

O sujeito e o objeto da obra de arte: entre o ser de sensações e o puro devir

MARCO ANTÔNIO CRISPIM MACHADO¹

“Se outrem é o mundo possível, eu sou o mundo passado. E todo o erro das teorias do conhecimento é o de postular a contemporaneidade do sujeito e do objeto, enquanto que um não se constitui a não ser pelo aniquilamento do outro. Ora, o sujeito e o objeto não podem coexistir, uma vez que são a mesma coisa, primeiro integrado ao mundo real, depois jogada fora como rebotalho.” (DELEUZE, 2009, p. 320).

Aparentemente esse breve texto não tem nada que se relacione com arte. Mas, no meu modo de ver, esse tem que ser o primeiro tópico a se abordar quando relacionamos o pensamento de Gilles Deleuze ao campo artístico. Talvez no primeiro momento não possamos alcançar o que o enunciado acima propõe, mas, de certo modo, convidamos aqui para que se busque essa aproximação ao longo da leitura. Deleuze sempre foi muito polido em sua escrita e, mesmo que algumas de suas passagens sejam fortes e até de viés revolucionário, seus textos são geralmente marcados por um convencimento que parece manso, às vezes entorpecente. Raramente percebemos na fala desse autor postura categórica, autoritária, como se erguesse as mãos efusivamente com eloquência. Mas, nessa passagem, ele quase ergue a voz: “*Todo o erro das teorias do conhecimento ...*”, ou seja, todo o erro das diversas epistemologias propostas “[...] é o de postular a contemporaneidade do sujeito e do objeto ...”. Assim, se você parte da ideia de que o sujeito e o objeto existem ao mesmo tempo, você está errado – você parte de um equívoco epistemológico que inviabiliza talvez tudo que vem em seguida. Ora, isso é exatamente o que a gente pressupõe. E não pelo fato de sermos leigos ou pouco versados em Filosofia, mas pelo fato de ser esse pressuposto (o da contemporaneidade do sujeito e do objeto) a base epistemológica que alicerça o

¹ Músico, Compositor e Esteta; Doutor em Processos Criativos pelo Instituto de Artes da UNICAMP (bolsista FAPESP); Mestre em Composição Musical pela UFRJ (bolsista CAPES); Bacharel em Música pela Faculdade de Artes Santa Cecília; Pós-Graduação Lato Sensu em Composição pela Faculdade de Música Carlos Gomes; Violonista/Guitarrista e Compositor do coletivo Tempo-Câmara; Editor da revista Abate; Professor de Teoria Musical no Colegiado de Composição e Regência da Escola de Música e Belas Arte do Paraná (UNESPAR). E-mail: m.a.crispim.machado@gmail.com

pensamento ocidental, até os dias de hoje em sua pós-modernidade de capitalismo tardio. Essa estrutura de pensamento, que tem papai, vovô (Descartes... Aristóteles...), estabelece que eu (sujeito) e esse notebook (objeto) somos contemporâneos, vivemos ao mesmo tempo e no mesmo tempo. Mas, a partir do que nos coloca Deleuze, essa acepção está equivocada: um só existe quando o outro deixa de existir.

Perceba, isso é importante para pensar a arte, não é? Quando pensamos na prática artística imediatamente nos vem à mente um artista (um sujeito que executa, que faz) e uma obra de arte (um objeto realizado). Também pensamos nos expectadores, nas pessoas (sujeitos) que fruem as obras de artes (objetos). É evidente a relação do artista com o objeto material de sua excelência. Por vezes, se dedica uma vida toda no contato pormenorizado com as potencialidades e *hecceidades* de um tipo de tintura, de campo harmônico, de métrica prosódica: “O artista é o senhor dos objetos...” (Deleuze e Guattari, 2011b, p. 49). Toda teoria da arte de manual (Nattiez, Pareyson...) estabelece sua conceitualização a partir da *poiesis* como o movimento do artista para a obra, e *aesthesis* como movimento da obra ao receptor – de um sujeito ao objeto, do objeto aos sujeitos. O sujeito é o ‘maravilhoso’ criador imbuído de inspiração, e o expectador é o ‘maravilhoso’ julgador encarregado de lançar luz e consciência crítica na interpretação do sentido.

