



# DE QUANTAS PARTES SE FAZ UMA QUIMERA MAQUÍNICA?

**Bete Esteves**

arte quimera  
máquina maquínico

*A partir da investigação transversal e transdisciplinar dos conceitos de Deleuze e Guattari (esquizoanálise, inconsciente maquínico, máquinas desejantes) e de outras abordagens críticas, como de Richard Sennett, Vilém Flusser e George Bataille, a autora disserta sobre as relações entre máquinas e arte apresentando alguns conceitos que pairam sobre a contemporaneidade maquínica. O artigo é fruto da dissertação de mestrado Quimeras maquínicas, defendida na UFRJ em agosto de 2011, sob a orientação do professor doutor Milton Machado.*

“O que há por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões.”<sup>1</sup>

A expressão quimera maquínica ou máquina quimérica reúne os termos máquina, quimera e maquínico.

Quimera, substantivo feminino, designa um produto da imaginação, sem consistência ou fundamento real; ficção, fantasia, sonho ou projeto geralmente irrealizável. Combinação, real ou fantástica, de elementos diversos num todo heterogêneo ou incongruente, algo a que falta unidade, coesão ou coerência. Em alquimia ou na mitologia, quimera é um ser artificial, criado a partir da fusão de animais: cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente.

HOW MANY PIECES MAKE UP A MACHINISTIC CHIMERA? | *Based on cross transdisciplinary research on the concepts of Deleuze and Guattari (schizoanalysis, machinistic unconsciousness, desiring machines) and on other critical approaches by namely Richard Sennett, Vilém Flusser and George Bataille, the author writes about the relationship between machines and art, addressing several concepts which hover over machinistic contemporaneity. This article is the result of her Master's thesis "Machinistic Chimeras", defended at UFRJ, under the guidance of Prof. Dr. Milton Machado in August 2011. | Art, chimera, machine, machinistic.*

Uroboros. 2009-2010. Painel de MDF, caixa de descarga plástica, tubo de PVC 40mm, tubo de PVC 1/2", perfis de alumínio, polia plástica de 2", garrafa PET, molas, peso de chumbo, cordão de náilon, parafusos diversos, microbomba d'água 127Vac, microinterruptor, cabo AC tipo paralelo, torneira plástica, acionador de descarga, fio de cobre. 82.5x275x66mm. Coleção da artista

Quando me referir a quimeras é preciso entendê-las como criaturas mistas, pelo aspecto fantástico e no sentido de sonho, da fantasia que conjuga também o lúdico, o mágico e o movimento da imaginação. Nesse caso, porém, não mais personagens ficcionais e imaginários, mas criações a partir de organismos reais, “células” de duas ou mais máquinas que saltam da lenda para inaugurar territórios. Combinações improváveis, invenções que brotam da tentativa de semear poesia, de lançar pequenas faíscas ao relento, *lumen* de vaga-lume.

Maquínico é conceito de Deleuze e Guattari – que aparece em *O antiÉdipo*, de 1972 – ligado diretamente ao inconsciente que o concebe envolvido com produtividades múltiplas. Inconsciente maquínico é conceito segundo o qual o inconsciente, diferentemente da concepção de Freud, é produtivo – e o que ele produz, acima de tudo, é o real em sua multiplicidade. O inconsciente é, ele próprio, “máquina de máquinas”. Reúne qualidades heterogêneas<sup>2</sup> em dinâmica e apresenta um infinito número de possibilidades de forças. Variações de relações que dizem respeito ao interior dos corpos, técnicos ou sociais, microcosmos com seus ritmos, pulsações, vibrações, “esquizes”, fluxos de cor, peso, forma, movimento, força, sentido.

O conceito de Deleuze e Guattari de máquina desejante, vinculado à ideia de que tudo é máquina, entende máquina como uma combinação de corpos e forças, conjunto das partes que constituem um todo.

Se, para algo ser considerado máquina, é preciso que se esteja em meio a uma relação de forças que derivam e são derivadas de ações; se a energia trocada entre as partes de uma máquina e as relações estabelecidas entre elas são elementos

constitutivos de uma máquina – o que abrange muitas processualidades –, pode-se afirmar, a seguir, que tudo é máquina.

