

O Pássaro Duchaniano de Deleuze e Guattari

Rodrigo Guéron*

Já há algum tempo que reúno pensamentos e anotações sobre o uso que Deleuze e Guattari fazem do conceito de *ready-made* criado pelo “artista” (denominação que ele rejeitava) Marcel Duchamp. Trata-se muito mais do que uma simples referência ou de uma “interpretação do conceito”, mas de um emprego direto deste na descrição do que podemos tomar como uma espécie de evento chave, de ponto de virada definido por de Gilles Deleuze e Felix Guattari, qual seja, o que é descrito como a transformação da “matéria” em “matéria de expressão”, movimento que vai ser imediatamente identificado com o surgimento da “arte”.

É verdade que usar termos como “surgimento” ou “origem” pode ser considerado inadequado quando falamos destes dois autores. Talvez o termo mais correto fosse o de uma “constituição” da arte; uma constituição imediatamente material que já se insinua no conceito mesmo de “matéria de expressão”. É a transformação da matéria em “matéria de expressão” que vai marcar a arte como uma espécie de evento-chave no pensamento de Deleuze e Guattari. Mas a matéria de expressão que emerge desta espécie de virada da matéria não parece designar apenas o que constitui a arte, mas também o que constitui a própria linguagem. Ou seja, há uma proximidade entre o “evento linguagem” (expressão nossa) e o “evento arte” (mais uma vez expressão nossa, mas que desta vez nos parece redundante), que nos chama a atenção. A pergunta que imediatamente aparece aqui é então: – Por que Deleuze e Guattari vão recorrer ao conceito, de certa forma um “conceito-ação” ou um “conceito-ato” criado por Duchamp? E uma vez que afirmam em *O que é a filosofia?* que um conceito diz o “acontecimento”, podemos reformular a pergunta nestes termos: Que tipo de acontecimento eles veem (ou veriam) no *ready-made* de Duchamp?

* Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no Instituto de Artes (ART/UERJ). Doutor em Filosofia pela UERJ, graduação e mestrado em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor do livro “Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem. Deleuze, Cinema e Pensamento”. Realizou recentemente pós-doutorado na Universidade de Paris Ouest (Nanterre/La Defense) com pesquisa sobre as relações da filosofia política de Deleuze e Guattari com Marx. Diretor e roteirista de cinema e vídeo. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: rgueron@uol.com.br

A operação proposta por Duchamp ao criar os *ready-made*, criando ao mesmo tempo a coisa e o conceito, ou melhor, o acontecimento e o conceito, expressa o próprio ato de criação. Este ato de criação de Duchamp aparece claramente em oposição a um valor constituído, dado, que operaria no mesmo modo como Nietzsche entende a operação da moral. É verdade que não nos lembramos de nenhuma menção que Duchamp fez a Nietzsche, mas nos parece absolutamente claro que ao se opor a uma concepção dada de arte, se recusando inclusive de ser chamado de “artista”, ele está se opondo a arte como um “valor”. Recorremos, pois, a termos como “valor” ou “moral” para designar algo que ganha o estatuto de uma transcendência, isto é, algo que, embora tenha sido criado, se estabelece como um poder à medida que esconde ou não admite o seu lugar mesmo de “criação”. Considerar algo como “arte” ou alguém “artista” estaria, pois, condicionado à obediência de alguns pressupostos. De uma maneira geral aqui reessoariam os desdobramentos das noções de autonomia da obra de arte e de gênio artístico. Neste caso, são sobre estes “desdobramentos” que vamos nos ater, uma vez que não seria possível passar por cada uma das concepções de ambos os conceitos na maneira como eles foram sendo formulados desde Kant, passando pelo romantismo alemão, Schiller ou Hegel.

Mas, é claro, os desdobramentos destas noções estão intimamente relacionados ao que nelas está concebido. A afirmação, por exemplo, do gênio artístico como um “dom natural” já faz parte, por si só, de um processo que instituiria uma espécie de excepcionalidade do artista como um grupo de homens naturalmente privilegiados e conseqüentemente superiores aos outros, organizando socialmente esta excepcionalidade. É como se fosse produzido aí o que Deleuze e Guattari chamam de “transformação incorporal” graças a um enunciado que funciona como uma “palavra de ordem”¹. De alguma forma a institucionalização da arte já estaria no ato mesmo de afirmação deste “gênio”. Neste caso, é oportuno lembrar a crítica que Benjamin dirigia ao que ele chamava “teoria da arte pela arte” ou da “arte pura” supostamente separada de toda a sua função política e social e que, por isso, ele dizia ser, no fundo, uma “teologia da arte”². Não temos dúvida de que Duchamp percebeu algo bastante próximo

¹ Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille Plateaux, capitalismo et schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 102.

² Benjamin, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 171. Benjamin relaciona aqui o surgimento das teorias que defendem a “arte pela arte” como uma reação ao surgimento da primeira técnica de reprodução que seria para ele “verdadeiramente revolucionária”, qual seja, a fotografia. Isto teria acontecido porque a arte pressentiu aí

ao que Benjamin denunciou, percebendo assim uma forma de poder que se constituía nestas concepções pré-determinadas e limitadas do que seriam o artista e a obra de arte, embora não seja exatamente este aspecto que Benjamin destaca no dadaísmo quando reflete sobre ele, ainda no seu célebre texto sobre a reprodutibilidade técnica³.