Aqui é importante problematizar o ‘objeto’ da obra de arte. Ora, uma escultura, por exemplo, veste bem essa ideia de objeto, como algo inerte, fora de nós, ao qual nós observamos ali em um museu, sítio arqueológico ou centro cultural. Já uma sonata para piano tem sua manifestação como objeto de um modo mais difuso, pois ela é enquanto algo que acontece por um tempo e no tempo em que ela acontece – é evidente que a partitura ou os metadados de um fonograma não são a obra musical. Mas é verdade que a *Sonata Waldstein* de Beethoven existe agora mesmo, na minha memória, eu consigo acessá-la, elaborar sobre seu material. Já uma poesia tem o aspecto de sua execução no tempo (uma declamação), mas ela não está ali (ou somente ali), tem o aspecto de sua publicação em uma obra literária – e ela certamente não está ali. A poesia acontece no papel, acontece na escuta... mas ela está basicamente na memória

(no espírito). Mas é apenas uma ilusão que nos faz pensar que uma escultura é uma coisa ali – uma ilusão causada pelo erro das epistemologias de pressupor a contemporaneidade entre o sujeito e o objeto. Onde de fato existe a *Pietà* de Michelangelo, ou *Os Doze Profetas* de Aleijadinho? [e por que será que lembramos melhor de uma do que das outras?].

Se queres sentir a felicidade de amar esquece a tua alma.
A alma é o que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus – ou fora do mundo.
As almas são incomunicáveis.
Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.
(Bandeira, 2002)

Será que o poema *A Arte de Amar* de Manoel Bandeira (objeto) existe em um tempo, e já existia nesse tempo mesmo antes de eu a conhecer, e em um dia, num sarau, ela foi declamada na minha presença e passou a constituir parte de mim (sujeito), que existo em outro tempo? Aqui o que se pede é um exercício de elasticidade do pensamento, para escorregar em um novo modo de conceber.

Deleuze, na *Lógica do Sentido* (2009, p. 171), parte de dois modos distintos dos gregos antigos interpretarem o tempo. O primeiro deles, o modo cronológico, estabelece que apenas existe o passado e o futuro, sento o presente apenas um corte adimensional que separa os dois a cada instante. O outro, o modo aiônico, estabelece que apenas existe um eterno presente que se transforma de forma imperceptível. Ou temos um presente eterno de moleculares metamorfoses; ou um passado e um futuro medidos e mensurados, cortados a cada instante por um vazio de agora.

Com receio de me adiantar um pouco, o que se propõe aqui é que talvez o objeto esteja no presente (aiônico) e o sujeito no passado (cronológico) – em tempos distintos e em modos distintos de interpretar o tempo. Deleuzianamente falando, o sujeito é o passado das coisas em nós. O sujeito é o passado. Isso pode parecer trivial para o leitor desatento, mas é disso que trata o pensamento de Deleuze desde o *Empirismo e Subjetividade* (seu primeiro livro), até *O que é a*

Filosofia?, seu último: estabelecer uma ontologia do passado. O ser não existe, ele existiu... o ser não é, ele foi. Claro, esse é o bergsonismo a partir da maquinaria deleuziana. Nos termos de Henri Bergson, a natureza do presente é passar, e a natureza do passado é permanecer. A cada instante, incessantemente o presente passa, se desfaz, se desvanece, é novamente devorado por *Cronos*. Enquanto que o passado é a força de sustentar algo, fazer algo permanecer, algo sobreviver. E onde isso subsiste? “A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente” (Bergson, 2010, p. 280). Seria então, nessa perspectiva, a memória (ou o espírito) a instância de sobrevivência do passado – do ser, em última análise.

Isso é profundamente revolucionário, é de uma hostilidade mordaz contra a modernidade e toda nossa formação intelectual. É violentamente contrário a tudo que estabelece o giro antropocêntrico e suas consequências na cultura, na política, no desejo e na economia. Para pensar o campo da arte isso é sobremaneira relevante. Qualquer obra de arte é alguma coisa que foi feita em algum passado. E, enquanto houver um sujeito sustentando, esse objeto passado permanece. A salvaguarda, o resgate, a pesquisa, a revisitação, a releitura, desempenham papel fundamental – o sujeito é o passado das coisas que ainda se sustentam. Cada Jorge, cada Suzana, cada Tadeu é um emaranhado de passados sustentados, carregando seus estandartes de valoração e sobrevivência.

Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente não é; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele É, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. Não se trata de dizer que ele ‘era’, pois ele é o em-si do ser e a forma sob a qual o ser se conserva em si (por oposição ao presente, que é a forma sob a qual o ser se consome e se põe fora de si) (Deleuze, 2012a, p. 46).

