotina cotidiana dos praticantes. Em termos de tempo, ele aborda a dilatação do mesmo ao propor uma “cristalização em arte” de algumas práticas após a passagem de décadas desde suas realizações, quando então poderiam ser retomadas por relatos, e também ao propor uma suspensão da noção de “duração”, isso porque à medida que o artista se põe a viver em “estado constante de arte”, suas práticas não terão mais um intervalo de duração específico, com início, meio e fim, transformando-se, assim, em um fluxo contínuo.

A própria trajetória de Kaprow como artista é simbólica, já que ele inicia sua carreira em um maior acordo com os dispositivos da arte de seu tempo, atuando em galerias, exposições e assumindo a identidade social de artista para, depois, embarcar na direção de práticas quase "secretas" (NARDIM, 2013). Esse caminho serve como uma ilustração para esse movimento histórico de saída, fuga e afastamento das instituições e convenções do campo que muitos artistas empreenderam e que marcou o século XX (FOSTER, 2014). Kaprow começou como pintor expressionista abstrato, passando para os *happenings* e depois para *atividades*, sendo esses dois últimos, os formatos pelos quais ele é mais lembrado. A radicalização das *atividades* elaborada teoricamente por ele em torno das ideias

de *an-arte* e *an-artista* é o nosso foco principal por englobar justamente essas práticas no espaço doméstico e dilatadas no tempo.

Em um texto dividido em quatro partes, *A educação do an-artista*, publicado em 1971, Kaprow apresenta a sua visão do que seria o “artista” da arte integrada com a vida cotidiana a partir de um sistema que ele cria para destacar o que ele considera serem as quatro “portas de entrada” do mundo da arte. Primeiro, ele fala em uma *não-arte*, que seria, como diria Foster (2014), uma crítica aos “procedimentos e convenções” dos artefatos e práticas da arte de seu tempo e que, em geral, ocorreriam fora das instituições do campo. Depois, ele aponta a *anti-arte*, que se dedica à criação de “anti-obras”, que deveriam funcionar como críticas às instituições em si do campo artístico, como as galerias e museus. A terceira “porta” sobre a qual ele comenta é a da *arte-arte*, destinada ao público especializado que conhece e toma parte das convenções, instituições e rituais do campo. A quarta “porta” é a *an-arte* (NARDIM, 2010).

A radicalização das *atividades* de Kaprow se deu justamente em torno dessa ideia de *an-arte*, tendo como fundamento a construção de um estado de atenção plena para com todos os gestos do cotidiano, principalmente os mais simples e que passam, via de regra, despercebidos durante o correr dos dias. A preocupação com rotinas diárias, como escovar os dentes, se levantar da cama ou arrastar um móvel é o que torna a proposta de Kaprow mais forte à medida em que permite a transgressão da limitação que as experiências errantes muitas vezes possuem de ocorrerem como experiências, com tempo e espaço para acabarem e um cotidiano e uma rotina a se voltar. A *an-arte* está, assim, próxima da integração quase total que observamos nas práticas das *redes* de Deligny.

O novo gênero de arte então surgiu, ou, mais precisamente, tornou-se gradativamente um gênero de arte/vida, refletindo igualmente os aspectos artificiais do dia a dia e as qualidades naturais da arte criada. Por exemplo, era claro para mim o quanto o aperto de mãos é um ato formal aprendido culturalmente; é só tentar apertar uma mão cinco ou seis vezes em vez de duas e você causará ansiedade. Também passei a perceber o quanto os trabalhos de arte de qualquer tipo podem ser autobiográficos e proféticos. Podia-se ler uma pintura como se fosse a caligrafia do pintor, e depois de algum tempo enumerar suas fantasias mais recorrentes, do mesmo modo que se pode fazer a partir de uma coleção de cartas ou de um diário. Os Happenings e, mais tarde, as Activities eram linguagens menos purificadas do que as artes visuais, auditivas e literárias, e menos claramente enquadradas do que as artes teatrais, e portanto se davam mais

prontamente a tais insights. Hoje, em 1979, estou prestando atenção no ato de respirar [...] (KAPROW, 1979, p. 114).

Essa proposta de integração terminal com as atividades diárias é uma característica que vimos nas *redes*, que também tinham nas suas atividades, ou *errâncias* diárias, uma preocupação grande com os pequenos gestos do cotidiano. Inclusive, as próprias *linhas de errância* são, como aponta Miguel (2015, p. 61), "[...] mapas de trajetos, mas também de gestos (fazer o pão ou lavar a louça, varrer a cozinha...), mapas onde vemos micro-acontecimentos [...]". Toda a *rede* está voltada e preocupada com a questão dos pequenos acontecimentos diários que se repetem ou novos, os mínimos gestos importam muito e os adultos vivem em estado pleno de atenção para com esses pequenos sinais. Todos os detalhes do dia a dia ali são importantes, pois são nessas ações que as pessoas da *rede*, tão diferentes entre si em seus contatos com a realidade material, se encontram e se comunicam.

As *linhas de errância* são, antes de qualquer coisa, linhas do cotidiano, como fica claro nessa leitura que Miguel faz de uma delas:

[...] A linha em pastel marrom corresponde ao caminho costumeiro – o trajeto caminhado frequentemente pelo adulto (o homenzinho sem cabeça) para ir buscar alface em um porão. [...] As linhas em nanquim se referem aos movimentos das crianças – são as linhas de erro. Nesse caso, Janmari primeiro faz balanços (um movimento estereotípico, ou seja, um movimento típico autista, aqui descrito por círculos). Ele abandona o movimento graças ao simulacro (linha preta em zigzag) – os simulacros são gestos para nada feitos pelos adultos. As presenças próximas introduzem esses gestos no território como signos sem significado, mas que pontuam e dão ritmo às tarefas: bater com as palmas das mãos, bater com certos objetos dispostos no território unicamente com esse fim, etc... Há toda uma pesquisa de usos possíveis de objetos e de gestos como mostram alguns diários feitos pelas presenças próximas. É toda uma esfera ritualizada que é introduzida e que nos permite pensar um certo “devir autista” dos adultos. Após ser “capturado” pelo simulacro e abandonar assim seu balançar, Janmari passa em seguida pelo corredor, que ele pega, e toma o caminho costumeiro. Ele cruza então a primeira zona concêntrica (cerne), ultrapassando a primeira região onde o evento começa e onde a presença próxima (Gisèle Durand) se encontrava inicialmente com Janmari. O segundo círculo descreve o espaço do costumeiro. Janmari chega então ao lugar do porão, onde ele deveria encontrar a alface. Mas nesse dia, ele não encontra a alface que normalmente deveria estar ali. Há então uma fratura (descrita por duas linhas pretas não interligadas) [...] (MIGUEL, 2015, p. 65).

Assim como Deligny, em sua reflexão sobre a relação da *linguagem verbal* com os *projetos pensados*, investiga o papel da finalidade nas práticas cotidianas e chega à conclusão da sua quase onipresença no *homem que somos*, Kaprow

colocará a questão da finalidade no centro da questão da *an-arte*. Nesse sentido, ele estabelece a noção de jogo como alicerce fundamental de suas práticas, elaborando essa ideia a partir do comportamento de crianças, que não fazem suas ações em busca de alguma finalidade específica, mas focando apenas no ato imediato delas. Se não tiverem regras e disputas, os jogos podem despontar, pensa Kaprow, como o modelo ideal da arte/vida que ele imagina, sendo que "jogar com a vida cotidiana significa simplesmente prestar atenção àquilo que o cotidiano encobriu" (NARDIM, 2009, p. 111).

A preocupação com as ações e gestos do cotidiano e a observação de formas de vida que não são guiadas exclusivamente pelos princípios sociais e morais da vida racionalista adulta, levou Kaprow a elaborar suas ideias de *jogar-brincar* e *playground*. Ambas procuram romper a barreira da redução de tudo à finalidade, que foi algo também bastante trabalhado por Deligny, assim como por alguns modos de fazer e saber que observamos, como as *derivadas situacionistas*. Ele próprio explica:

Observei o jogo das crianças, no qual a imitação tem uma função de exploração do comportamento. Comecei a trabalhar com ações simples, coisas que não tem significado para além do impacto imediato. Ou melhor, o seu sentido é o jogo e o objetivo a que se propõe é alargar o jogo. A complexidade que primeiramente era espelhada na construção de um sistema de múltiplas dimensões, agora é resolvida no tempo e no espaço. (RICALDONI apud NARDIM, 2009, p. 110).

Esse jogo implica também a utilização do espaço e com Kaprow tendo como base a sugestão de práticas no ambiente doméstico dentro de sua "arte" de fazer a rotina diária, cabe aqui nos remetermos à questão do público. Uma diferença comumente utilizada para distinguir *happenings* de *atividades* é o papel justamente do público, que, na carreira do artista, caminhou de espectador passivo de quadros, para uma liberdade condicionada por roteiros nos *happenings*, até o espectador com forte papel criativo das *atividades* (NARDIM, 2009). No entanto, ainda que preocupados fundamentalmente em participar das práticas, as pessoas presentes nas *atividades* acabavam funcionando elas mesmas como os públicos delas. As práticas "an-artísticas" mais radicais não teriam nem outros praticantes para as observarem, a ideia de público em si é abolida, com o artista produzindo para si mesmo.

É assim que deve agir o artista verdadeiramente experimental concebido por Kaprow: não fazer arte, fazer vida. Jogar com o cotidiano enquanto escova os dentes, limpa a casa, amarra os sapatos, vai ao supermercado. Nesses momentos, não há possibilidade de produzir registros ou documentos que possam ir para o museu. Assim, a arte é rapidamente esquecida, e é isso que faz dela "arte": a condição para a existência de uma arte é que a arte seja esquecida. (NARDIM, 2010, p. 109-110).

Kaprow valoriza a cópia, o que é natural, já que suas práticas sempre tiveram a repetição como um elemento constante. Podemos colocar esse procedimento junto à atenção plena com a rotina, as práticas diárias e o uso do espaço doméstico como características fundamentais de seu trabalho. É interessante ressaltar que, mesmo na sua época mais radical no sentido da conexão com o cotidiano, Kaprow não abandonou totalmente a ideia de roteiro, sendo um formato que ele sempre usou para construir suas peças, ainda que apenas para si mesmo. Ele também não abandonou totalmente a ideia do outro, tendo continuado sempre realizando práticas pensadas para pequenos grupos de pessoas, inclusive amigos e colegas que eventualmente o iriam visitar.

O an-artista é aquele que abandona o desejo de criar obras permanentes em favor da criação de uma nova maneira de olhar o mundo, como Kaprow. Para isso, Kaprow indica: ele deve simplesmente realizar cópias daquilo que está fora da arte, imitar os modos operatórios da natureza, copiando a experiência da vida enquanto tal, e não a representando de forma alguma. Ele deve fazer isso com um espírito permanente de jogo. O jogo, como a imitação, é um fundamento dos processos de aprendizagem. (NARDIM, 2010, p. 109-110).

O destaque dado aqui a Kaprow não significa uma perda de vista de outros artistas ou um isolamento total em torno de sua figura e seu trabalho. Assim sendo, é importante destacar o privilégio que ele próprio dá, por exemplo, a Jackson Pollock, colocando o seu trabalho e, especificamente, o fato dele não “aceitar” os limites da tela em seus procedimentos como uma pedra fundamental desse período da arte onde o *an-artista* aparece. É uma coisa que traz à luz, por exemplo, a polêmica a respeito da dicotomia entre arte autônoma — da qual Pollock pode ser considerado um ícone — e a arte integrada com a vida. Kaprow teve também importantes diálogos com John Cage e o movimento Fluxus, sendo o papel dos roteiros em seus trabalhos comumente apontado como um reflexo disso.

Outro aspecto importante para entender o trabalho feito por ele são as instituições ao seu redor e, mais especificamente, a *Universidade da Califórnia*.

Algumas de suas *atividades* mais famosas, como *Easy* (1972) foram realizadas com os seus alunos e no espaço em torno do prédio universitário, algo que muitas vezes não é destacado.

Qual poderia ser o critério para definir que um artista está tentando ou integrando arte e vida? É possível fugir da valorização da racionalidade científica e sua busca pela evidência linguística? Ou seja, quem tiver dito “estou tentando integrar” ou “é preciso integrar” são os integradores? Ou existe algo intrínseco aos processos integrados que os definem como tal? A utilização do critério da evidência linguística, próprio do nosso fazer acadêmico, nos trouxe a essa valorização de Kaprow, já que ele elaborou teoricamente as suas *atividades*. Isso pode ser tomado como um convite para valorizar ou reparar também no desempenho dessa função pelos teóricos e críticos e é preciso estar atento para as questões da linguagem, desconfiando mesmo. Como aponta a *Declaração Universal dos Direitos Linguísticos*, "A língua é a expressão de uma maneira distinta de apreender e descrever a realidade." Não pode ser confundida com a própria realidade. Assim sendo, gostaríamos de destacar alguns trabalhos com procedimentos parecidos aos de Kaprow que foram abordados durante a pesquisa, embora não aprofundados.

O fato de ter retirado de sua obra o fundamento material e ter dirigido suas atenções para o tempo presente, de tê-la levado a locais que o circuito artístico não havia institucionalizado como locais de arte, e mesmo o fato de ter-se focado sobre as ações cotidianas, arraigadas à ideia de "vida comum" que se contrapõe à ideia de arte com "A maiúsculo", não bastou para que Kaprow libertasse seu trabalho da esteticização que ele temia desde o começo de seu trabalho como artista. Isso porque o que eleva uma obra à categoria de portadora de caráter "estético" - no mau sentido - afastando-a das pessoas comuns e da vida comum é todo entorno da própria ideia de arte, e não a própria obra. Kaprow comprova Duchamp aos avessos: tentando fugir da ideia de arte que está apegada a ele pela sua produção anterior. Será preciso eliminar completamente a publicidade, os críticos, os convites, tudo, todas as estratégias que possam pertencer ao mundo da arte para evitar que sua obra se afaste das pessoas. (NARDIM, 2009, p. 109).

Algumas performances remetem ao trabalho de Kaprow, o que é natural pela sua relação próxima ao movimento Fluxus. George Brecht e Yoko Ono, por exemplo, em suas *partituras* e *instruções* realizam procedimentos parecidos com os do *an-artista*, introduzindo uma atenção plena a um ato ou gesto isolado da vida cotidiana. A diferença se dá principalmente no papel do público, na produção de registros e no local de execução das práticas.

Os *situacionistas* em suas *derivas* passam a prestar atenção a uma parte muitas vezes esquecida do cotidiano, a cidade onde vivemos, e suas construções de *situações* remetem também à noção de jogo. Eles, no entanto, questionam mais a ideia de roteiro do que Kaprow, que a valoriza muito, e também possuem um senso coletivo mais desenvolvido, seja colocando como objetivo de suas práticas a tentativa de realizar mudanças profundas na sociedade, seja na definição dos aspectos dos trabalhos e processos em grupos.

Bas Jan Ader é um artista que realizou produções também focadas no isolamento de alguma pequena atividade geralmente ignorada do cotidiano. Um destaque de suas práticas foram as quedas, que ele realizava e eram captadas por uma câmera. Trata-se de uma atenção com um gesto específico, o de cair. Ele também realizou alguns passeios, por exemplo, com uma lanterna de noite e a sua famosa navegação pelo Oceano Atlântico. Novamente, a diferença está no papel do registro no trabalho, feito, nesse caso, por uma câmera.

A distinção principal das práticas do *an-artista* elaborado por Kaprow para a desses outros é dada, de fato, pelo contexto que eles movimentam ao redor de suas práticas. Assim, por exemplo, se Yoko Ono realizasse a sua ação de repetição do acendimento de fósforos apenas para si mesma ou em presença de um pequeno grupo de pessoas próximas, sem ninguém para observar e sem a produção de registros sobre aquilo ou, também, se Bas Jan Ader não tivesse uma câmera ali quase sempre com ele para filmar suas quedas, teríamos uma realização que poderia muito bem se classificar como *an-arte*. Os gestos em si com que se preocuparam eram de lugares semelhantes. Com isso, vemos a importância dessa ausência do registro como elemento de entendimento e diferenciação dessas práticas. “Estar atento àquilo que normalmente passa despercebido” é o mote junto com “deixar aquilo ser percebido só ali”. Agora, podemos acabar entrando em uma certa polêmica a respeito de qual seria o papel desses trabalhos teóricos escritos por Kaprow. Não poderiam estar eles realizando essa função de registro?