O maquínico, ligado ao desejo por sua vez ligado ao inconsciente envolvido com produtividades múltiplas e não com a falta. O inconsciente como fábrica e não uma cena de teatro. A noção de maquínico convoca à cena o sentido molecular e não mecânico. Implica pensar a vida a partir de seu caráter processual, de alterações contínuas.

Para além do fato de que as “quimeras maquínicas” se encontram no âmbito artístico e que abrem horizontes de emparelhamento com as quimeras na biologia e na mitologia, elas operam de forma semelhante. Na qualidade de desejantes, o fazem maquinicamente e por contágios, não mecanicamente, no sentido trivial. Isso significa que não obedecem a um sistema de relações progressivas, de causalidades necessárias, automáticas e previsíveis entre termos dependentes, mas funcionam por meio de um “conjunto de ‘vizinhanças’ entre termos heterogêneos independentes”,<sup>3</sup> dos quais fazem parte o homem, ferramentas, coisas e os animais. Essas máquinas têm por peça tudo que as atravessa – o homem, o meio social no qual está inserido e os variados “tipos de fluxo que entram em conjunção”.

Criadas para funcionar a partir de determinações que geram indeterminações de movimento, essas máquinas lúdicas produzem repetição. Não aquela da máquina que reproduz peças homogêneas ou funciona destinada à obtenção de resultados previsíveis, mas repetições de diferenças. É como se essas máquinas “esquecessem” quase instantaneamente o produzido e se lançassem a novas produções subsequentes, uma vez que seu objetivo é o próprio produzir.

Resumindo, temos, então, “quimera maquina”, o objeto, a coisa; é quimera adjetivada como maquina, ou “maquina quimerica”, a maquina adjetivada como quimerica, como hibrida, fusão de vários. Os termos trabalham aqui em sentido biunívoco; complementam-se.

Adoto a expressão “quimeras maquinas” para referir-me a um tipo de trabalho artistico especifico, maquinas ou partes de “maquinas desejantes”, que encontram também na arte sua residência, operam de forma mecânica e também abstrata, e cujo funcionamento é maquinaico, como o do desejo.

Compostos de maquinas técnicas e artísticas que trabalham se utilizando de partes mecânicas – lidam com operações concretas –, partes eletrônicas – lidam com impulsos elétricos, que, destituídos de velocidade, formato ou força, são apenas virtualidades, sensores que captam informações e as repassam para as partes mecânicas capazes de fornecer produtos, sistemas e processos poéticos – e partes orgânicas – interações manuais, perceptivas e sensoriais

Não são *gadgets*, aproximam-se mais de “torções” mecânicas, junção de coisas deixadas de lado. Versam sobre o brincar de tangenciar micromundos distintos e gerar miniaturas ou ampliações brincantes e extraterrestres.

Não são produtos do acaso ou da inspiração de ordem divina, mas do deliberadamente escolhido para formar uma combinação improvável “numa ação dirigida e estratégica” que funda DNAs imprevisíveis. Montam-se e se desmontam no encontro de funções e rearranjos disfuncionais, da física quântica, da engenharia reversa,<sup>4</sup> da biologia, da eletrônica.

Máquinas que cometem impropérios, metonímias e não metáforas. Nem identificação subjetiva, nem

cosmologia metafísica. Sistemas especificamente desenvolvidos para se comunicar com seu entorno. Formais, posto que precisam materializar-se, mas não objetos puramente estéticos ou contemplativos. Máquinas que se fazem, na sutileza de sua condição desejante, abstratas. Máquinas que espreguiçam poeminhas, encontros.

Capaz de dialogar, essa maquina, faz uso dos próprios aparelhos existentes, cyber-científicos, telemáticos, tecnológicos, e pode subverter sua ordem ao romper sua camada mais superficial. Não como forma de vingança ou contestação. Ao fazer micropolítica na urdidura dos mecanismos mais sofisticados pode penetrar, aí, um germe de outra origem, brincar de jogador de dados que combina novas e armazenadas informações. Promover desencontros de desiguais, criar rodas de novas articulações, inventar mundos que prometam novas formas de pensar, fora da programação dos canais e das redes.