A própria língua que falamos é toda estruturada para pensarmos de outro modo. Claramente, as línguas são todas articuladas a partir de uma determinada orientação do pensamento, podemos dizer, hegemônica. Sujeito, predicado e

complemento: ‘Eu sou branco’, ‘eu fui ao dentista’. A predicação, essa organização sintática, está lá postulada desde Aristóteles. A mudança do pensamento proposta por Deleuze implica uma transformação até mesmo de como lidar com a língua e suas gramáticas. Mas, tais transformações não poderiam ocorrer sem antes uma transformação da sensibilidade. Primeiro pensamento e sensibilidade, linguagem e razão vem depois... Mas até por isso, talvez, que esse autor tenha um modo todo particular de lidar com as palavras e seus usos, noções como a *quarta pessoa do singular*, *n-1*, *séries de paradoxos*, *palavras-valise*, compõem uma série de estratégias de descentramento no trato com os signos linguísticos. Muitos reclamam de uma sensação de confusão diante do texto deleuziano, mas isso nunca ocorre pelo fato dele exagerar em erudições ou exigir do leitor um inventário literário robusto, mas sim, porque justamente Deleuze lida com o texto filosófico a partir de um fazer quase que artístico, produzindo um turbilhão, um disparo de sensações... Não usa a linguagem ‘apenas’ no sentido da explicação, para formular uma clara forma de definir um conceito, mas, muitas vezes para produzir um deslocamento sensível, uma possibilidade de produção de sentido no agenciamento texto-leitor, uma implicação. O aforismo é uma arma de projétil, é algo que se lança para fora e na alteridade se constitui. Talvez em um sentido *lato sensu* é possível perceber a obra filosófica de Deleuze como obra de arte.

675

Conforme o sentido da palavra ‘processo’, o registro se assenta sobre a produção, mas a produção de registro, ela mesma, é produzida pela produção de produção. Do mesmo modo, o consumo sucede ao registro, mas a produção de consumo é produzida pela e na produção de registro. É que, na superfície de inscrição, algo da ordem de um sujeito se deixa assinalar. É um estranho sujeito, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejantes, definido pela parte que toma do produto, recolhendo em toda parte o prêmio de um devir ou de um avatar, nascendo dos estados que ele consome e renascendo em cada estado. ‘Então sou eu, então é a mim...’ Como diz Marx, até sofrer é fruir de si. Sem dúvida, toda produção desejante já é imediatamente consumo e consumação, logo volúpia. (Deleuze e Guattari, 2011b, p. 30).

Já que é urgente uma revolução da sensibilidade, é preciso voltar alguns passos e falar de desejo. Salta à vista toda uma transformação no modo como o pensamento de Deleuze é articulado, e até mesmo nos jargões empregados, após maio de 1968, a partir do agenciamento com Félix Guattari. O fragmento acima apresenta um caminhar em direção à dialética (de certo modo) e um arcabouço metafórico com termos como produção, máquina, maquinaria etc. A grande questão do *Anti-Édipo* – isso o próprio Deleuze afirma anos depois no *Abecedário* – é demonstrar como a ideia de que o inconsciente seja uma espécie de peça teatral clássica é falsa, um equívoco. E que seria melhor aproximar sua natureza ao de uma fábrica, de uma linha de produção. Para tanto, precisamos nos ater aqui ao conceito de *Corpo sem Órgãos*, que aparece no trecho. Essa é uma ideia que foi extraída de uma obra de arte, a transmissão radiofônica intitulada *Pour en finir avec le jugement de dieu*, do poeta e dramaturgo Antonin Artaud. Após ter sido sistematicamente destruído no manicômio, sofrido todo tipo de tortura e privação, Artaud tem ‘alta’ e em uma situação muito precária é convidado pela *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF) para uma transmissão em novembro de 1947, nesse contexto ele profere o famoso texto. Por pouco mais de quarenta minutos ele executa um dos textos mais alucinantes que já foi produzido. As palavras e o modo como são articuladas revelam um poder assombroso, e você nem mesmo consegue entender o porquê de tal assombro. Há a emulação de muitos timbres vocais, até mesmo uma encenação de uma entrevista. Ao terminar a escuta, a sensação que se tem é que aquilo é muito poderoso, embora somente se tenha falado absurdos. Parece que há uma linha por trás dos absurdos que é muito poderosa, mas que somente é possível lidar com ela de modo inclinado, desviante, por meio de absurdos. Artaud morre menos de seis meses depois, e essa obra acaba por causar um forte impacto no contexto da arte contemporânea e dos experimentalismos no campo da dramaturgia e da poesia. Mas somente depois de um par de décadas é que emerge o *Anti-Édipo*, onde os próprios autores afirmam ser uma obra filosófica toda costurada/bordada a partir de um pano de fundo: *Para acabar com o juízo de deus* de Artaud. Essa obra de arte é como a infraestrutura para o *Anti-Édipo*, e o conceito de *Corpo sem Órgãos*,

presente na dramaturgia, é central na configuração desse pensamento sobre o desejo.