É claro, nada é simples nesta discussão sobre o gênio artístico e a autonomia da arte. Se por um lado não podemos nos deter nela uma vez que precisamos nos aprofundar no tema central deste artigo, por outro é impossível não enfrentá-la de alguma forma para falar deste tema mesmo. Para nós, fazer hoje uma defesa da autonomia da obra de arte e do gênio artístico é uma posição que a princípio oscila entre ingênuo e o ridículo, e que acaba por expressar uma reatividade e um ressentimento contra tudo o que se liberou de possibilidades inventivas – ações, criações, experiências e intervenções estéticas – depois do dadaísmo. No entanto, em algum momento a autonomia funcionou como uma espécie de delírio criativo que, até mesmo diante dos poderes constituídos, serviu como uma alternativa. Ela demarcou todo um espaço de produção e de experiência estética por fora do processo produtivo do capitalismo quando afirmou a diferença entre a produção artística e a produção industrial. É este movimento que permite a defesa de uma singularidade e de uma independência do objeto artístico enquanto um ser sensível, concepção um tanto quanto problemática pela sua compreensão limitadora do que em nós e no mundo é invariavelmente uma experiência estética, mas que, por outro lado, abriu uma imensa perspectiva para as experiências a serem feitas com o “mundo” a partir, por exemplo, da tela plana de um quadro. É como se a delimitação do objeto artístico – em especial a do quadro e a da escultura – tivesse aberto algumas possibilidades estéticas e alguns campos de força a serem explorados ao limite, permitindo assim a operação que o pintor Paul Klee

o surgimento de uma crise, reagindo a esta ameaça com a criação do que seria para Benjamin uma teologia da arte, teologia que teria se desdobrado numa “teologia negativa”. Acreditamos que o filósofo deixa bem claro o quanto é crítico às teorias que falam de uma “arte pura” quando afirma que estas rejeitam não apenas “toda a função social da arte, mas também qualquer determinação objetiva”.

³ Ibidem, pp. 190-192. Benjamin procura aqui relacionar o dadaísmo como a “arte do escândalo”, uma vez que provocaria um comportamento social que se oporia ao comportamento contemplativo que predominava como um desdobramento social decadente, tipicamente burguês, da relação que então se estabelecia com a obra de arte. A este comportamento se oporia à “distração”, e o dadaísmo buscaria provocar uma “distração intensa”. Nesta lógica, o dadaísmo teria favorecido a demanda pelo cinema não só porque a distração (e no seu limite a distração intensa) seria uma característica do cinema, mas também porque ele teria recuperado o que Benjamin chama de uma “qualidade tátil” da produção artística, que se daria quando “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge”, uma propriedade que também seria do cinema.

designou como “tornar visível as forças não visíveis”⁴. Klee definiu com esta frase, que Deleuze gostava de lembrar, o que era para ele uma função-chave da arte. O filósofo, no entanto, compartilhava a posição do pintor sem, em nada, relacioná-la à autonomia da arte. De fato, a autonomia da obra de arte parecia para Deleuze uma questão que simplesmente não era digna de muita importância. Mesmo que ele, junto com Guattari, defina a arte como uma das três potências do pensamento – arte, filosofia e ciência--, distinguindo as peculiaridades de cada uma, esta distinção não tem nada a ver com qualquer autonomia, o que se torna ainda mais evidente quando a arte, e o próprio pensamento em geral, são relacionados a forças pré-humanas, e a própria atividade filosófica – a atividade de criar conceitos – é definida como algo que é acionado por uma sensação, por algo de impactante, violento mesmo, que acometeria ao corpo.

Todas as ações de Duchamp, seja como pintor, seja as que aconteceram com o grupo dadaísta, seja as de depois da “dissolução” deste – e mesmo antes nas suas errantes e transitórias participações no movimento surrealista –, se dirigem contra as amarras estéticas e as conseqüentes restrições às experiências sensíveis que as delimitações do que deveria ser arte e de quem deveria ser o artista construíram. É neste contexto que faz todo o sentido a afirmação aparentemente cética de Duchamp de que ele não teria nenhuma “crença”, que não acreditava em nada: “A palavra crença é um erro também. É como a palavra julgamento. São dados terríveis sobre os quais o mundo está assentado”⁵. De novo lembrar-se de Nietzsche parece inevitável. Duchamp parece partilhar aqui uma crítica à moral próxima a do filósofo: rejeitar uma crença é rejeitar a moral. Lembremo-nos que, para Nietzsche, a moral se instala e atua através uma operação eminentemente estética, isto é, uma operação sobre o corpo. A moral é um poder sobre o corpo, algo que se inscreve sobre ele, codificando-o, condicionando suas formas, posturas e movimentos, introjetando dor e culpa (a memória da dor, do castigo...) podendo-o, tornando-o “menos”, separando-o do que ele pode⁶. Assim, se

⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. Op. Cit., p. 422.

⁵ Duchamp, M. & Cabanne, P. *Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 153.