A maquina quimerica que descrevo é também autorreferencial, minha própria produção. Nasce da vontade de desaprisionar as coisas do mundo dos conceitos, dar um jeito de desaprender o objeto, “desvê-lo”, enlouquecer seu sentido, tirá-lo dos lugares-comuns em que se encontra no mundo. Um pouco como diz Manoel de Barros ao “desacostumar as coisas” ou fazer “inutensílios”, fazê-lo “pegar delírio”, inverter, brincar com a lógica tradicional dos objetos e das coisas.

Nasce de tentativas de união de mundos divergentes, de desajustes, de combinações entre os muitos possíveis, das circularidades, do último suspiro, do sopro de vida, da existência material e incorporeal, de todos os objetos encontrados no fundo de meu quintal, em meu mato maquinaico e orgânico, *electric circus celibatarium* dos movimentos. São exemplos a maquina de abrir



Allstars, 2010-2011, instalação; trilho, carrinho, motor, bandejas de plástico, palitos de dente, gotejador, câmara de segurança, monitor e Programmable Interface Controller – PIC; Bete Esteves, 300x30x20cm, coleção da artista

estrelas de palito *Allstars* e a caixa de fumaça *Fumus boni*<sup>5</sup> que desenvolvi entre 2009 e 2011.

Mais do que lúdico, há algo de ambíguo nesses dois trabalhos, o que é comum em minhas quimeras maquinicas. Elas se expressam na lógica invertida do *less is more*. São conjuntos que contrastam peças, traquitanas eletrônicas, elétricas e mecânicas para realizar tarefas cotidianas, muito simples. Talvez façam muito barulho por nada, muita parafernália para realizar tão pouco quanto o sopro de vida ou o burburinho dos insetos.

Cabe avaliar alguns dos aspectos que incidem sobre essas quimeras maquinicas e regimes sob os quais trabalham – nem sempre todos em uma só máquina.

Como quimeras, sempre maquinação de vários que podem ser orgânicos, humanos, mecânicos, elétricos e eletrônicos. Lidam com a montagem, edição de seres distintos, que podem dar-se sob forma literária ou fílmica, embora mais frequentemente sejam encontradas em materialidade física. Estão implicadas com experimentalismo, empirismo, transversalidade e fusão da técnica com a arte.

Conjugam o saber teórico com a execução prática e a experiência. Trata-se do dado processual, lúdico e efêmero de uma entidade complexa em constante tensão de experimentação e trânsito de conhecimentos, que pega o produto de partes e joga dentro de outras, gerando território propício para o desenvolvimento e surgimento de novas ideias e práticas, novas maquinações.

Podem constituir-se de diversidades de materiais, que variam, por exemplo, do aço carbono das bicicletas de Simon Starling, como *Carbon* (Pedersen), 2003, e em *Tabernas Desert Run*, 2004, a pedaços de objetos precários encontrados nas diversas peças da montagem de *The way things go (Der Lauf der Dinge)*, 1987, dos artistas suíços Fischil and Weiss, que incrementa e combina muitos aspectos, como a movimentação, a montagem, o precário e o caráter mágico do truque.

Como máquinas funcionam em meio a quaisquer episódios, banais ou sofisticados, mas sempre em conexão com o meio no qual foram criadas e funcionam e com quem as produz, caso das *Rotozazas*, 1967, em que Jean Tinguely apresenta uma instalação mecânica composta de uma série de engrenagens que inclui o público como participante.

Trabalham com o dinamismo, a ironia, o lúdico que fazem espreguiçar os sentidos e os estados afetivos. Podem lidar também com o truque, a maquinação que não quer ser desvendada por ninguém.

São igualmente “marginais”, no sentido de que muitas vezes dissociam ação do entendimento ou pensamento, numa espécie de esquizofrenia produzida pela quantidade e qualidade de forças, e alucinações que perpassam suas partes. Como acontece na filosofia Patafísica,<sup>6</sup> criada por Alfred Jarry, inventor de máquinas na literatura com base na superação da metafísica e em nova compreensão do ser, que abole o princípio da não contradição.<sup>7</sup>

Podem estar sujeitas, como as máquinas celibatárias, à autodestruição, como a máquina *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a pintura mais complexa e ambiciosa de Duchamp,<sup>8</sup> a principal responsável pela disseminação do termo *célibataires* aplicado às máquinas e à arte.