Mas é lá no *Capitalismo e Esquizofrenia 2 (Mil Platôs)* que Deleuze e Guattari dirão com clareza que a primeira coisa que se precisa saber sobre o *Corpo sem Órgãos* é que ele tem órgãos. O que o *Corpo sem Órgãos* prescinde é da organização. As máquinas desejantes são os nossos corpos, nossos órgãos em suas especificidades. Não tem ‘eu’ ainda... isso é importante. Nós, normalmente, pensamos sempre em um ‘eu’ antes. Tanto que escrevi acima ‘nossos corpos’, mas são nossos de quem? Não há *eu* antes do desejo, não há *nós*... Teria sido melhor dizer: os corpos de quem nós somos – novamente nos deparamos com a urgente necessidade de subverter e perverter o uso corrente da língua. O ‘eu’ é apenas o produto do terceiro estágio de produção, apenas um resto, ou rebotalho. A natureza atravessa um órgão, por exemplo, o dedo anelar da minha mão esquerda... Perceba, aqui a palavra órgão não se limita ao uso biológico *estrito sensu*, órgão seria qualquer objeto parcial que tem seu modo particular de fruir a natureza, de experimentá-la como fluxo e de cortar de determinados modos esses fluxos. Então o anelar da minha mão esquerda recebe o fluxo de cordas de violão, e ele, de certo modo, conhece cordas ré, cordas lá... corta um fluxo e administra outros... em uma improvisação musical. Nesse encontro de um órgão com o mundo (um fluxo de mundo) é que o desejo se produz. O desejo é produzido no agenciamento órgão-fluxo (matéria).

Nessa perspectiva podemos de fato entender como funciona a argumentação deleuziana de desejo como algo afirmativo, positivo, e não negativo. Na concepção clássica o desejo é colocado como negativo, como uma falta da qual um ‘eu’ se apercebe. “Eu não tenho aquele tênis que todos têm”... “Eu não fiz a viagem que meu colega fez”... É evidente que esse sentimento de falta no sujeito existe, todos nós experimentamos diuturnamente. Mas isso não é o desejo, isso seria um sentimento já racionalizado na instância onde o sujeito já está bem formado e inscrito sobre o *Corpo sem Órgãos*, e lida com sua ilusória existência em si. O desejo não é abstrato nem subjetivo, é concreto (é a própria concretude da vida) e objetivo – é a própria relação entre objetos parciais (meu dedo; uma corda de violão). O ‘eu’ existe, ele sempre vai existir... sempre sobrar um resto,

produto do hábito e das repetições nas interações parciais. Mas é possível dizer que em toda trajetória de Deleuze e de Guattari há uma busca pelo desfazimento, pela dissolução do 'eu'... ou, pelo menos, uma desvalorização do 'eu', uma desautoridade.

Essas concepções do desejo para além e aquém do sujeito podem nos auxiliar a lidar com uma já clássica oposição da concepção do objeto da arte. Duas concepções na verdade que, de certo modo, se comportam como antípodas. A de Heidegger, que estabelece que a arte vem do chão (da terra), de um povo, da cultura e da relação de um povo como seu solo e com sua idiossincrasia histórica. E a de Benjamin, por outro lado, que estabelece que arte é o que emerge nas franjas, nos fluxos migratórios, na viagem, no êxodo. Em uma mão a salvaguarda, a tradição e a raiz – na outra mão a experiência, o perigo, a vanguarda. Heidegger coloca questões importantes, de fato, ele acusa com justeza que havia problemas no entendimento do objeto da obra de arte, ou da prática artística. Mas ele acaba se reterritorializando na traição de uma terra transcendental que se posiciona entre o ser e o sendo... esse é o fantasma ante o qual ele sucumbe. A arte é sempre feita em um território, mas quase sempre por um estrangeiro que ali se reterritorializa – e se há uma desterritorialização relativa que se reterritorializa na cultura, na técnica, no estilo... há também, sobretudo no que é realmente notável, uma desterritorialização absoluta, ou seja, uma desterritorialização que reterritorializa na desterritorialização.

Não há aqui uma crítica infantil à salvaguarda cultural... no final do dia todos nós somos profundamente conservadores, afinal, o 'eu' é o passado das coisas em nós. É justamente isso que Bergson quer nos dizer quando afirma que ao preferir o passado ao presente o ser humano elegeu o espírito em detrimento da matéria. É isso que somos, bichos com uma predileção especial ao passado... comemos o fruto de técnicas agrárias milenárias, falamos uma língua que tem séculos, nos vestimos de modo similar por décadas... nosso comportamento, nossos modos de pensar quase não variam... O que não podemos suportar é que sejamos apenas passado, apenas História... é preciso dar espaço ao devir.

