

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



MARIA VICTORIA BHI VANAZZI ABDALLA (vyvy)

A clínica de Antonin Artaud
cartografias da *performance* na esquizoanálise

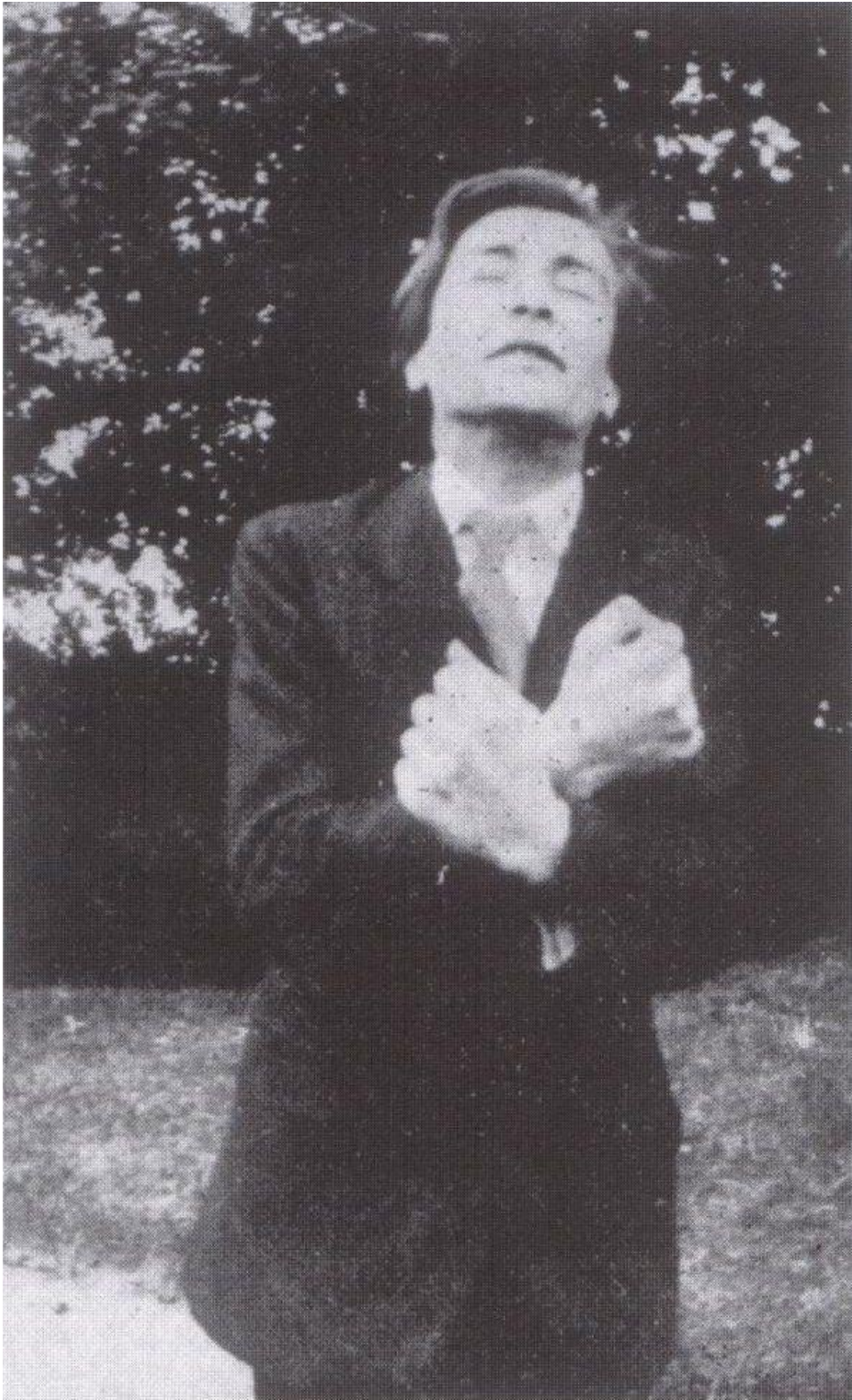
São Paulo
2023

MARIA VICTORIA BHI VANAZZI ABDALLA (vyvy)

A clínica de Antonin Artaud
cartografias da *performance* na esquizoanálise

Trabalho de conclusão de curso como
exigência parcial para a graduação no
curso de Psicologia, sob a orientação do
Prof. Dr. Plínio de Almeida Maciel
Junior

São Paulo
2023



*“... ter em si a correnteza das coisas, estar no mesmo nível que essa correnteza,
estar enfim no nível da vida...”.*

*(Antonin Artaud, Paulo os pássaros ou o lugar
do amor seguido de uma prosa para o homem
do crânio de limão)*

*“Às vezes, quando ninguém me vê, me inclino para beijar uma minhoca, sabendo que a
intensidade de meu hálito vai acelerar o ritmo de sua pulsação”.*

(Paul B. Preciado, Um Apartamento em Urano)

AGRADECIMENTOS

Para o Gatinho (Rousseau) e para o Zyppolinu (Zypp). Os dois seres que vibram intensamente e que se singularizam mais e mais, a cada piscar, transbordando pulsão no ambiente. Nada é mais gostoso que cheirar a respiração de vocês e sentir vocês. À Nina, cujas danças afetuosas continuam em nós. À Ana, com quem as linhas espessam sentido – possibilitando viver em liberdade, sentir a dor e ser a dor; sentir o prazer e ser o prazer; viver vívidamente, em experimentações e metamorfoses. Gratidão por dar consistência a uma vibração tão sutil. Ao João, por suas práticas sem órgãos e por me ensinar a fazer feitiço. Gratidão por partilhar o mundo sensível em conjunto. A vida se torna mais vibrante ao seu lado. À Sete, pelas palavras cruas nas ocasiões mais insurgentes; pelos encantamentos. Ao Céu, por existir poeticamente; com você, as cores ganham intensidade. Ao Gabriel – que nossa relação continue sendo tão *savage* quanto os felinos. À Mari e sua escuta singular e expansiva – gratidão por dar a mão quando nem eu mesma estava mais comigo. Ao Rodrigo, pelos casulos, pelas músicas, pelas resistências – dançar com você é como esparramar-se no sol. À nossa criação conjunta de conceitos e às nossas partilhas de pensamentos e textos no escurinho da noite. Ao Pedro e às brincadeiras inesperadas que insurgem em nossos encontros. À Juliana, pelas trocas feministas. À Victoria, pelas artes. Ao José, meu pai, pelos climas acolhedores que convidam para brincar. Gratidão aos nossos aviõezinhos da infância e pelo suporte nas ocasiões em que a dor tomou conta de qualquer balbucio. À Greice, pelos carinhos que insurgiram a partilha da sensibilidade. À Eliane, minha mãe, pelo suporte e por me apresentar às tecnologias estéticas. À Ju e à Gabi, pelo companheirismo. Às professores carinhosos, com quem foi possível dar consistência à vida e à sensibilidade: João Perci Schiavon, Peter Pál Pelbart, Manoel Canada, Samira Brandão, Nelson Rodrigues da Silva, Janaína Leite, Gabriela Flores, Mário Porta, Vera Mendes, Deborah Sereno, Elisa Zaneratto Rosa, Plínio Maciel, Marcos Colpo, Rafael Covre, Steevens Beringhs e Renato Fontes. Gratidão a todes que estiveram nos seminários de quinta-feira do Perci – pelas perspectivas vivas; Maria Eduarda Checa, Zeca Carú de Paula, Amana Dultra, Karina Camargo, Renan Dias, Jeffe Grochowski, Rodrigo Coutinho, Aversa, Estela, Haroldo e Rita. Gratidão às autorys *queer*, que por mais que não puderam estar muito presentes nos significantes desta pesquisa, estiveram vivys no movimento das palavras: Paul Preciado, Judith Butler, Itziar Ziga, Virginie Despentes, Nelly Arcan e aos coletivos anarquistas da coletânea *Blash Back – ultra violência queer*. Gratidão às pessoas e aos projetos que reluzem perspectivas singulares; à Nise da Silveira, à Cia Teatral Ueinz, à Lygia Clark e ao movimento queer. A todes que disseram NÃO ao regime do Fásccio.

À Mirela e Fernanda

A Clínica de Antonin Artaud - cartografias da *performance* na esquizoanálise

7.00.00.00-0 – Ciências Humanas

7.07.10.01-5 Intervenção Terapêutica

Autoria: Maria Victoria Bhi Vanazzi Abdalla (vyvy) / e-mail: vicabdalla@gmail.com

Orientador: Prof. Dr. Plínio de Almeida Maciel Jr. / Departamento de Psicologia do Desenvolvimento Humano / Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde / e-mail: p_macieljr@pucsp.br

RESUMO

Essa pesquisa busca cartografar uma clínica artaudiana e performática. A clínica é pensada aqui enquanto ambiência de diferenciação e de extensão do inconsciente; ela acontece na margem de um rio, em ruas, montanhas, museus, teatros, grutas, cavernas, tocas e serras. Ela vaza do campo “psi” – partindo de um paradigma estético dos sonhos; do corpo; dos agenciamentos sociais, mentais e ambientais. Através da esquizoanálise e do método da cartografia afetiva, a *performance* é cartografada aqui enquanto exercício pulsional; ela é uma prática-sem-nome situada na história da arte por meio do Manifesto Fluxus. Ela é analisada enquanto prática ancestral de magia; matriz híbrida das artes; prática do encontro, da conexão e realização de desejos; feitiços; xamanismo. A instância originária caracteriza o exercício pulsional; ela é o poder de apropriação e elaboração – é um fazer experimental, sem órgãos – uma vibração em que tudo é feito do mesmo tecido que a natureza. As grutas paleolíticas da Europa, as serras e tocas da Bahia e do Piauí, os trabalhos de Ana Mendieta e de Dora Maar e os escritos de Antonin Artaud são registros do originário; são materiais performáticos, clínicos, de vida. Contudo, as diferentes modalidades do Fásccio (como o fascismo, o capitalismo e o neoliberalismo) anunciam um desvio, uma captura, uma fixação e um impedimento da instância originária na sociedade fálica-branca-cis-colonial-normativa. Frente ao Fásccio, Antonin Artaud compôs um teatro vivo e coletivo (teatro da crueldade; cru; da carne; da sensibilidade) que é também uma clínica. Enquanto seus colegas de Marselha lutavam na segunda guerra mundial, ele transtornou, neurastênico. Artaud elaborou conceitos (como o de crueldade, humanárvore e corpo sem órgãos) e descreveu experiências (como a sua viagem ao México e as internações compulsórias em hospitais psiquiátricos) que cartografam uma prática clínica. Ao unir seus escritos e sua trajetória anti-psiquiátrica com “As três ecologias” de Félix Guattari, foi possível uma aliança afetiva que proporciona dispositivos clínicos para se cultivar *performances*; humanárvores.

palavras-chave: Antonin Artaud; performance art; arte rupestre; pulsão; esquizoanálise.