⁶ Aqui nos referimos à leitura que Deleuze e Guattari fazem do livro *Genealogia da Moral* de Nietzsche, descrito por eles como “o grande livro de etnologia moderna” no capítulo intitulado “Bárbaros, Selvagens e Civilizados” de *Anti-Édipo*. Nesta obra vemos a descrição do processo de constituição da moral, identificado com o próprio processo de constituição do *socius* e que, por sua vez, se daria através da introjeção de uma dívida nos homens, e assim, e conseqüentemente, a criação de uma memória e de uma consciência. Um processo que denominamos de “estético” pela maneira como incide sobre os corpos em operações de inscrições, marcações. Trata-se, portanto, de um processo de codificação que passa, como descreveu Nietzsche, por um sistema de castigos pelos quais a lei (a dívida...) nos é inculcada. Deleuze, G. & Guattari, F. *L’Anti-OEdipe, capitalismo et schizophrénie I*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972, p.225.

esta operação de atribuir valor – esta operação moral –, típica das designações sobre o que deveria ser a arte e o artista, acontece como uma ação sobre o corpo, uma espécie de parcial encarceramento deste, só mesmo uma operação estética de outro tipo, de certa forma inversa à primeira, poderia nos livrar deste poder. Por isso nos parece que a rejeição à arte e à figura do artista feita por Duchamp é uma maneira de afirmar a arte como uma potência que só poderia existir por fora do campo ao qual o modernismo a havia restringido: os campos delimitados pela autonomia da obra de arte e pelo gênio artístico.

Há uma opinião corrente sobre Duchamp que relaciona suas criações e atividades, particularmente as ligadas ao dadaísmo a uma ação anti-institucional. Trata-se de uma afirmação que nos parece correta, mas incompleta se não compreendermos que as ações de oposição às instituições feitas por ele se caracterizaram por ser uma operação em que opõe uma estética à outra. Para esclarecer o que vem a ser esta oposição, digamos, inicialmente, que Duchamp se opõe a um poder que se constitui esteticamente por meio de operações de desconstrução e da reversão das estratégias deste poder que são também estéticas. Evidentemente a palavra “estética” é excessivamente carregada daquilo mesmo a que Duchamp busca se opor, em especial se a pensarmos como um campo de conhecimento que vai se compondo a partir de Baumgarten e Kant (com grandes diferenças), ou seja, um campo de conhecimento que se estabelece quando a filosofia vai reconhecendo, não sem contradições e ambiguidades, um estatuto de pensamento e certa “importância ontológica”, digamos assim, à arte. Neste sentido, o estabelecimento da estética como um campo de conhecimento relativamente autônomo, estabelecendo a própria prática artística também como um campo do conhecimento, instituiu uma série de pressupostos para se distinguir o que deveria ser arte, determinando às vezes uma posição de superioridade da filosofia sobre a arte, ou então uma superioridade da arte e dos que fazem arte sobre as outras atividades.

Mas quando dissemos que a ação anti-institucional de Duchamp se caracteriza por opor estética à estética é necessário tomar o sentido de estética de uma forma, digamos assim, mais “literal”, e até mesmo mais “etimológico”, ainda que não estejamos entre aqueles que acreditam que a etimologia determine de forma mais apropriada o sentido das palavras e dos conceitos. Tomemos o sentido de “estética”

como aquilo que acomete à sensibilidade, ao corpo – sensibilidade: *aisthesis* – e identifiquemos então, ainda que de maneira um pouco esquemática, duas “estéticas” possíveis, assumindo que estamos usando o conceito de forma distante do cânone. A primeira “estética” tem a ver com a definição de moral evocada aqui, quer dizer, um processo que marca, carimba, se inscreve nos corpos, amarrando todo o desejo a um sentido e a uma ordem de causalidades, instalando no pensamento uma crença através de uma dívida com o passado, verticalizando assim o pensamento e codificando toda a produção desejante de acordo com estes sentidos que são tomados como pré-estabelecidos, dados: a moral propriamente dita. O outro sentido de “estética” se refere a tudo que ao mesmo tempo antecede, excede e escapa a esta marcação: o corpo antes da codificação e da organização por qual ele passa. Fora de uma ordem de causalidades, sem nenhuma dívida com algum passado e, portanto, com algum sentido pré-determinado que deva ser “obedecido”, esta estética se refere, ao contrário, ao ato de abrir uma perspectiva de sentido graças a uma ruptura no tempo cronológico e teleológico. Ela produz uma espécie de desorganização e des-hierarquização do corpo, mas ela é, ao mesmo tempo, o movimento que faz este corpo produzir sentido. Na verdade não estamos nos referindo aqui a um binarismo simples. Tudo que se mobiliza num corpo por fora dos conjuntos pré-determinados, excedendo a tudo o que num corpo está organizado e constituído: as identidades, as subjetividades fechadas, os grandes grupos estatísticos que o classificam – o que Deleuze e Guattari designam por “molar” – pode servir para reconfigurar este corpo mesmo, rearranjar sentidos para ele e a partir dele, e até instituir uma nova hierarquia. É como se esta segunda estética, que é a de um corpo ativo, de certa forma “fora de si”, cheia do que Deleuze e Guattari chamam de “movimentos moleculares”⁷, fosse o que produzisse novas ordens (novas “molaridades”), ainda que em relação a estas, mais cedo o mais tarde, se revelariam e se

⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, p. 260. Embora citemos como referência para uma explicação mais esquemática sobre o “par” molar e molecular em Deleuze e Guattari esta página, e de certa forma todo este capítulo de “Mil Platôs” intitulado “micropolítica e segmentaridade”, é importante destacar que estes dois conceitos vão ser ganhos em sua complexidade no primeiro livro que os dois autores escrevem conjuntamente: “Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia 1” (Deleuze, G. & Guattari, F. *L’Anti-OEdipe, capitalisme et schizophrénie 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, pp 336-337) Podemos, de uma forma geral, dizer que este “par conceitual” nasce de toda uma fisicalidade do próprio inconsciente que aí é descrita e o que, desta fisicalidade, escapa às marcações aos quais os corpos são submetidos no momento mesmo que se constitui um *socius*. Se são estas “marcações” que determinam as funções sociais de cada corpo, seus “nomes”, suas identidades, os grandes conjuntos estatísticos aos quais esses vão fazer parte, por outro lado, há sempre nos corpos o que sobra, ou mesmo o que excede a estas marcações. Estes sobras e excessos são o que podem sempre disparar novos devires destes e nestes corpos (em geral numa zona de vizinhança que se estabelece entre os excessos, isto é, entre as moléculas que escaparam a esta marcação, de dois ou mais corpos).

colocariam em ação os seus excessos, o que escapou aos novos grupos e hierarquias estabelecidas.