A arte utiliza frequentemente essa propriedade, criando verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção

social com uma produção desejante, e introduzem uma função de desarranjo na reprodução de máquinas técnicas, como os violinos queimados de Arman, os carros comprimidos de César. Ou ainda, o método de paranoia crítica de Dalí que faz explodir uma máquina desejante num objeto de produção social. Já Ravel preferia o desarranjo ao desgaste, e substituía o ralentar ou a extinção gradual por paradas bruscas, hesitações, trepidações, falhas, quebras. O artista é o senhor dos objetos; integra na sua arte objetos partidos, queimados, estragados, para submetê-los ao regime das máquinas desejantes, nas quais o desarranjo faz parte do próprio funcionamento; ele apresenta máquinas paranoicas, miraculantes, celibatárias como outras tantas máquinas técnicas, pronto a minar as máquinas técnicas com máquinas desejantes. Mais ainda: a própria obra de arte é uma máquina desejante (Deleuze e Guattari, 2011b, p. 49-50).

Como ser mais anti-aristotélico? Máquina desejante é o termo que os autores utilizam para designar, entre outras coisas, cada um de nós, os corpos humanos sobre os quais paira um *Corpo sem Órgãos*, ainda em uma dimensão que prescinde do ‘eu’ formado como rebotalho, como resto processual. Mas aí, de forma assustadora, temos essa equação: a própria obra de arte é uma máquina desejante. É uma multiplicidade de órgãos, de fluxos que a atravessam e a compõem, é a consistência em suas relações internas e externas, é sua duração e futuras implicações no mundo. Exatamente como cada um de nós.

679

“Quero ser um eterno adolescente!” bravejava com tintas de loucura Roberto Piva. O que é uma criança e o que é um adulto? Ora, uma criança é um bicho onde se trava um jogo em que sistematicamente ganha o corpo e perde a linguagem. Não importa que não seja o local adequado para chorar, a criança se esperneia. O adulto é também um bicho, mas aqui o duelo procede de modo que sistematicamente vence a linguagem, perde o corpo. Não posso... não devo... melhor pensar mais... A adolescência é justamente o intervalo da crise, o período da vida onde ora vence o corpo, ora vence a linguagem. Se não é possível ser uma criança aos quarenta e poucos anos, é possível sim permanecer adolescente, devir criança.

Nos parece que a questão central para entender o objeto da obra de arte para Deleuze passa pela questão central de toda sua ontologia. A acusação do

falso problema da dicotomia sujeito X objeto. Problema que incide sobre a ciência e em todos os equívocos da pretensa objetividade das ciências exatas ou físicas, e no obtuso subjetivismo (ou mesmo intersubjetivismo) que marca o campo das ciências humanas. Coloca para o campo da arte também um profundo desafio. Pois, como sair do paradigma poético (do sujeito autor ao objeto obra) e estético (do objeto obra ao sujeito fruidor)? Para isso acho decisivo que coloquemos em cheque toda a ideia que temos sobre a percepção mesma.

A noção clássica de percepção, que a gente aprendeu na escola, que somos doutrinados a pensar assim – tanto que a gente nem pensa que pensa assim – é a de que existe uma consciência que percebe. Um ‘eu’ que vem antes da percepção, um sujeito *a priori* (transcendental). A ideia de Platão, hegemônica até os dias de hoje, é de que o universo material é escuro (*eikasia*), tenebroso, frio, inócuo. O ser, a consciência, é luz (*nous*). Cada um de nós é como uma lanterna que tem o papel de lançar luz ao mundo obscuro.

Jorge:

- Você viu que lindo o novo corte de cabelo da Joana?

Tadeu:

- Não reparei...

Partindo dessa noção consagrada da percepção, podemos concluir que Tadeu não lançou tão bem a luz sobre o mundo escuro, não percebeu... não estava tão consciente. Em continuação, vamos até mesmo definir os diferentes sujeitos como mais ou menos espertos, perspicazes ou conscientes pela quantidade de eventos que percebe ou deixa de perceber.