SUMÁRIO

Nota à leitory	9
Introdução	11
I. <i>A performance</i>	16
A. Escamas: a prática da <i>performance</i> envolvida na história da arte.....	16
B. Descamando: <i>performance</i> enquanto exercício pulsional.....	33
II. Instância originária: as perspectivas ou a vida mágica das cavernas e das serras	49
III. Antonin Artaud e a esquizoanálise.....	108
C. A vida de Antonin Artaud	108
D. Por uma clínica artaudiana: devir-humanárvores	135
Confluindo	157
Referências.....	161

NOTA À LEITORY

Essa pesquisa é uma rede, uma teia, um amálgama. Nela, conflui uma busca pela qual fui encontrando diferentes *nomes*. Considero-a um exercício da vida e quem fala aqui é uma conjuntura de encontros, de cores pigmentadas nas relações. É uma tela sem artista.

Primeiramente encontrei na palavra *performance* uma aliança, mas vi que ainda assim é complexo. Precisei escavar qual *performance* estava falando (pois *performance* é diferente de performance enquanto desempenho, apresentação cênica, visual ou musical). Então percebi que *performance* é a pulsão em seu exercício e para isso encontrei outra aliança na palavra *originário*, que caracteriza o exercício pulsional. A palavra *crueledade* apropriada por Antonin Artaud para dizer do *cru*, da *carne*, da *sensibilidade*, confluiu com o que buscava por *performance* e por *originário*, desaguando assim em uma possibilidade de clínica, uma possibilidade de vida, de jorro em estado nascente – especialmente quando aliada à *ecosofia* de Félix Guattari: o corpo-pensamento; corpo nômade, que cria ambiência para a proliferação de vidas. Assim, essa pesquisa materializa a busca que me adentrou na graduação de psicologia, a busca pela origem da vida. Ela é um rizoma, um retorno que aponta.

À procura dessa resposta, recorri a diversos autorys durante minha formação (tanto do campo da psicologia, como das artes e da filosofia), para então me lembrar durante minha terapia com a Ana Maria Giliolli e durante as aulas no Núcleo de Estudos da Subjetividade que a origem é a terra, o corpo, a água, as espessuras do inconsciente, os sussurros, os sonhos, a criança. A vida não é segundo aquele autor (provavelmente um homem), mas a vida é vivida e vívida – meus percursos e meus a-pontamentos singulares: labirinto. Abri mão de buscar a origem (universal e una) e fui ao encontro do originário, às composições do afeto. Assim, essa pesquisa é uma cartografia sobre um jorro, uma nascente infindável, um fluxo, uma correnteza, que atravessa a ordem temporal das coisas, as causalidades, as palavras de ordem, em direção ao que Félix Guattari chamou de *eterno retorno do estado nascente*; essa ambiência não humana, pré-humana, pré-discursiva, torta e esquisita.

Em paralelo à graduação universitária, fui me envolvendo em oficinas de performance, escultura, desenho, cinema, história da arte e teatro. Aos 19 anos, conheci as obras de Ana Mendieta e de Cindy Sherman e então eu passei a pesquisar os trabalhos delas e de outras artistas da *performance*, produzindo fotografias performáticas também. Com 21 anos conheci a Gabriela Flores, que me apresentou Antonin Artaud através de práticas corporais e assim pude expandir intensamente a experiência da *performance*.

Fiz monitoria de psicodrama, mas no pensamento fálico-estrutural de Jacob Moreno não encontrei terra fértil para a proliferação de *performances*. Aos 23 anos tive um encontro vibrátil com a Janaína Leite, que me guiou cautelosamente a como formular uma *performance* a partir de textos da Eleonora Fabião. Do encontro com Marcelo Prudente e Pedro Val, conheci a existência de Suely Rolnik e entrei em contato com ela, compartilhando meu interesse em me aprofundar sobre *performance* e psicologia (na época, eu nomeava de "arteterapia"). Ela me acolheu e me direcionou para o João Perci Schiavon, cujo encontro envolveu afetos que teceram e tecem teias incessantes. Foi um encontro quente e reluzente, que me encaminhou para a esquizoanálise e para o seu livro *Pragmatismo Pulsional – clínica psicanalítica*, o qual está presente durante todo o tempo dessa pesquisa. Schiavon é co-orientador dessa pesquisa; sem os seus seminários de quinta-feira ou os nossos encontros de domingo, muito dificilmente as palavras seguiriam em livre-associação. Minha terapia corporal com a Ana Maria Giliolli também é um agenciamento indispensável para essa composição.

Proponho nessa pesquisa cartografar como a *performance* acontece na clínica, compreendendo aqui a clínica como espaço de mutação e diferenciação, um espaço de desterritorialização absoluta, espaço de *outros* agenciamentos. A crueldade é a *performance*, antes desta prática ser nomeada; ela compõe uma possibilidade de clínica da diferença, isto é, de clínica esquizoanalítica, tal qual acionada por Félix Guattari junto a Gilles Deleuze.

Proponho dar sustento a uma clínica que é performática; *cru*; originária. Ela não se estrutura em um modelo, uma conserva, uma estância, mas acontece nas instâncias: ela é nascente, é germinação de diferenças, é expansão da vida. Aí está a origem: intensidade em extensão, fluxos a-pontantes, *outridade*, crueldade. A origem é uma multiplicidade; ela é uma instância que acontece na palpitação. E diz respeito à diferença, ao abismo que existe entre mim e o outro – e ao fim do abismo, há terra e água. Inorganicidade.

Partilhamos aqui de algo em comum: os sussurros entre as palavras. Por isso que, no abismo entre os olhos que percorrem estas palavras e os dedos que aqui digitam, há nós. Morfologias consequentes de forças intensas que se coagulam em extensões. Imagens. Não é necessário aqui que sejamos humanos; é necessário que sejamos caulismos, vírgulas, larvas, devires. Silêncio. Heterogêse. *Vivificación de la Carne*. Ouço o movimento da asa de um pássaro.

INTRODUÇÃO

“A tragédia em cena já não me basta.

Quero transportá-la para minha vida”.

(Antonin Artaud, *Eu, Antonin Artaud*)

Contornar o que pulsa à beira dos gestos miúdos: daí advém a jorro dessa pesquisa. Estou buscando o originário, o movimento mínimo (a *performance*). Não o original, o movimento zero, eterno (a *performance*). Aqui, pretendo compor uma clínica através de *performances*; através dos *desenhos* de Ana Mendieta e de viventes da Serra da Capivara (Piauí), das serras e tocas da Bahia e das grutas paleolíticas da Europa. Esses registros performáticos indicam o exercício da pulsão, que se faz em ato ao mesmo tempo em que coagula uma palpação singular daquele território existencial. Nesse sentido, a clínica é pensada aqui enquanto ambiência de extensão do inconsciente e de diferenciação; ela é o espaço da heterogênesse; é o exercício do *eterno retorno do estado nascente*.

Não tenho a intenção de me apoiar em um original, em uma língua ou cultura original. Tenho a intenção de desdobrar aqui o processo originário, a materialização da pulsão em seu pragmatismo, pois o exercício da pulsão é originário e a sublimação é a via de acesso direto. Nesse sentido, para discorrer sobre o originário e seus registros sublimados, torna-se necessário romper a temporalidade cronológica – insurgindo uma temporalidade dos encontros e atravessamentos. A temporalidade das dobraduras, da pulsão. O vazamento de seu exercício em imagens e palavras. Tudo ocorrendo em relação, em agenciamento – sem coisa em si. A criação provém e advém, da matéria faz-se matéria: a bifurcação acontece porque antes já havia movimento, já havia seiva. O caule emerge e submerge do rizoma.

Durante toda a pesquisa, Antonin Artaud esteve presente. A sua experiência de vida deu concretude ao que na década de 60 foi reconhecido enquanto *performance* e ao que busquei compor enquanto instância originária. Nesse sentido, suas contribuições se encontram desde o primeiro capítulo, no qual me dedico a discutir a *performance* dentro do campo da história da arte, prevalecendo sobre o segundo capítulo, no qual discuto a instância originária através dos desenhos em grutas e serras e assim lá está ele onde finalizo: na clínica, tal qual praticada em sua vida.

Artaud realizou *performances* antes do termo ter ganhado rosto. Contudo, ele deu o nome de *crueidade* a esta prática, uma vez que, como clínico da vida, foi a palavra com a qual se encontrou para dar contorno. Como efeito da palpação entre as palavras, Artaud teceu o teatro da crueidade – sem saber que ele se desdobraria na prática da *performance* e em possíveis práticas clínicas. Um desdobramento em reverso: acessa as origens da vida ao mesmo tempo que se aterra no agora. Assim, com o plano de composição criado por Artaud através de suas experiências, posso aqui coagular nesta pesquisa os conceitos de *performance* e de crueidade e apontar, através deles, à produção de uma clínica performática e artaudiana. Veremos como que, através da escuta pulsional e de seu destino originário, é possível compor um corpo sem órgãos – e é nesse sentido que essa pesquisa busca os caminhos clínicos para tal fim (pois o corpo sem órgãos é o ovo, o casulo cru, incessantemente). Essa pesquisa é uma busca por uma clínica performática, clínica da crueidade, ou seja, uma clínica que produza corpos originários (criadores, espontâneos, nômades, auto-coroados; desprendidos de órgãos reguladores: humanárvores).

A costura (a metodologia) dessa pesquisa acontece na *cartografia afetiva*, elaborada por Suely Rolnik através da esquizoanálise. Segundo Rolnik, a prática de um cartógrafo implica princípio, critério, regra e objetivo. Seu princípio é “*um antiprincípio: um princípio que obriga a estar sempre mudando de princípios*” (ROLNIK, 2016, p. 68). Assim, o cartógrafo traveste-se de roupagens conforme sua necessidade – sua sensibilidade – nunca fixando-se em uma identidade, imagem, conceito ou teoria (pois é seu próprio viver que se metamorfoseia a cada instante, de acordo com os sentidos). Seu critério é o “*grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento*” (idem). Com efeito, tanto seu critério como seu princípio são éticos (eles dizem respeito ao que aumenta a potência de uma vida agir no mundo, dizem respeito à expansão de uma vida) e jamais oriundos de uma moral (da estagnação da vida sob preceitos, conceitos, dogmas, tradições, fâscios, conservas ou qualquer mecanismo de Juízo, de Deus).

A regra do cartógrafo é inventar estratégias em nome da vida e de sua defesa; é avaliar “*o quanto as defesas que estão sendo usadas servem ou não para proteger a vida*” (idem). Ou seja, ele deve ser absolutamente impiedoso em nome da vida, deve “*nunca esquecer de considerar esse ‘limiar’*” (idem, p. 69), a prudência, pois sem ela uma singularidade se esvai. Assim, o cartógrafo desloca ou mantém as fronteiras em nome da vida e de sua expansão (de seu des-sufocamento). Ele avalia o que é inegociável para aquela singularidade e “*o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo*” (idem, p. 68) para que, com isso, se criem novas máscaras e novos sentidos, novos territórios

existenciais e a consequente expansão da vida em sua singularidade (multiplicidade). Com efeito, o objetivo do cartógrafo é “*sustentar a vida em seu movimento de expansão, ser suporte disso*” (ROLNIK, 2016, p. 70). Ele quer constituir territórios existenciais e novas línguas; ele se utiliza da linguagem para criar mundos, não para ser veículo de *mensagens-e-salvação*. Ele fala em *palavralmas*, estendendo suas intensidades na linguagem. Seu perfil é “*um tipo de sensibilidade*” (idem, p. 66) e sua verdade é a antropofagia¹. Assim, o movimento dessa pesquisa é análogo ao de comer: espreitar, aproximar, apontar, atacar, morder, rasgar, mastigar, deglutir e expelir (através da linguagem). Ela é uma antropofagia de imagens, conceitos, obras de arte, criações e experimentos que cartografam uma prática capaz de insurgir territórios existenciais *outros*, fronteiras *outras*, *outros* mapas e apontamentos referentes à vida, à arte e à clínica.