Pois bem, quando nos referimos a corpos marcados não estamos nos referindo apenas aos corpos humanos, mas aos corpos em geral. Não há marcação de um sem que haja a do outro e é exatamente esta marcação que tem uma relação íntima com a transformação da matéria em matéria de expressão. Só não vamos dizer aqui que os dois processos designam exatamente a mesma coisa porque vamos apontar mais adiante a possibilidade da existência de uma diferença entre estas duas descrições. Por ora, sigamos na compreensão desta marcação. Em *Anti-Édipo* Deleuze e Guattari a articulam com o que Marx chamava de “distribuição”⁸. Distribuição neste caso não se limita ao que o capitalismo e o “mercado” designam como tal, ou seja, como os bens produzidos se distribuem para serem consumidos, mas vai muito além, se referindo à distribuição das funções dos indivíduos numa determinada relação social de produção que passa necessariamente pela distribuição dos bens produzidos, uma vez que a uns e dado produzi-los e a outros não, como também porque a uns é dado consumi-los e a outros não. É exatamente esta distribuição tal como a descreve Marx que é feita, para Deleuze e Guattari, através deste processo de marcação, de codificação dos corpos, desta vez descrito por Nietzsche. Eis aí um processo de “atribuição de valor” ou de “valoração”: talvez o problema central do pensamento nietzschiano.

Ora, é exatamente sobre um processo de atribuição de valor, sobre um processo de distribuição e marcação que Duchamp intervém. A edificação da noção de arte no modernismo a partir das noções de autonomia da obra de arte e de gênio artístico edificou ao mesmo tempo as instituições e os seus respectivos processos de marcação e distribuição social. Já vimos aqui a potência deste movimento a partir de uma aparente limitação que abriu novos campos da experiência sensível, mas agora estamos falando da limitação propriamente dita: uma operação de poder. Trata-se de uma limitação que é de ordem estética à maneira como estamos utilizando este termo aqui e, mais particularmente, na primeira das formas de operação estéticas que descrevemos, ou seja, aquela que opera sobre os corpos, marcando-os, distribuindo-os, circunscrevendo-os a uma determinada função: – Este indivíduo, se proceder de tal modo, será considerado artista e este bem se tiver tais e tais características, será considerado obra de arte. A arte

⁸ Deleuze, G. & Guattari, F. *L'Anti-OEdipe, capitalisme et schizophrénie 1*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972. P. 9.

e o artista tornam-se assim um dado, um pressuposto: um campo delimitado da experiência produtiva e, portanto, da experiência desejante.

O *ready-made* expressa, no entanto, que Duchamp percebe o quanto a arte não pode ser determinada por um valor pré-existente, dado, ao contrário, a arte se articula com o ato mesmo de atribuir valor; ou melhor, criar valor. Ele parece perceber também que é contraditória com a experiência artística circunscrevê-la a determinados objetos com determinadas características sensíveis, e mais ainda, crer que possa existir um objeto – qualquer que seja – que possa ser tomado como um dado, isto é, como algum tipo de Ser que seria dotado de uma determinada essência, ou fundamento, ou atributo essencial e/ou uma finalidade (um “telos”) pré-estabelecido. É neste sentido que Duchamp afirma que, além de não ter nenhuma crença, simplesmente não acredita na existência de nenhum “Ser”. O Ser, diz ele, é uma invenção humana.⁹

Compreendemos o *ready-made* como uma operação, como um ato artístico, ainda que Duchamp declare mais de uma vez a sua vontade de se livrar do que é designado como arte e como artista. De fato, a sua atividade vai muito além do que pode ser definido apenas como uma “obra artística”, trata-se de uma experiência de vida e um modo de existência traduzidos em uma série de ações estéticas, como uma espécie de vida-performance que desconstrói e cria valores através de criações, feitos, falas e atos. Estas ações estéticas podem até ser uma pintura, como o *Nu Descendo a Escada*, mas também são o ato de abandonar a pintura como forma de expressão. Elas podem ter a materialidade como a de um dos *ready-made*, ou do *Grande Vidro*, este último um trabalho de Duchamp que, numa espécie de negociação com o acaso, se abre às contingências da vida cotidiana e à ação do tempo que de alguma forma incidem sobre a matéria. Mas uma destas ações pode se restringir a uma simples resposta mais ou menos irônica numa entrevista, ou no ato de não aparecer numa exposição que ajudara a conceber.

