

Máquinas celibatárias na arte: confluências e dinamismos para uma abordagem deleuziana

Adriano Messias¹

Resumo: No âmbito do design tecnológico, em franco diálogo com a área de comunicação, pode-se considerar que os modos de se ver um objeto — e, mais do que isso, de se percebê-lo e, por que não, também de se fazer por ele percebido — são essenciais para se discutir as conformações da complexidade contemporânea. Para tanto, evoco aqui o mundo dos objetos e ambientes sencientes, cada vez mais partícipes da vida cotidiana, capazes de estabelecer quebras paradigmáticas em relação ao binômio sujeito-objeto. “Internet das coisas”, “corpos biociborguizados”, “androides dotados de inteligência artificial” e mesmo propostas biológicas em torno da chamada “vida artificial” são apenas alguns dos temas relevantes para a ciência, a filosofia e a psicanálise no século vinte e um. No turbilhão destes movimentos múltiplos e inovadores, pensa-se o artista — esta espécie de arauto intuitivo do porvir. Imbuído de um olhar ancorado especialmente na filosofia deleuziana e igualmente em contribuições do realismo especulativo (R.E.) — mais notadamente da ontologia orientada aos objetos —, proponho, neste artigo, reflexões sobre diferentes objetos/máquinas, de acordo com a leitura específica que Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem em várias de suas obras. “Máquina desejante”, “artista como senhor dos objetos”, “máquinas paranoicas, miraculantes, celibatárias” são alguns dos sintagmas que, ainda nos anos de 1970, foram apontados por ambos os estudiosos rumo à compreensão de um mundo das imagens que se transformava rapidamente. Hoje, mais de quatro décadas após a publicação do polêmico *O Anti-Édipo*, e a alguns anos apenas de distância das primeiras discussões sobre o *Speculative Realism*, acredito que o design, a tecnologia e a arte podem ser mais bem entendidos a partir de uma visão que privilegie o acoplamento nocional “objeto/máquina”.

Palavras-chave: Realismo Especulativo. Ontologia Orientada aos Objetos. Filosofia Deleuziana. Objetos. Obras de arte.

Celibate machines in art: confluence and dynamism, a Deleuzian approach

Abstract: In the context of technological design and its dialogue with the media, the modalities of looking at an object — and, more so, perceiving it and, why not, being perceived by it — are important methods of facing the complexity of the

¹ Pós-doutorando em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, sob a supervisão da Profa. Dra. Lucia Santaella. Bolsista Fapesp. Pesquisador visitante na Universidad Autónoma de Barcelona/ Depto. de Filosofia. Autor e tradutor de dezenas de livros de ficção. E-mail: adrianoescritor@yahoo.com.br.

contemporary world. With this in mind, the author evokes the world of sentient objects and environments, more and more participants of everyday life, and capable of breaking up the so-called subject-object dichotomy. "Internet of things", "biocyborg bodies", "androids equipped with artificial intelligence" and even biological projects in the context of "artificial" life are just some of the topics relevant to science, philosophy, and psychoanalysis in the 21st century. In the whirlwind of these multiple and innovative developments we may consider the artist an intuitive herald of the future. With a perspective anchored in Speculative Realism (S.R.), most notably in Object Oriented Ontology, particularly also in Deleuze's philosophy, the author offers reflections on different objects/machines from the perspectives of Gilles Deleuze and Félix Guattari. "Machine of desire", "the artist as a master of objects", "paranoid machines", miraculants, and celibatarians are some of the terms proposed by Deleuze and Guattari in the 1970s in their search for understanding of the transformations of the image world of the avant-garde of their time. Today, more than forty years after the controversial *Anti-Oedipus* and only some years since the first discussions on Speculative Realism, the author argues that design, technology, and art may be understood better through the object/machine binomial.

Keywords: Speculative Realism. Ontology Oriented to Objects. Deleuzian philosophy. Objects. Artworks.