Para tanto, primeiramente veremos como a prática da *performance* adquiriu significado na história da arte e as controvérsias referentes ao seu significante. Escolhi como principal objeto de análise o Manifesto Fluxus (MACIUNAS, 1963), escrito por George Maciunas, que elabora as principais referências e os principais desdobramentos dessa prática na década de 60. Em seguida, no segundo subcapítulo, veremos o que implica a produção de uma *performance*. Neste momento, compreendo junto ao historiador Jorge Glusberg que a prática da *performance* acontece através da perspectiva do desejo e dos sonhos, ela é a realização de desejos, e nesse sentido ela apresenta um aspecto invisível que o autor nomeia de *aspecto mágico*. Junto ao esquizoanalista João Perci Schiavon, compreendo que esse aspecto mágico é a pulsão em seu exercício, é a extensão do inconsciente, uma ação desimpedida. Assim, *performances* emergem de uma escuta e de um exercício pulsional, como nas obras de Dora Maar e de Ana Mendieta.

O exercício pulsional é originário e, nesse sentido, dedico o segundo capítulo para falar sobre a instância originária. A partir de imagens coletadas dos *desenhos* na Caverna das Mãos (Argentina), Caverna de Cargas (França), Caverna dos Três Irmãos (França), Caverna de La Clotilde (Espanha), Caverna de Altamira (Espanha), Caverna de Pech-Merle (França), Caverna de Lascaux (França), Caverna de Chauvet (França) e Caverna de Cosquer (França), analiso o originário enquanto um exercício nômade e experimental que caracteriza as obras produzidas

¹ “O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, ‘entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência -, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”. Ver Suely Rolnik em *Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo*, 2016, p. 65-66.

no período que Arnold Hauser (1969) chama de paleolítico. O que há nessa instância é a proliferação incessante de *performances*; os objetos servem à magia, a arte é uma destinação (não uma representação). Em seguida, também analiso as imagens coletadas dos *desenhos* na Serra do Pé do Morro (Bahia), Toca do Caldeirão dos Rodrigues (Piauí), Boqueirão da Pedra Furada (Piauí), Boqueirão do Puxa (Piauí), Fundo do Baixão da Pedra Furada (Piauí), Chapada Diamantina (Bahia) e Toca da Entrada do Baixão da Vaca (Piauí). Essas produções, além de originárias e performáticas, anunciam também uma multiplicidade de perspectivas, ao que Eduardo Viveiros de Castro chama de perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; 2017).

Em certo momento da cultura fálico-branca-capitalística, acontece a fixação. A vida se desviou do estado de palpitação, de *humanárvore* (ou *homem-árvore*, como diz a carta-poema de Antonin Artaud) e a *vida mágica* caiu. Houve um desvio das perspectivas, um desvio da pulsão em seu exercício e a instância originária passou a acontecer fixada em um ideal (um juízo); ela se encontra enfraquecida e desviada – seu exercício está inibido, impedido. Assim, escrevo também nesse segundo capítulo como o fascismo, o capitalismo e o neoliberalismo são diferentes morfologias sociais que se estruturam sobre essa desconexão entre o humano e a vida, a pulsão e seu exercício, a natureza e a cultura (assinalando o perigo sutil e limiar presente no desvio da força originária para um destino estratificante). Os principais autores que norteiam a morfologia do Fásccio são Georges Bataille (1933) e Suely Rolnik (2018).

Por fim, no terceiro capítulo estabeleço uma clínica aliada à Antonin Artaud, à união entre a *magia* e a *vida*, a pulsão e seu exercício (uma clínica de *humanárvores*). Com o teatro da crueldade, Artaud apresentou uma perspectiva que retoma a clínica através de rituais originários. Quando vamos de encontro à etimologia de *crueldade*, vemos que o autor se refere à sensibilidade, a um amálgama vivo, tal qual o tecido no qual estavam conectados os Tarahumaras. Assim, em um primeiro momento, escrevo sobre a vida de Antonin Artaud – desde sua infância, sua viagem ao México, até as internações psiquiátricas –, e em um segundo momento me dedico à clínica tal qual pensada por ele através do teatro da crueldade. É o teatro da vida, na vida – em coletivo, em cura compartilhada. Esta clínica, em uma aliança com a *ecosofia* de Félix Guattari (GUATTARI, 1993; 2012a; 2012b), conflui uma ambiência, um agenciamento coletivo de enunciações singulares, que desdobra corpos sem órgãos em conjunto. Assim, é através de uma transversalidade entre a ecosofia de Félix Guattari e o teatro da crueldade de Antonin Artaud que finalizo a pesquisa com essa possibilidade clínica que acontece na vida, com a vida.

Por último, eu confluio (concluo) a pesquisa. Em suma, ela se inicia com a *performance*, em seguida vai ao encontro do *originário* e, por fim, ela deságua na *crueldade*. Ela é um deslocamento, um rio, um agenciamento de nomes para uma prática-sem-nome; ela apresenta rostidades de um exercício ético e ancestral. A clínica é um exercício nômade, anarquista e *autopoiético*.

É importante dizer que utilizei colchetes para anunciar os principais assuntos que serão tratados ao longo dos capítulos. Essa escolha é em gratidão aos esquizoanalistas Félix Guattari e Gilles Deleuze.

Vale também ressaltar que há uma discussão atual entre as categorias de “esquizoanálise” e de “psicanálise”. Diversos esquizoanalistas – entre eles, João Perci Schiavon, Suely Rolnik, Larissa Drigo, Kwame Yonathan e todos demais autores do livro *Psicanálise esquizoanálise – diferença e composição* (2022) – acreditam que a esquizoanálise é psicanálise. Eles argumentam que a clínica psicanalítica, tal qual insurgida por Sigmund Freud (1893), é um espaço de reconexão com o inconsciente; é um dispositivo de vida dentro de uma sociedade branca e capitalística. Assim, a esquizoanálise não deixa de ser psicanálise; muitos esquizoanalistas se nomeiam psicanalistas. Contudo, eles argumentam que é necessário ativar os dispositivos de vida dentro da psicanálise, os dispositivos pré “neurose” e “psicose” (pré-edípicos; pré-humanos; não-humanos), como por exemplo a escuta flutuante e o ritual, para então fabricar a diferença (heterogênese). Uma coisa não deixa de ser a outra – esquizoanálise é psicanálise, contudo, uma psicanálise *outra*. Com efeito, os conceitos psicanalíticos que foram enredados nessa pesquisa através de Schiavon (como a pulsão, a sublimação e o inconsciente) são pensados nos termos da esquizoanálise.

Também é importante dizer que durante a escritura foi necessário transcrever palavras, principalmente aquelas generificadas. Quando autorys utilizaram o significante *homem* para se referir a *humano*, eu alterei o significante e o sinalizei no texto com um asterisco (*). Em seguida, justifiquei embaixo minha preferência por *humano* em uma nota de rodapé, a cada primeira aparição do termo por capítulo ou subcapítulo. Em outros momentos, utilizei a linguagem neutra. Isso foi uma escolha por uma produção textual não binária, pois estratificar as referências subjetivas implica capturar o exercício pulsional, que é o oposto do que me proponho a fazer.

Essa pesquisa é um apontamento por um devir-caule, devir-árvore,
Devir-proliferação-subcutânea-de-rizomas,
Devir-experimental, devir-retorno,
Devir-sensível-conjunto.

I. *A performance*

“Oh, Deus, eu poderia viver recluso numa casca de noz e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos”.

(William Shakespeare, *Hamlet*)

“Sente o perfume de uma flor no lixo e fuxica”.

(Cazuza, *Ritual*)

A. Escamas: a prática da *performance* envolvida na história da arte

[*performance* – experiência – *Screen Tests* – Manifesto Fluxus – *collage* – cartografia afetiva – catarse – surrealismo – suicídio – crueldade – sonho – ação – pulsão]

A palavra *performance* gera controvérsia.

Uma vez vi um senhor praticando técnicas de figura humana na argila: ele moldava um rosto. Eu estava no Ponto Butantã, um espaço de Economia Solidária que divulgou que ele realizaria uma *performance*. Após a prática, ele curvou-se para aproximadamente 30 pessoas que o aplaudiam (eu também, entre elas). Escutei alguns convidados comentando sobre o resultado e o desempenho dele em relação à argila (sobre a sua boa ou má *performance*; o quanto lembrava um rosto figurativo). Todavia, para mim a *performance* não estava na peça em si, mas naquele senhor escolhendo a argila como meio de saúde mental, de prática pulsional. A cada toque ele se curava à sua maneira, independente do resultado.

Filiada à ambiguidade das coisas, a *performance* é uma prática que desdobra sentidos, que aponta novos direcionamentos em que se desconhece o ponto vindouro. Ela é um meio de cura, de produção da diferença.

Contudo, ela também pode significar o cumprimento de um objetivo; o grau de desempenho e efetivação de um modelo estipulado socialmente (daí as categorias alta e baixa *performance* – boa e má – geralmente atribuídas a atletas, bailarines, motores, carros, motos e máquinas em geral). Além disso, ela também pode ter o sentido de *atuar*, de realizar uma apresentação cênica, como, por exemplo: *tal* pessoa foi contratada para performar uma peça, ou uma dança, ou uma apresentação de circo (*você viu que linda a performance daquela atriz?*).

Estes dois últimos significados são dominantes socialmente. A norma é alguém dizer *performance* e outra pessoa relacionar esta palavra com peças de teatro, apresentações de dança, atletismos ou máquinas.

Quando digo *performance*, me refiro a uma prática que carece de nome e por isso habita nomenclaturas ambíguas e controversas. Segundo a pesquisadora Diana Taylor, “o obscurecimento de fronteiras faz parte, teórica e politicamente, da eficácia da performance” (TAYLOR, 2013, p. 11). Ela conclui que “o termo ‘performance’, mais enquanto termo teórico do que objeto ou prática, é um novato na área” (idem, p. 16).

A prática da *performance* passou a ser reconhecida e nomeada com o movimento Fluxus, nos Estados Unidos², na década de 60. Antes disso, antes de ter um nome, ela era exclusivamente uma prática, um certo tipo de instauração de mundos, de territórios existenciais que germinam encruzilhadas e encantamentos: ela era espaço vibrátil. Flávio de Carvalho³ é um exemplo próximo. Antes do termo ganhar escama, Carvalho (2001) realizava ações pela cidade (nomeou-as de *experiências*). Como, por exemplo, quando em 1931 caminhou na direção contrária à procissão de Corpus Christi de São Paulo (*Experiência nº2*), registrando e descrevendo os acontecimentos deste dia com ilustrações e analisando-os posteriormente em relação ao livro *Psicologia das Massas* (1921) de Sigmund Freud⁴. Também em 1953 o artista andou pela cidade com seu *New Look*, feito por ele mesmo para os climas tropicais (*Experiência nº3*). Segundo ele, a vestimenta *acalma os nervos, evita as guerras e previne resfriados*⁵.