*Célibataire* significa aquele que se mantém solteiro, preservando-se casto, improdutivo. Os celibatários, encerrados em si mesmos, colapsam, dado que só podem lidar com seus componentes internos, seus funcionamentos, sempre impossíveis, objetos partidos, sonhos incompreensíveis e mirabolantes.

As máquinas celibatárias<sup>9</sup> são mecanismos que nada produzem além da movimentação de fluxos e projeção de intensidades; são abstratas<sup>10</sup> como *La Mariée*, operam por movimentos e conexões imaginárias com o uso da linguagem criptografada, interrompida, de difícil captura; como as da literatura, no romance de Bioy Casares *Invenção de Morel ou em Colônia Penal*, de Kafka, ou ainda os trabalhos de Francis Picabia (1879-1953), como *Fille née sans mère* (1916-1917), pinturas e desenhos com morfologias de peças de máquinas nada funcionais.

Para o conjunto que chamo de quimeras mecânicas, esse tipo de máquina proveniente da literatura tem valor por estar conectado ao estado de produção ininterrupta, “esquizofrênica” que sucede à máquina paranoica e à máquina miraculante, e com isso estabelece uma nova relação de produção de quantidades intensivas.

Essas máquinas podem provocar nascimentos quiméricos surpreendentes a partir de trilhas transdisciplinares. Contam com o fazer do artista, como o de um inventor de trajetórias que passeia além e através dos campos disciplinares, em busca de conexões mais completas, sem que haja

domínio único, e, sim, plural, de cooperação entre vários saberes, em entendimento que organiza e ultrapassa as próprias disciplinas.

Ao incorporar em suas criações o pesquisador, o tecnólogo, o *hacker*, o cientista e o inventor, tanto o artista ajuda a ativar e promover a arte rumo a novas perspectivas como a própria pesquisa artística esbarra em respostas, variações ou mesmo soluções científicas e tecnológicas que ampliam o processo de pesquisa para além dos recônditos dos laboratórios.<sup>11</sup>

Acredito na fertilidade e contaminação positiva que pode haver na assimilação da pesquisa pelos diversos campos de atuação no trabalho artístico e que a ideia de invenção, seja ela plástica, mecânica ou industrial, esteja no cerne de toda criação. Concordo com Guy Brett quando afirma que artistas e cientistas criam modelos do universo, mesmo que intuitivamente, mas “nem por isso menos válidos ou menos formas de conhecimento”.

Arte não tem origem no acúmulo de conhecimentos sobre ciência e tecnologia, e também ciência não tem ligação estreita com estética ou poética. Podem acrescentar-se mutuamente e estabelecer relação multidirecional ao romper os rígidos paredões que as separam; irrigar-se mutuamente através de fluxos intercambiáveis, sem que haja impedimentos ou perdas de desenvolvimentos em ambos os campos.

Nesse âmbito é importante lembrar o trabalho seminal de Jean Tinguely *Homage to New York* que teve como peça o engenheiro Billy Klüver (1927-2004) responsável pela montagem e partidário da ideia de que o diálogo entre engenheiros e artistas traria um agente de transformação social e cultural significativo, dados os fatos de a arte se aproximar cada vez mais da vida e a tecnologia dela se tornar inseparável. Assim também, Abraham Palatnik

(1928) como artista liga seu trabalho à categoria do projeto, às investigações no campo científico e, por conta disso, criou *Aparelhos cinecromáticos* (1965-2000) que traduz o desejo de acionar algo para além do estático, que implica tempo e espaço. Enfim, algo inclassificável naquele momento da história da arte (1949-1951). Sobre Palatnik, escreve Luiz Camillo Osorio:

*Opera na produção de Palatnik a tensão entre o devir poético e devir tecnológico, não há nostalgia humanista nem recusa do futuro tecnológico, o que há é uma vontade de inserir alguma potência de invenção, de delírio e de graça nos usos e hibridações com a tecnologia e nesse sentido a intimidade com o interior das máquinas e seus processos de funcionamento é fundamental.*<sup>12</sup>

A inquietação experimental de inventor, o rigor na pesquisa de novos materiais, o conhecimento adquirido no meio artístico e o contato fácil com as tecnologias transformaram não só o ateliê de Palatnik em oficina artística experimental de ponta para a época, mas também inseriram novo formato de fazer e pensar arte adaptada à nova era, aos novos equipamentos e às novas mídias.

Relaciono as máquinas quiméricas – de certa forma também são seres que se autorregulam – a seres autopoieticos (do grego *auto* = próprio; *poiesis* = criação, produção). Um organismo vivo, autopoietico, opera de forma autônoma a partir e não além de suas próprias estruturas; como sistemas fechados, referem-se às operações criadas entre as partes do sistema que constituem o limite do próprio sistema, o que não significa que eles não estejam estabelecidos no meio em que operam e a ele sensíveis. Para manter seu funcionamento algumas máquinas quiméricas estão sujeitas a disfunções, remissões, reversões e atravessamentos, lidam com ordem e



Máquinas de fumaça, 2010-2011; duas caixas acrílicas de 65x50cm, membrana plástica, reservatório de líquido, máquinas de fumaça, disparador, solenoide e Programmable Interface Controller — PIC, coleção da artista

desordem e acabam se resolvendo internamente, mas não deixam de se relacionar com o observador, com o sistema vivo e com o mundo – relações não deterministas e não apenas reativas, mas muitas vezes paradoxais, múltiplas, aleatórias ou incertas.

Apresenta esse tipo de características a máquina do artista Ólafur Eliasson *Ventilator: Different Energies*, 1997-2005, máquina-acrobática, que funciona pendurada no teto de uma galeria. Composta de uma parte que é pêndulo e outra que é vento e meio no qual se desloca, dela também são partes o pé-direito e o teto da instituição em que a obra se apresenta instalada, e o público que a visita.

As máquinas quiméricas podem operar com forças de criação e destruição, utilidade e inutilidade. No pós-guerra a arte incorpora o mecanismo autodestrutivo como técnica, como procedimento artístico que faz parte das decisões

do próprio trabalho. O artista que, de modo geral, é responsável pela criação e manutenção de todo um sistema de arte – curador, comprador, museus, galerias –, preocupado com a conservação, o mercado, a exposição, participa da destruição desse território e instituição.

A inserção de algo que se repudia até os estertores, máquina complexa, concebida para alcançar a autodestruição ao operar apenas uma vez em uma só noite, caso de *Homage to New York*, aponta uma questão existencial e parece invocar o exercício da antiga tradição pictórica do *Memento Mori*; a destruição convoca a lembrança da efemeridade humana, instaura um desarranjo que destitui o *status* sagrado da arte e critica a conduta da criação.

Bataille foi um dos pensadores que alavancou a reflexão sobre os riscos de uma sociedade limitada à atividade útil. Em sua opinião, o fundamental,

na existência de uma sociedade, é o espaço reservado ao gasto e ao consumo, o que chama de “dispêndio improdutivo”,<sup>13</sup> sejam eles excessos produzidos pelo campo social, psicológico ou cultural. Em vez da discussão falseada a respeito da utilidade, Bataille provoca uma inversão do modo tradicional de entendimento a respeito dos constituintes das primeiras motivações da sociedade humana, em que o que passa a ser mais investigado é o consumir, e não o produzir; o despender, e não o conservar; o destruir no lugar do construir.

A máquina artística faz parte da categoria de dispêndio improdutivo. Está vinculada às forças que rompem com a condição humana do circuito produtivo do trabalho e da subordinação temporal. A atividade artística assume o caráter nobre da noção de despesa, na contramão das concepções racionalistas e econômicas do século 17. Introduz a descontinuidade, a inutilidade, momentos em que o trabalho é suspenso, gerando indiferença em relação à função que os objetos ou atividades poderiam desempenhar na cadeia da utilidade. Se a razão da funcionalidade ou utilidade é retirada da relação de trabalho, pode-se fazer emergirem dados que ela escamoteia como, por exemplo, a indesejável e incompreensível inutilidade ou efemeridade da vida, as atividades excrementícias, a doença e a morte.