Pois só há imaginação na técnica.²

A literatura está toda feita de elementos
extraliterários.³

A sedução pelas/das máquinas

Máquinas celibatárias. Este termo é herança direta de Marcel Duchamp para se referir à parte de baixo de seu *Le Grand Verre*⁴ (1915 – 1923), obra cujo título original é *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grande Vidro, a casada despida por seus celibatários, mesmo)*, matriarca de todas as máquinas solteiras posteriores: autômatos, robôs, andróides, ciborgues, drones, clones, homens-máquinas, máquinas bélicas, máquinas sexuais, etc. *La mariée* foi inspirada por *Impressões da África*, obra de Raymond Roussel⁵ transformada em peça teatral. O uso da instigante expressão "máquinas celibatárias" não se perdeu graças inicialmente a Michel Carrouges em *Les Machines Célibataires* (1954). Segundo Deleuze e Guattari (2014a, p. 32), Carrouges

² DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 162.

³ SCHEIBE, Fernando, 2013, p. 14.

⁴ Parcialmente inspirada no romance *Impressions d'Afrique* (1910), de Raymond Roussel, e em *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912), de [Gaston de Pawlowski](#). Uma imagem desta obra pode ser visualizada neste link: <https://www.pinterest.com/pin/566046246889628944/>

⁵ 1877-1933.

denominou de *machines célibataires* variadas máquinas fantásticas extraídas de textos literários. Posteriormente, os dois estudiosos se apropriaram desse contexto para afinarem seus conceitos em torno das máquinas desejanças. Em 1975, Harald Szeemann levou a terminologia adiante quando curador da exposição *Les machines célibataires/ Le Macchine Celibij/ Bachelor Machines*, realizada no Musée des Arts Décoratifs, em Paris, e, posteriormente, itinerante⁶. Não apenas Duchamp ganhou notoriedade no evento, mas também Kafka, Roussel e Alfred Jarry, sob uma perspectiva em que o próprio artista era considerado uma complicada máquina de criação, fabricação, reprodução, sinalização, computação e quebra de códigos.

E o que seriam as máquinas celibatárias, senão um tipo de criação artística capaz de ir de uma natureza-morta a uma instalação, abastecendo-se em diferentes dispositivos estruturais, como os literários, a exemplo da hedionda máquina de suplício de *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka⁷, ou a *demoiselle* — aparato de pavimentação de ruas programado para compor mecanicamente um mosaico a partir de um estoque de dentes mais ou menos estragados, que iam da cor marfim ao marrom escuro —, presente na obra *Locus Solus* (1914), considerado o principal livro de Raymond Roussel, autor que tanto seduziu Deleuze e Foucault, em cuja obra foi notada uma “espécie de cibernética aplicada à literatura” (cf. VILA-MATAS apud ROUSSEL, 2013, p. 13-14)? E o que dizer também de *O Supermacho (Le Surmâle)*, de Alfred Jarry, e sua concepção mecânica do amor⁸, e, ainda, *De la guillotine considérée comme une machine célibataire*, de Alberto Boatto? Ou *Frankenstein*, de Mary Shelley, *A Eva Futura*, de Villiers de l’Isle Adam, *O Poço e o Pêndulo*, de Poe, vários contos de Lovecraft⁹, bem como quase todas as criações de Jules Verne?

Deliciosamente sem qualquer utilidade, tais máquinas encarnam obras variadas, a exemplo de *O ano passado em Marienbad (L’année dernière à Marienbad*,

⁶ Em fevereiro de 2015, na Room East, em Nova York, a exposição de Szeemann foi homenageada na mostra *Bachelor Machines*, que reuniu nomes contemporâneos como Justin Beal, Marc Ganzglass, James Hoff, Ross Iannatti, Israel Lund, Shana Lutker, Carissa Rodriguez, Brad Troemel e G. William Webb.

⁷ Chamado apenas de “aparelho”, esta máquina era formada por três partes (“cama”, “desenhador” e “rastelo”) e era capaz de tatuar, sobre a pele do prisioneiro, o motivo de sua condenação: “— Nossa sentença não soa severa. O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo. No corpo deste condenado, por exemplo — o oficial apontou para o homem —, será gravado: Honra o teu superior!” (KAFKA, 2011, p. 36). E: “O rastelo parece trabalhar de maneira uniforme. Vibrando, ele finca suas pontas no corpo, que além disso vibra por causa da cama. Para possibilitar que todos vistoriem a execução da sentença, o rastelo foi feito de vidro” (KAFKA, 2011, p. 40).