Contudo, com o movimento Fluxus⁶, essa prática recebeu um nome e uma notoriedade social. Entre os participantes estão: John Cage, George Brecht, Joseph Beuys, Nam June Paik, Yoko Ono, Shigeko Kubota, George Maciunas e Allan Kaprow⁷. Mais tarde, a prática reunida nos Estados Unidos repercutiu em diversos lugares, como na Sérvia (Marina Abramović),

² Não necessariamente começou nos Estados Unidos; a maior parte dos artistas que participaram do Fluxus não eram americanos, contudo, foi no território americano que o encontro aconteceu (por exemplo, John Cage estudou na Alemanha e Yoko Ono no Japão).

³ Brasil, 1899 – 1973. Flávio de Carvalho foi um poli-artista: engenheiro de formação, pesquisava diferentes possibilidades de expressão no espaço (desenho, figurino, dramaturgia, pintura e *performance*).

⁴ Ver livro *Experiência nº 2 – uma possível teoria e uma experiência*, 2001.

⁵ Ver desenhos, notícias e registros da *Experiência nº 3* em: <<http://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/flavio-de-carvalho.html>>. Acesso em 06/02/2023.

⁶ Elaborado principalmente por artistas das artes visuais e da música.

⁷ Autor de *How to make a Happening (Como fazer um Happening?)*, 1966. Disponível em texto ou áudio: <<https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>> ou <https://www.youtube.com/watch?v=qvDUNefAmAQ&ab_channel=TheHouseofHiddenKnowledge>. Acesso em 06/02/2022.

Brasil (Lygia Clark), França (ORLAN), Cuba (Ana Mendieta), Chile (Alejandro Jodorowsky), Áustria (Valie Export) e Congo (Olivier de Sagazan).

O contexto político em que as artistas do Fluxus viviam era o da contracultura, em Nova Iorque. A estratégia política era iniciar uma revolução através do modo de vida. Ou seja, toda ação é política e, a partir de uma alteração no modo de se relacionar com o mundo, altera-se a possibilidade de propagar *guerra e violência* ou *paz e amor* (todo contexto micropolítico reflete-se na macropolítica e vice-versa). Assim, para os hippies, a partir do questionamento e deslocamento das normas, é possível insurgir outros mundos habitáveis, além de evitar a conservação de gestos, isto é, o fascismo. A contracultura foi um modo de se fazer política através da vida; o artista Dick Higgins⁸ argumenta: *Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas (...), uma forma de viver e morrer*⁹.

Na década de 60, o contexto artístico apontava para as obras de Andy Warhol¹⁰. Entre suas obras, há as *Screen Tests* (1963-1966). Estas eram registros fílmicos da existência de pessoas que frequentavam o ateliê de Warhol¹¹ e esses registros geralmente serviam como testes para a realização de filmes. Essas pessoas (a maior parte delas artistas e pesquisadores, como Edie Sedgwick e Gregory Battcock) geralmente sabiam que estavam sendo filmadas e Warhol apenas as advertia para serem elas mesmas.

⁸ Reino Unido/Canadá, 1938 – 1998.

⁹ Ver Enciclopédia Itaú Cultural, *Fluxus*, 2015. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em 07/02/2023.

¹⁰ Estados Unidos, 1928-1987, pop art.

¹¹ A Fábrica / The Factory (Manhattan/Nova Iorque, Estados Unidos).



Andy Warhol, *Screen Tests*, 1963 – 1966¹².

Assim, durante estes registros fílmicos estamos diante de diferentes ações em relação ao deslocamento das normas. Todas estas ações estiveram em relação com um silêncio estabelecido pela equipe do set de Warhol por detrás da filmagem, sem se saber o que viria. Edie Sedgwick, à esquerda (figura da página anterior), primeiramente intercala seu olhar em relação à pessoa por trás da câmera e à própria câmera. Em seguida, esboça um sorriso sem dentes e paira seu olhar num ponto fixo (parece esforçar-se para guardar lágrimas). Dennis Hopper, à direita (figura da página anterior), fecha os olhos, contrai as sobrancelhas e em seguida abre-os pairando o olhar em um ponto fixo. Jackie (figura acima, à esquerda) fita a câmera durante grande parte do tempo, até que em certo momento, olha para o lado, tende a colocar seu cabelo para trás da orelha, mas no meio do caminho não o coloca, e em seguida

12

Disponível respectivamente em:
 <https://www.youtube.com/watch?v=hLW_sXv44Uc&list=PLiqP_ZkHvXVoczgn0SvGOgybYxm1qAE49&ab_channel=SangareMP>,
 <<https://www.youtube.com/watch?v=l7uBlDsIYI4&t=353s>>,
 <https://www.youtube.com/watch?v=qeOAagRiUFM&list=PLiqP_ZkHvXVoczgn0SvGOgybYxm1qAE49&index=5&ab_channel=AndysNothingSpecial>
 e
 <https://www.youtube.com/watch?v=XPZ2iqYYZx4&list=PLiqP_ZkHvXVoczgn0SvGOgybYxm1qAE49&index=3&ab_channel=VytautasGalvanauskas>. Acesso em 06/02/2023.

coça seus olhos. Já Paul America, (figura acima à direita), masca um chiclete enquanto fita a câmera com um sorriso maroto, ora olhando para a câmera, ora para quem está atrás da câmera.

Assim, vemos em cada *Screen Test* uma existência singular. O movimento Fluxus radicalizou as experiências de Warhol ao propor o vazamento absoluto desses registros subjetivos das galerias e museus em direção aos espaços públicos, às ruas e à própria vida. Ser a própria singularidade, a própria diferença, em vida¹³.

Antes de Warhol, em 1943, Jackson Pollock¹⁴ materializou os movimentos e o ritmo de seu próprio corpo¹⁵ em uma tela com mais de 200 metros de comprimento¹⁶. Em 1934, Dora Maar¹⁷ utilizou o braço de uma boneca e uma concha para realizar cenários e territorializar outros mundos através da fotografia¹⁸. Em 1917, Marcel Duchamp¹⁹ apresentou *A Fonte*²⁰ para juízes da Associação dos Artistas Independentes de Nova Iorque, em que se discutia quais os caminhos para a arte naquele contexto de esgotamento dos sentidos técnicos.

Nesse agenciamento coletivo, foi possível o enredamento do movimento Fluxus: John Cage e George Brecht realizando música com objetos de seus cotidianos (como água, banheira,

¹³ Sobre as galerias, Antonin Artaud diz: “*Em uma galeria vende-se pintura, compram-se quadros, (...) os objetos expostos são encaixotados (num esquite) ou em vitrines, numa incubadora, não é mais vida;...*”. Ver *Cinco cartas a André Breton (1 de março de 1947)* em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, p. 124.

¹⁴ Estados Unidos, 1912-1956 (foi casado com a artista Lee Krasner, que o ajudou a manter a produção artística). Ele foi agente da action painting.

¹⁵ Inspirado na action painting de Pollock, mas sem usar o próprio corpo enquanto ação, Yves Klein (1960) se utilizava do corpo de mulheres para desenhar no papel, marcando a silhueta e a carne do corpo delas. Para isso, ele se utilizava de uma tonalidade própria de azul, nomeada IKB (International Klein Blue), que o próprio artista formulou. Ele foi um dos expoentes da body art, que utiliza o corpo como suporte artístico. Ele repercutiu nas performances de Ana Mendieta, principalmente na obra *Rastros Corporais* (1982).

¹⁶ Ver *Mural* (247 x 605 cm). Disponível em: <[https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYAG4/\\$File/Jackson-Pollock-Mural.jpg](https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYAG4/$File/Jackson-Pollock-Mural.jpg)>. Acesso em 06/02/2023.

¹⁷ França, 1907-1997 (foi casada com Pablo Picasso, que a retratou no quadro *The Weeping Woman*, 1937). Ela foi agente do surrealismo.

¹⁸ Ver *Untitled (Hand-Shell)*. Disponível em: <https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/49-000842_dora_maar_SXd0eAI.width-1440.jpg>. Acesso em 06/02/2023.

¹⁹ França, 1887-1968. Ele foi agente do dadaísmo.

²⁰ Essa *readymade* de Duchamp buscou, entre outras coisas, territorializar um urinol em uma galeria de arte, isto é, levar um objeto utilizado todos os dias em seu cotidiano para um ambiente em que cada pincelada (cada detalhe) é um novo mundo. Isso significou levar a micropolítica (lugar das relações singulares) para o espaço da macropolítica, ou seja, levar o cotidiano para a obra de arte. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/fountain/1QGek4Lw6B5sBQ?hl=pt-BR>>. Acesso em 06/02/2023.

panela, vaso, travesseiro, etc...)²¹, Shigeko Kubota utilizando a própria vagina como pincel²² e Yoko Ono utilizando tecido preto para metamorfosear seu corpo²³. Segundo Renato Cohen²⁴ (1989), vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys²⁵ as chama de *Aktion* (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell²⁶ de *de-collage* (prevalecendo a fusão). Claes Oldenburg²⁷ usa pela primeira vez o termo *performance*²⁸ (valorizando a atuação)²⁹. Lygia Clark (1964) concorda com Beuys: ... atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. [...] A obra é o seu ato³⁰. Yoko Ono (1964) utiliza *piece*³¹. Diana Taylor (2013) sugere que ...*emprestemos uma palavra de uso espanhol contemporâneo para performance – performático ou performatic, em inglês – para indicar a forma adjetiva do domínio não discursivo da performance*³². Já o artista

²¹ *Water Walk* e *For a Drummer, Fluxversion 4*, 1960 e 1966. Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY&list=PLNbbh5VAsefvztn05WJQ5--_Mws6EYDgi&index=38&ab_channel=NaveforEva> e <https://www.youtube.com/watch?v=VMQFRaraqp4&list=PLNbbh5VAsefvztn05WJQ5--_Mws6EYDgi&index=58&ab_channel=EEMTEnsembleforExperimentalMusicandTheater>. Acesso em 06/02/2023.

²² *Vagina Painting*, 1965. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/126778?artist_id=3277&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso em 06/02/2023.

²³ *Bag piece*, 1966. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1tOMWIAf1A&ab_channel=KunsthauZ%C3%BCrich>. Acesso em 06/02/2023.

²⁴ Brasil, 1956- 2003.

²⁵ Alemanha, 1921-1986, escultura social.

²⁶ Alemanha, 1932-1998.

²⁷ Suécia – Estados Unidos, 1929-2022, escultor da pop art.

²⁸ O termo deriva do latim *formare* (formar) junto ao prefixo *per*, significando: executar ou desenvolver uma tarefa.

²⁹ Ver *Performance como Linguagem*, 2002, p. 43.

³⁰ “‘Caminhando’ ‘Caminhando’ é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. [...] A obra é o seu ato”. Referente à obra *Caminhando*, 1964. Ver texto completo no site dedicado ao acervo de Lygia Clark, disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>>. Acesso em 06/02/23.

³¹ Ono reuniu o cerne de suas performances (os enunciados performativos) por escrito em um livro: *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono*, 1964. Nele, ela expõe diversos enunciados que propulsionam suas práticas. Além deles, uma referência fílmica de suas ações está registrada em *Cut Piece*, 1964, em que a artista se senta em um palco e diz para as pessoas utilizarem uma tesoura para cortar sua roupa. Consequentemente, a violência falocêntrica é exposta na gravação, denunciando o caráter estrutural do machismo através da fala de um homem. A participação era voluntária e quando chegamos ao fim da performance, este homem diz a um amigo “*I don’t wanna cut her*” (“eu não quero cortá-la”). Em sequência ele pega a tesoura e corta todo o restante de roupa que protegia os seios de Ono, começando pelo centro (onde abriria diretamente aos seios). Ele domina o tempo de atividade sobre a tesoura (além dos demais participantes, principalmente além das mulheres, que utilizaram a tesoura por menos tempo que os homens), expondo completamente o corpo de Ono no palco. A artista revirou os olhos e a performance se encerrou logo em seguida. As performances documentam comportamentos sociais, elas são estudos e registros antropológicos. Ver registro da obra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs&ab_channel=textosobretela>. Acesso em 09/02/2023.