4 ERRÂNCIAS PESSOAIS

4.1 Errâncias metodológicas

Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma
Allan Kaprow

As três práticas analisadas neste capítulo apresentam dificuldades de redução às palavras porque, de fato, em boa parte delas, o objetivo é justamente esse: desafiar as palavras, tanto no sentido de serem fugas dos seus domínios, reconhecendo-os como parte de uma racionalidade dominante a se escapar quanto no de exigir delas uma capacidade de dar conta, registrando muitas vezes sozinhas, processos que naturalmente escapam de qualquer cristalização externa a eles. Os grandes aliados no desafio de trazer para a escrita as experiências aqui tratadas foram algumas pesquisas similares realizadas no próprio *Laboratório de Inteligência Artística (!)* como os trabalhos de Monte (2018), Dantas (2018) e Morais (2019) que trataram de temas, metodologias ou suportes similares aos aqui presentes, como por exemplo, a *deriva*, o *desvio*, Deligny e a análise de processos realizados pelos próprios pesquisadores.

No primeiro caso tratado aqui, *Playground* (2017), temos uma série de ações realizadas por mim mesmo como parte de um grupo de estudos⁴⁰ ocorrido três anos antes da escrita dessa dissertação, na minha graduação em design, o que significa que a apresentação e análise aqui feitas representam um jogo de forças entre a memória e os registros. Ambas são dimensões dignas de desconfiança, com a memória sendo uma das partes do ser humano mais conhecidas por sua não-confiabilidade no sentido de facilmente se fazer parecer como representação essencial de algo que, na verdade, é, em grande medida, uma instância criativa, e, além disso, o registro de um trabalho ser também sempre uma potencial peça nebulosa à medida em que, como veremos em alguns casos, pode condicionar de modo exagerado o processo. De fato, durante algumas das nossas análises neste capítulo, podemos facilmente nos flagrar pensando: “estamos analisando as práticas

⁴⁰ As "disciplinas" ou "cadeiras" da graduação em design da Universidade Federal de Pernambuco eram em 2017 chamadas de "grupos de estudos".

ou os registros⁴¹ das práticas?”. Assim, durante a pesquisa e este capítulo, passeamos inevitavelmente por essas disputas entre o registro e a memória.

Com relação ao *jogo da vida* (2020), o segundo grupo de práticas analisadas no capítulo, trata-se de um conjunto bem diversificado de ações, o que é de se esperar em uma experiência que buscava alcançar o maior número de dimensões possíveis da vida cotidiana. Apesar de serem realizadas em torno de cadernos digitais, as práticas que o compõem não se restringem a eles, ocorrendo muitas vezes principalmente de maneira imaterial, através de reflexões, pensamentos e diálogos internos. O caderno está ali apenas como uma ferramenta para conduzir os trabalhos e também para promover um registro para futuras considerações, com o fundamental sendo o processo simbólico que se dá na mente e nas ações em que o *jogo da vida* incide e não exatamente no que fica registrado nos cadernos. Isso pode ser pensado também como uma relação teórico-prática bem embaralhada, algo que caracteriza esse processo: a teoria e a prática não possuem limites definidos.

Em *APN Práticas* (2020) também temos as mesmas características do *jogo da vida* de algo pouco material, embora muito bem definido segundo a ideia de um conjunto de sugestões de ações a serem feitas. Esse conjunto, no entanto, funciona mais de maneira simbólica. Não há por exemplo uma organização em uma partitura ou instrução, sendo cada uma das sugestões compostas apenas pelas palavras e seus possíveis significados.

Esses três conjuntos foram organizados de formas similares. Procurando-se primeiro apresentar uma descrição ou o roteiro – no caso das peças das *APN Práticas* – em um grande bloco e, em seguida, comentários sobre as suas materializações, tanto sobre como elas foram concebidas inicialmente quanto sobre como estão sendo ou deveriam ser executadas. Nos três casos, durante o próprio texto descritivo são feitas algumas pontuações sobre as questões nessas peças que remetem ao pensamento de Fernand Deligny e aos pensadores e práticas que observamos como correspondentes a ele na relação arte/vida. Já que, em muitos momentos, elas foram criadas justamente com essa perspectiva em mente, assim, mencionar isso ajuda na própria descrição, mas, em geral, as análises ocorrem após

⁴¹ Com relação aos registros especificamente, ao final do grupo de estudos, o professor responsável pelo grupo solicitou que os alunos postassem, no espaço digital onde nos comunicamos durante o semestre, todos os slides e materiais dos trabalhos que foram apresentados ao longo das semanas. Essas postagens ajudaram bastante, junto com minhas anotações e registros pessoais, a reconstruir a experiência e percurso daquele contexto.

isso, nas sessões de discussão e conclusões, onde comparamos os processos entre si, estabelecendo comparações e problematizando aspectos e propriedades que se repetiram ou se perderam no movimento que conduz de um trabalho ao outro. Tudo sempre com Deligny, as *redes* e as fronteiras arte/vida em perspectiva.

O que se inicia aqui então é um paralelo histórico da minha primeira experiência de exploração das fronteiras entre arte e vida cotidiana, realizada no ano de 2017, com as duas próximas práticas que serão apresentadas no capítulo e vividas a partir de 2020, já depois desta pesquisa em andamento e de alguns estudos desenvolvidos na área. Além de realizar essa minigenealogia da minha relação com esses processos, a ideia é principalmente compor uma dinâmica dupla para a pesquisa que pretende investigar tanto técnicas de criação artística, como serão os dois últimos casos, quanto técnicas de observação de práticas, que, neste caso, traz consigo a especificidade de ser uma observação de si próprio, embora a passagem do tempo construa toda uma alteridade em torno destes experimentos que não podemos deixar de levar em conta, ainda que remotamente.

4.2 *Playground: práticas de espaço*

"PLAYGROUND: práticas de espaço" é o nome de um grupo de estudos ofertado na graduação do curso de design da UFPE pelo professor Gentil Porto Filho. Eu participei dele como aluno no segundo semestre de 2017 junto com outros doze alunos⁴². Vamos abordar aqui a minha experiência realizando as oito atividades⁴³ que foram propostas no grupo. A ideia é usar o arranjo arte/Deligny/vida que estamos criando na pesquisa como uma forma de observar os processos desenvolvidos naquele contexto.

O grupo de estudos tinha uma estrutura com cinco tipos diferentes de atividades a serem realizadas durante os horários das aulas: *aulas expositivas*,

⁴² A descrição do grupo na ementa era feita da seguinte maneira: "Exploração, documentação, experimentação e compartilhamento de práticas do espaço urbano. Criação, desvio e imprevisibilidade na arte contemporânea. Experimentalismo na arte e na vida cotidiana." Ainda na ementa, os objetivos eram definidos como: "Explorar, documentar, experimentar e compartilhar práticas desviantes na arte e na vida cotidiana".

⁴³ O uso da palavra atividades é feito aqui neste primeiro tópico amplamente para se referir aos trabalhos solicitados aos alunos. Não confundir com o conceito de Kaprow.

*explorações, experimentos, seminários e playgrounds. As aulas expositivas eram aquelas de formato tradicional, com o professor expondo conteúdos para os alunos, sentados, consumirem. Explorações se tratavam de tentativas de derivas urbanas realizadas em algum local da cidade selecionado pelo professor fora do ambiente de sala. Experimentos eram propostas elaboradas e executadas pelos alunos dentro do cenário das práticas que eram estudadas no grupo. Os seminários eram apresentações feitas pelos alunos ao restante da turma, cada grupo sendo responsável por um capítulo do livro *A Invenção do Cotidiano* de Michel de Certeau, com o objetivo de que, ao final do semestre, tivéssemos passado juntos pelo livro todo. Por fim, duas aulas eram dedicadas aos *playgrounds*, atividades a serem realizadas pela turma inteira coletivamente.*

Figura 1 - Cronograma para o semestre

7. Cronograma
01: apresentação da disciplina
02: aula expositiva e orientação de trabalhos
03: explorações 1
04: experimentos 1
05: experimentos 1
06: seminários 1
07: seminários 1
08: playground 1
09: explorações 2
10: experimentos 2
11: experimentos 2
12: seminários 2
13: seminários 2
14: playground 2
15: conclusões

Fonte: Acervo do autor (2017).

O grupo de estudos teve uma dinâmica com três aulas expositivas, sendo a primeira também para apresentação do grupo e a última para conclusões. Ou seja, de fato, houve apenas uma aula no formato tradicional de exposição de conteúdos, com o professor palestrando os assuntos para os alunos absorverem em suas cadeiras, isso demonstra o caráter prático do grupo, onde os alunos dedicaram a maior parte de seus tempos à produção tanto teórica, no caso da realização de seminários, quanto prática, no caso dos processos desenvolvidos. A transmissão de conteúdos por parte do professor era, assim, dada principalmente durante os comentários aos trabalhos e seminários, em discussões amplas que se seguiam às apresentações e que tendiam a durar mais do que as mesmas em si.

O esforço do professor, principalmente nas duas primeiras aulas, foi o de conhecer os alunos e tentar apresentar esse tipo de prática com o qual a maioria do grupo, eu incluso, não tinha qualquer conhecimento ou experiência prévia. Eu, por exemplo, me matriculei ali acreditando que se tratava de uma coisa bem diferente, mais ligada a uma dimensão formal da arquitetura por exemplo, e sempre ouvi eventualmente durante o semestre relatos de outros colegas no sentido do estranhamento causado com a descoberta daquele "universo" de saberes e fazeres. Muitas conversas entre os alunos antes das aulas giravam em torno dessa sensação: "aquilo ali é tudo muito diferente, né?".

Refletir sobre o começo desse semestre é, então, refletir sobre um problema que lidamos bastante aqui nesta dissertação, que é o de como apresentar essas práticas de passagem e fronteira entre a arte e a vida. O professor especificamente usou muito o artifício dos exemplos, sempre trazendo muitos casos de realizações – práticas e praticantes – em que focamos bem mais do que em elaborações teóricas a respeito das mesmas. Particularmente, na época, a casa de Richard Ian Hamilton e a apresentação da figura de Deligny me marcaram muito.

Os dois textos de Certeau que eu apresentei junto com um colega em seminário foram “Artes da Teoria” e “Credibilidades Políticas”.

As *explorações* foram tentativas⁴⁴ de caminhadas sem um rumo fixo definido, realizadas com a perspectiva de se tentar reprogramar os usos costumeiros do espaço urbano feitos pelos alunos do grupo, com inspiração na tradição caminhante da Internacional Situacionista, dos movimentos dadaísta e surrealista e dos *flâneurs*.

A proposta era ser uma experiência em grupos de dois ou três alunos, que saiam pelas ruas experimentando *à deriva* os espaços da cidade, sem objetivos, sem destinos, sem finalidades. Essa tradição das *flâneries*, *visitas-excursões*, *deambulações* e *derivas*, com seus modos de fazer e saber, foi apresentada aos alunos tanto nas aulas expositivas e discussões de seminários quanto na conversa inicial que tínhamos antes de partir para elas, já no local de encontro e início das *explorações*. O professor marcava um ponto de encontro – ambas as práticas foram no centro da cidade do Recife – onde nós nos reuníamos para uma curta conversa e

⁴⁴ Apresento como “tentativa” aqui, pois, nos relatos que os alunos tinham que fazer da experiência em sala de aula na semana seguinte às explorações, foram sempre ressaltadas as dificuldades e mesmo impossibilidades de se conseguir realizar a proposta tal qual sugerida, por conta naturalmente do modo como os usos tradicionais do espaço estavam enraizados em todos.

depois partíamos de lá para a realização. Havia um horário e local marcado para o fim também, sendo que ainda era realizada uma outra pequena conversa de fechamento do dia entre os participantes do grupo. O grande desafio para os alunos, além de tentar se desvencilhar dos programas tradicionais de utilização do espaço urbano, era produzir também algum registro da experiência, pois, na aula seguinte, deveria ser apresentado algum tipo de relato das experimentações para o grupo.

Apesar de o processo ser projetado para grupos, eu acabei realizando as duas *explorações* sozinho por uma questão de circunstâncias. Pessoalmente, eu nunca tinha ouvido falar em *deriva* antes desse semestre, então, naturalmente a dificuldade foi grande em adentrar naquela "lógica" enquanto ainda tentava compreendê-la e me deixar levar, andando sem saber para onde se vai indo e consciente dessa tentativa de não ter mais esses fins no horizonte. Assim como os demais colegas da turma, eu carregava forte em mim, como aluno de design que era, o peso do foco no *projeto* que é tão marcante em nosso campo. O professor, inspirado em Certeau, além da caminhada exploratória, sugeriu que procurássemos prestar atenção a *desvios*, modos de uso da cidade que contrariassem as utilizações previstas e que revelassem poderes criativos dos consumidores anônimos.

No meu relato da primeira das *explorações*, fiz uma pequena apresentação que focava no que eu chamei na época de "sensações": a primeira que eu chamei de "fiscal da prefeitura" e a segunda de "contradição no objetivo de não ter objetivo". Por alguma livre associação, experimentar a cidade sem objetivos pré-estabelecidos e procurando prestar muita atenção ao meu entorno, gerou em mim um efeito de enxergar a ideia de vigilância dentro daquela minha própria prática, como se eu estivesse ali conferindo como estava a cidade, avaliando ou fiscalizando o andamento das ruas, dos prédios, das calçadas, das pessoas. A segunda sensação, por sua vez, foi relatada por vários outros alunos também, que se caíram perguntando: "não ter objetivos já não é ter um objetivo?" Conflitos internos surgiam em torno disso. Eu, particularmente, parti para uma ideia de construção de pequenos objetivos/alvos, baseados em circunstâncias e acasos, mas que, em geral, não entrassem muito dentro de uma ideia de utilidade. Ficar vendo um cachorro dormir por um longo período, por exemplo, poderia ser interpretado como um objetivo estabelecido – o de ficar ali observando aquela situação – mas, na minha interpretação naquele momento, não poderia ser considerado como algo

racionalmente útil para os padrões que estamos habituados atualmente e tal qual eu entendia a utilidade na época.

Também utilizei a ideia de som para me perder na cidade, o que foi a primeira "técnica" que eu consegui elaborar de uma maneira mais assertiva para tal. Nela, em alguns momentos, eu "seguia" sons: músicas que pessoas passavam produzindo elas mesmas de alguma forma ou reproduzindo em algum dispositivo que carregavam, falas, barulhos, cachorros que latiam e outras coisas que eu percebia e seguia até acabar e que, assim, me levavam a lugares e pontos da cidade sem a minha escolha consciente.