É urgente, entretanto, pensar de forma contrária tudo isso. A percepção é o virtual da ação, e a ação é o atual da percepção. Em outras palavras, somente existe uma única coisa: ação-percepção, *pearçeãpçããoo*. Cara e coroa da mesma moeda. De um modo simples, virtual é aquilo que pode vir a ser (percepção), atual é aquilo que acaba sendo (ação). Outro modo ainda de abordar isso que Bergson nos ensina é: tudo aquilo que a gente percebe é tudo com o que há uma ação possível. Com tudo aquilo que existe, mas não podemos ter uma ação agenciada, simplesmente não percebemos. O mundo então está repleto de forças

e coisas que estão completamente fora de nossa possibilidade de ação. Algumas dessas nominadas (raios gama, neutrinos, radiação de fundo) e outras nem isso (...). Essas coisas existem e estão aqui nos circundando, nos atravessando e simplesmente não nos damos conta, afinal não podemos ter ação nenhuma conjugada com elas.

A partir dessa nova concepção da percepção constatamos em analogia que: o mundo é luminoso, muitíssimo brilhante, uma multiplicidade de superposições de forças e cores... o mundo é um gerador de 10 milhões de volts, e cada um de nós apenas uma lâmpada nov. A percepção é o transformador que, para nos proteger, joga fora a esmagadora maioria das coisas e faz fosforescer por apenas uma porção de tempo nossa pequena luz. É uma questão de pequenez de fato. Somos objetos parciais, sempre seremos pequenos e de pouca luz. Se víssemos as moléculas de água, afogáramo-nos no mar – é preciso ver as ondas, essas simplificações.

Então recapitulando, a fórmula clássica diz: sujeito + percepção = mundo. O sujeito que é ativo lança sua percepção que é positiva sobre o mundo que é zero. Essa nova fórmula coloca: universos (infinito) – percepção = nós (seres vivos). A percepção é uma subtração, a percepção é toda a coisa, menos tudo que não interessa, que não interessa biologicamente. A percepção é a coisa atravessando os seres vivos (zonas de indeterminação) e promovendo ali encontros (agenciamentos), no encontro dispara o desejo e seus processos – no caso do animal humano produção de produção (desejo propriamente dito), produção de registro (memória, hábito, repetição) e produção de consumo ou consumação (o sujeito como inscrição residual).

Não existem sujeitos que percebem fatos ou objetos. Há percepções-ações que atravessam corpos de forma incessante. Esses atravessamentos promovem agenciamentos em naturezas e graus distintos (desejo). Há muitas repetições nesse processo e sempre e de novo, e de forma renovada ao mesmo tempo. Constitui-se hábitos e com isso, previsibilidade. Damos nome a essas coisas (sobretudo as que já conhecemos, as que repetem). Nasce o *eu*. O sujeito é hábito.

Sujeitos são compostos de forças que o atravessaram e ali ganham consistência, uma obra de arte também. Sujeitos tem esses atravessamentos dirigidos por determinados regimes de *afectos* e *perceptos*, obras de arte também. Sujeitos duram um tempo, obras de arte também.

Que desafio monstruoso esse de articular Marx e Nietzsche usando uma esteira rolante chamada Bergson... É como se a humanidade estivesse sempre diante de duas esfinges (as duas maiores do século XIX): Marx e Nietzsche. Enquanto não resolvemos o duplo enigma que advém delas estaremos condenados a repetir o século XX.

A ferramenta, ao contrário, seria muito mais introceptiva, introjetiva: ela prepara uma matéria à distância para trazê-la a um estado de equilíbrio ou adequá-la a uma forma de interioridade. Nos dois casos, existe a ação à distância, mas num caso é centrífuga, e no outro centrípeta. Diríamos, do mesmo modo, que a ferramenta se encontra diante de resistências, a vencer ou a utilizar, ao passo que a arma se encontra diante de revides, a evitar ou a inventar (o revide é, aliás, o fator inventivo e precipitante da máquina de guerra [...]) (Deleuze e Guattari, 2011a, p. 77-78).

682

Aqui temos um trechinho onde os pensadores discutem a dicotomia arma x ferramenta. E aqui é importante esclarecer: para Deleuze e Guattari é urgente retomarmos o conceito de arma. Talvez seja o que falta entre a foice e o martelo, uma espada, ou algo assim. Talvez a arma seja o campo de aliança necessário para unir metalúrgicos e guerreiros. As ideias de armas como projetivas e centrífugas e ferramentas como centrípetas e introjetivas estão na esteira de uma filogenia tecnológica – o conceito de que uma tecnologia tem um traço genético/gerativo que, por mais longínquo que seja o processo, remonta a um gesto corpóreo, ou em outra palavra, um *afecto*. Uma ogiva nuclear em um foguete supersônico, que antes era um lançador de mísseis, que antes era um lançador de granadas, que antes era um atirador de projéteis, que antes era uma pistola, que antes era uma balestra lançadoras de lanças, que antes era um arco e as flechas, que antes era

uma lança de justa, que antes era um florete, que antes era um punhal, que antes era um direto, um soco – uma projeção afetiva corpórea. Uma mensagem no *whatsapp*, era um e-mail, que era uma ligação telefônica, que era um telégrafo, que era uma carta, que era uma mensagem de fumaça ou espelhos, que era uma conversa aos berros, que era uma conversa ao pé do ouvido...