⁸ Cf. notadamente o capítulo *A Máquina Amorosa* (JARRY, 2011, p. 95 et seq.).

⁹ *Quem também, conforme Harman expôs no texto *The Road to Objects* (cf. bibliografia), é o “mascote” do aspecto especulativo do realismo, uma vez que seus grotescos monstros semieucledianos rejeitam o senso comum do cotidiano, pari passu com as pretensões do R.E.*

Alain Resnais, 1961), com a incompreensibilidade de imagens extravagantes e labirínticas, devedora do excelente *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, romance argentino em que uma máquina movida pela força das marés projeta e anima convincentemente personagens fantasmagóricos em três dimensões; sendo que uma delas ganhará inclusive o coração do narrador. Sintomática em sua repetição neurótica, esta máquina celibatária fundia amor e morte por via mecânica, o que me faz retornar à obra de Carrouges. Segundo ele (cf. 1954), cada máquina celibatária conteria em si um sistema imagético composto por dois conjuntos iguais ou equivalentes, um sexual e outro mecânico; ou, ainda, uma imagem fantástica capaz de transformar o amor em uma mecânica de morte, podendo englobar *“un paratonnerre, une horloge, une bicyclette, un train, une dynamo ou même un chat, voire des débris de n’importe quoi”*¹⁰; e, além disso, uma estrutura icônica pessimista da solidão e da morte formada por dois modelos antagônicos, quais sejam, o desejante (*désirant*) e o mecânico (*mécanique*), produtores de um prazer autoerótico intenso a partir de uma semântica própria.

*Máquinas impossíveis, ociosas, delirantes, paranoicas, copulantes, libidinosas, pulsionais, muitas sem objetivo funcional, como os “inutensílios” de Paulo Leminski*¹¹, cheias de mistérios gozosos. Vários exemplos delas estão no Catálogo de Objetos Inviáveis (*Catalogue d’Objets Introuvables*¹²) de Jacques Carelman, em que objetos são desviados de suas funções usuais, ou, ainda, nas obras surrealistas de Méret Oppenheim, com suas “xícara, pires e colher revestidos em pele”¹³, intituladas *Objet* (1936), rebatizadas por André Breton de *Le déjeuner en fourrure*, ou ainda o fetichístico *My Nurse* (1936)¹⁴, em que sapatos femininos brancos são dispostos sobre uma bandeja como um frango assado. *Aí está parte da inspiração para as futuras máquinas desejantes deleuze-guattarianas, praticamente recortadas de um manifesto fragmentado e multivocal que percorreu o século XX.*

¹⁰ “um para-raios, um relógio de parede, uma bicicleta, um trem, um dínamo e mesmo um gato, até mesmo resíduos de qualquer coisa” (tradução minha).

¹¹ A este respeito, cf. *A arte e outros inutilisílios*, texto de Leminski (1944-1989), publicado na Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada, p. 92, em 18/10/1986. Posteriormente, foi apresentado na primeira aula do curso *Poesia 5 Lições*, na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, em 20/10/1986. São dois ensaios já publicados em *Anseios Crípticos* (Ed. Criar, 1986, p. 29-34; 58-60), que receberam discretas modificações para a versão no jornal. No texto da Folha, Leminski lembra Adorno, para quem a arte teria sua razão de ser enquanto negasse o mundo reificado; em suma, enquanto fosse inutilisílio. Trata-se, pois, da poesia que não serve para nada.

¹² *Uma sátira ao Catalogue des armes et cycles* de Saint-Etienne. Este livro gerou um curioso site na internet: <http://impossibleobjects.com/catalogue.html>

¹³ *Cuja imagem pode ser visualizada neste site: <http://modernes.eu/2014/03/13/retrospective-de-la-scandaleuse-meret-oppenheim-au-lam/>*

¹⁴ *Metal, sapato e papel*. 14 x 33 x 21 cm. Moderna Museet, Estocolmo.