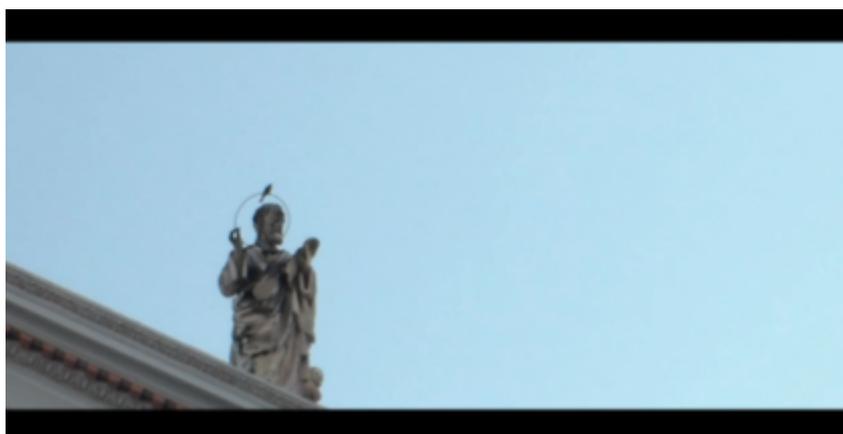
Para registrar a *exploração*, eu produzi uma gravação contínua desses sons e um pequeno vídeo batizado de *Estacionamento para pombos*⁴⁵, que ressaltava pequenos detalhes da cidade que eu jamais perceberia no dia a dia e que naquela experiência me foram notáveis. O vídeo era conduzido por um poema ainda, que, relatando os *desvios* encontrados durante a *deriva*, dizia o seguinte:

Desviar o/u/ Estacionamento para pombos

Talvez o centro da cidade, do barulho, das pessoas,
O centro do furacão...
Seja o lugar perfeito para cochilar,
Como faz esse cachorro chamado "Cochilo",
Como ele faz para se importar tão pouco com esse mundo todo?
Para ouvir tão pouco esse mundo todo?
Este mundo que grita tanto, tanto...
Talvez as árvores sejam uma vitrine melhor que o vidro,
Talvez sem tinta pintemos melhor os nossos quadros,
Talvez com tinta pintemos melhor os nossos quadros,
Alguém quer sopa?
Talvez as placas de informação sejam melhores estacionamentos que placas
de informação,
Talvez seja a hora de você se chamar "Cochilo" também,
Fazer seu trabalho e deixar que lhe desviem,
Porque até os santos podem acabar só sendo enfim...
Estacionamento para pombos.
(PAIXÃO, 2017)

⁴⁵ Vários vídeos foram produzidos durante o semestre em *Playground*, sendo que todos podem ser conferidos na página do YouTube intitulada "Dos playgrounds à arte para nada".

Figura 2 - Frame do vídeo "Estacionamento para pombos"



Fonte: Acervo do autor (2017).

A segunda *exploração* possuiu um número maior de táticas para se "perder". Durante os seis encontros da turma que separaram uma *exploração* da outra, todo o grupo foi construindo noções sobre como atuar naquelas situações e, nesse sentido, os relatos feitos nas semanas seguintes às práticas foram particularmente importantes para essas elaborações, pois era possível ir tendo acesso a um conjunto de dispositivos que cada aluno ou grupo ia desenvolvendo para se perder.

Na segunda *deriva* eu passei a acompanhar sons mais vezes e a deixar que eles me conduzissem por mais tempo também, inspirado nas ideias de outros colegas, que haviam adotado procedimentos assim, algo que, certamente, é um dos principais modos de tirar esse controle da racionalidade no uso dos espaços. Houve também uma diminuição na quantidade de fotos que eu tirei e uma ausência de produção de áudios e vídeos. Outra diferença foram as conversas: na segunda *exploração*, conversei com três pessoas, sendo que na primeira eu passei impávido pela cidade.

Interessante ver novamente a figura do "fiscal", do "recensador" ali. Dessa vez não no meu próprio pensamento, mas na percepção de uma outra pessoa que me interpelou rapidamente em algum momento: "– É do bolsa-família? – Não! Por quê? – Tirando foto aqui... – E o pessoal do bolsa-família fica tirando foto por aí, é? – Não sei, é a primeira vez que eles estão pra vir".

Em geral, os alunos ressaltaram a dificuldade de se deixarem levar e enfrentarem os mecanismos das nossas "necessidades de fazermos algo". Nas apresentações das *explorações*, um dos temas mais abordados foi o dos registros,

que dominava grande parte do tempo dos debates. Muitas fotos. Alguns desenhos e vídeos. Textos também, muitos deles poéticos. O relato verbal foi preponderante, com os alunos contando ali narrativamente as suas percepções

Figura 3 - Registro da *exploração* 2: rua de hospital com o nome "Rua dos prazeres"



Fonte: Acervo do autor (2017).

Figura 4 - Registro da *exploração* 2: intervenção "artística" em carro abandonado



Fonte: Acervo do autor (2017).

Os *experimentos* foram uma parte muito destacada do grupo, sempre gerando muita empolgação entre os estudantes. Antes de apresentar os que realizei, gostaria de ressaltar alguns produzidos por colegas, como uma ação em que os seus praticantes procuraram fazer todas as atividades cotidianas com as suas mãos não-dominantes durante o período de um dia. Eles relataram uma dificuldade em especial com o uso do *mouse* ou *trackpad* de seus computadores e também no ato

de escovar os dentes⁴⁶. Em outro *experimento*, um colega levou para a sala cookies que ele tinha cozinhado, enfrentando, assim, uma dificuldade pessoal em cozinhar e também remetendo a uma tradição de práticas artísticas ligadas à produção de alimentos. Houve um experimento com telefone público também, com uma colega ficando um bom tempo próxima a um, na expectativa de que ele tocasse e ela pudesse atender de um jeito específico. Houve também outro que remetia ao texto *O Homem das Multidões* (1840) de Edgar Allan Poe, com uma colega da turma ficando um longo período em uma cafeteria observando o fluxo dos passantes.

O primeiro *experimento* que eu realizei tratou-se de um tipo de performance, onde eu e meu colega, Mateus, sentados em um tamborete em uma faixa de pedestres em que comumente malabaristas fazem apresentações, realizamos uma leitura de uma página do livro de Certeau⁴⁷ que usamos no grupo de estudos. A ideia era fazer uma espécie de *desvio*, realizando, naquele sinal, uma prática, um gesto, um ato – o de ler tranquilos e sentados – que está totalmente associado no imaginário coletivo a outros contextos, como, inclusive, o nosso aqui, acadêmico. Chamamos essa prática de "Fichamentos desviantes"⁴⁸.

Tentando romper com as expectativas ligadas a esse gesto de leitura, que é associado ao confinamento em lugares privados, também fizemos ali um questionamento da academia como lugar separado da vida cotidiana no imaginário coletivo. O trabalho foi elaborado junto com um manifesto que dizia o seguinte:

Texto Manifesto Explícito:

Súbita subversão da atividade artística em semáforos.
Retirada poética do poder de julgamento das moedas dos motoristas.
Agora e Aqui os artistas não se importarão mais!
(PAIXÃO, 2017)

Para registrar e apresentar o trabalho em sala de aula, optamos pela produção de um vídeo, que captou cada um fazendo a performance uma vez e contou com algumas imagens de bastidores da nossa preparação e ida ao local.

⁴⁶ Ao rever este trabalho para a pesquisa, eu fui particularmente afetado por ele, pois eu havia iniciado em torno desta época uma prática que durou alguns meses de utilizar eu mesmo o meu trackpad com a mão com a qual eu não costumava usá-lo e essa é uma ação que constantemente retomo, sempre produzindo um efeito muito interessante. Chama atenção também a prática de escovar os dentes, algo que foi sempre muito representativo de Kaprow para mim.

⁴⁷ Além de ser o livro que estávamos trabalhando no semestre, ele foi especificamente escolhido porque tinha em, nossa opinião, uma linguagem absolutamente acadêmica.

⁴⁸ Também há registro desse processo na página "Dos playgrounds à arte para nada".

Fizemos cinco vezes a performance. Duas sem gravar vídeo e três gravando. Dessas três, duas delas foram feitas de longe, com a câmera posicionada atrás de algumas árvores e houve uma última gravação feita por mim bem de perto da performance do meu colega.

Conforme levantamos em sala de aula no dia da apresentação, talvez essa ideia do vídeo não tenha sido muito inteligente, pois acabamos ficando muito preocupados com a produção desse relato audiovisual, inclusive, de certa forma condicionando a performance a esse registro. Não tínhamos a maturidade ainda para fazer uma divisão firme dessas duas dimensões. Mencionamos em nossa apresentação para a turma que as duas primeiras tentativas, feitas sem a câmera gravando, foram muito mais intensas e arriscadas do que as com gravação. Chamou atenção também uma conversa que ouvimos entre transeuntes, que estavam em uma praça ao nosso lado e que, ao verem a nossa câmera, disseram: "ah, eles estão gravando um vídeo". Havia um tom de alívio na fala, o que interpretamos na época no sentido de eles se sentirem melhor "localizados" ao intuir uma finalidade específica para aquela prática "exótica".

Na apresentação em sala, também destacamos o processo que realizamos para chegar à performance, pois foram geradas muitas ideias, algumas que gostamos bastante. Cinco delas foram apresentadas para exemplificar: "nos matricularmos e assistir aulas de algum curso distante do nosso, como engenharia", "Fazer um design de app de *deriva*", "Realizar uma distribuição pública de dinheiro", "Fazer uma exposição em outdoors" e "Trocar de perfil do *Facebook* um com o outro durante uma semana."⁴⁹

Apresentamos como o "conceito" do *experimento* os seguintes pontos: "Falta de finalidade prática; Ambientação cotidiana; Saída dos espaços de arte; Desvio; Antifinalidade; Postura artística e ética."

No segundo *experimento*, houve uma mudança no sistema de última hora e ele foi realizado de maneira individual por mim, o que acabou fazendo com que algumas práticas que eu pessoalmente vinha concebendo ou realizando entrassem no trabalho subitamente. Assim, foi apresentado como *experimento 2* o *Artvember*. Ideia inspirada em uma certa cultura existente na internet de criar, nas redes sociais,

⁴⁹ A quarta dessas propostas ilustra as nossas distâncias para o campo da arte naquele momento, pois não fazíamos ideia de que Paulo Bruscky já havia realizado um trabalho importante em Recife justamente com essa proposta.

meses temáticos onde um certo tipo de atividade é incentivada a ser praticada diariamente por uma dada comunidade, que, no caso, seria justamente a dos praticantes de ações nas fronteiras entre a arte contemporânea e a vida cotidiana.

A descrição do trabalho era a seguinte: "O *Artvember* é uma proposta para artistas do cotidiano de todo o mundo. A ideia é fazer e postar online uma pós-arte por dia durante o mês de novembro". E mais:

Todos os anos, em novembro, os artistas do cotidiano podem aderir ao desafio do *Artvember* realizando e registrando desvios pós-artísticos uma vez por dia o mês inteiro. O *Artvember* pode ser encarado como um incentivo para avançar nas práticas artísticas e desenvolver hábitos desviantes. O *Artvember* naturalmente é influenciado pelo *inktober* e o *sculptember*. Esperançosamente, acredita-se aqui que haja um 'gargalo' de mercado de iniciativas assim voltadas para a Arte Cotidiana. (PAIXÃO, 2017)

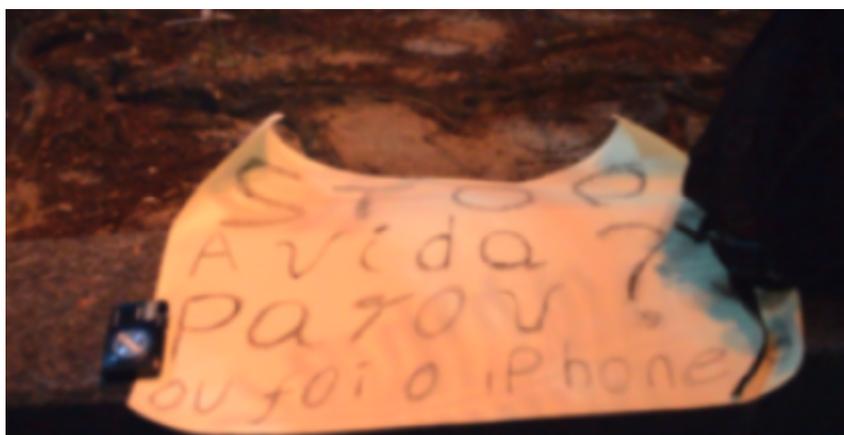
O *Artvember* tinha um tema por dia e, cada artista do cotidiano deveria realizar uma prática em torno do tema do dia em que estava. Inicialmente a proposta do trabalho era apenas apresentar essa ideia de mês temático e a escolha dos 30 temas⁵⁰ para cada dia. Ou seja, tratava-se mais de sugerir do que propriamente construir, porém, eu acabei adotando a linha de dar alguma materialidade ou nitidez maior para a proposta, apresentando algumas práticas feitas por mim mesmo como exemplo. Apesar do conceito de duração de 30 dias, foram realizadas práticas apenas nos quatro dias imediatamente anteriores à apresentação do trabalho e que serviriam de "demonstração" da proposta. Assim, juntei algumas coisas que já vinham sendo feitas por iniciativa própria no meu cotidiano com alguns convites de amigos do campo artístico para realizar ações nesse curto período.

Entre as práticas realizadas, houve uma escovação de dentes na frente do Cinema São Luiz, a performance *Stop: A vida parou ou foi o iPhone?* e uma campanha fake a "vereador das artes", feita pela rede social *facebook*. Foram doze ações ao todo.⁵¹

⁵⁰ Os temas, do primeiro ao último dia do mês, eram os seguintes: Não, Dentro, Felicidade, Ironia, Ouvido, Brinquedo, Dinheiro, Celular, União, Esperteza, Roubo, Ensino, Loucura, Pés ou Bondade, Limpeza, Verdade, Lojas, Confusão, Cotovelos, Allan Kaprow, Futuro, Apresentar, Mentira, iPhone, Sorte, Tempo, Cinema, Teatro, Internet, Diversão.

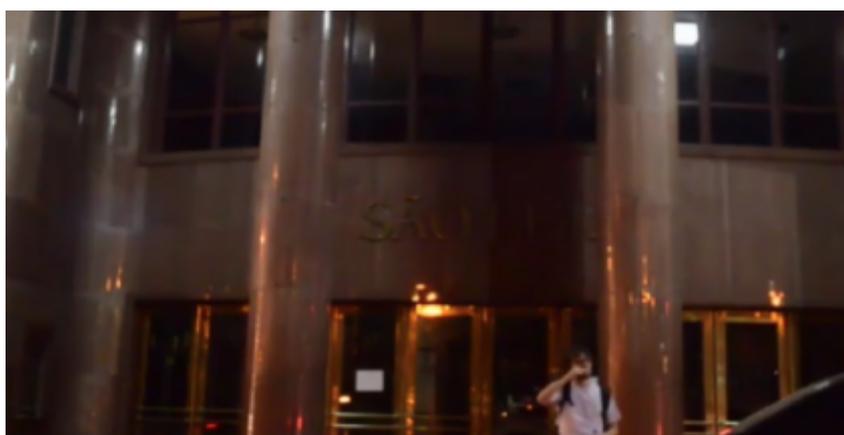
⁵¹ Também há registro desse processo na página "Dos playgrounds à arte para nada".

Figura 5 - Registro da performance "Stop: A vida parou ou foi o iPhone?"



Fonte: Acervo do autor (2017).

Figura 6 - Registro da escovação de dentes na frente do Cinema São Luiz



Fonte: Acervo do autor (2017).

Após a apresentação do *Artvember*⁵² para a turma, eu segui realizando algumas práticas e postando-as em uma rede social. Após o fim do mês de novembro, surgiu a ideia de pensar uma radicalização temporal para a proposta, daí nasceu o *Artlife*, feito para ser um processo contínuo, durando o ano inteiro. A mesma coisa do mês temático, no sentido de se fazer uma prática por dia, mas agora sem um final pré-estabelecido.

⁵² Pensar na quantidade de práticas realizadas nesse projeto em curto espaço de tempo remete a uma certa tendência que foi aderida no meu cotidiano de sempre fazer muitas práticas, tratando a quantidade como uma espécie de tática para justamente borrar as separações vigentes. Com uma prática seguindo imediatamente a outra, fica mais difícil de saber onde começa a arte ou a vida ali. Certamente, um impacto muito grande desse segundo experimento nos meus próximos trabalhos.

Os *playgrounds* foram momentos que geraram muita expectativa na turma, pois os próprios alunos deveriam sugerir alguma ação que todo o grupo realizaria conjuntamente. O *playground* 1 ocorreu no dia 18 de outubro de 2017 no período da tarde na própria UFPE. Cabia à turma propor alguma atividade a ser realizada por todos nós dentro do contexto das práticas e teorias que vinham sendo trabalhadas nas nossas aulas e atividades. O local de acontecimento também deveria ser definido pelos alunos. Durante o semestre, conversamos presencialmente de maneira informal algumas vezes sobre o assunto, sempre com muitos relatos de "dúvidas" quanto ao que sairia dessa experiência e a organização foi se dando através do ambiente digital, em uma conversa coletiva num aplicativo de mensagens. Perto da data de realização, houve uma reunião após uma das aulas, onde, depois de algumas considerações, foi decidido por um procedimento em que os alunos sugeririam práticas em um documento digital compartilhado e, depois de um tempo, realizaríamos um sorteio que definiria qual atividade seria feita.