As tecnologias vão se desenvolver na ordem da ferramenta ou da arma. O afeto dominante no primeiro dos casos é controlar, conservar, capturar, levar para dentro, paralisar. Já com as armas, o afeto é projetar-se, arriscar, revidar ou evitar um revide, lançar-se para fora, acelerar. Há uma distinção reveladora que fazem sobre caçadores e guerreiros. O lugar-comum tende a colocar essas figuras como próximas – até porque partimos normalmente de uma taxonomia aristotélica de definição conceitual. Mas para Deleuze e Guattari o caçador age movido pelo afeto da ferramenta (embora use aquilo que comumente chamamos de arma), já que seu intento é paralisar a presa, controlá-la, introjetar sua força, seus recursos. Enquanto que o guerreiro age pelo afeto da arma ao associar-se ao animal (na domesticação o animal é controlado, no adestramento o cavalo vira homem e o homem vira cavalo), ele aprende com o animal o revide e se agencia com ele para produzir uma velocidade absoluta. O devir animal.

Não se trata, evidentemente, da produção de valores moralizantes como ‘ferramenta é do bem’, ‘arma é do mal’ e vice e versa. A ferramenta é fundamental, já que é preciso acumular camadas de passado para termos o presente – é preciso plantar, colher, ralar e secar a mandioca em vários passados para ter farinha hoje. Mas a arma também é fundamental. Não como ferramenta na mão do aparelho opressor do estado para controle e intimidação – um revólver no coldre de um policial é uma ferramenta do ponto de vista afectivo. Mas é necessário que inventemos relações humanas como armas, discursos em afetos de guerra, modos de existência de guerreiros nômades... onde tudo estará sempre em risco, experimentar é arriscado.

O atento leitor já deve ter entendido onde isso nos leva. É claro, que o afeto que move o fazer artístico é muito mais o da arma do que o da ferramenta. Um pincel que, como ferramenta, serve para escrever um manual de instruções ou uma placa publicitária, na mão de um artista vai operar por outro afeto, torna-se

arma. Na prática, nenhum ato criativo no campo das artes será só uma coisa (arma) ou só outra coisa (ferramenta). Será sempre uma composição. Se um compositor toma decisões sobre o que fazer em sua obra baseado em perguntas como ‘será que isso vai ajudar a vender mais margarina?’, ou ‘mas é essa progressão de acordes que o público desse tipo de filme da indústria da cultura quer consumir?’ ele estará mais inclinado para o campo da ferramenta... se sua relação é mais afetiva com o material em si, a tal ponto que ele se granula em um devir molecular com as alturas e timbre em um plano imanente, a obra e ele rosnam, se coçam, a coisa pende mais para o labor da arma. Mas há sempre linhas de fuga, momentos geniais nos discos mais tocados nas plataformas, assim como decisões ferramentais no âmbito da mais especulativa criação experimental. Uma vez um professor me disse assim: vamos compor agora uma peça para fazer as pazes com a orquestra?

Outro ponto relevante de conexão é a questão do risco propriamente dito. A ferramenta, por sua própria natureza de controle e gravidade, é da esfera do medo, da cautela... geralmente se estabelece com repetições e se aprimora com exercícios. Ferramentas são mais facilmente capturadas por métodos, é mais fácil ensinar a usar uma ferramenta, ou a dominar uma ferramenta. Então, normalmente, aprendemos nosso ofício de artista – sejamos pintores, escultores, poetas ou dramaturgos, músicos mais ainda – criando um inventário de ferramentas. Depois de muito exercitá-las passamos a dominá-las e a termos segurança de seus empregos. É seguro. Mas isso não é arte, está mais para artesanato – repetição de recursos técnicos controlados. O perigo está no limite de nossa técnica, caminhar na fronteira do desconhecido, escrever sem controle do que vão entender, ou como vai impactar... orquestrar sem total certeza de como vai soar... encenar no limite da cognição.