Cf. <https://uk.pinterest.com/pin/480618591460826293/>

As máquinas celibatárias ainda têm, por função, mostrar que agora os objetos também confirmam nossa presença, e não mais o inverso, a exemplo dos fantasmas de *La invención de Morel*, em que o virtual desliza para um estatuto antes cabido ao real, em confusão de fronteiras, mas, também, de papéis. E se há hoje uma ontologia preponderante em certo cinema de cunho neorrealista, por exemplo, esta seria de orientação pós-epistemológica, anunciando a urgência de se repensar os postulados filosóficos em torno da cisão sujeito-objeto, não apenas desde Godard — referência sempre principal —, mas também com Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr, Gus Van Sant, dentre vários outros. Deleuze dialogou com essa preocupação ao estabelecer sua conhecida abordagem sensório-motora vinculada à grande máquina da imagem, muito mais do que apenas uma busca pela força da representação ou da revelação do mundo no campo cinematográfico; para isso, em alguns de seus trabalhos teóricos ganhou relevo a presença das coisas e do próprio tempo.

O que todas essas máquinas têm em comum? Uma máquina dita celibatária, dona de uma lógica e uma estrutura próprias, flertaria com as potências mecânicas, as quais sobremaneira operam no que tenho chamado de *fantasfera*¹⁵, potências estas definidas já no início de *L'Anti-Oedipe*: "(...) l'établissement d'une surface enchantée d'inscription ou d'enregistrement qui s'attribue toutes les forces productives et les organes de production, et qui agit comme quasi-cause en leur communiquant le mouvement apparent (le fétiche)" (DELEUZE; GUATTARI: 1972/1973, p. 18)¹⁶. Não se pode esquecer, no rol desses incríveis engenhos, das *machine sculptures* de Jean Tinguely (1925-1991), tais como a exemplar *Metamechanical Sculpture with Tripod*¹⁷ (1954), em arame, papelão pintado e metal soldado, e a *Rotozaza n. 1* (1967)¹⁸, máquina procriadora e hermafrodita, ejetora dos balões que o visitante pode reintroduzir em uma trompa.

O constante jogo com o biológico, em boa parte das criações citadas, e as características de um sistema fechado e com autossuficiência que perfazem essas construções maquinais conduzem-me a importante contribuição para a apresentação

¹⁵ Termo criado por mim há alguns anos para abranger a grande esfera do fantástico.

¹⁶ "(...) o estabelecimento de uma superfície encantada de inscrição e de registro, que atribui a si mesma todas as forças produtivas e órgãos de produção, e que opera como quase-cause comunicando-lhes o movimento aparente (o fetiche)" (DELEUZE; GUATTARI: 1972/1973, p. 18). (tradução minha)

¹⁷ Confira a imagem em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tinguely-metamechanical-sculpture-with-tripod-t03823>

¹⁸ Confira a imagem em: <https://conservationmachines.files.wordpress.com/2012/10/image-10.png>

que aqui faço do conceito deleuziano de máquinas¹⁹: o trabalho dos biólogos e filósofos chilenos Maturana e Varela (1998)²⁰, fruto de pesquisas durante as décadas de 1960-1970, trabalho este posteriormente revisado pelos próprios autores. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo* é um livro que passeia pela busca de se explicar o vivente e o sentido da vida, aproximando-se, para tanto, da autorreferência, noção fundamental para se estabelecer o conceito de autopoiese²¹. Assim, os sistemas considerados autorreferidos, em oposição aos alorreferidos (1998, p. 14 et seq.), seriam aqueles cuja operacionabilidade só diria respeito a eles mesmos, em uma espécie de rede fechada de transformações e produções moleculares. O viver, pois, seria a realização ininterrupta da dinâmica autopoietica em uma configuração de relações empreendidas no âmbito do fluxo molecular, de maneira autônoma²². Neste escopo, um fenômeno biológico, por conseguinte, poderia ser definido como aquele que contivesse uma realização autopoietica, espontânea e caótica²³ empreendida por um ser vivo, o que diminui a força do determinismo epigenético e da predeterminação nas formas de vida.