*Com as obras Homage to New York e Break Down, Tinguely e Michael Landy, respectivamente, fizeram dois dos exames mais enérgicos do consumismo, do desperdício, da destruição e criatividade da sociedade pré e pós-industrial. Ambos os trabalhos, vivendo apenas na memória, na documentação, no rumor e no mito, tornaram-se o máximo em esculturas desmaterializadas de seus tempos. Utilizando os resíduos de suas épocas, eles revelaram*

*que o prazer do consumo, ao que parece, pode estar também em sua destruição.*<sup>14</sup>

*Break Down* não é apenas de um objeto instalativo e escultórico pensado para o aniquilamento de todos os pertences do artista, mas um conjunto de relações que, implicado com todo o sistema de mercado de consumo, de arte, máquinas técnicas, estéticas, econômicas, sociais, a que se está subjugado, traça direções de fuga que implicam novos direcionamentos e lembram também a noção de dispêndio improdutivo de Bataille.

Segundo esse autor, há no mundo, na raiz da vida, uma tendência inevitável para a perda, para a dissipação do excesso em termos biológicos, que se estende à ordem social. O que, no entanto, é abafado pela tendência da aquisição e do acúmulo de excessos, responsável, de modo geral, pela produção de meios danosos que podem transformar-se em guerra de destruição em massa e certamente fazem parte do tédio da vida burguesa.

O ineditismo do paradigma da dádiva estaria no fato de propor um “antiutilitarismo positivo”, que pode ser aplicado às atividades artísticas. As máquinas quiméricas trazem, em sua origem, em sua natureza, a inutilidade fundamental, mas que muitas vezes remete o homem à dimensão do cosmo, ao pertencimento da condição humana, à liberação do mundo dos objetos, à experiência do desaparego através da qual o homem se dá conta de seu destino – entendimento da ambiguidade que traz à tona o útil e inútil.

Richard Sennett, no capítulo Ferramentas estimulantes<sup>15</sup> do livro *O Artífice*, sugere o “despertar” para que se lide com as ferramentas de maneira a tirar proveito delas. Afirma que através de saltos intuitivos se encontrariam maneiras de rever a função inicial das ferramentas. De certa maneira, o que Vilém Flusser propõe, a reprogramação do aparelho como saída para a imagem técnica, Sennett aponta como novo

método de abordagem frente às ferramentas. Sugere, para isso, atitudes como:

**1** Disposição de verificar se uma ferramenta ou prática pode ser mudada no uso, ou seja, defende a importância de deixar que o limite das finalidades das ferramentas esteja aberto à criação de novas derivas, em que a quebra do molde e de sua função possa ser bem-vinda.

**2** Aproximação de domínios improváveis. Aqui se trata de aproximações de universos que inicialmente estão distantes. O autor cita o exemplo da tecnologia do telefone conjugada com a do rádio que origina a telefonia móvel, universos que, em princípio, não seriam pensados juntos e que, uma vez aproximados, fazem nascer novas composições, novas máquinas.

**3** Preparar o terreno para o assombro, a surpresa. Esclarecer procedimentos, nomeá-los, muitas vezes revela compreensões inesperadas e de complexidade maior do que se supunha. É preciso deixar que a perplexidade penetre.

**4** Um salto não desafia a gravidade. Não é o fato de haver transferências de habilidade ou prática de uma área para outra, ou de uma ferramenta para outra que vai fazer com que o problema seja resolvido. Sempre quando se insere o estrangeiro, isto é, uma nova forma de lidar com o problema, há que lidar com o que trouxe esse novo dispositivo, essa importação técnica que também trará seus próprios procedimentos e problemas.

Penso nos caminhos apontados por Sennett e por Vilém Flusser não como silogismos, mas como possibilidades de criação, de rompimento com verdades, de entrada nos códigos dos aparelhos.