Em relação a essa coisa específica de fazer durar, de fazer permanecer – que está em jogo quando pensamos a manifestação artística (estética) e a constituição de nossas vidas e comportamentos (ética e/ou etologia) – acredito ser importante trazer um questionamento e uma política. Certa feita, eu estava apresentando alguns conceitos deleuzianos em uma palestra e uma ouvinte me questionou se o

modo como eu apresentava as ideias de Nietzsche não aproximava demais de Deleuze afastando, com isso, do modo como os nietzscheanos enxergavam as mesmas ideias... ressaltando, sobremaneira, uma espécie de política dos afetos que estaria na obra de Deleuze, mas não na de Nietzsche. Cumpre dizer que o próprio Deleuze ‘confessou’ isso em *Conversações*, atestando sua fórmula da monstruosa concepção: “Que fosse seu era muito importante, por que o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade [...]” (2008, p. 14). Há sim uma política dos afetos em Deleuze, dando a cada um de nós uma mínima responsabilidade de efetuação da vida – de ser causa de si mesmo. A ponte que Deleuze traça entre Nietzsche e ele é, de certo modo, Spinoza. Afinal, em uma coisa Spinoza, Deleuze, Nietzsche e até Tom Jobim e Vinícius de Moraes concordam: Tristeza não tem fim, felicidade sim. Para Spinoza, o aumento do desejo (afeto base) causa em nós o que nomeamos alegria. A diminuição do desejo, por sua vez, chamamos tristeza. Ao final, seria possível uma alegria infinita? Um triunfo decisivo da alegria? Jamais... Ao fim, ao cabo, todos nós morreremos, cada um de nós e a humanidade toda... e até a vida em si morrerá. A morte é o triunfo da tristeza, a tristeza infinita. Viver não é fazer a alegria vencer da tristeza, mas a política dos afetos é fazer que não seja hoje o triunfo da tristeza. Que possa no particular um corpo ainda durar, ou no coletivo durar no espírito. Para sempre? Não... um pouco mais. É o mesmo com a obra de arte, um estilo, uma escola, um modo de sensibilidade ou de afecção: “[...] o entendimento é tão somente o movimento da paixão que devém social (Deleuze, p. 10, 2012b)”.

685

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (Deleuze e Guattari, 2007, p. 213)

Olha só que brincadeira: “[...] fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras [...]”. Eles citam propriamente os modos como elaboramos obras de arte, uma escultura, uma pintura, uma poesia... Assim como podemos entender a própria obra de arte como uma *máquina desejante* (aproximando-a dos seres humanos), podemos entender o próprio homem como um *ser de sensação* (aproximando-nos da obra de arte). O artista faz um movimento em direção à obra, afim de fazer transbordar ali sensações (*perceptos* e *afectos*). Com isso, se produz uma nova luz, amplia-se a percepção, a afecção. Há uma excitação como o da fosforescência. Coloca-se ali uma energia intensa e incandescente. Mas o artista logo tira a mão, vira-se de costas, até mesmo morre – “excede qualquer vivido”. Mas a obra permanece, do mesmo modo que o material fosforescente conserva seu brilho mesmo depois de cessar a fonte excitadora de energia. A obra de arte permanece no espírito e permanece com ela as consequências das transformações de sensibilidade nela implicadas, por ela promovidas.

Com isso, é importante que se diga que não é pelo fato de que qualquer um de nós seja um ser de sensações, como as obras de arte, que por isso se deduza que sejamos cada um de nós maravilhosos, longe disso. Não é um juízo de valor moral o que se erige a partir desse pensamento. Hinos foram compostos para mover populações ao morticínio, símbolos visuais formaram emblemas para genocídios, canções de ninar registram violência doméstica, racismo etc. Uma obra de arte não é boa somente por ser uma obra de arte, nós também não. Esse juízo deve ser efetuado caso a caso, a partir de bússolas morais construídas em cada contexto e que passam ao largo do que de fato interessa nesse pequeno ensaio.

Aqui o decisivo se desdobra em dois pontos. Primeiro, o autor da obra de arte não é o dono genial e sagrada autoridade em relação ao produto de seu labor. Segundo, tanto a obra de arte quanto cada sujeito humano será sempre majoritariamente composto por habituais repetições, forças já territorializadas na cultura, procedimentos ferramentais-introjetados, mormente dominados por afetos reativos e medrosos. O artista criador só é um ponto de conexão para que o acontecimento transborde em forma de sensação. Podemos pensar que cada um desses indivíduos são como organelas no *corpus social* com a função de produzir

afectos e perceptos. Com isso, o próprio *socius* vai engendrando novas formas de ver, de escutar, de amar. Daí, o que é urgente e que toca o fazer artístico e o fazer de si mesmo, é dar vasaão ao devir (à força minoritária), à emersão de forças que se comporão com o estado de coisas para constituir novos modos de existir.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Meus Poemas Preferidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2007.

687

Submissão: 15. 06. 2025

/

Aceite: 22. 07. 2025