As ideias de ambos os pensadores atingiram também as pesquisas cibernéticas em torno da vida artificial, para além da compreensão de um organismo como sendo simplesmente um sistema de processamento de informações. Nesta tessitura, torna-se válido refletir sobre como a autonomia, traço essencial dos seres vivos, nos impele, de chofre, a considerar vivente tudo o que apresenta uma reação espontânea (cf. MARURANA; VARELA, 1998, p. 63), e tal dinamismo inspirou Maturana e Varela a chamarem os sistemas vivos de “máquinas” (Op. cit., p. 66): “Luego, una máquina —

¹⁹ O próprio Freud, como bem gosto de salientar, igualmente se deixou seduzir pela ideia do maquínico, como demonstra em alguns de seus ensaios, a exemplo do excerto a seguir: “Durante uma noite em que estive muito ocupado... de repente as barreiras caíram por terra, os véus se desfizeram e me foi possível enxergar desde os detalhes das neuroses até os determinantes da consciência. Tudo pareceu encaixar-se e as engrenagens se ajustavam, dando a impressão de que o conjunto era realmente uma máquina que logo começaria a andar sozinha. (...)” (FREUD, 1977, p. 214). Trata-se de recorte textual de quando o jovem Freud, dentro de um trem, escrevia, em forma epistolar, a seu colega médico W. Fliess, e tentava, de maneira muito otimista, explicar o aparelho psíquico pelo viés neuronal, inventando uma metáfora biológica sobre o que ele mesmo desenvolveria futuramente sobre o âmbito da constituição do psiquismo.

²⁰ Deleuze escreveu sozinho *O que é a Filosofia?* e o repassou a Guattari para que o colega fizesse sugestões sobre seu texto. Por isso, os dois assinam juntos esta obra. François Dosse comenta: “Guattari sugere, emenda, define novas pistas a partir do manuscrito enviado por Deleuze: ‘Há um tema que eu gostaria de evocar: é o da interação entre mistura e interação... Sobre o cérebro que funciona sobre ele mesmo: ver Francisco Varela, os sistemas autopoieticos... Falo um pouco disso em meu texto ‘Heterogênese Maquínica’” (DOSSE, 2010, p. 22). Agradeço a Márcia Fusaro por esta informação bibliográfica.

²¹ Também “autopoiesis”. O termo ultrapassou o campo biológico para fertilizar áreas como a filosofia, a literatura e a sociologia.

²² Segundo explica o próprio Maturana no prefácio da segunda edição — impressa vinte anos após a primeira publicação de seu livro em parceria com Varela (cf. 1998, p. 17) —, a palavra autopoiese permitiu ir ao encontro de um conceito mais amplo do que apenas aquele de uma noção sistêmica circular. Foi a partir de uma visita ao filósofo José María Bulnes — que lhe fizera uma exemplificação sobre o Quixote, personagem duvidoso de seguir pelo caminho das armas (práxis) ou das letras (poiesis) — que Maturana decidiu utilizar o termo “autopoiese” para tratar da organização dos seres viventes.

²³ No sentido daquilo que surge do caos, sem uma organização preexistente.