³² Ver artigo *Traduzindo Performance* de Diana Taylor, prefácio em *Antropologia e Performance – Ensaios Napedra*, 2013, p. 13.

Tunga³³ (1952-2016), em certo ponto, recusou a utilização do nome *performance* para as suas práticas, substituindo-o por *instauração*³⁴.

Acredito que tanto *ação* (Clark e Beuys) quanto *instauração* (Tunga) são significantes mais concisos (em etimologia e significado) em relação ao significant *performance*. Contudo, me mantenho no termo utilizado por Renato Cohen (1989) e Jorge Glusberg (1987): *performance*, em itálico³⁵. A sugestão de Claes Oldenburg (1929 - 2022) propagou no discurso artístico, e desde então o termo mais utilizado entre as pesquisadoras (visuais e cênicas) para se referir a essa prática híbrida (que já estava sendo exercida desde antes de uma estrutura humana) é *performance*, e a palavra-chave *performance art*. Contudo, vale realçar: antes de *performance*, já foi *fluxo* (1966) o seu nome. Antes disso, *crueldade*³⁶ (1938) e *experiência*³⁷ (1931).

Nesse sentido, me utilizo do significant *performance* para aflorar o dispositivo de vida residente dentro dele. É um nome emprestado, alternável, mas necessário para dizer sobre uma prática ancestral. Além disso, essa pesquisa não propõe um modo histórico e linear de se definir *performance*: aqui não se trata de uma continuidade, de um nome, mas sim de desdobramentos da história sob o ponto de vista pulsional. Se trata de encontros e polinizações singulares que atravessam a instância do tempo para acessar o originário, o múltiplo.

Acredito ser necessário analisar o rosto que essa prática ganhou, a partir do manifesto produzido em seu tempo de nomeação social: o *Manifesto Fluxus*³⁸, 1966, escrito por George Maciunas.

³³ Pernambuco, Brasil.

³⁴ Segundo Suely Rolnik: *Tunga deu o nome de instauração para esse tipo de obra. Ele poderia chamar de instalação ou de performance. E ele deu o nome de instauração e não gostava da palavra performance. Aliás, a Lygia Clark e o Hélio Oiticica odiavam a palavra performance. Porque a Lygia via ainda na performance uma relação de espetáculo com o outro*. Arnaldo Antunes, que participou de instaurações (*performances*) de Tunga, também comenta: “*Performance tem uma relação com o time muito estrita. E a coisa dele é esse transbordamento do tempo; não sabe quanto aquilo vai durar, pode durar 7, 9, 10 horas...*”. Ver série documental *Inhotim – Arte Presente* (2018-2019), 6º episódio, dirigido por Pedro Urano.

³⁵ Analisaremos o livro *A Arte da Performance* de Glusberg, em que o autor mantém o termo *performance* em itálico do início ao fim do livro.

³⁶ Referência a Antonin Artaud (veremos sobre a crueldade em breve).

³⁷ Referência a Flávio de Carvalho.

³⁸ *Fluxus Manifesto*.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Fluxed* into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.* a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part: esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody *flux*, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote
NON ART REALITY to be
 fully grasped by all peoples, not only
 critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

³⁹ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127947>>. Acesso em 07/02/2023.

Na estrutura do manifesto, percebemos um modo de produção: a colagem, ou *collage*. Para Renato Cohen (1989),

... um dos traços característicos da linguagem da performance é o uso da *collage* como estrutura. (...) A utilização da *collage* na performance resgata, dessa forma, no ato de criação, através do processo de livre-associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego. (COHEN, 1989, p. 60-62)

Assim, a própria escrita acontece de forma fluida, espontânea e livre-associativa, através de colagens de um dicionário e de escritos à mão.

Esse movimento de composição também se assemelha ao que Suely Rolnik chama de *cartografia afetiva* (ROLNIK, 2016). Nela, o cartógrafo traveste-se de palavras conforme sua necessidade – sua sensibilidade – sem fixar-se em uma identidade, imagem, conceito ou teoria (pois é seu próprio viver que se metamorfoseia a cada instante, de acordo com os sentidos). O objetivo da *cartografia afetiva* é o de insurgir territórios existenciais e novas línguas. Assim, através dela, o *performer* se apropria da linguagem estratificada para criar outros mundos, intensidades estendidas. Com efeito, ele se caracteriza por *um tipo de sensibilidade* e sua verdade é a antropofagia:

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, ‘entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência -, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 2016, p. 65-66)

Nesse sentido, para Maciunas (1963), a proposta do Fluxus é, primeiramente, “*afetar, ou emergir um certo estado a partir de uma subjetivação, ou de uma relação, com um fluxo. Fluir para um outro mundo*”⁴⁰. Ou seja, abrir mão de um mundo estipulado, estruturado, estratificado para a criação de outros mundos porvir. Adentrar no fluxo da vida, dos rios (por mais que estejam sufocados nas cidades). “... *ter em si a correnteza das coisas, estar no mesmo*

⁴⁰ Ver *Fluxus Manifesto*, 1966 (tradução minha).

nível que essa correnteza, estar enfim no nível da vida... ”⁴¹. Assim como a cartografia afetiva, *fluxus* significa acessar este fluxo e vazá-lo para a vida, fora das instituições, dos nomes, das normas, das estratificações. Travessias. Vazá-lo através da *descarga*, da *purgação* (através da *catarse*, como diria Aristóteles⁴²) – “causar uma descarga, como na purgação”⁴³.

O significante *catarse* é oriundo do grego *kátharsis*, cujo sentido etimológico é purificar, purgar ou limpar⁴⁴. Para Aristóteles (335 a.C. – 323 a.C.), a catarse é o leite jorrando do seio da tragédia. A última empresta anatomia, organismo, para enfim aquela vazar aos corpos o que lhes é fluente. Aristóteles diz: “A tragédia (...) se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões”⁴⁵. Nesse sentido, a consistência da catarse é o próprio apontamento de sentido do corpo diante da acção. Ela é o grito que damos ao ver Medéia assassinando seus filhos diante da traição de Jasão (ela nos lembra que somos fundamentalmente acção; a-juizados). Assim, a catarse é o jorro do fissuramento estrutural (ou fissuramento do juízo). Ela advém da ausência de qualidade da acção (pois a finalidade da vida é uma acção; nós, humanos, é que inventamos uma narrativa, uma qualidade). Com efeito, da disruptura, da cisão, do duplo, do conflito *entre* respondedor e coro (o fundamento da tragédia⁴⁶) evacua-se o corpo. Mas o corpo já estava lá a todo o tempo. Félix Guattari (1993, p. 10-11) diz: “É certamente impossível pensar o ser humano fora de uma lógica do conflito. Mas a questão, talvez, seja a de pensar outra coisa, que não a subjetividade humana, pensar a subjetividade não humana. [...] ... eu substituiria a idéia de dialética pela idéia de processo”.

Em sequência, George Maciunas (1963) explica a que se refere ao dizer *fluxo*. Ele traz o significante *to flow* (fluir) e a relação dele com *fluent* (fluente) e *flush* (descarga). Seria um certo fluir fluente cujo movimento realiza descargas. Ele também aborda seu sentido médico:

⁴¹ Ver Antonin Artaud em *Paulo os pássaros ou o lugar do amor seguido de uma prosa para o homem do crânio de limão* (1924) em *Textos Surrealistas*, 2020b, tradução de Olivier Xavier, pp. 14-15.

⁴² Grécia, 384 a.C – 322 a. C..

⁴³ Ver *Fluxus Manifesto*, 1966 (tradução minha).

⁴⁴ Segundo Álvaro Queiroz (2013): “A palavra *catarse* significa purgação ou purificação. Na antiga medicina, essa purificação poderia ser feita por vômito, evacuação de fezes, urina e suor, bem como através de sangria. É daí que deriva o vocábulo purgante, medicamento utilizado para limpeza interior ou desintoxicação do organismo – purgante = aquilo que purga, purifica, limpa” (Ver artigo *Sobre o Conceito de Catarse na Poética de Aristóteles*, 2013, em: Entrelinhas, v. 1 n. 1. Disponível em: <<https://revistas.cesmac.edu.br/entrelinhas/article/view/214>>. Acesso em 07/02/2023).

⁴⁵ Ver *Poética*, 2008, pág. 47 (tradução de Ana Maria Valente).

⁴⁶ Para Aristóteles, a tragédia nasceu dos solistas do ditirambo. O autor sugere que um certo indivíduo ficava defronte ao coro, fornecendo um tema a ser cantado e, desta relação, o solista entoava/iniciava uma frase e o coro respondia, nascendo assim, improvisadamente, a tragédia (ver artigo *O ditirambo e as origens da tragédia*, 2016, de Lidiania Geraldo).

“uma descarga fluida das entranhas”⁴⁷, que implica “uma excessiva e mórbida descarga”⁴⁸. Nesse sentido, acredito que a morbidez está em relação ao tornar-se outro, à morte do ego, à transformação. Ao que Antonin Artaud⁴⁹ (1925-1927) chamou de *morte* quando disse “a morte só pode ser um desses mil calafrios, uma dessas vagas unhas das coisas que tocam a membrana do meu eu”⁵⁰. O autor aprofundou o assunto no texto *Sobre o Suicídio* (1925):

Se eu me matar, não vai ser para me destruir, mas para me reconstruir, o suicídio não passará para mim de uma forma de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus⁵¹. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desenho na natureza, dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Livro-me do condicionamento dos meus órgãos tão mal ajustados ao meu eu, e a vida já não é mais para mim um acaso absurdo no qual eu penso o que me dão a pensar. Sou eu que escolho então meu pensamento e a direção das minhas forças, das minhas tendências, da minha realidade. Posiciono-me entre o belo e o feio, o bom e o mau. Faço de mim um ser suspenso, sem inclinação, neutro, aberto ao equilíbrio das boas e das más solicitações. (...). Certamente é abjeto ser criado e viver e se sentir até nos mínimos redutos, até nas ramificações mais impensadas de seu ser irredutivelmente determinado. No final das contas nós não passamos de árvores, e está provavelmente inscrito em uma curvatura qualquer da árvore da minha raça⁵² que num dado dia eu me matarei⁵³. (ARTAUD, 2020b, p. 27-28)

Assim, o fluir (ou a descarga) é mórbido, uma vez que a pessoa deixa de ser quem ela se pensa que é e passa a ser o que não se sabe que se é. O fluxo propõe o vazamento, a purgação, pois é nele que se expande um corpo, isto é, um grau potência. Com efeito, o Fluxus bebeu da fonte do teatro para vazar corpos desidentificados; mórbidos; *suicidantes*; corpos *queer* – hibridizando, portanto, as artes visuais e a música.

Com efeito, diversas *performances*, principalmente as de Yoko Ono⁵⁴ e John Cage, eram realizadas em teatros; Cage diz: “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana

⁴⁷ Ver *Fluxus Manifesto*, 1966 (tradução minha).