A prática escolhida foi a de construção de um poema musical nos moldes dadaístas, articulando palavras aleatoriamente e, depois, juntando-as para produzir um efeito. Cada um trouxe textos de casa e fomos colocando em torno de uma mesa palavras e frases sorteadas ou trazidas propositalmente de lugares sortidos e com técnicas diferentes, geralmente aleatórias. O resultado final, com os alunos cantando o poema, foi captado em vídeo, conforme definido previamente por quem sugeriu essa ação e dando vazão a uma das constantes da cadeira que sempre foi o debate em torno de como se deveria dar essa comunicação pós-processo, esse relato das práticas realizadas para fora do contexto onde elas ocorrem. Em geral, foram utilizadas palavras que permearam os trabalhos e seminários. Segue o texto final elaborado coletivamente⁵³:

Diário

No horizonte da Praça do Sebo, a melancia engole o seu triste cadeado;
A casca do besouro é resistente, sua garra como uma espada protege e fere;
Sua lâmina, no entanto, enferrujou.
Uma pancadinha na gaiola significa que não temos tempo;
O canário que usávamos como guia está morto.
Planeta sem gravidade flutuando, fio intangível que permeia o candomblé...
Que permeia o candomblé!
Estufa o balão, afinal tem um gorila no convento...
Um gorila no convento!

⁵³ Também há registro desse processo na página "Dos playgrounds à arte para nada".

A caneta do tempo que permitiu ao acaso anarquizar o hospital...
 Anarquizar o hospital!
 Papel ou concurso, integração de grau amargo;
 Na porta é um cão "cesano", no bote, nada;
 A Groelândia é um jogo, Zarabatana é um jogo, Miséria é um jogo em
 continuidade.
 Assisti um bruto preencher uma lixeira com tinta;
 Enalteço o diálogo, a loucura e o quintal;
 Enviar velocidades, vias, pousar, paisagem...
 Os "nós" da narrativa material sempre acabam com a sensibilidade.
 (CONJUNTO DOS ALUNOS DE PLAYGROUND DE 2017.2, 2017)

O *playground 2*, por sua vez, foi realizado no dia 29 de novembro de 2017. Sua organização foi mais tranquila e rápida que a do primeiro. Também chama a atenção a quantidade de ideias geradas. Havia mais de vinte possibilidades sugeridas pelos alunos, contra apenas quatro no primeiro. Houve uma continuidade na ideia de se decidir a ação por sorteio, mas uma mudança de metodologia, com o professor, agora, sendo convidado a selecionar aleatoriamente uma das possibilidades.⁵⁴

Nos encontramos na sala de aula no dia em questão e nos dirigimos ao ponto de ônibus mais próximo ao prédio do CAC⁵⁵, de lá, seguimos em uma pequena *deriva* por alguns ônibus, até chegarmos ao centro da cidade, onde fizemos uma *exploração* do local, no sentido de ficar vagando pelo lugar, observando *desvios*, ocorrências de acasos e as circunstâncias ao redor de nós. Finalizamos o dia com um jogo⁵⁶. Foram feitos menos registros dessa segunda atividade e nenhum "oficial", ou seja, era uma prática voltada aos praticantes presentes. Não tinha por definição, como o *playground 1*, que se deveria produzir um tipo específico de relato. Uma das alunas, Marília, no entanto, realizou um pequeno registro poético da atividade:

Último dia de Deriva. Ao menos em grupo. A busca pelo desvio, pelo que foge do senso comum continua, e bem mais forte do que antes. Me sinto com os sentidos aguçados ao que parecia escondido. No meio de Tudo, o que salta ao meu olhar é o que me comove, o que conecta com meu interior mais profundo. Engraçado é saber que sempre estive à Deriva, e que viver dessa maneira me faz descobrir outros universos que eu jamais imaginei. A cidade pode e deve ser um Playground. Parar é preciso. Reflexão vem junto. Tenho como missão ajudar as pessoas a fugir do ritmo normal das coisas e apreciar uma flor, uma cena engraçada, ou uma poesia colada na parede. Não somos

⁵⁴ O método de sorteio não favoreceu a escolha da ideia mais radical.

⁵⁵ Sigla para Centro de Artes e Comunicação da UFPE, o local onde as nossas aulas ocorriam.

⁵⁶ Interessante termos terminado dentro da ideia de jogo. O específico que fizemos é um bem tradicional para distrair pequenos grupos: o jogo do "quem sou eu?" Onde a pessoa que está "na vez" tem que tentar adivinhar quem é o personagem cujo nome está escrito em um papel que está na sua testa.

máquinas! Nem devemos ser. Sim, precisamos delas, para ter tempo de apreciar o que interessa, com quem interessa. A racionalidade trouxe muita desigualdade e desconforto para as grandes cidades, mas prefiro pensar que há várias saídas possíveis. Cada pouquinho que a gente faz é importante, um passo a cada dia e estamos sempre crescendo. A vista do alto das árvores é tão bonita, já experimentou? Fica o convite. Um abraço, Marília. (DIAS, 2017).

4.3 O jogo da vida

*O jogo da vida*⁵⁷ trata-se de um sistema simbólico desenvolvido por mim para a condução da minha própria vida cotidiana. Ele é constituído por quarenta e um grupos de anotações – ou cadernos digitais – que organizam um conjunto de práticas e saberes que envolvem os mais variados aspectos da minha existência. Há duas linhas principais que guiam os trabalhos: a noção de um conhecimento de si e a de uma transformação de si. Assim, nesses cadernos são realizadas reflexões através da análise de questões-chave ou são registrados os diários das minhas práticas de avanço em cada um desses quarenta e um aspectos da vida.

Esse processo surgiu a partir de uma reflexão sobre a história dos meus estudos de cinema. Eu estava fazendo um levantamento de quanto eu tinha me dedicado nos últimos anos a essa área, pesquisando registros de tempos passados em estudos e trabalhos na busca para ter uma noção um pouco mais precisa de quanto tempo eu havia realmente dedicado a isso. Ao ir vendo todos os registros que eu tinha, um pensamento surgiu: “passei mais tempo na vida refletindo sobre cinema do que sobre mim mesmo. Será que deveria ser assim?” Pouco tempo antes, eu havia passado por uma grande imersão no pensamento de Foucault⁵⁸, em um grupo de estudos da pós-graduação⁵⁹, o que me levou a tomar um contato mais profundo com as ideias de uma cultura do cuidado de si.

⁵⁷ O nome deste trabalho é muito revelador de seu espírito. Eu pessoalmente não gosto desse nome, até por ele já ser associado a um famoso jogo de tabuleiro. Mas, ao ir começando esse sistema, eu precisava de um nome, então coloquei esse, seguindo uma lógica de “ninguém nunca vai ver isso mesmo, é só uma coisa para mim” – ou, na linguagem do nosso projeto, para nada.

⁵⁸ Especialmente no que é muito conhecido como o “último Foucault”, que, entre outras coisas, me marcou muito em seu estudo da estética da existência no contexto de sua pesquisa da *História da Sexualidade*.

⁵⁹ Embora, na época, eu não tenha tido “olhos” para aquilo, com o passar do tempo aquela experiência foi se cristalizando em mim.

Existem quatro grandes níveis que podem agregar os cadernos digitais do *jogo da vida*, a saber: *Origem*, *Horizonte*, *Presente* e *Resto do Mundo*.

Os cadernos do conjunto *Origem* envolvem as práticas e pensamentos a respeito das minhas condições e possibilidades, em uma perspectiva principalmente histórica sobre minha existência, com um foco no meu passado e na construção e elaboração de dimensões da vida, em geral, já passadas. O principal sentido no qual as práticas desse conjunto têm se guiado é no desenvolvimento de uma perspectiva não ressentida para com esses tempos passados⁶⁰. Esses cadernos são: *História e Memória*, *Emoções*, *Sentimentos* e *Comportamentos*.

Cada caderno tem uma estrutura diferente, específica para o seu universo de atuação e aqui não iremos destrinchar todos por uma questão de espaço, porém, vamos observar um dos cadernos que é mais representativo dessas estruturas internas deles. Em geral, todos seguem uma organização muito ligada ao tempo, buscando-se como a dimensão específica da vida da qual ele trata se deu no meu passado, como está se dando agora no presente e, qual o caminho que eu escolherei seguir e ir a partir de algum momento que eu decida. Por exemplo, no caderno de *Sentimentos*, eu tenho uma lista de 130 sentimentos⁶¹ que eu uso como mapa de onde ir nesses domínios. Então, quando eu entro lá para trabalhar neles, escolho um dos sentimentos e começo a pensar através dele em um esquema com cinco provocações, que são os três pontos da dimensão histórica que mencionei, além de um espaço para "escrita"⁶² e um espaço para a definição daquele sentimento específico. Esse quesito da definição, inclusive, se mostra sempre um dos processos mais reveladores, uma batalha para colocar em palavras coisas tão fugidias das mesmas. Com esse conhecimento de uma dimensão, eu começo a propor pequenas ações no meu cotidiano – que estarão já em um outro caderno – o das *Práticas de si* que, à princípio, tentam me tornar mais forte.

Voltando aos conjuntos maiores, os cadernos de *Horizonte*, por sua vez, são ligados ao porvir, às coisas a fazer, esperanças, objetivos, planos, oportunidades.⁶³ Os cadernos de *Presente*, que formam o maior conjunto, tratam da minha rotina

⁶⁰ Esse sentido, porém, não é fixo, alguns meses atrás, por exemplo, estavam indo em outra direção, assim como o podem ir alguns meses para frente.

⁶¹ Cf. <http://feelingswheel.com/>. Acesso em: 27 set. 2020.

⁶² Que é chamada lá de uma "escrita livre", sem julgamentos, sem preocupações com pontuações etc. Apenas a escrita sobre qualquer ponto.

⁶³ Esse é um conjunto que anda cada vez menos prestigiado e visitado, mas que ainda existe.

diária com foco em práticas e *anti-práticas* a serem conduzidas durante o meu dia a dia. O nosso trabalho aqui vai caminhar principalmente por dois cadernos desse grupo. Por fim, no conjunto de cadernos *Resto do Mundo*, há práticas ligadas à relação com outras pessoas, objetos, instituições etc. O lado de fora desse eu. Esse último conjunto é bem representativo de como os limites são, na verdade, de ênfase e apenas para localização mesmo, já que, na prática, essas categorias tendem a se misturar muito.

Os cadernos intitulados *Práticas de si* e *Sacrifícios*⁶⁴, que são os vigésimo e vigésimo primeiro cadernos, serão abordados aqui porque algumas de suas realizações foram elaboradas com o seguinte fim em mente: “utilizar o critério da artisticidade como uma forma de tomar decisões sobre o dia a dia”. É importante destacar alguns recortes. Os cadernos se preocupam muito com os pensamentos, com os processos mentais que levam à elaboração dessas práticas e continuam durante elas, mas aqui focaremos só na parte mais material. Além disso, há uma divisão entre práticas a “serem realizadas constantemente” e a serem “realizadas eventualmente”. Algumas delas são dadas também como pausadas ou descartadas. Falaremos das práticas constantes, que estão em vigor desde o final de fevereiro.

Como ressaltado, os limites dos cadernos muitas vezes se misturam. A primeira prática citada como uma das *práticas de si*, por exemplo, é justamente o próprio *jogo da vida*, ou seja, o conjunto de atividades realizadas com o objetivo de elaboração de si é considerado ele mesmo uma das próprias práticas de si. Ele está posicionado aí muito como um lembrete, porque também, com o correr dos dias, é fácil se descolar dessa prática consigo. Lá, a sua definição é: “Censo ativo. Um processo de reconhecimento e afirmação”. Começando humildemente como um pequeno sistema de anotações pessoais, um diário para alguns dias, passou a uma grande preocupação com a minha história de vida e se ramificou, expandindo-se cada vez mais para todas as áreas da existência. Mais do que exatamente os conteúdos abordados nos cadernos sobre cada uma das áreas, o que importa e é mais forte é a postura política de se dedicar a si mesmo. Não é fácil no mundo de

⁶⁴ Mais um exemplo de termos que não foram muito elaborados, contando com a privacidade que cercava os trabalhos na época de sua concepção e, que, agora, ficam meio desconcertantes. No caso dos “Sacrifícios”, talvez o nome hoje seria “Antipráticas”, pois a ideia de sacrifício lembra muito toda uma tradição de regimes punitivos religiosos etc.

hoje a pessoa afirmar que a preocupação consigo mesma ocupará grande parte do seu dia. Por isso, principalmente, o *jogo da vida* aparece ele mesmo como prática.

A segunda prática tem o nome de *Dias trackeados*, sendo definida como "o ato de registrar temporalmente cada atividade realizada durante os dias". É uma prática de registro do tempo, que busca que todas as ações realizadas durante os dias estejam registradas de alguma forma em algum lugar. Não há apresentação de um motivo exato para que ela seja feita. Na prática, vem funcionando como um tipo de luta constante contra o tempo. Já foi mencionado, embora não elaborado mais formalmente, que um ganho seria barrar o fluxo reações-ações-reações da vida.

O *equilíbrio fora-dentro* é uma prática que nasceu a partir de uma reflexão sobre o papel do consumo em nossa rotina diária. Mesmo ressaltando que o consumo, como apontado por Certeau, não é sempre uma atividade meramente passiva, uma grande parte de suas ações, naturalmente, o são e, de qualquer maneira, a produção, ela mesma, é uma atividade fundamental e que, ao ser cultivada constantemente, tende a produzir grande força. Aqui, entra um depoimento sobre a minha própria experiência realizando esta pesquisa.

Justamente por ter um controle muito grande da minha dimensão temporal — e, com isso, podemos perceber uma serventia da prática que vimos anteriormente de "luta" com o tempo —, um dia, eu fiz um levantamento a respeito da minha experiência na própria pós-graduação e percebi que tinha feito o registro de em torno de mil horas de atividades de leitura e visualização de conteúdos e materiais, porém apenas trinta e cinco horas de escrita textual da própria dissertação.

O que está em jogo quando estamos visualizando e consumindo algum conteúdo produzido externamente é que estamos em um "fora", tentando fazer o processo de receber algo e, quando estamos escrevendo, estamos de alguma maneira em um "dentro" de nós, tentando tirar, materializar, externar algo. Ambas as atividades são importantes, claro, e por isso chama muita atenção a diferença de tempo dedicado a cada uma delas. Essa terceira prática busca justamente equilibrar mais essa divisão do tempo, por exemplo, por que não ser meio a meio? Metade do nosso tempo para as coisas que a gente escreve e metade para as que lemos.

A prática também se refere ao conteúdo do que se estuda e escreve/cria. É importante estar lendo e escrevendo sobre si mesmo, como no *jogo da vida*, e também sobre outras coisas do mundo, de preferência em um equilíbrio de

quantidade de tempo. Assim sendo, essa prática funciona como um “relógio” mental interno em que, a cada intervalo de tempo, as práticas são trocadas entre internas e externas. Um dos motes que a guiam é a frase: “estou muito tempo fora”, que convida ao retorno às práticas de si, assim como sua contraparte, “estou muito tempo dentro”.

A prática denominada *Escrita* trata do ato em si de escrever, que foi uma das principais formas de enfrentar a linguagem, principalmente a interna da mente com seus vícios presentes nos diálogos internos que são engendrados pela nossa linguagem verbal. Para todos os cadernos, a prática de escrever é fundamental. Escrever aleatoriamente sobre algum tópico que se esteja verificando tem sido uma das principais ferramentas de descoberta e invenção do *jogo da vida*. Escrever experimentalmente também, de forma não linear, por exemplo, só com verbos ou com adjetivos, é uma variação utilizada por vezes.