cualquier máquina — es un sistema que puede materializarse mediante muchas estructuras diferentes y cuya organización definitoria no depende de las propiedades de los componentes” (Op. cit., p. 67-68)²⁴. Os dois estudiosos propuseram, portanto, que as máquinas viventes seriam autopoieticas e homeostáticas, especificando e produzindo sua própria organização mediante a produção de seus componentes (Op. cit., p. 68 et seq.). Seriam igualmente autônomas e possuidoras de individualidade, e se definiriam como unidades devido apenas à organização autopoietica, que não apresentaria entradas ou saídas, oferecendo, em contrapartida, um contínuo fluxo de trocas. Daí, deduziram que a autopoiese teria de ser bastante para se caracterizar a organização dos seres viventes, os quais prescindiriam de teleonomia, já que finalidade e objetivo não seriam traços constituintes da organização de nenhuma máquina, fosse ela alo ou autopoietica: “(...) si los sistemas vivientes son máquinas autopoieticas, la teleonomía pasa a ser solamente un artificio para describirlos que no revela rasgo alguno de su organización, sino lo consistente que es su funcionamiento en el campo donde se los observa. Como máquinas autopoieticas, los sistemas vivos carecen, pues, de finalidad” (Opus cit., p. 77)²⁵. E é a ontogenia que se torna, por sua vez, a expressão da individualidade dos seres vivos e a forma como essa individualidade se concretiza (cf. opus cit., p. 77)²⁶.

A sedução pelo/do artista

Deleuze e Guattari (2014b, p. 17) propõem, ao tratarem das engrenagens da obra kafkiana, que um escritor é um homem máquina, “(...) um homem experimental (que cessa, assim, de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal, devir-inumano (...))” e, adiante, até mesmo o “inumano das potências diabólicas” (Opus cit., p. 26). Em alguns dos textos de Kafka, bichos (geralmente pequenos) traçam linhas de fuga criadoras e rizomáticas para fazerem

²⁴ “Logo, uma máquina — qualquer máquina — é um sistema que pode se materializar mediante muitas estruturas diferentes e cuja organização definidora não depende das propriedades dos componentes.” (tradução minha)

²⁵ “(...) se os sistemas viventes são máquinas autopoieticas, a teleonomia passa a ser somente um artificio para descrevê-los que não revela traço algum de sua organização, a não ser o quão consistente é seu funcionamento no campo em que são observados. Como máquinas autopoieticas, os sistemas vivos carecem, pois, de finalidade” (tradução minha).

²⁶ Pode-se mesmo dizer que estes seres/máquinas, movidos por uma fenomenologia mecanicista redefinida a partir da fenomenologia biológica por meio da teoria autopoietica, poderiam, portanto, ser fabricados pelo homem. Assinala-se, porém, uma histórica resistência neste tópico, como se um ser vivo pudesse somente ser reproduzido, mas não de fato inventado e desenhado por uma pessoa.

frente à solidão, e, com isso, expõem um movimento que os revela muito mais do que simples metáforas. Um tal enredamento reforça, por oportuno, os devires — e não simplesmente as “transformações” — que se apresentam na literatura do autor tcheco, sobretudo no conjunto de seus contos e novelas, mais do que nos famosos romances, como *O Processo*. O destaque nestes textos mais discretos e que constituem, por assim dizer, um bestiário muito específico, recai sobre o cão, animal privilegiado nos diários, cartas e contos do escritor de *A Metamorfose*. Uma máquina literária seria, para Deleuze e Guattari, uma máquina revolucionária por vir (cf. *Opus cit.*, p. 37). No caso específico de Kafka — esse adivinhador do mundo futuro —, as peças, partes e engrenagens foram fabricadas e usadas em uma língua maior, porém, salpicada pelas marcas do falar periférico de Praga no âmbito do Império Austro-húngaro, uma linguagem híbrida pelos arroubos do iídiche e do tcheco, refletida textualmente no ladrar de um cão ou no zumbido de um escaravelho.

São, de fato, os artistas, sobretudo os “malditos” de cada época, que anunciam, pré-cientes, os mundos maquínicos que estão por vir ou, ainda melhor, o devir maquínico de tudo: homens/máquinas e, em maior simplificação e afunilamento, objetos/máquinas, sintagma em justaposição, à guisa de *mot-valise*, que aqui emprego para abordar dois aspectos simultaneamente presentes: de um lado, uma constituição de objeto (mais proximamente da OOO e dos estudos de Graham Harman), e, de outro, suas funcionalidades, potências e operacionalizações de ordem maquinal (em filiação deleuziana). Tudo o que existe, portanto, seria objetal e maquínico; melhor ainda, objetal/maquínico. Nebulosas, pois, são máquinas de se fazer estrelas. Células são máquinas de se fabricar órgãos, tecidos, organismos, espécies. Escritores são máquinas de se criar mundos. “Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada” (DELEUZE, 1998, p. 178). Porém, para Deleuze, especificamente, o artista — em lata definição — não deveria se contentar com a vida esgotada ou pessoal, posto ser habitado por um excesso de vida. “É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir uma linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras” (DELEUZE, 1998, p. 179). Por isso, partindo-se desse escopo, pode-se dizer que