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ França, 1896-1948. Foi artista plástico, diretor de teatro, ator, escritor, músico, antropólogo e filósofo.

⁵⁰ Ver *Carta a ninguém* (1924-26) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 68. Segundo Xavier, esta carta foi publicada na revista *les Cahiers du Sud*, ano 12, nº 81 e possivelmente esta carta é “uma revisão do que foi dito no texto Sobre o suicídio, resposta de Artaud à enquete sobre o suicídio da revista Le Disque vert” (idem, p. 67).

⁵¹ Quando Artaud fala em Deus, ele se refere à moral, ao juízo estratificado socialmente (ver a sua radio-conferência *Para Terminar com o Juízo de Deus*, 1947).

⁵² Ao falar “raça”, Artaud se refere aos humanos.

⁵³ Ver *Sobre o suicídio* (1925) em *Textos Surrealistas*, 2020b, tradução de Olivier Xavier, pp. 27-28. Segundo Xavier, esse texto foi escrito em resposta a uma enquete da revista *Le Disque vert*, ano 3, nº 1.

⁵⁴ Ver *Cut Piece*, 1964, e *Music of the Mind*, 1967. Disponível, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs&ab_channel=textosobretela> e <https://www.youtube.com/watch?v=PxNJBtRtqTPs&ab_channel=RobHack>. Acesso em 07/02/2022.

como teatro”⁵⁵. O Fluxus propõe trazer o teatro para a vida (ver a vida em teatro, em tragédia, em contradição) e vazar a ação inqualificável que a sustenta, dando-lhe novos sentidos, que operam em uma terceira via, em uma encruzilhada, ao invés de uma dualidade fixada.

Em fluxo: habitar o território livre-associativo. O sentido do *entre*.

Um registro que ilustra essa expansão do corpo é o diálogo entre Antonin Artaud e André Breton⁵⁶. Nesse diálogo, vemos o exercício da pulsão⁵⁷, o fluxo vazando na própria vida (isto é, em cena; encenando a vida):

Artaud: *‘O surrealismo ainda tem a mesma importância na organização ou na desorganização da nossa vida?’*

Breton: *‘Isso é lama, na composição da qual hoje só entram flores’*

Artaud: *‘Quantas vezes ainda pensas amar?’*

Breton: *‘É um soldado numa guarita. O soldado está só. Ele observa uma fotografia que acaba de tirar de sua carteira’*

Artaud: *‘A morte tem importância na composição da nossa vida?’*

Breton: *‘Chegou a hora de ir se deitar’*

Artaud: *‘O que é o amor imortal?’*

Breton: *‘Pobreza não é vício’*

Artaud: *‘Noite ou abismo?’*

Breton: *‘Trata-se de sombra’*

Artaud: *‘O que é que mais te enoja no amor?’*

Breton: *‘É tu, caro amigo, e sou eu’*⁵⁸.

(ARTAUD, 2020b, p. 90)

Assim, nesse diálogo aparecem diversas proposições surrealistas que influenciaram profundamente o Fluxus: a livre-associação, o apelo aos sonhos e aos devaneios, a escolha do sensível e o vazamento do pensamento em *ação*, ou seja, uma singularização das obras. Artaud

⁵⁵ Ver Renato Cohen em *Performance como Linguagem*, 1989, p. 38.

⁵⁶ Ambos participaram do surrealismo e Breton foi o escritor do *Manifesto Surrealista* (1924).

⁵⁷ A pulsão em seu sentido esquizo/psicanalítico, tal qual elaborado por João Perci Schiavon em *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019. Para Schiavon: “Retornar é devir e devir é tornar-se quem se é, mesmo quando se é uma dinamite. Mas isso não é senão retornar ao seio do devir e da vida. E é a este movimento, a esta prática e a este acontecimento, mais que a uma energia ou a um impulso, que se dá o nome de pulsão” (p. 250). Cartografaremos a pulsão em sua extensão mais adiante.

⁵⁸ Ver *O diálogo em 1928* (1928) em *Textos Surrealistas*, 2020b, tradução de Olivier Xavier, p. 90. Segundo o tradutor, esse texto foi publicado em *la Révolution surréaliste*, nº 11, marcando uma reconciliação, em 1928, entre Artaud e os surrealistas.

(2020b, p. 31) diz: “...*realmente temos a intenção de demonstrar a fragilidade de seus pensamentos e os alicerces móveis, os porões sobre os quais eles [humanos] fixaram suas casas trêmulas*”⁵⁹. É do surrealismo expor a vida em sua processualidade aberta; é de seu feitio a materialização do constante deslocamento fundante. Segundo o *Manifesto Surrealista* (1924),

Não se poderia aplicar o sonho, ele também, resolução de questões fundamentais da vida? Serão estas perguntas as mesmas num caso como no outro, e no sonho elas já estão? O sonho terá menos peso de sanções que o resto? (...) O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento.⁶⁰

É o sonho, a livre-associação, o pensamento em seu direcionamento próprio, determinado, em seu fluxo fluvial, que na própria ação já se decide. Assim, o movimento surrealista propõe expor o inconsciente, estendê-lo em forma. Ele propõe anunciar o não senso: “*Ali onde aparece o não senso, anuncia-se o sentido pulsional. Por isso as formações do inconsciente como o lapso, o sonho ou o sintoma só encontram suas decifrações adequadas sob o ponto de vista da pulsão. O teor de não senso, no entanto, se desloca; é sempre o índice de uma transposição de fronteira*”⁶¹. E é do surrealismo expor o *entre*, materializar aquilo que é incontornável; materializar a ação: “... *para mim o surrealismo sempre foi uma insidiosa extensão do invisível, o inconsciente ao alcance da mão*”⁶². Esse movimento fica mais nítido quando assistimos ao filme *A Concha e o Clérigo*⁶³ (1928), em que as passagens entre as cenas acontecem de uma forma sutil (*fade in/fade out*), como nos sonhos, desencadeando uma sucessão de acontecimentos interligados pelo desejo (em exercício pulsional), sempre em deslocamento, “*pois os objetos não formam o real, mas estão no real em deslocamento. E, no sonho, são as propriedades dos objetos que se deslocam e, passando suas forças de um a outro, nos ensinam a realidade inteira*”⁶⁴. Neles, as leis universais da causalidade estão suspensas;

⁵⁹ Ver *Declaração do dia 27 de janeiro de 1925* (1925) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 31. Segundo Xavier, esse texto foi “*escrito integralmente por Artaud, ainda que assinado por vinte e sete nomes. Este manifesto marca a posse de Antonin Artaud enquanto diretor do Gabinete de Pesquisas Surrealistas*” (idem).

⁶⁰ Ver André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em 07/02/2023.

⁶¹ Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 90

⁶² Ver Antonin Artaud (1927) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 75. Artaud diz isso inconformado com o movimento surrealista, que se aliou ao comunismo ao invés de permanecer no campo pulsional do livre-desconhecimento.

⁶³ Direção de Germaine Dulac, roteiro e cenário de Antonin Artaud. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc&t=1s&ab_channel=Cl%C3%A1ssicosdeMulheresnoCinema>. Acesso em 07/02/2023.

⁶⁴ Ver Antonin Artaud em *O México e o espírito primitivo: Maria Izquierdo* em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 104.

nessas condições não se sabe o que pode um corpo (ou um pensamento⁶⁵) – ele é *ação* simplesmente. É deslocamento, não senso, refazimento constante de fronteiras, em que experimentamos *fundo prazer e jubilosa necessidade*⁶⁶.

Em seguida, Maciunas traz que *flux* se relaciona ao *fluxo sanguíneo*, sugerindo uma transversalidade com a *crueidade* de Antonin Artaud (1938). Antes do Fluxus, Artaud realizava diversas *ações*, as quais ele nomeou de *crueidade*:

A palavra crueidade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a goliha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. (...) A crueidade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueidade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém⁶⁷. (ARTAUD, 2006, p. 117-118)

Como no *Manifesto Fluxus*, para compreendermos Artaud precisamos abrir dicionários, ir no cerne da língua. Etimologicamente, a palavra *crueidade* advém de *cruor*. Em latim significa sangue vivo (há a palavra latina *sanguis* para o sangue das correntes sanguíneas e *cruor* para o sangue que derrama). Das palavras latinas *crudelitas* (crueidade) e *crudelis* (cruel), o radical é *cruor* (“sangue vivo”), o mesmo que *cru*; significando, portanto, o vazamento da crueza em vida. Este exercício (de crueidade) – é lúcido, com uma direção rígida submetida à necessidade, pois é o próprio apontamento da vida, a própria escuta pulsional. A crueidade é uma ação, é o caule emergindo do concreto: segue seu fluxo, seu sentido, seu *cruor* que aponta no próprio ato da necessidade (para uns, ir em direção ao sol, para outros, fugir da forte luz que machuca o tecido vegetal). Assim, a crueidade é a vida ganhando forma disforme, é o corpo em cena por um triz de luz para absolutamente inexistir, é o grito, o sonho, o berro formalizado pela consciência. É a extensão do inconsciente.

Com efeito, a crueidade está para o *fluxo* na medida em que ambos equivalem a um mesmo movimento: a crueza em ação, em fluxo (vazamento pulsional). Crueza não é um objeto, uma coisa, uma essência – ela é uma palavra utilizada para dizer do vivo. Mas o vivo, em verdade, não tem forma alguma: “... *quando pronunciamos a palavra vida, deve-se*

⁶⁵ Corpo aqui é compreendido enquanto *um* grau de potência, ou seja, pensamento é corpo.

⁶⁶ Para Nietzsche (1872): “... *o nosso mais íntimo ser, o subsolo comum a todos nós, experimenta os sonhos com fundo prazer e jubilosa necessidade*” (*O Nascimento da Tragédia*, 2022, p. 23).

⁶⁷ Ver *O Teatro e seu Duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, pp. 117-118.

entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”⁶⁸. A crueldade é a ação, o sentir – é a sensibilidade acontecendo no espaço.

Artaud diz: “Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter”⁶⁹. Nesse sentido, o *Manifesto Surrealista* expõe este rigor cósmico: “o espírito do humano*⁷⁰ que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais está presente”⁷¹. Ou seja, quando sonhamos, não há escolhas, pois não há qualidades: há ações, acontecimentos (rigor cósmico, necessidade implacável). A vida segue o seu *fluxo*, seus sentidos a-pontantes. Ela manifesta a sua direção, vaza o seu sentido – e cabe a nós humanos, quando acordamos, tentar elaborar que é que nos passa? O que é que passa no cosmos? Breton argumenta: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”⁷².

Com efeito, o *Manifesto Fluxus* propõe uma união entre o sonho e a realidade, uma surrealidade em vida. Deslocar as leis da causalidade, trazer o fluxo. Vazar a obra da instituição, trazê-la para a vida. Assim, Maciunas (1963) reitera o ato de purgar (característica dos sonhos): “purgar o mundo da doença burguesa, ‘intelectual’, da cultura comercializada e profissional, das artes mortas, da imitação, das artes artificiais, das artes abstratas, das artes ilusionistas e matemáticas”⁷³. Ao fim, ele afirma ser necessário purgar o mundo do europeísmo. O sonho não obedece a nenhum europeísmo, nenhum conceito, nenhuma demanda, nenhuma expectativa. O sonho é a vida falando: palpitação, pulção, crueldade; “Toda vez que a vida é tocada, ela reage pelo sonho e pelas larvas”⁷⁴.