Pausas é uma das práticas mais radicais, tratando-se de algumas pausas a serem estabelecidas com relação a coisas feitas cotidianamente. A última pausa começou a ser realizada no dia 15 de setembro, quando foi decidido que eu não escutaria mais músicas inicialmente pelo período de um mês. As descobertas, por exemplo, nessa última pausa, têm sido impressionantes: o papel que as músicas desempenhavam no meu cotidiano era muito maior do que eu poderia antecipar. Com horas e horas dedicadas a elas, reparei que durante toda a escrita da dissertação, por exemplo, até aquele momento, sempre havia uma música de fundo, calma, me convidando a escrever, a ir a algum lugar além dali. Foi difícil encarar o silêncio, ouvir o que é mesmo o som da minha casa, da minha rua, da minha cidade. O que parecia algo exótico no começo, transformou-se em uma das maiores viradas em termos de sensação de si mesmo que eu dei durante o *jogo da vida*. Impressionante a percepção de presente que se tem quando não há nada mais ali a ouvir, além de você mesmo, dos barulhos que você e seu ambiente fazem. Acredito que isso se trate principalmente de um caso moderno, uma coisa – essa onipresença da música ao nosso redor – exponenciada por conta da facilidade de reprodução de conteúdos que explodiu nos últimos anos. É impressionante como uma escolha feita de forma aleatória conseguiu chegar em algo tão fundamental do meu cotidiano e mesmo representativo do tempo em que vivo.

Além dessas práticas que atualmente estão sendo realizadas, há algumas outras que estão agora com status de pausadas, a saber: "Caminhada/corrida durante mais de 10 km por caminhos sempre diferentes da cidade; Visualização de coisas sem legenda em idiomas que eu não conheça nada; Passeio online por ruas no *Google* ou *Apple Maps*; *Levelings* (que se trata de parar todas as atividades da vida, inclusive comer e dormir, para fazer alguma longa atividade de formação em uma área em que eu não tenha nenhum conhecimento prévio); Dissociações (que é ficar pensando obstinadamente em algo sob diversos pontos de vista diferentes até mudar radicalmente de opinião sobre aquele algo); Jejum; Escutar apenas um filme sem ver nenhuma de suas imagens; Leitura de livros em fast-forward; Observar vídeos muito de perto da tela, em um ponto em que tudo apareça desfocado; Contar os passos dados durante um dia inteiro; Contar movimentos feitos durante um dia inteiro; Memorizar textos que goste".

4.4 APN Práticas

Vários artistas que atuam nas fronteiras entre arte e vida, como Kaprow, Brecht e Yoko Ono, utilizaram a sugestão de práticas como suporte. As partituras da Fluxus representam um dos mais simbólicos trabalhos das neovanguardas, assim como as instruções de Ono. A conexão desse contexto histórico com uma certa tendência social da arte contemporânea atual em valorizar artistas capazes de produzir bem os roteiros e projetos de suas obras, sempre me fez considerar esse formato como algo muito significativo de um certo espírito e modo de fazer arte atual. Além disso, a minha relação com a pesquisa acadêmica e, por consequência, com o ensino sempre pôs no centro das minhas preocupações a problemática em como ensinar e, de alguma forma, fazer com que essas práticas cheguem aos outros. Assim, a ideia de indicação, de sugestão de atividade surge como um formato que pode dar conta bem disso.

O que temos aqui, então, é a sugestão de um conjunto de práticas⁶⁵ que foram elaboradas pensando em cada um dos conceitos abordados em nosso

⁶⁵ O nome desse conjunto, *APN Práticas*, é outro exemplo de nome que não é dos mais elaborados porque inicialmente foi pensado para ser também apenas uma coleção pessoal e não algo compartilhado com outras pessoas. A sigla APN significa Arte Para Nada.

trabalho. Naturalmente que os conceitos se embaralham, sendo que cada sugestão por vezes dá conta de dois ou três deles. A ideia aqui é, a partir de critérios delignyanos, propor um conjunto de práticas a serem realizadas para questionar assuntos como o *projeto pensado*, a onipresença do *desejo* e da *vontade* na nossa relação com o mundo, a observação do outro etc. Essas práticas são pensadas para serem materializadas tanto pelo próprio autor delas no futuro quanto pelos leitores do texto.⁶⁶

No que se refere à questão científica, novamente é um desafio a que se propõe o estudo de não só analisar obras de arte já feitas, mas as ainda por vir, que vimos ser um assunto importante e que foi tomado de algumas formas pela literatura. Além disso, na questão procedimental apenas, as duas práticas anteriores já estavam ou vinham sendo realizadas independentemente da pesquisa. Ambas foram inseridas na mesma, sendo que seus motivos de existência eram externos a ela diretamente. Essas práticas não. Elas foram pensadas como uma parte do trabalho e agora estão sendo escritas especificamente para este contexto, quase como "*obras site specific*".⁶⁷ Propomos aqui uma divisão do nosso arranjo em dois níveis, um com as causas ou origens das distâncias entre os personagens das *redes* e o segundo com as práticas realizadas para reorganizar essas distâncias. Para cada um deles, propomos quinze APNs. Ou seja, quinze práticas para o nível formado por *vontade*, *projeto pensado* e *linguagem verbal* e quinze práticas para o nível formado por *homem que somos*, *aracniano*, *rede* e *linhas de errância*.

Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês. (CLARK, 2006. p.123).

As APNs do primeiro nível são as seguintes:

APN1: Durante um dia, realizar todos os diálogos internos mentais feitos em momentos de alimentação e limpeza pessoais sem a utilização de verbos. Ou seja, pensar – ou falar consigo mesmo – por um dia inteiro apenas através de

⁶⁶ A proposta está conectada também com essa ideia de antecipação – o antes da obra de arte – que tem sido constante no estudo.

⁶⁷ Trabalho artístico pensado exclusivamente para um lugar específico.

substantivos, adjetivos e quaisquer outro elementos, menos verbos e isso só nos horários em que estiver comendo ou se limpando.

APN2: Durante um dia, ficar em silêncio internamente. Não falar nada para si mesmo. Não ouvir nada mentalmente. Apenas tentar se conectar com o ambiente ao redor e o seu espaço interno.

APN3: Construir um dicionário de gestos para as coisas de sua rotina. Por exemplo, a vontade de comer pode ser representada por abrir os braços em posição de cruz. Esse dicionário deve ter cem gestos. Eles podem ser ou não utilizados durante uma semana para representar para si próprio ou pessoas próximas aquelas mensagens recorrentes na sua vida. O importante é criar.

APN4: Veja, em um único dia, 8 horas de conteúdos em um idioma que você não tenha nenhum tipo de conhecimento. Particularmente recomendamos assistir os filmes do diretor Andrei Tarkovski em língua russa, sem legenda.

APN5: Aprenda a falar como uma ou duas outras pessoas. Escolha alguém que você possa conferir facilmente os modos de falar e estude-os por várias horas. O ideal é que não seja uma pessoa famosa ou para a qual você tenha algum tipo de admiração. Quanto mais neutra sua relação com ela melhor. Anote as frases e gestos que mais marcam e os estude, treine e tente reproduzir.

APN6: Apagar um projeto em que você esteja trabalhando. Apagar realmente tudo. Qualquer backup, qualquer registro que você tiver.

APN7: Definir roteiros de atitudes específicas a se tomar em alguns determinados horários do dia e, principalmente, de coisas a pensar, por exemplo "de 15h, vou me sentir preocupado com o futuro da minha cidade". Quando chegar o horário escolhido, pensar ou fazer exatamente o planejado.

APN8: Fazer um projeto ultra elaborado de algum trabalho que você esteja realizando, planejando os mais específicos e menores detalhes possíveis. E não fazer nada daquilo. Deixar tudo de lado, talvez até apagar e seguir o projeto de outras formas.

APN9: Realizar um "anti-projeto", ou seja, uma organização de tudo o que você não vai fazer com relação a alguma área ou intervalo da sua vida.

APN10: Desprojetificar suas avaliações, elogiando, uma vez por dia, coisas por conta de aspectos que não tenham a ver com o seu desejo consciente aparente.

APN11: Experimente cem coisas que você não goste no período de no máximo vinte dias. Pode ser qualquer coisa, comida, música, lugar, vídeo, filme, ideia. O importante é experimentar algo que previamente você não apreciava e anotar aquilo.

APN12: Memorização de coisas banais. Escolha alguma coisa que você considere muito "normal" ao seu redor, tal qual um manual de instruções de um aparelho. Algo que, em geral, não vai mais lhe ser útil para nada, com pouco significado para você e comece a memorizar aquilo. Repita para você mesmo ou outra pessoa quantas vezes forem necessárias o texto escolhido até que ele esteja na sua mente de um modo bem guardado.

APN13: Assuma aleatoriamente o gosto de outra pessoa. Descubra o livro favorito de alguém na internet e transforme-o no seu favorito a partir de agora e para sempre. Se possível memorize a justificativa da pessoa. Para ter acesso a esse livro, você pode ir em alguma rede social de livros e procurar pela seção de favoritos de algum usuário.

APN14: Prazer versus Desejo. Anote tudo o que você fez em um dia. Classifique a sua avaliação de cada uma daquelas coisas em termos de "eu gostei ou não disso porque foi diferente do que eu desejava antes de experimentar". Escolha uma dessas coisas e produza um novo critério para ela, qualquer um mesmo, por exemplo, "ser realizada às 12h" ou "não ser realizada às 12h", agora, então, passe a gostar daquela coisa com base nesse novo critério.

APN15: Comemore sua próxima grande tristeza com uma celebração e avise a todos que o motivo é esse: algo ter dado "errado".

Como vimos durante a pesquisa, Deligny desconfia da *linguagem verbal* extensamente. Principalmente sua desconfiança é de que ela extrapolou os limites de transmissão de mensagens, passando a conduzir ela mesma as consciências das pessoas. Algumas dessas sugestões de práticas visam produzir um *bug* nesse

sistema. Desvelar essa intromissão da *linguagem* em outras áreas de "dentro" das pessoas, ou, pelo menos, começar o processo para tal.

Se a *linguagem verbal* lida mesmo com toda a problemática que vimos, naturalmente que enfrentá-la de uma vez só é difícil ou impossível, por isso sugerimos começar com pequenas práticas e com partes específicas dela, como na APN1, que convida ao estabelecimento de diálogos internos durante um certo tempo sem a utilização de um elemento fundamental da linguagem: os verbos. Obrigando-se o praticante a pensar de uma forma diferente. A escolha dos horários também é específica, tanto por serem horários de grande quantidade de diálogos internos, quanto por serem momentos simbólicos de energização pessoal.

A APN2 segue uma lógica parecida, promovendo uma nova relação com a "voz da consciência". Exercício presente em algumas culturas orientais, a prática do silêncio interno visa estabelecer uma pausa nesses padrões de pensamento nossos que são muito ligados ao modo como falamos e escrevemos. A pausa feita repentinamente e também reiteradamente é uma chance para que essa linguagem seja reconfigurada, abrindo possibilidades para novas dimensões surgirem.

Aprender a fazer gestos para nós mesmos ou até para nada, caso não os usemos, mas que possuam uma forte relação com a nossa vida cotidiana, pode ser uma etapa na construção de uma capacidade de enxergar os gestos dos outros e também na capacidade de valorizar os nossos próprios já presentes. Essa é a aposta da APN3.

A APN4 tenta expor a *linguagem verbal* e a nossa capacidade de ir além dela, enfrentando a fixação que muitos de nós temos pelo entendimento, mesmo em trabalhos artísticos. Se expor a ficar um longo tempo sem entender algo é um desafio que nem todos podemos enfrentar.

A APN5 é um elogio da "normalidade" e da capacidade de observar o banal, o repetitivo, o costumeiro, reduzindo a linguagem verbal a só o que ela é: a linguagem que representa algo, não o algo.

A contradição de fazer um *projeto pensado* contra os *projetos pensados* poderia ser um problema dessas APNs, mas, como já comentamos, a crítica de Deligny não é ao *projeto pensado* por si só. O problema são as avaliações de vida que são feitas com base em sua lógica. Assim, as práticas aqui sugeridas visam,

mesmo quando atacam o projeto como um todo, atacar, na verdade, é esse papel de avaliação que decorre dele.

Acreditamos aqui que a prática e o sonho de realização dos *projetos pensados* são grandes criadores de fraqueza e dicotomias entre as atividades do nosso cotidiano, sendo que "uma das práticas de si é evitar o pensamento do porvir, que nos tira o nosso presente e nos traz ansiedade". O projeto é o pensamento do porvir por excelência. Como superar isso? O segredo não é só parar de projetar. Inclusive, existem muitas áreas da vida em que o projeto é fundamental. Precisamos aprender a desprojetar também, a desmontar. Ainda mais em uma sociedade que parece sugerir que melhor que desmontar para consertar, é comprar novo. Mas, não podemos comprar um eu novo, né? Então, como silenciar aquela voz na cabeça que fica dizendo como vai ser isso, como vai ser aquilo? O pior dos *projetos pensados* são os instintivos. Mas, é preciso mais até do que isso. É preciso rever a realização do projeto como critério de avaliação.

APN6 e APN8 visam lidar um pouco com a força do projeto nas nossas consciências, a ideia dele como parte importante e fundamental do nosso modo de *estar aí* na realidade. É um convite a deixá-los serem o que são apenas: projetos e não a nossa própria vida, a nossa própria realidade.

APN7 e APN9 estão ligadas a como desprogramar um pouco as convenções de projeto, os modos de fazer próprio que decorrem deles, para que se possa ser possível arriscar reverter esse poder sobre nós.

A APN10 é a que trata mais especificamente dos nossos sistemas pessoais de valorização e avaliação e por isso é, possivelmente, a mais difícil. Não vivemos em um mundo que ensine o elogio ao aleatório, ao acaso. Nesse sentido, a avaliação é trabalhada aqui junto com a ideia do desejo, que a rodeia. Vale lembrar o próprio Foucault apontando – ou alertando – a mecânica de realização do *desejo* como uma "peça de relações de dominação".

O *querer*, o *desejo* é fundamental ao *projeto pensado*, então, de certa forma, já foi trabalhado nas APNs anteriores. Nas que mais especificamente o abordam, as sugestões são no sentido de lidar um pouco mais com as direções do desejo: o que se gosta, o que não se gosta. Como nas duas práticas passadas, a ideia é tentar limitar um pouco e passar a conhecer mais os limites e caminhos nas nossas consciências dessas ideias.

Além da retomada de atenção diante dos desafios impostos pela *linguagem verbal*, todas as APNs sugeridas até aqui, principalmente as dez que foram mais pormenorizadas, giraram muito em torno da ideia de tentar suprimir o papel da realização de um desejo previamente estabelecido como critério para avaliação de algo, o que tem, por consequência, o resultado de posicionar o que não for fruto de um desejo prévio como inadequado. É preciso desenvolver a relatividade dos gostos ou o entendimento das forças que nos fazem ter e manter esses gostos e desejos, desconfiando de seus processos.

Entrando agora nas práticas do segundo nível, podemos retomar que grande parte das reflexões de Deligny sobre o *homem que somos* vão no sentido de parar de colocar as técnicas e formas de ver dele como a forma de avaliar outras formas de vida que estão no mundo. Assim sendo, temos práticas principalmente ligadas às ideias de avaliação. A diferença com relação às anteriores se dá principalmente na mesclagem entre elas, já que nos três primeiros conjuntos tentamos isolar um pouco cada um daqueles fatores que, na prática, acabam acontecendo sempre mais ou menos juntos. As APNs desse nível são as seguintes:

APN16: "50 anti-fatos sobre você". Grave e edite uma videobiografia sua ao contrário, ou seja, das coisas que você não fez.

APN17: Fazer um elogio de algo que não lhe pareça bom. Pode ser um post em uma rede social, um trabalho de algum conhecido ou mesmo fazer uma avaliação de algum produto em um espaço projetado para isso, aquelas "sessões de comentários" de produtos.

APN18: Escolha algo e escreva o que isso significa para você. Agora, comece a pensar naquilo de várias formas diferentes até que esse significado pare de existir. Tente encontrar um argumento, um motivo, uma razão para que aquilo passe a não significar mais exatamente aquilo que significava e passe a ser outra coisa, de preferência oposta.

APN19: Durante uma hora tente justificar todas as atitudes que você tomar, não importando quais. Cada movimento feito do corpo, explique o motivo. Por exemplo, "levantei o pé agora por isso", "eu estou digitando isso por isso", parei de digitar isso agora por isso".