toda arte é vitalista, e o artista é aquele que transborda em conexões e maquinismos, a tratar de outras máquinas, a tratar-se com outras máquinas, a inventar os próprios engenhos, a desafiar a aparente estabilidade das coisas. Muito oportuna se torna a menção que Deleuze e Guattari fazem ao pensamento de Paul Klee no primeiro volume de *Mil Platôs*:

Klee diz que “exercemos um esforço por impulsos para decolar da terra”, que “nos elevamos acima dela sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade”. Ele acrescenta que o artista começa por olhar em torno de si, em todos os meios, mas para captar o rastro da criação no criado, da natureza naturante na natureza naturada; e, depois, instalando-se “nos limites da terra”, ele se interessa pelo microscópio, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, só pelo movimento imanente; o artista diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros, e que já tem outros em outros planetas; enfim, ele se abre ao Cosmo para captar suas forças numa “obra” (sem o que a abertura para o Cosmo não seria mais do que um devaneio incapaz de ampliar os limites da terra), e para tal obra é preciso meios muito simples, muito puros, quase infantis (...) (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 152).

A *démarche* do artista, no emaranhado de objetos/máquinas, seria aquela de apreender a força das coisas atuando sobre estas e, a partir disso, dar-lhes visibilidade: como escultor, pintor, designer, cineasta, escritor, dançarino, músico, ator, ele é capaz de alterar os corpos, imprimir-lhes novos sentidos, conectá-los a objetos que ainda estavam isolados, e, nessa movimentação, também ele próprio desvenda a si mesmo, desdobra-se, desprograma-se, refaz-se. A arte, neste propósito, relembra a engenharia. Ela sustenta a si mesma, sem a benesse de quem quer que seja. E tem de se bastar. É da sua condição. Seu destino inexorável. Em *O que é a filosofia*, Deleuze e Guattari já ressaltavam a qualidade da arte em conservar(-se), paradoxalmente rompendo o que de conservador cada época conteria, traçando, desta maneira, novos desenhos, mostrando-se como devir:

(...) os artistas são como os filósofos, tem frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que põs neles a marca discreta da morte (DELEUZE; GUATTARI, p. 224).

Lucia Santaella é ardorosa defensora da arte como precursora de questões que a ciência e a filosofia tomam como objeto de estudo. A própria reavaliação da condição humana se ancoraria também a esta perspectiva, segundo a pesquisadora: “Os meios para esse repensamento vêm da história das novas tecnologias, da filosofia, da psicanálise, da comunicação e semiótica e, sobretudo, da arte” (SANTAELLA: 2003, p. 26). Ela reforça, a partir das ideias de Norman T. White na abertura do livro *A casa dos espelhos* (1997), que “(...) em tempos de mutação, há que ficar perto dos artistas. Pelo simples fato de que, parafraseando Lacan, eles sabem sem saber que sabem” (Opus cit., p. 24). E ainda:

(...) nesta entrada do terceiro ciclo evolutivo da espécie (...), temos de prestar atenção no que os artistas estão fazendo. Pressinto que são eles que estão criando uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações. São os artistas que nos têm colocado frente a frente com a face humana das tecnologias (Opus cit., p. 24).