Penso que tais noções geram possibilidades de criação das máquinas quiméricas. Dão chance de pensar o fazer artístico, em meio ao aprimora-

mento tecnológico, e a ele também se conformar, revoltar, formatar e reformatar com possibilidades de novas configurações formais, estéticas, conceituais e filosóficas.

Para além do entretenimento, a figura de um autômato carrega consigo um grande interrogante. Pensa-se também a respeito da ação programada e repetida, daquela que faz de nós reféns, utensílios ou instrumentos. As figuras dos autômatos, aprisionados nas engrenagens das repetições e ritmos não humanos impingem movimentos rumo à força do hábito.

Assemelhar-se a operários padronizados, máquinas, adormecidos certamente pode ser também reduzir-se à qualidade de máquina, regra do regime fordista, capitalista. Tornar-se peça com a máquina, na multiplicidade de sua produção, do movimento que estabelece rotas de mutações que se alteram na composição entre partes, pode ser promover o solavanco que rompe com o esquema-padrão com o qual já se acostumaram os corpos.

Para tanto há que promover enguiços, solavancos, rodopios, invenções, apropriações, movimentos celibatários que não obedecem a outra regra senão a do desejo e que têm a chance de retirar do grau zero as engrenagens, polias e alavancas, sem outra ordem senão a da repetição.

É preciso promover o giro do pião ou da bailarina que, de tantas voltas na caixinha de música, executa finalmente um tal grau de volta desejante, criativa e reflexiva que acaba por flutuar sobre o linóleo do palco ampliado.

### **Regras para reconhecer uma quimera maquinaica**

**I** Para reconhecer quimeras é preciso saber-se máquina, no sentido mais amplo, saber que tudo é máquina.

**II** É preciso saber-se máquina e saber-se quimera, sonho, fusão mítica de muitas fontes. Para reconhecer máquina quimérica é preciso infinita capacidade de sonho.

**III** Sonhador de final de semana não adquire certificado de reconhecedor: é preciso não temer pesadelo. Quem teme pesadelo não sabe como destarrachar a torneira do sonho bom. Sonho bom é devorar coelhos na orientação dos gatos, o que só se aprende lendo Cortázar no original.

**IV** Para reconhecer uma quimera maquínica é preciso tomar chá com o coelho de Alice servido no bule de Keaton preparado com a graxa do desejo.

**V** Máquina quimérica se reconhece na sobriedade da ontogenia da Diferença, na falta de sentido, na vertigem do delírio, na inútil e precária e movediça e intersticial e formidável existência. Toda beberragem alucinógena libera o contorno nítido de uma quimera maquínica, mas é preciso estar despedaçado.

**VI** É preciso apagar o Inferno e queimar o Céu, recitar de trás para diante os Cantos de Maldoror, reconhecer toda a humana (ou divina) possibilidade como sendo parte-peça-engrenagem combustível de si e com esse Todo sentir-se Um; assim se reconhece uma máquina quimérica:

**VII** Nos inutensílios da poesia, nas teorias-ficções de todos os campos, na falível concepção dos conceitos inventados para produzir uma história que nos contam na hora de dormir, em volta da fogueira que projeta sombras no fundo da caverna.

**VIII** Para reconhecer máquina quimérica ou quimera maquínica é preciso prescindir de todo manual ou roteiro de modo a descasar para sempre o que jamais haveria de ter par. Tudo que pulsa, mesmo no pulso lento de milhões de anos, como o ciclo do sol, das galáxias e do universo

inteiro, é máquina e quimera na imaginação de toda criatura-criadora.

**IX** Para reconhecer uma tal coisa é preciso dar descargas em sequência, conversar e casar com anéis de fumaça, derreter o desejo um minuto antes da meia-noite, voltar e tornar a voltar eternamente para o lugar que é teu e seguir para sempre exilado e transformar grades de ferro em asas na ausência de louça, como o amor que partiu numa fatia fina de fala reconstruída com cola feita de luz e água mineral capaz de espreguiçar estrelas arquivadas em neon por 40 anos em caixinhas de isopor e de sonho de menina.