APN20: Fazer uma visita a um cômodo de sua casa, mas, como se fosse um lugar que você se arrumaria muito para ir, valorizando muito etc. No caso, um passeio à cozinha, ou ao quarto etc. Você pode postar uma foto em rede social, como se aquilo fosse "grande coisa".

APN21: Liste! Anote todas as redes de que você faz parte, sua família, sua casa, seu prédio, sua rua, seu trabalho, sua cidade, seu estado, sua região, sua língua, sua profissão, seus ídolos, sua religião, seus passados, seus medos, suas doenças, suas redes sociais, sua internet, tudo onde você estiver pelo meio.

APN22: Sair de (quase) todas as redes por um dia. A ideia é você perceber que é impossível e desistir ou ficar imóvel durante o dia todo, sem sair da posição em que acordou, sob pretexto de estar tentando enxergar pelo lado de fora de todas as redes de que faz parte. Sua família lhe interna?

APN23: "Anti-feed". Escolha um serviço digital que você use com frequência e que tenha um mecanismo de feed infinito. Durante uma semana, todas as vezes que você utilizar o site, não desça no feed e use a ferramenta de pesquisa. Procure o que você costuma ver ali e que eventualmente goste. Aprenda a procurar por um colega, amigo ou instituição especificamente, ou seja, ir lá no lugar – página/perfil – delas e deles e olhar se algo novo aconteceu, sem dependência mais do algoritmo.

APN24: "Anti-Acerto". Escolha um texto que você está há algum tempo querendo escrever. Escreva-o sem jamais usar a função de desfazer (o *command* ou *control* + Z). Publique o texto. Não fale sobre o mecanismo. Se tiver fôlego comece a fazer o máximo disso possível.

APN25: Tente virar *influencer* de uma coisa que detesta. Escolha um tema que lhe dê algum desgosto. Estude-o, escreva, produza e publique 100 vídeos e posts sobre o mesmo em alguma rede social sob algum nome fictício para o projeto e seu personagem. Uma sugestão de tipo de conteúdo pode ser a produção de um podcast no assunto escolhido.

APN26: Cartografia. Traçar da sua janela as linhas que as pessoas formam pelas ruas ao caminharem. Utilize cores diferentes para cada pessoa.

APN27: Suas errâncias digitais. Aprenda a gravar a tela do computador através de algum software. Quando souber fazer isso, coloque ele para gravar

a sua tela e deixe lá gravando enquanto você vai usando. O ideal é que por bastante tempo. Volte amanhã, dentro de uma semana, de um mês ou de um ano e reveja tudo. Você consegue passar 8 horas vendo o que você faz ali? E o que você fez ali?

APN28: Quatro horas de vídeo sem áudio. Você pode escolher dois filmes ou um canal no YouTube específico. Veja o conteúdo na sequência, sem interrupções até chegar às quatro horas. Esse período mais longo só é importante na primeira vez, em práticas seguintes, é possível utilizar períodos menores de tempo.

APN29: Gravação do dia. Ponha uma câmera capaz de gravar em sequência por um longo período de tempo em uma posição que registre toda a extensão de algum cômodo de sua casa em que você vá estar com frequência nas próximas horas. Faça uma gravação ali de no mínimo oito horas e, ao ter oito horas disponíveis novamente, veja o vídeo. Trace as linhas por onde você vai andando. Se morar com mais alguém, faça as linhas dessas pessoas também. O que elas dizem?

APN30: Gravação do sono. Ponha uma câmera capaz de gravar em sequência por um longo período de tempo em uma posição que registre toda a extensão de sua cama. Comece a gravar e se deite e durma. Ao acordar, pare com a gravação e eventualmente salve-a. Se a duração do sono tiver sido curta, ou seja, menos de cinco horas, tente a gravação novamente. Se a duração for longa, veja-a assim que puder. Comece a desenhar as linhas que seus movimentos produzem ou, melhor, que você produz ao redor de si.

A *rede* é definitivamente um dos pontos mais explorados por Deligny. Não à toa, é como ele denominou uma experiência de décadas, onde os pensamentos que trabalhamos aqui estavam incluídos. Nesse segundo conjunto, tratamos com exercícios de construção, entrada, manutenção e saída delas, além de percepção das *redes* em que estamos, um tema que Deligny tratou com atenção extra durante os anos da Segunda Guerra Mundial.

No computador, tudo: do e-mail do trabalho, ao consumo de obras de arte, todas as coisas acontecem no mesmo lugar, através da mesma tela. No Século XXI e ainda mais durante a pandemia de coronavírus, a questão das *redes* têm ganhado

cada vez mais corpo, inclusive, no sentido do medo. Assim sendo, muitas das práticas sugeridas são estratégias de resistência ou de "errância digital". São tentativas de resistir a alguns modos de funcionamento da tecnologia moderna que podem nos estar guiando sem que percebamos.

As *linhas de errância* são técnicas de ouvir o outro. Mas, há vários outros dentro de nós também e pode ser que só seja possível ouvir os de fora se ouvirmos os dentro. Então, realizamos práticas que misturam uma auto-escuta com uma escuta do outro. Principalmente esse outro dentro de nós mesmos e que não percebemos por ser inconsciente ou já ter acontecido há muito tempo.

Por exemplo, na APN24, acreditamos que a cultura tecnológica vem espalhando um grande temor pelo erro. Se espera cada vez mais que tudo esteja revisado, corrigido. O próprio computador avisa, afinal. Muitas vezes, nos pegamos na vida, fora do espaço digital, tentando "usar" o botão de desfazer. A ideia nessa prática, então, é incentivar a pessoa a superar a presença da dicotomia de valores na definição de sua participação em *redes*. Aprender a ir atrás de coisas que você não entende, assim como enfrentamos as dicotomias do *desejo* e *projeto pensado*.

A APN26 trata basicamente das próprias práticas de Deligny, adequadas à distância de um outro que passa brevemente por nossa rua. A ideia é se acostumar ou aprender a perceber ele ali. De certa forma, também uma conexão com *O Homem das Multidões* e a cultura de observação da vida cotidiana.

A ideia da APN27 é fazer uma observação de si e também uma proposta de visualização dessa experiência errante digital. Dos passeios feitos durante horas por sites, e-mails, conversas, notícias, vídeos. Quando visualizada com longo espaço de tempo após a gravação, a alteridade da experiência aumenta. Quem seria "O Homem dos Eus" da Internet?

Na APN28, a ideia é desconstruir o que temos ouvido falar constantemente do Século XXI como o século das imagens. Somos seres tão verbais quanto imagéticos. Desconstruir esse domínio, esse conduzir de nossas vidas pela *linguagem verbal*, pela comunicação oral. De alguma forma, nos conduzir para aquela economia dos gestos, da qual Bourriaud falava. Aprender a ver os movimentos explícitos e implícitos, ainda que dentro do quadrado da tela. De certa forma, lembrando de Certeau e as estratégias de consumo não-passivo.

Nas duas últimas práticas, temos a ideia de Deligny do *camerar*, que nós temos tratado aqui como uma *errância audiovisual* e, nesse caso, utilizando a longa duração do registro como um mecanismo de eliminação do efeito-atuação que o ligar de uma câmera projeta nas pessoas que estão à sua frente. Além disso, essas APNs aproveitam a parte do dia em que em geral estamos mais inconscientes de nós mesmos para produzir um registro dos nossos traços, dos nossos movimentos e gestos. Na APN30 especificamente, a prática também pretende fornecer um mecanismo de autoconhecimento, com a pessoa sendo capaz de se enxergar por um ponto de vista inabitual. É também uma prática de se reconhecer e se ver por fora. A sugestão de visualização em longa duração é também um exercício de si, no sentido em que nos obriga a visualmente não estabelecermos outra visualização além da nossa por um determinado período de tempo. Vale a pena ressaltar que Andy Warhol realizou um filme, *Sleep* (1964), que se guiava por um mecanismo parecido, com uma pessoa sendo filmada por horas. Também surgiu em 2020 uma estranha cultura na internet de transmissão de horas de sono. É interessante ver a ligação entre os contextos dessas práticas. Há uma semelhança de procedimento, mas os objetivos são significativamente diferentes: desde construir um objeto de arte, ganhar algum dinheiro, até se conhecer de uma forma diferente.

4.5 Discussão

O que buscamos agora é principalmente apontar as rupturas e continuidades entre esses três processos, destacando quais as questões levantadas por eles que podem ser desenvolvidas a partir do nosso arranjo arte/Deligny/vida.

Para as práticas e questões de *Playground*, a principal contribuição do arranjo é trazer a este contexto a perspectiva de Deligny a respeito do *projeto pensado*, já que, assim como o autor francês, o nosso grupo constatou durante todo o semestre, na teoria e na prática, as dificuldades em se distanciar dos modos de fazer da lógica da "elaboração prévia", principalmente em nossas microações e gestos cotidianos. Usando o pensamento das *redes* como referência, podemos estabelecer uma relação dessa lógica com os nossos mecanismos de *vontade* e *desejo*, bem como os da *linguagem verbal*, nos permitindo assim, então, tentar produzir *desvios*

especificamente pensados para borrar os usos programados em nós dessas dimensões da vida, como de certa forma, inclusive, é toda a ideia por trás das *APN Práticas*. No sentido de lidar com essas dimensões, há uma dificuldade que é muito tratada no *jogo da vida* em se deselaborar⁶⁸, em se deixar de ser conscientemente uma coisa que se é – ou melhor, que não se é, à medida que representa padrões inconscientemente arraigados nos costumes – e criar condições, através de práticas e saberes, para não se ser mais especificamente algo que não nos fortaleça.

Em *Playground*, foram travadas também várias "batalhas" com as *linguagens* nos processos dos relatos das *explorações* e dos *experimentos*, onde se procurava trazer às palavras ou apresentações, aquelas experiências que havíamos tido pela cidade. Há uma conexão simbólica nisso com as *redes*, pelo fato dos dois lugares se proporem como ambientes convidativos à experimentação de diversos modos de tentativa de captação daquelas atividades errantes: assim como Deligny tentou filmagens, desenhos, organizações dos espaços, textos, entre outros, os alunos também tentaram toda sorte de formatos para captarem e transmitirem os seus processos. A institucionalidade de nossa prática, talvez, só não tenha permitido muitas experimentações em torno da noção de silêncio⁶⁹ e é nesse sentido que eu valorizo o *playground 2*, feito sem nem registros, nem relatos formais.

Naturalmente que o interesse dos alunos em suas experiências na cidade não era realizar *errâncias* ao modos das crianças das *redes*, mas o uso do espaço em busca de acasos, *coincidências* e circunstâncias foi muito marcante no semestre também e, de fato, o modo encontrado para tentarmos escapar de racionalismos de usos estabelecidos para as coisas em maneiras determinadas. Além disso, a ideia de *rede* esteve também conosco principalmente como um efeito das práticas dos *playgrounds*⁷⁰. Conforme mencionado anteriormente, eram momentos que geravam muita expectativa em todos, pois, nos *experimentos*, havia uma diversidade grande

⁶⁸ Trata-se aqui também da dicotomia saber x poder. Mesmo conscientes dos "controles" de nossos modos de fazer e pensar o espaço urbano e dispostos a experimentar novas alternativas para a construção da nossa experiência da cidade, nós, alunos, esbarramos na concretização em si disso durante o semestre: em todo o processo que é necessário para se tirar um modo de ser e fazer encarnado na gente por anos de "uso".

⁶⁹ Silêncios naturalmente emergiam, por exemplo, na exclusão de um tema ou assunto, assim, trata-se aqui mais da afirmação do silêncio como uma força ou ferramenta dos processos.

⁷⁰ Após 5 anos na UFPE, foi a primeira vez que fiz um trabalho em que todos os alunos matriculados em uma turma formavam um grupo só para a condução de um trabalho juntos e, como também havia um número pequeno de alunos naquele semestre específico, o grupo acabou se aproximando naturalmente.

de modos de fazer, com tanto coisas mais radicais quanto mais comedidas e, em duplas ou trios, era muito mais fácil articular uma prática que se adequasse aos participantes, agora, em um grupo de treze pessoas, isso se complexificava. Recorremos ao acaso – em mais uma, agora talvez, conexão com Deligny – ao sortearmos a decisão do que faríamos ali e não tentando chegar a ela através de critérios racionais e formulações lógico-procedimentais.

A ação que mais me marcou pessoalmente no grupo foi a do *Artvember*. Por trás dela, havia a tentativa de enfrentar a própria noção em si de experiência – no sentido de uma atividade realizada como ruptura do cotidiano – tal qual eu a concebia na época. Mesmo ainda engatinhando no contexto, eu já me incomodava com esse aspecto, enxergando-o como uma limitação das minhas práticas. Assim, essa proposta surgiu, pensando-se que a construção de um compromisso em se fazer trabalhos com uma frequência diária promoveria uma rotina ético-estética de si. Olhando agora em retrospectiva, a abordagem das práticas desenvolvidas – muito ligadas a uma noção de *desvio*⁷¹ – sugeria muito a ideia de se sair procurando deliberadamente produzir rupturas e isso talvez não fosse o procedimento ideal para um objetivo como esse. A noção delignyana e também de Kaprow de um estado de atenção às circunstâncias e ao entorno tem se revelado mais frutífera para algo do gênero, ao ser adotada principalmente nos cadernos do *jogo da vida*. Assim, mais do que escovar os dentes na frente do *Cinema São Luiz*, no que se refere a construir um cotidiano de si, um caminho mais forte pode estar muito mais ligado a escovar os dentes em casa com uma atenção total aos gestos que compõem a ação.

Kaprow percebe que quando se presta muita atenção à alguma coisa, isso modifica a relação com ela. O que se percebe é diferente daquilo que se esperava perceber. É nesse estado de consciência que podemos observar, como ele observou, que “os movimentos randômicos do trânsito dos consumidores em um supermercado são mais ricos do que qualquer coisa feita na dança moderna” ou que “a transmissão do diálogo entre o Centro de Viagens Espaciais Tripuladas de Houston e os astronautas da Apollo 11 foi melhor do que toda a poesia contemporânea”. (NARDIM, 2013, p. 110-111).

⁷¹ O *desvio*, tal como ele era visto nas práticas do *Artvember*, seguia uma interpretação de que ele deveria ser uma ruptura de algo que estivesse repetindo-se. A técnica de levar para um novo lugar uma coisa de outro, com o intuito de se produzir um efeito com essa transposição, foi amplamente utilizada, desde a leitura de um livro em uma faixa de pedestres, até um escovar dos dentes em uma calçada. Eu chego a afirmar que todas as práticas desenvolvidas por mim no semestre podem ser entendidas segundo essa noção de *desvio*.

Todos os conjuntos aqui abordados lidam de alguma forma com o *projeto pensado* à medida em que estamos posicionados numa tradição de trabalhos artísticos que não produzem um objeto final, uma obra para ser consumida⁷². No *jogo da vida*, o *projeto pensado*, incide também na talvez maior sombra em torno desse sistema, que é o dele acabar se revertendo em uma ferramenta de sujeição⁷³ a si mesmo, ou um sutil regime de controle disciplinar auto-imposto, principalmente caindo dentro de uma lógica de *empreendedorismo de si*⁷⁴. A elaboração muito previamente controlada da vida cotidiana traz esses riscos e Deligny aparece muito aqui como um certo aviso. Principalmente no caso dos conjuntos ligados ao porvir, em que se revela importante estabelecer uma reflexão e reavaliação em torno do que – ou como – se fazer nos cadernos ligados a *desejos* e a *projetos*. Como lidar com eles sem partir para a abolição pura e simples?

Uma abordagem que é tomada para a primeira problemática é a da via temporal, com a formação do processo em torno de uma certa noção de infinitude. Assim, os cadernos se posicionam como uma espécie de "não-experiência" – naquele sentido em que ela foi percebida no *Artvember* – onde, por não terem uma duração em seu horizonte, elas se afastam da ideia de projeto e se aproximam da de cotidiano. É algo que, por exemplo, nas *APN Práticas* não temos, já que quase todas aquelas sugestões têm um espaço de tempo relativamente definido: são práticas que acabam.