O *fluxo* e a *crueldade* são propostas de retorno ao derramamento do *sangue vivo*, de *a-pontamento* de sentidos, de escuta corporal e pulsional, ao invés de uma estagnação, de

⁶⁸ Ver *O Teatro e seu Duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 8.

⁶⁹ Idem, p. 119.

⁷⁰ “Homem” no texto original, contudo, transcriei o significante aqui enquanto *humano*, pois assim ele assume uma posição não binária, isto é, uma posição que não obedece à heteronormatividade de gênero.

⁷¹ Ver André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1924. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em 07/02/2023.

⁷² Idem.

⁷³ Ver *Fluxus Manifesto*, 1966 (tradução minha).

⁷⁴ Ver Antonin Artaud em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 18.

colonizações europeias, ao invés de categorias, modos de domesticar a vida, nomes e artes mortas que servem para enriquecer uma certa narrativa de mundo, narrativa de *eu* (para falar como Freud), ao invés de potencializar os sentidos de um corpo agir singularmente no mundo (o livre fluxo do inconsciente, dos sonhos, da *ação*). O *fluxo* faz as obras das paredes brancas das galerias vazarem, ele trata da própria vida em *ação*, ao invés da imitação da vida⁷⁵.

Maciunas (1963) continua, dizendo que “*a ação de fluir é um movimento contínuo, ou de passagem, como o de uma corrente fluindo; uma contínua sucessão de mudanças*”⁷⁶. Em seguida, especifica: “*3. Uma corrente; fluxo abundante, enchente, jorro / 4. A entrada da maré em direção à costa / 5. O estado de ser líquido através do calor; fusão*”⁷⁷. Em seguida, procede: “*promover uma maré e uma inundação revolucionária na arte, promover arte viva [living art], anti-arte, promover uma realidade não-artística para que todas as pessoas possam compreender, não apenas críticos, diletantes e profissionais*”⁷⁸. É uma retomada da vida e seu curso pulsional, seu livre-exercício, de forma coletiva. O *fluxo*, descrito no *Manifesto Fluxus*, não se limita a artistas, mas sua proposta vaza para o território clínico, para territórios que busquem insurgir e proliferar outros mundos, mundos sem imitação, representação e estagnação – mas mundos singularizantes⁷⁹. Ele é feito para pessoas, *não-artistas*, pois, em sua radicalidade, traz a arte para seu lugar de nascença: o lugar da extensão, da intensidade em extensão – da pulsão. É a retomada da vida em sua conexão profunda com a arte, a não separação obra/artista, é um retorno às correntezas. Artaud (2006, p. 96) diz: “*Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar*”⁸⁰, assim como Schiavon (2022) diz: “*Atividade em essência, a pulsão se define como*

⁷⁵ Também Artaud se rebelou intensamente em relação à cultura europeia vigente: em 1936 ele vai ao México, de encontro aos Tarahumaras, para buscar maneiras de se fazer reviver o teatro. Segundo o autor: “*A verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. (...) Os deuses que dormem nos museus ... (...) No México, uma vez que se trata do México, não existe arte e as coisas servem. E o mundo está em perpétua exaltação*” (Ver *O Teatro e seu Duplo*, 2006, pp. 5-6). Artaud se rebela também em uma carta a Jean Paulhan referente a editora Gallimard, que tardava para publicar o seu livro *O Teatro e seu Duplo*; ele diz: “*É preciso que a Gallimard saiba que a Revolução desperta em toda parte e que é uma Revolução pela cultura, NA cultura e que não há senão uma cultura mágica tradicional, e que a loucura, a utopia, o irrealismo, o absurdo, tornar-se-ão realidade*” (ver *Carta a Jean Paulhan* (23 de abril de 1936) em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, p. 73).

⁷⁶ Ver *Fluxus Manifesto*, 1966 (tradução minha).

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Veremos isso com mais densidade no último capítulo através da clínica esquizoanalítica.

⁸⁰ Ver *O Teatro e seu Duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 96.

uma ética”⁸¹. Tanto a pulsão como a crueldade são jorros, nascentes. Não se trata de ser Artista, tampouco Psicólogo. Se trata de *sentir a ação*.

Retomando o manifesto, Maciunas (1963) aborda os significados de *fluxus* em relação à química e ao metal. Ele diz: “*a. qualquer substância ou mistura utilizada para promover a fusão (ex: a fusão de metais ou minerais). Fluxos metalúrgicos comuns são sílica e silicatos (ácido), cal e calcário (básico) e fluorita (neutro)/ b. Qualquer substância aplicada às superfícies para serem unidas por solda, imediatamente antes ou durante a operação, para limpá-las e liberá-las de óxido, promovendo assim sua união, como resina*”⁸². Maciunas trata os seres como substâncias químicas e que, quando estão em fluxo, tendem a unir, a promover fusão: assim como a livre-associação característica dos sonhos.

Então, conclui o manifesto: “*fusionar os quadros de revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida e em ação*”⁸³. O autor aponta o manifesto para uma coletividade singularizante, um projeto para todes, de singularização coletiva e conjunta, a partir do livre-exercício de cada um, a partir do fluxo, da correnteza, do fluxo sanguíneo vazando pelo corpo, do caule seguindo seu sentido: fluir. Sentir o subsolo profundo das coisas e arrepiar os pelos da pele simultaneamente. Sensibilidade a florada em contínuo conjunto germinamento.

Nesse sentido, acredito que a prática que recebeu a roupagem de *performance* é muito mais complexa que o sentido usual que lhe é atribuído. Ela é um modo, uma perspectiva, uma *ação*. Para situá-la agora (após o *Manifesto Fluxus* e o significante que Claes Oldenburg atribuiu às suas consequências), preciso retornar. Descamar, onde nomes e juízos não grudam, onde o movimento é propulsionado por *ações*.

⁸¹ Ver João Perci Schiavon em *Terras Freudianas*, Em: *Psicanálise e esquizoanálise: diferença e composição*, 2022, p. 115.

⁸² Ver *Fluxus Manifesto*, 1963 (tradução minha).

⁸³ Idem.

“Ficou por uns instantes trabalhando uma massa imaginária nas mãos. Ouviu murmúrios, lamentos e risos... Era Vô Vicêncio. Apurou os ouvidos e respirou fundo. Não, ela não tinha perdido o contato com os mortos”.

(Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*)

B. Descamando: *performance* enquanto exercício pulsional

[*performance* – corpo – ancestralidade – sonhos – desejo – inconsciente – pulsão – exercício pulsional – Dora Maar – Ana Mendieta – labirinto – originário]

O pesquisador Jorge Glusberg⁸⁴ (1987) escolheu manter a palavra *performance* em itálico para descamar essa *prática-sem-nome*. Ele inicia o livro *A Arte da Performance* (GLUSBERG, 2013) situando a *performance* na história da arte e ao fim do livro ele discursa sobre ela através da perspectiva do desejo, dos processos oníricos e dos atos mágicos. É sobre esta última parte que aqui me dedico.

Ainda na epígrafe, Glusberg (2013) cita o artista Jochen Gerz. Ele diz: “*performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições, Uma espécie de matriz de todas as artes,...*”. Mais adiante, o autor descama mais um pouco: “A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras”⁸⁵. Assim, Glusberg (idem) situa a *performance* como uma prática de germinação de mundos inqualificáveis. Ele diz:

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. (...) Cerimônias sem Deus, rituais sem crenças: é impossível assistir a essas manifestações sem uma certa sensação de impostura. Contudo, essa forma de arte não tem nenhuma relação com o sacrilégio e, sim, com a pantomina, com uma ação que se manifesta por uma linha incomum de expressão. (GLUSBERG, 2013, p. 51)

⁸⁴ Argentina, 1932-2012.

⁸⁵ Ver *A Arte da Performance*, 2013, p. 59.

Nesse sentido, a *performance* é um certo *modo de corpo*, um meio de produzir imagens e saberes. Para Glusberg (2013), a performance trabalha com todos os canais da percepção: as “*experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais*”⁸⁶. Não existe fechamento de um paradigma – sua comunicação se dá em abertura, acontece de forma sintagmática, são os corpos que produzem.

Assim como proposto no *Manifesto Surrealista* (1924), para Glusberg (2013) a *performance* se relaciona intimamente com o sonho; ele é a sua verdadeira natureza:

Assim, podemos ver a verdadeira natureza da performance: a do sonho, a de um processo onírico que supera a experiência imediata e envolve em suas brumas as ações concretas. Em suma, a performance é uma realização de desejos. Dessa forma, a performance não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e, mais importante, com o tempo desse corpo. (GLUSBERG, 2013, p. 110)

Uma *performance* acontece materializando um desejo; ela é a expressão do desejo inconsciente. Glusberg diz: “*Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação do performer*”⁸⁷. Como discutido anteriormente – a respeito do surrealismo de Breton, da crueldade de Artaud e do Manifesto Fluxus – y *performer* sintetiza o mundo desperto e o mundo dos sonhos; ele balanceia ambas as realidades, habitando na surrealidade, no *fluxo* (na realidade e no sonho simultaneamente: não há cisão entre vida e obra). Assim, Glusberg conclui que “*O principal achado da performance é o de estabelecer uma relação com o desejo que reside no domínio da experiência*”⁸⁸, assim “*o receptor de uma performance não necessita – insistimos – decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital*”⁸⁹. A *performance* instaura um território sensível, em que basta sentir e, assim, retomar às imagens imanentes, de forma *direta e vital*. Ela é uma prática que acontece de maneira crua, ali, na rua, na montanha, onde for. Ela abre passagem para o inesperado, para o desdobramento: o magnetismo, a imagem e a *magia*⁹⁰. *Performance* é uma prática da vida. Similaridades salivando sentido. Glusberg (2013) cita as/os magas/magos:

Os magos – e voltamos a eles novamente – sabiam: a estrutura das ações é regida por movimentos secretos e processos invisíveis. O aspecto mágico da performance leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de

⁸⁶ Idem, p. 71.

⁸⁷ Idem, p. 124.

⁸⁸ Idem, p. 126.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Veremos este termo mais adiante.

consciência. (...) Somente quando isso ocorre, quando o desejo se transforma em movimento e em tempo, é que o performer e a performance se tornam vivos. / Não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos. (GLUSBERG, 2013, p. 126)

Esses processos invisíveis aos quais Glusberg (2013) se refere é o campo de imanência⁹¹, o inconsciente. Para João Perci Schiavon (2019), o inconsciente é pulsional. Do alemão *trieb*, a pulsão é tendência, é direcionamento, apontamento; a *verdade* de uma vida. Para o autor, a pulsão é “vetor originário das forças”⁹² e o inconsciente é campo de forças (ação). Este é ancestral e futuro, porque nele está o vivo, está a afirmação, a união, a fusão, o erotismo, que não cessa de acontecer em desdobramentos, em novos encontros e bifurcações. Schiavon (2019) diz: “o inconsciente é afetado de uma afirmação (*Bejahung*) originária. Do ponto de vista analítico, é um começo ‘desde sempre’ afirmativo a ser afirmado”⁹³.