É aqui que apontamos o quanto este “ato ready-made” de Duchamp é um ato político. Ao desconstruir e, de alguma forma, redefinir o que seria a arte e a atividade artística, Duchamp redistribui as funções, ou melhor, coloca-se neste lugar mesmo de distribuidor de funções e de inventor de coisas numa operação que se dá através de apropriação de materiais e bens dados, isto é, bens que tinham supostas “essências”, funções e valores já bem estabelecidos. É como se Duchamp tivesse compreendido a

⁹ Ibidem.

sua maneira algo Deleuze e Guattari afirmaram, a saber, que “antes do ser há a política”¹⁰. Compreensão que está expressa também na descrença que vimos Duchamp afirmar em relação à existência do um ser. A aproximação que vemos entre o artista (como ele não gostava de ser chamado...) e o pensamento de Deleuze e Guattari está exatamente no fato de que Duchamp, quando propõe os seus *ready-made*, se instala neste lugar político anterior ao ser. Um lugar que é político exatamente por inventar seres é ao mesmo tempo (re)distribuí-los, ou seja, definir ou redefinir algo é determinar uma função, ou novas funções, estabelecendo, nesta ação mesma, novas relações. A invenção de seres é um ato político porque é, ao mesmo tempo, um ato de estabelecimento de uma relação entre estes seres. O *ato ready-made* – expressão, na verdade, redundante –, produz seres que serão eles mesmos produtores, que alteram o seu em torno, que redefinem relações: “produzir e produzir para produzir”, movimento que é descrito por Deleuze e Guattari desde as primeiras páginas de *Anti-Édipo*. Mas este ato é também, sobretudo, um ato de invenção ou no mínimo de uma reestruturação de um *ethos*, o que vem a ser também, de certo modo, a invenção ou a reestruturação de um *socius*.

Lembremo-nos então o contexto que, ainda nas primeiras páginas deste artigo, descrevemos a maneira como Deleuze e Guattari recorrem ao conceito duchaniano de *ready-made* em dois trechos semelhantes dos capítulos *afetos*, *perceptos*, *conceitos* e *acerca do ritornelo*, respectivamente dos livros *O que é a filosofia?* e *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia 2*. Em ambos os casos não é apenas a arte e a maneira como os autores a concebem que está em jogo, nem a maneira como a “virada” que caracteriza o *ready-made* será utilizada para designar a virada da matéria que se torna matéria de expressão, mas também, e intimamente relacionado com estes dois aspectos, uma menção a uma “casa”, a um *ethos* que se constitui, e que será identificado à demarcação e à organização de um território designado como “ritornelo”. Digamos que é neste momento que acontece a definição e a descrição do que os nossos autores entendem por um *ethos*, um *habitat*: um *ethos* concebido em uma materialidade que nos parece inédita na história da filosofia, não só pela materialidade nela mesma, mas também pela maneira como a matéria é aí concebida.

Se no capítulo de *Mil Platôs* que temos mencionado o ritornelo é o próprio tema, no capítulo de *O que é a filosofia?* esta “casa” identificada com o ritornelo aparece

¹⁰ Deleuze, G. & Guattari, F. Op. Cit., p. 249.

como um elemento chave para se estruturar o que é uma obra de arte: para fazê-la ficar em pé. Agora, com Guattari, neste capítulo que poderia perfeitamente se chamar *O que é a arte?*, ambos os autores vão definir a arte como um “bloco de sensações” que reúne “perceptos” e “afetos”. Na arte, as sensações se erguem como num monumento, uma vez que pode se dizer que uma obra de arte (ou mesmo uma ação artística) é bem sucedida se o artista consegue alcançar esta resistência das sensações ao tempo. É por isso que um *percepto* se distingue de uma percepção e um *afeto* se distingue de uma afecção: *perceptos* e *afetos* são percepções e afecções que foram capazes de resistir ao tempo e assim tornaram-se arte.

São três os elementos que Deleuze e Guattari enumeram como imprescindíveis para erguer este “bloco de sensações” identificado com a arte, quais sejam, “carne”, “casa” e “cosmos”. Mas é exatamente a Casa que merece um destaque porque ela surge como decisiva para a constituição de uma sensação: ela seria bem mais importante que a própria “carne”. Isso acontece porque a constituição de uma casa se dá exatamente por uma espécie de coleta de forças dos cosmos, ou seja, de escolha de partes das matérias pré-amórficas que estão no universo, que assim ganham uma qualidade e uma expressividade, formando um *habitat*: um território. Os dois autores estão aqui travando um debate com a fenomenologia e, mais especificamente, com o pensamento de Maurice Merleau-Ponty. Ao tomarem a “casa” e o “cosmos” – a casa como organizadora das forças do cosmos –, e assim a constituição de um “território” como a operação decisiva para se constituir a sensação, Deleuze e Guattari estão se opondo a uma espécie de centralidade que a noção de carne ganha na constituição da sensação segundo Merleau-Ponty¹¹. É a casa que organiza as forças do cosmos que vão incidir

¹¹ Em um interessante artigo Reinaldo Furlan (Furlan, R. *Carne ou Afecto: Fronteiras entre Merleau-Ponty e Deleuze-Guattari*. Curitiba/São Carlos : Revista Dois Pontos, vol. 8, nº 22, 2011, p. 99-130) se concentra neste debate que Deleuze e Guattari travaram com Merleau-Ponty e, mais especificamente, sobre a crítica que é feita pelos dois autores sobre a centralidade que a carne ocupa no pensamento do fenomenólogo. Embora Merleau-Ponty pareça, em relação a Sartre, ter tomado uma posição que busca a imanência, negando o vazio, e conseqüentemente a negatividade, quando coloca a carne nesta espécie de lugar ontológico que inaugura a percepção, para Deleuze e Guattari ele segue mantendo uma transcendência quando afirma a diferença entre a “carne do mundo” e a “carne das coisas”. Furlan nos chama a atenção, então, que se Merleau-Ponty afirma que “O meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (o percebido)”, ele diz também que “meu corpo não é apenas um percebido entre os percebidos, é o medidor de todos” (Merleau-Ponty, M. [1964]. *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard *apud*, Furlan, R. Op. Cit., p. 103). É verdade que o debate aqui é longo e cheio de detalhes, mas a princípio diríamos que é como se Deleuze e Guattari vissem esta distinção entre as duas “carnes” como uma forma de reinserir, ou de manter, a consciência como princípio ontológico da percepção e do conhecimento, isto é, um antropocentrismo do qual eles são extremamente críticos. Acreditamos, no entanto, que a carne segue como um dos elementos enumerados por Deleuze e Guattari para que um bloco de sensações fique de pé, mesmo que ela deixe de ter a centralidade que tem no pensamento de Merleau-Ponty, além de ter menos