Para a segunda questão, o saber atual desenvolvido nos cadernos – grande parte dele a partir de Deligny – vai na direção de se construir uma preocupação com as "permanências" ou "transposições" dos modos de fazer e saber. O fundamental para o autor francês, como vimos, é não se reduzir toda a vida aos procedimentos do *desejo* e do *projeto*, e aí entra a questão da atenção, é preciso estar vigilante para ver em quais modos de fazer e saber essas "transposições" podem estar acontecendo. Afinal, se alguém estiver em um banco resolvendo um problema

⁷² Retornando à ideia de Bourriaud de desvalorização da obra final como marca das práticas de relação arte-vida, é interessante ver como nenhum desses trabalhos produz um objeto. Nenhum deles se materializa dessa forma. Todos procuram estabelecer relações com a vida, com o dia a dia, se dão no campo das ideias, das reflexões, no máximo, materializando registros ou relatos.

⁷³ Nos cadernos, é estabelecida livremente uma dicotomia – que repetimos aqui – entre os termos "sujeição" e "subjetivação", tratando-se lá o primeiro como um conjunto de características que foram "coladas" em uma identidade de si e o segundo como de características afirmativamente construídas.

⁷⁴ Cf. RIBEIRO, Paula. *Empreendedorismo de si e capitalização da vida: das engrenagens do tempo de produção à resistência do homem lento*. **Mnemosine**, v. 14, n. 2, p. 139-160, 2018.

técnico, é natural que se guie por lógicas desse universo, o problema sendo a utilização delas, de forma inconsciente, na sua relação com o conhecimento, com a existência etc. É preciso permitir que outras práticas surjam onde possam.

No *jogo da vida*, particularmente, há também uma preocupação grande com os gestos, com aquilo que usamos para fazer nossas coisas no dia a dia, além de uma disputa com a *linguagem verbal*, feita através da escrita não-estruturada. A questão das avaliações também é muito tratada nos cadernos, principalmente na reflexão sobre o passado: como não avaliar as coisas da realidade segundo o critério de realizarem ou não uma expectativa previamente elaborada por nós? E o que perdemos ou ganhamos nos aproximando ou afastando desse lugar? Essa abertura ao que se pode eventualmente aparecer e aos erros é o ponto mais radical e transformador desse pensamento de Deligny, ainda mais posicionando-a aqui em um estudo científico, afinal falar em "erro" – e mais ainda, abertura a ele – em um espaço como esse do fazer científico é um assunto certamente muito delicado.

A maior distância entre o *jogo da vida* e o pensamento de Deligny se dá no sentido da produção de imagens e, para entender isso, talvez seja importante pensarmos em posicionamentos históricos. Deligny utiliza muito a produção imagética na construção da *rede*, tanto é assim que suas duas principais técnicas de captação das errâncias são, em termos técnicos, justamente desenhos e filmes, duas práticas de produção de imagens. Das décadas de 60 e 80 na França, para o Recife de 2020, muita coisa aconteceu com o mundo no que se refere às imagens e suas produções e distribuições e, pessoalmente, minha postura desde 2018 tem seguido uma perspectiva de que entramos em uma espiral de produção desenfreada das mesmas, a qual eu tento escapar.

Assim, muitas de minhas práticas observam esse ato de produção de uma imagem como um lugar a se fugir, tanto quanto talvez Deligny enxergasse o lugar de produção de uma fala como um de onde se afastar. É uma hipótese final inclusive levantada aqui: se em nosso mundo contemporâneo a produção ininterrupta de imagens não está fazendo, em nossas consciências, o que Deligny percebe que as palavras já o fazem, que é tomar os seus lugares. É visível o contraste das atividades do grupo de estudos *Playground*, cheias de fotos e vídeos registrando-as, com *jogo da vida* e *APN Práticas*. O que pode nos fazer pensar sobre o papel do outro na nossa necessidade de produção imagética, já que os registros feitos no

grupo de estudos tinham como função primordial auxiliar nas apresentações ao resto da turma. Tirando-se as outras pessoas do processo, acabaram as produções.

Indo mais fundo nesse posicionamento histórico, certamente Deligny não produziu as suas imagens sabendo que elas iriam imediatamente estar sendo analisadas por robôs e inteligências artificiais⁷⁵ e que, eu próprio, agora escrevo essas palavras na frente de uma câmera de computador – teoricamente desligada, mas quem sabe? Assim, a desconfiança de Deligny com as palavras, pensada nesse contexto atual em que estamos, pode servir como convite à produção de uma desconfiança grande com as imagens também.

Além disso, assim como nas *redes* de Deligny, em todos os três processos há também um espírito de crítica institucional, não em termos de seus conteúdos especificamente, mas nos modos de fazer com que eles ocorrem em seus contextos. O grupo de estudos de *Playground*, é muito diferente dos outros grupos de estudos – ou cadeiras – que os alunos, não só de design, mas da UFPE e universidades como um todo estão acostumados. *O jogo da vida* e as *APN Práticas* não levam em consideração os espaços de arte e ignoram também a ideia de um consumo daquela experiência por alguém além de seu próprio realizador. Essas duas práticas até assumem uma institucionalização ao estarem neste texto, mas, mesmo assim, ainda dentro também de todo um contexto de contestação dos modos de fazer tradicionais do campo acadêmico, principalmente no sentido da pesquisa em primeira pessoa, com o próprio pesquisador como sujeito e objeto do trabalho.

A ideia de crítica institucional, que certamente marcou o debate sobre o fazer artístico dos dois últimos séculos, ganha uma esfera interessante aí. Vimos que Kaprow realizava também as suas *atividades* com alunos de suas classes, o que, de certa forma, coloca a nós de *Playground* junto com ele, em uma mesma tradição. E o papel da instituição UFPE foi realmente sempre muito marcante no nosso grupo de estudos.

⁷⁵ É interessante notar essa dimensão mais material do nosso projeto: essa dissertação está sendo feita dentro de um regime que obriga sua publicação em uma plataforma digital da universidade, que é verificada milhões de vezes por segundo pelos mais variados sistemas artificiais de busca e análise que direcionam tanto as nossas palavras quanto as nossas imagens para contextos impensáveis. Vale ressaltar também que os sistemas de escrita digital, principalmente em dispositivos móveis e entre eles o em que *o jogo da vida* está, utilizam inteligências artificiais para processar as palavras e sugerir correções etc.

Outro ponto interessante de movimento entre esses três conjuntos de práticas é a passagem de processos coletivos, em *Playground*, com grupos de até 13 pessoas e que, algumas vezes, por serem realizados no espaço público, passavam a englobar também passantes, para práticas feitas só para o próprio realizador delas no *jogo da vida* e nas *APN Práticas* no espaço doméstico.

É muito rico analisar práticas como as de *Playground* por teorias que não foram pensadas especificamente para atividades do tipo, como é a proposta geral de nosso estudo, porque, justamente, as pessoas que as realizaram formavam uma espécie de “de fora”. Éramos quase-*desvios* nós mesmos, alunos de design, não de artes, sem um projeto político ou poético pensado e publicado para mudar a sociedade ou as instituições da vida ou arte. Guiados por um professor muito ligado ao pensamento da *Internacional Situacionista*, como comprovam as dissertações e teses do *Laboratório de Inteligência Artística (i!)*, talvez possa ser interessante pensar esses processos também com aqueles das *crianças ditas autistas* em perspectiva porque havia ali também uma precariedade, os alunos iniciando no campo, ouvindo falar pela primeira vez já enquanto praticavam e tentavam sobreviver ao semestre. Nossas práticas estavam certamente dentro daquele arcabouço de Jacques e Careri, pois tentamos experimentar ali o espaço urbano através de uma caminhada reconfigurada, mas não havia uma estrutura conceitual em geral por trás, na internalidade de cada um, como é o caso do movimento que esses autores abordam.

4.6 Conclusões

Nos dois primeiros conjuntos de práticas estudadas vimos que é possível observar elementos do pensamento de Deligny em jogo de diversas formas e, no último caso, verificamos como os conceitos do autor podem sim atuar como potentes condutores criativos. E é principalmente nesse sentido que achamos que eles devem ser abordados na arte/vida: como ferramenta criativa tanto para produzir práticas quanto teorias. E, mais ainda, na união entre ambas, como é o caso, por exemplo, de nosso trabalho aqui, que passou a adotar, a partir de certo ponto, na medida do possível, as próprias perspectivas por ele analisadas.

Essa dimensão criativa também fez com que o *arranjo* fosse se inclinando cada vez mais para uma posição simbólica. De uma contagem classificatória em termos quantitativos em um quadro das palavras usadas por Deligny para extrair daí qual seria o agrupamento de conceitos que resumiria a "verdade" de seu pensamento, até o regime quase narrativo que adotamos para o nosso arranjo, alguma coisa aconteceu. Trata-se da leitura mais pormenorizada do autor e sua resistência e combate a esses regimes globalizantes e racionalistas que até aqui o tentaram capturar, como tentam a tudo.

A relação entre o saber e o fazer marcou todo nosso estudo do contexto histórico de aproximação entre a arte e a vida e teve uma formulação marcante na disposição do terceiro capítulo, que procurou separar o máximo possível essas dimensões, para verificar as possibilidades de um entendimento de práticas artísticas por fora de suas elaborações teóricas canônicas. Isso se revelou um sistema espinhoso e, na prática, não ocorreu totalmente, já que acabamos não seguindo tão firmes na ideia de, por exemplo, abordar Kaprow exclusivamente a partir dos textos dele próprio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese de que haveriam correspondências entre as práticas observadas por Fernand Deligny nas suas *redes* em torno do conceito de *errância* com algumas práticas da arte contemporânea e da vida cotidiana foi alcançada em diferentes níveis. Inicialmente, consideramos que propostas de reconfiguração da experiência do espaço urbano, tais quais as analisadas por Careri e Jacques seriam o nosso recorte principal, mas, durante a pesquisa, identificamos a relação com esse conjunto maior de práticas que se dão nas fronteiras arte/vida e ampliamos o estudo nessa direção. O trabalho realizado apontou que o uso de Deligny pode ser especialmente proveitoso no campo da criação, tanto artística quanto teórica, o que representa uma certa inclinação da hipótese inicial, que tinha em sua origem uma preocupação exclusiva em tentar analisar e entender práticas nesse contexto.

Essa hipótese inicial, ao apostar na junção de campos diferentes do saber para produzir um conhecimento mais forte, sempre carregou consigo uma certa desconfiança com os pensamentos do campo da arte, como se eles não estivessem conseguindo dar conta do conjunto específico de práticas que tratamos aqui. Também sempre parece ter carregado, observando agora em retrospectiva, uma certa ideia de separação rígida entre teoria e prática, que foi possível perceber que não é tão adequada a esse contexto e para a qual Kaprow fornece um bom exemplo dos dilemas internos. Principalmente em práticas que dependem intensamente de relatos e onde não há público conferindo-as sincronicamente ou um objeto que se apresente como o resultado para consumo posterior, essa relação entre a produção teórica e prática se embaralha muito. Assim, um escritor como Bourriaud, ao retomar essas práticas em um livro, pode acabar tão produtor delas quanto os seus próprios realizadores. É uma questão que fica mais clara ainda no papel de Baudelaire ao cristalizar a experiência *dândi* e *flâneur* na cultura ocidental.

Uma das principais dificuldades e, por consequência, verificações da pesquisa foi justamente romper um pouco essas barreiras que estavam muito enraizadas no meu modo de pensar arte, passando a apresentar as teorias em si como atos criativos também. Não chegamos tão longe quanto na sugestão de Soares (2013, p. 740) de tentar "fazer da ciência uma obra de arte, um discurso potencializado por uma função fabuladora que ultrapasse, embora reconheça, o que

existe". Mas, inclusive, suscitados pelas conexões de Deligny com toda a elaboração por parte de Deleuze no campo filosófico da construção de saberes menos lineares e progressivos, procuramos abordar a ciência de uma maneira revigorante e audaciosa, ao menos para nós⁷⁶. Afinal, entender a função criativa do conhecimento é inevitável para a análise de práticas próprias.

Além da relação de Deligny com Deleuze e a proposta geral do projeto de relação entre campos diferentes do saber, vimos que a ausência de um objeto artístico físico, o que caracteriza uma boa parte das práticas que abordamos, é uma oportunidade de abrir espaço para outros campos do saber. A filosofia, por exemplo, se preocupa há muito tempo com características menos materiais da arte e da vida, focando em ideias e significados, assim, o pensamento do campo pode ser muito potente para essas práticas artísticas que não produzem objetos.

Com relação às correspondências específicas entre Deligny e as práticas errantes de arte/vida, vimos que, em geral, todos os temas abordados por ele estão presentes direta ou indiretamente no campo, sendo que o mais interessante pode ser justamente a ideia do encadeamento entre eles específico do seu pensamento, ou seja, enxergar em um só fluxo, através de Deligny, essa dispersão atual em teóricos e artistas variados que abordamos de maneira geral no terceiro capítulo. Construimos aqui, de fato, uma *rede*: das convenções da arte contemporânea institucional, passando pelo estudo de Jacques das *errâncias urbanas*, o amplo painel de Bourriaud da relação arte/vida, Kaprow e a rotina diária, Nietzsche e as avaliações do homem moderno, Foucault e a estética da existência, até o *desvio* em Certeau e em minhas próprias práticas e saberes. Com o mais frutífero "uso" de Deligny sendo essa linha, traçando-se para unir esses lugares tão diversos⁷⁷.

Iniciamos o nosso trabalho com o foco nas *errâncias* nas *redes*, porém vimos que elas não se dão isoladamente, as *crianças* não chegaram ali e começaram a viver daquele jeito, foi necessária a construção de todo um contexto, um sistema por Deligny, para as crianças e os adultos. Além de lugar físico, as *redes* são um

⁷⁶ O que retoma o debate sobre o *cuidado de si*, onde vimos que nossa sociedade tem a característica de avaliar negativamente ações produzidas no sentido de uma preocupação exclusiva com o eu, assim, é difícil assumir algo totalmente particular e pessoal como critério de uma produção.

⁷⁷ Principalmente ao nos levar até as *errâncias* em espaços fechados e domésticos que guiaram boa parte da última etapa da pesquisa, essa "*rede*" – essa conexão entre autores e artistas – permitiu que fôssemos a um lugar muito inesperado, pois, no primeiro olhar de nossa pesquisa, havia uma distância grande da tradição das *errâncias urbanas* para com o espaço doméstico pessoal.

conceito fundamental para Deligny, o que era algo que inicialmente não prevíamos, mas, que, juntando-se à relevância dessa ideia na contemporaneidade, passou a ser um dos pontos de maior interesse da pesquisa, com destaque para algumas associações que fizemos ao propormos nas *APN Práticas* pensar-se em *redes* a partir de várias perspectivas, como a das *redes* estabelecidas consigo mesmo, para além das mais naturais, que seriam com outras pessoas e também com a história.

Um outro achado que tivemos foi o papel dos gestos e, principalmente, o que Deligny chama de gestos *para nada*, que assumem nas *redes* o papel da produção de novos cotidianos e que, através de Bourriaud, vimos que estão também, de alguma forma, nas próprias origens históricas das práticas de arte/vida.

Também vimos a questão de uma reavaliação da ideia do erro pelo espaço, não só no sentido físico, mas mesmo simbólico dessa ideia, algo que está implícito na ideia de *errância*: na abertura à possibilidade de se errar em uma sociedade tão utilitária quanto a nossa. No que se refere à ciência, esse traço dos erros, as *linhas de errância*, pode surgir assim como um modelo imagético para o pensamento e a pesquisa⁷⁸. Abordamos essa questão também indiretamente através da crítica da razão ocidental representada por Nietzsche e Foucault.