**X** Para reconhecer uma tal coisa é preciso desistir de buscá-la, pois está em toda (p)arte.

## NOTAS

**1** Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O antiÉdipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996:53.

**2** Guattari, Félix. *O inconsciente maquínico – ensaios de esquizoanálise*. Campinas: Papirus, 1988.

**3** Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D' Água, 1996:127.

**4** É o processo de análise de um artefato (um aparelho, um componente elétrico, um programa de computador; etc.) e dos detalhes de seu funcionamento, geralmente com a intenção de construir um novo aparelho ou programa que faça a mesma coisa sem realmente copiar algo do original. Objetivamente a engenharia reversa consiste em, por exemplo, desmontar uma máquina para descobrir como funciona. Disponível em <http://vai.la/21VC>

**5** *Fumus boni* vem de *Fumus boni iuris*, expressão latina que significa fumaça ou sinal de bom direito, aparência ou indício de bom direito. O *fumus boni*

*iuris* é a presença aparente de uma situação que não foi inteiramente comprovada, mas em que existe a possibilidade de que o direito pleiteado exista no caso concreto.

**6** A 'Patafísica diz respeito a uma concepção do mundo alternativa, que revê a compreensão do ser, da ciência ou da técnica, do tempo e do tratamento da linguagem. Estuda os epifenômenos a própria observação da aleatoriedade da "dança", da espiral, do caos e da ordem. Epifenômenos são porções de fenômenos que existem para além das leis da não contradição. Abordam a equivalência universal contingente em que tem lugar o acaso ou o acidental. "É, sobretudo, a ciência do particular, embora se diga que só existem ciências do geral. Estuda as leis que regem as exceções e explica um universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreve um universo que pode – e talvez deva – ocupar o lugar do tradicional, já que as leis do universo tradicional são derivadas de correlações de exceções, ou, em todo caso, de correlações de ações acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, deixam de possuir o atrativo da singularidade" Jarry, Alfred. *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*. Trad. Teresa Fernández Echeverría. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2003.

**7** O princípio da não contradição, formulado por Aristóteles em seus estudos sobre a lógica, afirma que uma proposição não pode ser verdadeira e falsa ao mesmo tempo.

**8** Sylvester, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006:472.

**9** Michel Carrouges elaborou interessante estudo que compara artistas que teriam encenado em suas produções o mito da máquina celibatária. Em leitura atenta dos elementos constitutivos das obras, o autor aproxima as máquinas de *Locus Solus*, de Roussel, às de *la Mariée mise à nu par ses*

*célibataires, mème...* de Duchamp. As analogias, feitas ainda entre livros de outros escritores como Kafka e Lautréamont, são traçadas com convicção por Carrouges. Carrouges, Michel. *Les machines célibataires*. Paris: Arcanes, 1954.

**10** O conceito de "máquinas desejanças" de Deleuze e Guattari, que aparece expresso em *O antiÉdipo*, mais tarde revisto, irá ceder lugar aos conceitos de "agenciamento" e "máquinas abstratas" presentes em *Mil platôs*. As expressões se equivalem, se explicam e se adicionam. No âmbito que importa a este texto, o emprego desse e de outros conceitos deleuzianos serviu para balizar uma reflexão sobre o que faz do desejo-máquina uma quimera maquínica, uma quimera que é desejo e que se torna "máquina abstrata".

**11** Brett, G. *Force Fields; phases of the kinetic*. London: Hayward Gallery, 2000:9.

**12** Osorio, Luiz Camillo (org.). *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

**13** Bataille, G. *A parte maldita: precedido de A noção de despesa*. Lisboa: Fim de Século Edições, 2005.

**14** Sillars, L. *Joyous machines: Michael Landy and Jean Tinguely*. Liverpool: Tate, 2009. p.27

**15** Sennett, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009:234.

**Bete Esteves é artista, mestre em artes visuais pela Linha de Pesquisa em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA/UFRJ). Trabalha na criação de dispositivos poéticos que unem experiências artísticas, científicas e técnicas com aparatos mecânicos, digitais e tecnológicos que, muitas vezes, destituídos de sua função original, são matéria-prima estrutural dos dispositivos escultóricos.**