sobre a carne. É verdade que a carne é o lugar onde acontece a revelação da sensação, mas antes é preciso toda esta operação pela qual se constitui um ritornelo, ou seja, todas estas “viradas” que qualificam a matéria, para que a própria sensação seja, ela também, qualificada. A sensação acontece na carne, mas esta, na verdade, se dilui na casa: a carne como que imerge no ritornelo o que, de certa forma, vem a ser uma imersão nas forças dos cosmos, ainda que sejam nas forças do cosmos que foram selecionadas e qualificadas no ato mesmo de se constituir esta casa.

Deleuze e Guattari vão então afirmar que a arte está no primeiro animal que traça para si uma casa, isto é, no primeiro animal que traça para si um território, afirmando que, a partir desta lógica, é a arquitetura a primeira das artes. Vislumbramos assim a dimensão pré-humana que a arte tem para os autores, isto é, sob este ponto de vista ela é algo que está já nos animais: um movimento que eles engendram num determinado meio constituindo um território. Os dois autores afirmam então que “o território é efeito da arte”, e que “o artista o primeiro homem que traça um limite ou que faz uma marca”¹². Eles descrevem, portanto, uma marca qualitativa e uma marca expressiva que constitui este território. Aqui aparece uma curiosa descrição que é exatamente a mesma que está no texto *perceptos, afetos, conceitos*, qual seja, a de uma espécie de pássaro australiano chamado “*Scenopietes dentirostris*”¹³. Este pássaro faz cair as folhas de uma árvore e, uma vez que estas estão no solo, vira-as para que as suas faces mais pálidas possam contrastar com a terra. A ave monta assim uma espécie de palco para si, em cima do qual, sobre um cipó, canta um canto onde alterna, com intervalos, o seu próprio canto com a imitação de notas dos cantos de outros pássaros, ao mesmo tempo em que mostra a raiz amarela de algumas de suas plumas. É exatamente este movimento de inversão da folha que é então dado como exemplo da produção de uma “matéria de expressão”. A virada da folha feita pelo pássaro é, para Deleuze e Guattari, um caso exemplar de um *ready-made*: virada decisiva da matéria onde esta adquire uma qualidade e uma expressividade. Trata-se, pois, de um processo de apropriação que não acontece apenas no caso da folha: o canto do pássaro e a própria cor de suas penas são também exemplos destas apropriações. Neste caso são as próprias

importância em relação a casa e até o cosmos. Esta posição também parece ser partilhada no artigo supracitado, embora Furlan designe “a carne, a casa e o cosmos” como “elementos do Ser” (p. 104) para Deleuze e Guattari, nomenclatura que nos parece um pouco problemática.

¹² Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie*. Op. Cit., p. 388

¹³ Deleuze, G. & Guattari, F. *O que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 238.

funções orgânicas que são apropriadas e ganham expressividade à medida que viram a marca de um território “... a arte é inicialmente cartaz, estandarte”¹⁴. Assim, como no caso *ready-made* intitulado de *Fonte*, o mictório virado que Duchamp assinou com o nome R. Mutt, estas marcas são como assinaturas que, em suas expressividades, determinam uma possessão.

Este movimento de apropriação determina então um “ter” anterior ao “ser”, não no sentido que as coisas pertençam essencialmente aos sujeitos, mas sim que elas passam a pertencer aos sujeitos que as produzem num agenciamento territorial. Neste sentido o *ethos* que aí se constitui – o ritornelo – acontece por esta atividade de apropriação de uma série de matérias não apenas da terra, mas matérias cósmicas de uma forma geral. Estamos, pois, diante do terceiro elemento necessário para colocar uma obra de arte em pé, ou seja, para erguer um bloco de sensações: o “cosmos”. Um ritornelo não é uma casa fechada, mas um *ethos* onde as forças cósmicas –ou talvez “caósmicas”– foram selecionadas, ganhando qualidade e expressividade. É necessário que esta “casa” mantenha sempre portas ou janelas entreabertas para que novas forças cósmicas possam entrar. O cosmos funciona assim como a grande reserva de matéria prima para o ritornelo, num certo sentido ele é como uma grande casa, mesmo que seja também um aberto dentro do qual se cria esta moldura e se demarca um território: um *habitat*.

Aquele que agencia este processo, o “artista”, se instala em um determinado meio cuja materialidade está não apenas no que parece mais evidentemente corpóreo, mas também naquilo que os corpos produzem como sons e ruídos a partir das relações que travam entre si: sons e ruídos que em última análise são corpos também. Na dimensão qualitativa, e não apenas espaço-temporal de um ritornelo, ritmos, harmonias e melodias são também matérias que vão se tornar matérias de expressão.