A desconfiança da linguagem verbal foi outro ponto onipresente na pesquisa, sempre com o reconhecimento do equilíbrio difícil entre apontar isso através das próprias palavras que criticamos, algo inevitável em um texto, e que marcou nossa pesquisa e visão sobre o fazer acadêmico. Trata-se de um assunto muito presente na estrutura do terceiro capítulo, que procurou estabelecer algumas separações entre teorias e práticas⁷⁹. Em suma, vimos alguns exemplos de como esse contexto foi sonhado, tentado, percebido e do que ele foi concretizado. Acreditamos que isso também serviu para reforçar nossa desconfiança com a linguagem verbal e para uma reflexão sobre práticas e saberes produzidos sobre os contextos trabalhados. Em nosso panorama, tratamos também a dimensão imaterial do cotidiano.

É interessante contextualizar nosso papel nos estudos do *Laboratório de Inteligência Artística (i!)*, que trabalhou com Deligny recentemente através de Porto Filho (2018) e Morais (2019). O presente estudo representa um aprofundamento do

⁷⁸ Nesse sentido, poderíamos dizer que Bourriaud e Baudelaire, cada um a seu jeito, estavam, como Deligny, tentando traçar as linhas de errância daquelas ações que observavam.

⁷⁹ É importante notar também o posicionamento do percurso: embora houvesse um entendimento de que a análise devesse estar logo no começo, isso poderia aumentar o risco dela, a história das análises, se fazer passar pela própria história da relação que ela analisa.

tema no grupo e espera ter aberto portas de entrada para esse "universo Deligny". Por exemplo, é interessante notar como praticamente não foi tratada teoricamente a questão do *camerar* e o uso de filmes, algo que se trata de uma dimensão importante de captação e "promoção" das *errâncias delignyanas*. O próprio levantamento de trabalhos artísticos feitos com as *redes* em perspectiva pode permitir que futuros pesquisadores partam daí para investigar mais conexões entre Deligny e a arte contemporânea. Nossa proposta de conexão com áreas distantes também funciona como convite. Partimos da ideia de que a conexão entre saberes podem ajudar na evolução de uma ciência. Assim, buscamos em um autor que não estava necessariamente debatendo a arte contemporânea ou muito menos as práticas que desafiam as fronteiras entre arte e vida para entender esse processo e todo esse procedimento foi muito potente.

Conforme o início da dissertação ressalta, um dos principais achados da pesquisa foi a discussão epistemológica em torno do saber artístico, que se seguiu à inclinação da pesquisa para a metodologia dos experimentos realizados pelo próprio autor do estudo. Trata-se de um tema que ainda enfrenta grande resistência na ciência atual no Brasil e exercer, nesse campo, o discurso em primeira pessoa não foi fácil.⁸⁰

Sobre essa relação arte-academia, foi interessante descobrirmos o assunto na figura do próprio Kaprow, sendo que, mesmo com ele sendo uma referência importante para o trabalho, por muito tempo, nós não abordamos o seu papel e trajetória como professor. O fato é que, em um trabalho que procura estabelecer conexões com a vida cotidiana, é inevitável não pensar na ciência e na academia, porque, inevitavelmente, ao menos por agora enquanto eu digito e alguém lê essas palavras o que é o presente do cotidiano para nós é isso: a dissertação, a vida, o parágrafo, o sentido e "para nada".

A luta contra a finalidade é sempre luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. L'art pour l'art significa: "Ao Diabo com a moral!". — Mas mesmo essa hostilidade revela a força dominante do preconceito. Havendo-se excluído da arte o fim da pregação moral e do aperfeiçoamento humano, não se segue daí que ela seja sem finalidade, sem sentido, sem objetivo; em suma, l'art pour l'art — um verme que morde a

⁸⁰ Uma questão que pode ser levantada a respeito disso é a constante retomada dessa dimensão no texto: como se a primeira pessoa precisasse sempre ficar se justificando metodologicamente.

própria cauda. "Melhor nenhuma finalidade do que uma finalidade moral!" — assim fala a mera paixão. (NIETZSCHE, 2006, p. 48).

"Mas, como citar a vida?" Das muitas perguntas produzidas durante a escrita dessa dissertação, é a que fica para marcar o fim deste trabalho, sendo que, na luta que encontramos nela podem estar também as respostas à onipresença do *projeto pensado*, aos imperativos da *linguagem verbal* e tantos outros problemas que observamos por aqui. E que se não nos "vencerem" no final, poderemos, ao menos, fazer como MÃE (2010) que o nosso projeto seja "esquecer tudo, protestar contra a morte..."

REFERÊNCIAS

Livros

ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência: Introdução ao jogo e suas regras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Cortez, 2008).

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs 3. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica* Hubert Dreyfus e Paul Rabinow. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

EINSTEIN, A. *Como vejo o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. *Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro*. São Paulo: Loyola, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2012.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KAPROW, Allan. *Essays on The Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1996.

LEFEBVRE, Henri. *Metaphilosophie*. Paris: Édition Syllepse, 2000.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MORIN, E. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Artigos

Arte/Vida

AGUIAR, João Valente e BASTOS, Nádia. *Arte como conceito e como imagem: a redefinição da "arte pela arte"*. **Tempo Social**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 181-203, 2013.

BARACHINI, Teresinha. Apropriações imagéticas dos espaços urbanos, In: Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 24º, 2015, Santa Maria. Anais do 24º Encontro da Anpap. Santa Maria: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2015.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. *Pesquisar com a Arte: ética e estética da existência*. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 44, n. 4, 2019.

DUARTE, Oriana. *Como errante, me escrevi: notas sobre o operar autobiográfico e a vida como obra*, In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Errâncias Estéticas: Surrealismo, Situacionismo e Arte Radicante*. **Kínesis**, Marília, v. 7, n. 15, p.1-12, dez. 2015.

GONÇALVES, Monica Hoff. *Sobre ser professor-artista-etc e vice-versa, ou como construir escolas de arte*. **Revista Apotheke**, Santa Catarina, v. 5, n. 1, abr. 2017.

KAPROW, Allan. *Performing life*. **ARS**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 112-117, jan. 2010.

_____. **A educação do an-artista (parte 1)**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/148862145/kaprow-a-educacao-do-nao-artistaparte-1-pdf> Acesso em: 27 set 2020.

_____. **A educação do an-artista (parte 2)**. Disponível em: <https://issuu.com/websicons4u/docs/revista6/169> Acesso em: 27 set 2020.

MENESES, Marco Antonio. *A dessacralização da vida e da arte no século XIX*. **História: Questões & Debates**. Curitiba, nº 39, p. 221-253, 2003.

MISSE, Michel. Impressões de Foucault: entrevista com Roberto Machado. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 17-30, Apr. 2017.

NARDIM, T. *Três esboços de horizontes imprecisos – lentes de Allan Kaprow para pensar a performance hoje*. **Revista Conceição**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 87-98, jan./jun. 2013.

_____. *As Atividades de Allan Kaprow: artes de agir, obras de viver*. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, jul. 2011.

_____. *A ideia de jogo na obra de Allan Kaprow e o jogo da cena performativa*. In: VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 6º, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Artes, 2010.

PORTO FILHO, Gentil. *EX-ARTE: práticas desviantes*. La Furia Umana, v. 34, 2018. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-archive/lfu-34/770-gentil-porto-filho-ex-arte-praticas-desviantes> Acesso em: 28 set. 2020.

_____. *Arte como simpósio*. In: Tatuí 7 – Algumas organizações e outras arrumações sociais da arte de agora, Recife: Sistema de incentivo à cultura Prefeitura da cidade do Recife, 2009.

RIBEIRO, Paula. *Empreendedorismo de si e capitalização da vida: das engrenagens do tempo de produção à resistência do homem lento*. **Mnemosine**, v. 14, n. 2, p. 139-160, 2018.

RODEGHIERO, Thiago Heinemann e RODRIGUES, Carla Gonçalves. *Sobre o fazer junto em uma Obra-Aula: por uma linguagem menor na arte*. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 45, n. 1, fev. 2020.

SABINO, Kelly. *Albers e Kaprow: notas sobre o saber da arte na educação*. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, vol. 9, n. 1, p. 162-176. jan./abr. 2016.

SOUSA, Leandro Rosa de e FUENTES, Maribel Aliaga. *Errâncias urbanas no Plano Piloto de Brasília*. **PIXO**, Pelotas, v. 3, n. 11, 2019.

TRINGALI, Dante. *Dadaísmo e Surrealismo*. **Itinerários**. Araraquara, v. 1, n. 1, 1990.

Deligny

ALVAREZ DE TOLEDO, S. *Introducción al catálogo Permitir, Trazar e Ver (MACBA)*. 2009. Disponível em: <https://img.macba.cat/public/uploads/20091118/intro.pdf>
Acesso em: 28 set. 2020.

ARAGON, Luis Eduardo P. *Deligny Clínico*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

AZEVEDO, Adrianan Barin. *Traços de uma experiência de pesquisa e formação acadêmica: fazer do projeto pensado um agir*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

BORGES, Luíza de Aguiar. *Mapas, Constelações, Espirais: a Rede em Deligny, Benjamin e Deleuze*. **Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jun. 2018.

CRUZ, Fernanda Miranda da. *Corpos cotidianos: matéria, movimento e ornamento*. In: VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, 2017, São Paulo. Anais da ReACT - Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia. São Paulo, 2019.

FERNANDES, Anamaria. *Danses D'errres*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

FRANT, Adriana Bolite. *Sobre o caderno de Janmari e a sobrevida das linhas — de fuga*. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 69-84, jun. 2018

GLOWCZEWSKI, Barbara. *Devenir Trace: des lignes d'erre aux lignes de chants aborigènes*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

JORET, Blandine. *Can you 'ear me? L'autoportrait de Vincent Van Gogh vu par Bazin et Deligny*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

MIGUEL, Marlon e RESENDE, Noelle Coelho. *Fernand Deligny e o gesto da escrita: escrita-traçar, território comum e iniciativa popular*. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n. 18, 2015.

MIGUEL, Marlon. *Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas*. **Revista Trágica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abr. 2015.

_____. *O materialismo deligniano – Introdução ao Encontro*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

_____. *Le Moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960*, **Revista Poiésis**, Niterói, n. 24, p. 93-108, dez. 2014.

_____. **Os dois lados da inquisição: Fernand Deligny, ensaios de uma tentativa pedagógica**, 2015a. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/25314/25314.PDF>>

PASSOS, Eduardo. *Inadaptação e normatividade*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

POPPE, Maria Alice e TABORDA, Tato. *FAZER-AGIR- DANÇA - MÚSICA : Linhas de escuta, presenças próximas e performance desprotegida*. **Cadernos Deligny**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 2018.

PÉREZ-ORAMAS Luis, *Iminência das Poéticas*, in: Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal: São Paulo, 2012.

ROCHA, Marlon e MIGUEL, Maurício. Fernand Deligny, Spinoza e “o homem-que-nós-somos”. **Cadernos Deligny**, v. 1, n. 1, 12 jan. 2018.

SÉVÉRAC, Pascal. *Fernand Deligny: O agir no lugar do espírito*. **Revista Trágica**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, 2017.

Vida Cotidiana

Cf. BOCCHETTI, André. *Entre golpes e dispositivos: Foucault, Certeau e a constituição dos sujeitos*. **História da Historiografia**. São Paulo, v. 8, n. 18, set. 2015.

MANGUEIRA, Maurício; BONFIM, Eduardo Maurício da Silva. *Força versus representação: o legado de Nietzsche na filosofia de Gilles Deleuze*. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 619-635, dez. 2014.

MARTINS, Andreia; TRINDADE, Camila; COUTINHO, Maria Chalfin. *Estudos brasileiros sobre o cotidiano no contexto da docência: uma revisão sistemática*. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, Londrina, v. 10, n. 1, p. 41-58, abr. 2019.

OLIVA, Jaime Tadeu. *Cotidiano: "a quarta dimensão social?"*. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 9-19, 1997.

SCHMID, Cristian. *A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma Dialética tridimensional*. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 89-109, 2012.

VANALI, Ana Crhistina. *Agnes Heller e Michel de Certeau: propostas de análise sobre a vida cotidiana*. **Vozes, Pretérito & Devir**. Teresina, v. 4, n. 1, 2015.

SILVEIRA, Juzelia de Moraes. *As práticas de cozinha como produtoras de microrresistências*. **RICS**. São Luís, v. 2, n. 1, p. 47-64, jun. 2016.

SOARES, Fagno da Silva; PLESSIM, Vinicius Kapicius. Por uma história da história da educação no Brasil: Diana Vidal entre os 20 anos da SBHE e os 22 anos do NIEPHE. **Revista Brasileira de História da Educação**, Maringá, v. 19, 2019.

Ciência e Epistemologia

ADORNO, Sérgio. *Perturbações: Foucault e as ciências sociais*. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, abr. 2017.

DUTRA, Wagner Honorato. *O dadaísmo filosófico de Gilles Deleuze*. **Sapere Aude**, v. 1, n. 2, p. 123-130, 30 nov. 2010.

FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense, p. 230-254, 2000.

LYRA, Edgar. *Heidegger, história e alteridade: Sobre a essência da verdade como ponto de partida*. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, v. 8, n. 2, dez. 2006.

POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade e interligação dos saberes*. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mar. 2005.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. *Nietzsche e a ciência: Do Romantismo ao “Novo Esclarecimento” (Aufklärung)*. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 11, Abr. 2017.

SOARES, Maria da Conceição Silva. *Pesquisas com os cotidianos: devir-filosofia e devir-arte na ciência*. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 3, p. 731-745, Sept. 2013.

Dissertações e Teses

BARREIRA, Marcos Rodrigues. *Henri Lefebvre: a crítica da vida cotidiana na experiência moderna*. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

BEUTNER, Verônica Güdde. *Arte Performática no Campo das Artes Visuais no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

DANTAS, V. C. S. *Política e Estética do Designer: Práticas de suspensão dos programas utilitários e a redistribuição da competência projetual*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

DAVIM, David Emanuel Madeira. *Retorno à vontade da terra : Nietzsche como devir fundamental para uma geofilosofia*. Tese (Doutorado) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, 2019.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

MACIEL, Vitor. *O détournement em intervenções urbanas*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

MEDEIROS, Izabella Maria da Silva. *O projeto de Arte-Vida de Lygia Clark: rupturas e desafios na formulação de um projeto de Arte Contemporânea*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

MELO, Marina Souza. *Intervenções Urbanas na Arte Contemporânea em Pernambuco: questões de uso do espaço público*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

MENDES, Mariana Louver. *Esquivas, criação e planos de existência: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas na trajetória de Fernand Deligny*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2017.

MONTE, Luiz. *Deriva e psicogeografia na cidade contemporânea: experiência situacionista no centro do Recife*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

MORAIS, Bruna R. Ferrer. *Utopias Situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

NARDIM, T. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

RESENDE, Noelle Coelho. *Do Asilo ao Asilo, as existências de Fernand Deligny: trajetos de esquiva à Instituição, à Lei e ao Sujeito*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Ariadne Moraes. *O conceito de diagrama na interface da arquitetura: a emergência da abordagem diagramática na produção contemporânea*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia.

Sites

31º BIENAL DE SÃO PAULO. *Varrer – A Map Of Sweeping*. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1604>. Acesso em: 27 de set. 2020.

ITAÚ CULTURAL. *Acampamento Provisório I*. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/acampamento-provisorio-i-no-ic>. Acesso em: 27 de set. 2020.

LA GRAINERIE. *1 Watt vague ou la Tentative des Cévennes*. Disponível em: <https://la-grainerie.net/programmation/1-watt-vague-ou-la-tentative-des-cevennes/>. Acesso em: 27 set. 2020.

PRADO, Carol. *Por que as pessoas estão transmitindo suas horas de sono em lives nas redes sociais?*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/08/28/por-que-as-pessoas-estao-transmitindo-suas-horas-de-sono-em-lives-nas-redes-sociais.ghtml>. Acesso em: 27 set. 2020.

PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva & MACHINI, Mariana Luiza Fiocco. 2016. "A Invenção do Cotidiano". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/invencao-do-cotidiano>. Acesso em: 27 set. 2020.

Filmes

Sleep (1967). Andy Warhol. (321 min.)

Fernand Deligny, à propos d'un film à faire (1989). Renaud Victor. (67 min.)

Le Moindre Geste (1971). Fernand Deligny, Josée Manenti e Jean-Pierre Daniel. (96 min.)

Ce gamin là (1976). Renaud Victor. (88 min.)