Ao apontar o que vem em seguida, uma obra apresenta o que já é para o artista, a exemplo dos trabalhos do escultor cinético Theo Jansen, delicados monstros movidos pela força do vento, que trotam persistentemente sobre areias²⁷. Quem duvidaria que não constituem, de fato, novas formas de vida, como o próprio artista holandês afirma, aquelas jocosas máquinas celibatárias, cuja graça dos movimentos nunca nos cansamos de olhar? Fico, uma vez mais, com a filosofia de Deleuze e Guattari:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não tem mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

²⁷ Confira o vídeo contido no site a seguir: <http://www.strandbeest.com/>

Os monstros de Jansen refletem e reiteram, por que não,

(...) um novo paradigma tecnológico e maquinico para as artes que, tendo seu início na fotografia, prolongou-se no cinema e na holografia, continuou na revolução eletrônica, que trouxe consigo o vídeo, para culminar nas imagens computacionais e nas redes comunicacionais da atual revolução digital (SANTAELLA, 2003, p. 318).

Eles são frutos da criatividade estética que se atrela à engenharia e à biologia para contrariar o prenunciado fim da arte desde Hegel, ainda no século XIX. São, por conseguinte, todas elas, criaturas biosemelhantes, classificadas com nomes devidamente científicos, construídas com tubos e garrafas PET. Animais errantes, às vezes agrupados em manadas, os quais, segundo Jansen, conseguirão viver sozinhos dentro de alguns anos, retirando sua vitalidade da energia eólica. Serão ainda hábeis em se manter de pé quando a força da chuva e do vento for demasiada, e evitarão o afogamento na maré graças a uma evolução própria, darwinista, traçada por códigos genéticos, onde apenas os vencedores sobreviverão.

Em sua discreta, mas insistente e sincrônica vivência, esses monstros solitários que preferem o marulho do mar ao burburinho da civilização, parecem confirmar que o império do humano está vergastado pela sucumbência e pela ruína das ideias e pelos colapsos ecossistêmicos de várias ordens, em questão de (um geologicamente breve) tempo. Todavia, em tais criaturas paira uma aura de crepuscular otimismo: de nós mesmos, a arte será talvez a única máquina a restar.

Referências

- BOATTO, Alberto. *De la guillotine considérée comme une machine célibataire*. Marselha: Edition Via Valeriano, 1989.
- CARROUGES, Michel. *Les Machines Célibataires*. Paris: Arcanes/ Chênes, [1954], 1976.
- CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti Oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/1973.
- _____. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014a.
- _____. *Kafka. Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Projeto para uma Psicologia Científica*. In: *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- GEINDREAU, Rémy. *Michel Carrouges et son mythe, les machines célibataires*. Disponível em: <<https://conservationmachines.wordpress.com/2012/05/11/michel-carrouges-et-son-mythe-les-machines-celibataires/>>. Acesso em: 17 jul. 2015.
- HARMAN, Graham. *The Road to Objects*. In: *Continent*. Edição 1.3 (2011): 171-179. Disponível em: <<http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/viewArticle/48>>. Acesso em: 02 ago. 2015.
- _____. *The Current State of Speculative Realism*. In: *Speculations IV*. Jun. 2013. Disponível em: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/1181229/22837505/1370378992797/Harman_Current+State+of+SR_Speculations_IV.pdf?token=SI%2By81Qk3QS0H0C6MPGW8Ra34ao%3D>. Acesso em: 2 ago. 2015.

JARRY, Alfred. *O Supermacho*. Vila Nova de Gaia: Eucleia Editora/ Nova Lello, 2011.

KAFKA, Franz. *O Veredicto. Na Colônia Penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOWRIE, Ian. *Corporeal and Incorporeal Machines*. In: *LARB, Los Angeles Review of Books*. Disponível em: <<http://lareviewofbooks.org/review/corporeal-and-incorporeal-machines-new-materialism>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria, [1973] 1998.

MESSIAS, Adriano. *Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura*. São Paulo: Educ/ Fapesp, 2016.

ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109252r/f6.image>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

_____. *Locus Solus*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHEIBE, Fernando. *Apresentação*. In: ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, p. 14.

WIGAL, Donald. *Paul Klee*. Nova York: Parkstone Press International, 2011. Disponível em: <<http://www.commentcamarche.net/contents/2208-cyborg-et-ia-la-fusion-programmee-entre-l-homme-et-la-machine>>. Acesso em: 18 jul. 2015.