Duchamp parece também, de alguma forma, conceber um “ter” anterior ao “ser”; não apenas porque o autor, como vimos, descrê completamente que possa existir um ser como um dado, um pré-existente, mas também porque a operação de constituir um *ready-made*, que algumas vezes chamamos redundantemente aqui de “ato-*ready-made*”, implica numa apropriação. De fato, seja a *Fonte*, seja o *Porta-garrafas* – para ficar em apenas dois exemplos – surgem de um ato de apropriação com vistas a uma produção. Não por um acaso, Duchamp escolhe produtos vindos de linha de montagem industrial e

¹⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie*. Op. Cit., p.389.

opera uma produção sobre o que já fora produzido. Neste sentido, talvez alguém pudesse apontar uma diferença em relação a Deleuze e Guattari, posto que a descrição que fizemos da maneira como eles descrevem a “virada” que caracteriza o *ready-made* – matéria que se torna matéria de expressão – pode nos dar a impressão que esta se dá sobre alguma forma de “matéria prima” compreendida como uma “matéria natural”. Nossos autores, no entanto, deixam bem claro que existem territórios que atravessam e/ou se justapõem sobre territórios, de tal forma que determinadas matérias que já se qualificaram e ganharam determinada expressividade em um determinado *ethos* sofrem uma nova “virada” e são então redefinidas enquanto qualidade e expressão. Assim, não só a impressão que existe uma matéria prima em relação a uma matéria de expressão pode ser mera ilusão, como também uma determinada matéria de expressão tem um razoável grau de autonomia, podendo facilmente se desterritorializar de um ritornelo que a sua expressividade ajudou a constituir. Neste sentido tanto em Duchamp quanto em Deleuze e Guattari o *ready-made* é, tal qual a máquina desejante, não só uma produção que acontece sobre o que já é um produto (algo produzido), como também é a produção de algo que será também produtor. O *ready-made* está exatamente no lugar da produção e da “produção da produção”.

Ao recorrer à descrição de situações da vida animal, Deleuze e Guattari não estão fazendo algum tipo de “naturalização” da arte, no sentido tradicional do termo. Trata-se antes de afirmar o movimento de produção que caracteriza a arte como algo que é maior e mais potente que o limite do “humano”. É nesse contexto, por exemplo, que Deleuze vai afirmar no *Abecedário*¹⁵ que a arte nasce de uma “vergonha de ser homem” como a que sentiu o escritor italiano Primo Levi diante dos atos abomináveis que viu e experimentara nos campos de concentração. Como na “segunda estética” que descrevemos neste texto, a arte só pode vir da mobilização de forças materiais e corpóreas que estão ao mesmo tempo aquém e além do humano. Neste sentido, o próprio campo do humano deveria ser visto como um *ethos*, um ritornelo: um *habitat* criado no contexto de uma determinada civilização, mas que nos aprisionaria graças a uma operação estética da ordem da operação estética que institui a “moral”. O humano seria assim um *habitat* no qual permaneceríamos presos graças a um conjunto de sensações que acometem sobre os nossos corpos que nos causam a impressão de

¹⁵ Longa entrevista gravada em vídeo concedida por Gilles Deleuze e Claire Parnet intitulada “O Abecedário de Deleuze”

estarmos num campo dado, pré-existente, e que constituiria a nossa “natureza”. Dito de outra forma: a moral, que constituiu este território fechado do humano, opera exatamente para que não percebamos que ele é fruto de uma criação, ou seja, de certa forma de um efeito de “arte”. Neste sentido, Deleuze e Guattari, ao afirmar todas estas forças animais que constituem a arte em forças que escapam aos limites do humano – e do projeto de uma “humanidade” –, estão de certa forma abrindo as portas e as janelas deste *habitat* para que novas forças possam entrar e acionar novos devires criativos.

Já o território fechado sobre o qual Duchamp atua quando cria os seus *ready-mades* seria a parte do território do “humano” delimitado como o território do “artista”. Trata-se do “dado”, do “pré-existente”, da moral e da crença que ele opera para desmontar. Para ele os *ready-made*, em primeiro lugar, relacionavam as mais diversas formas de expressão artística aos produtos que se apresentavam à vida cotidiana do artista. Neste sentido, o *ready-made* como um ato é determinante também para os objetos artísticos que foram delimitados em seus seres sensíveis graças ao projeto da “autonomia da obra de arte”; simplificando, um “ato-*ready-made*” será decisivo também para se fazer pintura e escultura, por exemplo. Assim, tanto a tinta quanto a terracota são materiais que têm um uso prosaico, cotidiano, sendo eles mesmos uma produção dentro de uma determinada cadeia produtiva. A tinta, produzida em alguma indústria, é usada para pintar casas, automóveis, tingir tecidos e assim por diante, já a terracota, fruto de uma atividade extrativista, é vendida no mercado para alguns de seus diversos usos, inclusive bens de produção seriados. No entanto, para se fazer um quadro o pintor deve se apropriar da tinta e operar nela uma “virada”: matéria que vira matéria de expressão. Esta apropriação da tinta pelo pintor faz dela o seu *ready-made*. O mesmo exemplo serve para a terracota que será usada para uma escultura.

A invenção do *ready-made* por Duchamp intervém ainda numa limitação estética que ele via na arte, e mais particularmente na pintura, no modo como era concebida à época. Ele insistia em denunciar a dimensão puramente “retiniana”¹⁶ da pintura, chamando a atenção para o fato da arte sempre ter tido uma dimensão política e social. É como se o que ele via como uma restrição estética da forma de se fazer e se relacionar com a pintura, nos impedisse de ver uma dimensão estética da vida que seria bem mais profunda. É nesse sentido que a atuação estética de Duchamp precisa se dirigir para um lugar de certa forma anterior, e, portanto, fora, do que era determinado

¹⁶ Duchamp, M. & Cabanne, P. *Engenheiro do Tempo Perdido*, Op. Cit., p. 72

como o da arte e do artista. O próprio fato de ter abandonado a pintura e anunciado o fim desta está estreitamente relacionado a isso. Ele sabia muito bem que o que determinava essas concepções fechadas era um ato de poder, ou talvez um ato onde se articulava poder e potência. No entanto, a sua revolta contra as instituições servia para denunciar que este ato havia se tornado predominantemente um ato de poder exatamente porque no lugar de liberar novas possibilidades gerava uma situação de impotência: uma limitação das possibilidades de ação estética. Nesse sentido, é o seu ato de apropriação de objetos e de determinação assumidamente arbitrária do que seria “arte”, exemplar no caso da *Fonte*, que se expressa como um ato de potência e de poder, mas também de contra-poder. De potência porque é um ato criativo, de poder porque ele toma este ato arbitrário para si, e de contra poder porque com isso ele também ajuda a denunciar um poder constituído e instituído.

Neste momento Duchamp parece se encontrar mais uma vez com Deleuze e Guattari, desta vez na oposição e na desconstrução, na qual os dois filósofos estão empenhados, a uma compreensão da matéria a partir do modelo hilemórfico – matéria e forma – aristotélico. No limite da radicalidade, o *ready-made* é sempre uma (re)determinação da matéria por um ato criador-produtor. A matéria é tomada assim como “metaestável”, denominação que Deleuze e Guattari foram buscar em Gilbert Simondon¹⁷, ou seja, uma matéria que no lugar de ter alguma essência, algum atributo essencial ou alguma natureza, e de ser algum indivíduo dado, só poderia ser compreendida em sua “hecceidade”, isto é, como um indivíduo apanhado em ato, em processo: em constituição.

O *ready-made* é assim um bem que se define numa virada produtiva. É nesse sentido que o conceito de Duchamp interessa a Deleuze e a Guattari. Mesmo que tanto Deleuze isoladamente quanto Deleuze e Guattari tenham estado empenhados em estudar artistas e obras que foram produzidas como formas de expressão artísticas bem delimitadas, ou seja, antes do horizonte que o dadaísmo abre para a assim chamada “arte contemporânea”, essa aliança feita com Duchamp não deixa qualquer dúvida de que “arte” para os autores é muito mais do que um campo delimitado de um fazer humano, mesmo que este se refira aos supostos dons mais altos e nobres do homem em seu “gênio”. Não há a menor dúvida, inclusive, que a arte tem, para Deleuze e para Guattari,

¹⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Op. Cit., p. 508.

uma função que se identifica com esta operação “natural-desnaturalizadora”: a produção de sentido, a produção de mundos, a produção da própria vida.

A virada na qual a matéria se torna matéria de expressão, típica do *ready-made* é, nesse sentido, uma marcação sobre um corpo, qualquer que seja: sobretudo corpo dos homens. Nestes últimos em particular, é notável como sobre o seu próprio corpo se produziu uma desterritorialização graças à qualificação e à expressividade que uma de suas partes, mais do que todas as outras, ganhou: o rosto. O rosto é um exemplo-limite da expressividade que um corpo pode assumir. Uma qualidade se expressa nele de tal forma que ele se desterritorializa do corpo se desterritorializando da própria cabeça. Como vimos esse é um ato de arte, exemplo da dimensão *autopoietica* da natureza tal como Deleuze e Guattari a concebem. Trata-se de um lugar de proximidade entre o ato-arte e o ato-linguagem, semelhante ao que se registra sobre os corpos que marcados, distribuídos em distintas funções, formam um *socius*. Mas talvez, quem sabe, a virada designada e operada pelo *ready-made* tenha uma diferença desta marcação sobre os corpos que é cheia de dores e sofrimentos pela qual Deleuze e Guattari descrevem ao mesmo tempo a constituição do *socius* e a constituição da linguagem a partir de Nietzsche.

Esta é a hipótese com a qual encerraremos este texto, qual seja, o “ato-*ready-made*” como *uma marcação sem dor*: uma intervenção sobre um corpo para arrancar-lhe uma qualidade e uma expressividade como quem libera uma potência, uma “alegria”, uma “afeto ativo” deste corpo, mobilizando as forças que o compõe para que ela possa criar, à medida que é capaz de mobilizar forças em torno de si, um novo mundo. A arte é assim esta atividade de criar novos *habitats* para nós: novos *ethos*, novos mundos, tal como fora imaginado um dia pelo projeto barroco de “arte total” ou, num outro contexto, como sonharam os construtivistas russos. O artista como um fazedor de mundos.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *L’Anti-OEdipe, capitalismo et schizophrénie 1*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972

_____. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

_____. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DUCHAMP, Marcel & CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FURLAN, Reinaldo. *Carne ou Afecto : Fronteiras entre Merleau-Ponty e Deleuze-Guattari*. Curitiba/São Carlos : Revista Dois Pontos, vol. 8, nº 22, 2011, p. 99-130

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

Recebido em: 31/10/2015 – *Received in: 10/31/2015*

Aprovado em: 06/01/2016 – *Approved in: 01/06/2016*