A pulsão é insubmissa (mesmo quando negada, ela se apresenta sob a forma de *lapso* ou de *chiste*). Ela não se identifica com nenhuma roupagem, nenhum conceito, nenhuma categoria: a pulsão é uma força singular direcionada, uma linha plástica; pode se travestir de nomes, objetos, pessoas – mas ela em si é *apontamento*; ela é em si *ação direcionada*. Se mostra via deslocamentos. Através de uma escuta à sua tendência, abre-se campo de consistência para a livre-vazão de seu exercício, de seus direcionamentos, iniciando assim o processo da diferença, de singularização e de cura. Este processo é coletivo e singular (simultaneamente), pois acontece por meio do acesso à imanência (forças existentes afirmativamente e indeterminadamente *desde sempre*) e à prudência (experiência pessoal, limite). Assim, seu processo é originário⁹⁴: diz respeito à ancestralidade e ao futuro (simultaneamente). Artaud (2021, p. 80) diz:

Nós participamos de todas as formas possíveis de vida. Sobre nosso Inconsciente de humano*⁹⁵, pesa um atavismo milenar. E é absurdo limitar a

⁹¹ ou *Natureza*, para falar como Espinosa. Segundo Deleuze, a imanência (ou Natureza) é o plano da *ação*: das palavras, do pensamento, das imagens – mais precisamente, ela é o inconsciente. Todos nós compartilhamos de uma imanência, que se manifesta pelos afetos de que cada ser é capaz (seja um humano, um pica-pau, um carrapato, etc...). Ou seja, imanência é fluxo, produção (e escutá-la pode conduzir a um sentido ético da vida – ético no sentido de aumentar a potência de um corpo agir no mundo). O oposto da imanência é a moral, o recalque, a negação, a cisão, a dualidade, a binariedade estratificada, o capitalismo, o europeísmo, a colonialidade. Ver Gilles Deleuze em *Espinosa: Filosofia Prática*, 2002.

⁹² Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 39.

⁹³ Idem, p. 152.

⁹⁴ Schiavon diz: “Que o originário (o estágio anterior a todos) seja o alvo da análise e seu próprio devir não constitui nenhum paradoxo, pois a anterioridade lógica e ética do sujeito do inconsciente, enquanto instância ativa radical, restaura a dimensão do futuro” (ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 69).

⁹⁵ “Homem” no texto original, contudo, transcrevi o significante aqui enquanto *humano*, pois assim ele assume uma posição não binária, isto é, uma posição que não obedece à heteronormatividade de gênero.

vida. Um pouco daquilo que fomos, e sobretudo daquilo que nós devemos ser, jaz obstinadamente nas pedras, plantas, animais, paisagens e bosques⁹⁶.

Umy artista *performática* é uma pessoa que escuta o inconsciente⁹⁷, desdobrando seus a-pontamentos em vida, em ação, em matéria. Ely mantém o contato (dominantemente interrompido⁹⁸ pela cultura cis-branca-ocidental-capitalística-falocêntrica-normativa-neoliberal⁹⁹) com seu próprio corpo e, a partir dele, fala¹⁰⁰. Singulariza-se e (com o mesmo gesto) cria ambiência para singularizações ao redor. A *performer* é uma criatura que acredita em si, acredita na voz, na polifonia, nos desejos por onde seu corpo caminha sem cabeça. Ela é feita de pés gigantes; a cada centímetro acima, o corpo diminui de tamanho. A artista pisa, por mais que não saiba falar a língua dominante – ela sente, ela escuta, ela aponta (pois sua autoridade é a pulsão, a lei dos sonhos). João Perci Schiavon (2019) diz: “... a pulsão é uma autoridade no que diz respeito ao vivo ou ao desejo. Ela só precisa ser exercida. Cura é o nome que damos a esse exercício”¹⁰¹. Assim, é da *performer*, da *artista*, do “mago”, da *psicóloga* praticar o exercício pulsional (gerando, conseqüentemente, espaço coletivo de germinação; espaço de cura compartilhada: instauração da diferença).

A *performance* é híbrida; ela é matriz das artes; é originária. Habita as materialidades plásticas de acordo com a necessidade, ou seja, de acordo com os meios disponíveis para dar vazão ao seu exercício. A obra *Mão-concha/ Hand-shell* (1934) de Dora Maar explicita esse movimento:

⁹⁶ Ver Antonin Artaud em *Segredos eternos da cultura* em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 80.

⁹⁷ “As formações do inconsciente são dizeres tateantes, semiocultos, pelos quais se esboçam campos de experiência expressiva, territórios afetivos e domínios existenciais” (ver João Perci Schiavon em *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 49).

⁹⁸ Um exemplo de interrupção do exercício pulsional foi (e ainda é) o fenômeno da histeria: bloqueada, a pulsão encontra seus meios de dirigir-se (ela é insubmissa às normas, sejam elas masculinas, brancas ou médicas). Esse fenômeno acomete(u) principalmente mulheres; há registros de procedimentos médicos em relação à histeria desde egípcios e de Hipócrates, até Sigmund Freud e o DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais). A histeria é o lugar da recusa. Do *entre-deux*. Do “e se?”; da ambiguidade, da matriz da linguagem. Ela é o próprio corpo da linguagem, pois na histeria, nenhuma palavra serve: a histérica dispõe seu corpo como mesa de banquete dos significantes: ela sempre desliza, escapando o aprisionamento dos significantes e da estratificação (ela sempre está à escuta da pulsão) – ela sempre se furta da classificação. Ela é a insubmissão, o anarquismo em ação. Logo, Freud e Breuer (1893-1895), ao escutarem o fenômeno histérico, escutaram a revelia e a insubmissão do corpo, que recorre aos primeiros indícios da civilização branca-ocidental humana, até hoje.

⁹⁹ A cultura do *eu*, da identidade, do modelo, molde – a cultura do ódio. Segundo Schiavon: “Freud foi claro e sábio: o ódio não tem origem na pulsão; logo, procede do eu (...) Ao contrário, o desenvolvimento do ódio recalca o poder de avaliação pulsional, isto é, o próprio exercício da pulsão e a condição originária de escolha” (ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 74).

¹⁰⁰ Ela tem acesso direto ao campo inconsciente, e retorna à realidade. Habita território humano (consciente/inconsciente) e não-humano (inconsciente) simultaneamente.

¹⁰¹ Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 307.



Dora Maar, *Sem Título (mão-concha/ hand-shell)*, 1934¹⁰².

¹⁰² Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-voraciousness-and-oddity-of-dora-maars-pictures>>. Acesso em 13/02/2023.

Maar participou do surrealismo, praticando uma série de fotografias singulares sob *collage* (o mesmo processo do Manifesto Fluxus) e a artista trabalhava como fotógrafa em revistas de moda. A curadora Karolina Ziebinska-Lewandowska (2019) argumenta que os objetos utilizados na fotografia *Mão-Concha* provavelmente já se encontravam no estúdio da artista (Maar apenas os reuniu, teceu uma relação entre eles, cartografando os objetos afetivamente em cena)¹⁰³. Os trabalhos da artista (principalmente os de fotografia) tendem a criar uma ambiência surreal, onde se apresentam os objetos da realidade cotidiana (mundo estratificado) como também o deslocamento dos mesmos; de seus sentidos de ordem, causalidade, função e utilidade. Suas obras nos deixam inseguros, não sabemos bem onde habitamos: estamos no terreno onírico (Maar conectou-se ao plano de imanência dando vazão ao seu exercício pulsional, sua singularidade). Como uma serpente, a pulsão atravessa o ambiente travestida de diferentes formas. Face de não-senso; ponta sem ponta.

Assim, o acesso ao campo de imanência desdobrou-se em um plano de consistência singular, através da fotografia. Do inconsciente *age* a pulsão, a tendência, o sentido, a flecha, a serpente. Vemos seus vetores materializados em braço de boneca, concha, areia, céu¹⁰⁴ e fotografia; objetos que participam de seu cotidiano, isso é, de sua experiência pessoal (enquanto mulher e fotógrafa de revista). Ou seja, através de seus limites, de sua prudência, de seu contexto singular, Maar escolhe a fotografia e tais objetos como meio de compor sua escuta pulsional. Os objetos servem; *agem*.

Com efeito, testemunhamos o território de um sentido pulsional. Para Schiavon (2019): “*É a pulsão que tem a força de apropriação, é ela que constitui território (que é ao mesmo tempo integrado e expressivo), assim como é ela que desterritorializa*”¹⁰⁵. Ao mesmo tempo em que Maar insurge um mundo singular seu, ela desterritorializa as causalidades do Mundo Estratificado. Schiavon (2019) diz:

O sentido pulsional se define por uma desterritorialização progressiva, isto é, por uma abolição progressiva dos sentidos enquanto efeitos de significante, de história, de cultura – até onde? Abolição dos sentidos, bem entendido, quer dizer aqui reapropriação de saber e poder, domínio, superação, emergência de vida subjetiva, existência, clareza. É que o real, em seus diversos graus, é digestivo, triturador, antropofágico. E na mesma medida reordena os processos subjetivos segundo sua direção. (...) Ora, não há vida que não se ligue por fios visíveis e invisíveis ao universo. (...) O cósmico, o vivo, é o mais próximo, o micro, o mais íntimo (heimlich), aqui e agora, não importa

¹⁰³ Ver visita guiada da exposição de Dora Maar no Centro Pompidou, 2019, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tSGm8czwELw>>. Acesso em 17/02/2023.

¹⁰⁴ Não se sabe se é mesmo um céu ou uma imagem de revista.

¹⁰⁵ Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 55.

quão longe esteja da experiência subjetiva (unheimlich). (SCHIAVON, 2019, p. 49-50)

Outro exemplo de materialização da pulsão (e do acesso ao real) é a obra *La Vivificación de la Carne*, 1982, de Ana Mendieta¹⁰⁶. Mas, para falar sobre esta obra, precisamos dar alguns passos para trás. Mendieta nasceu em Havana (Cuba) e aos 12 anos foi forçosamente retirada de sua terra natal e de sua família e levada aos Estados Unidos através da *Operação Peter Pan*¹⁰⁷. Desconectada de sua terra, cultura e costumes familiares, Mendieta buscou constantemente, através de suas obras, um lugar de territorialização. Seus trabalhos acabam também discutindo profundamente o gênero feminino: esse espaço negado e abjeto aos olhos da sociedade cis-masculina.

Após recorrer a diversos procedimentos artísticos, em 1973 Mendieta inicia a série *Silhuetas*, em que estuda as diferentes possibilidades de se instaurar um corpo na natureza. Seja marcando o próprio corpo na terra, no lago ou na árvore, seja por meio do fogo, da neve e do pigmento, ou por meio do barro e do sangue – Mendieta vai compondo uma série de silhuetas plasticamente diferentes entre si. Em 1980 a artista visita Cuba adulta pela primeira vez, e em 1981 ela diz:

Eu venho realizando um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado na minha própria silhueta). Eu acredito que isso tenha sido um resultado direto de eu ter sido arrancada de minha terra natal (Cuba) durante minha adolescência. Eu estou inundada pelo sentimento de ter sido expulsa do útero (natureza). Minha arte é o modo como eu restabeleço os vínculos que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna¹⁰⁸.

Neste mesmo ano de 1981, a artista visitou novamente Cuba e iniciou a série *Esculturas Rupestres* nas cavernas de Escaleras de Jaruco. Através de um estudo profundo das deusas da cultura taína e com a ajuda de seu professor José Juan Arrom¹⁰⁹, Mendieta cartografou uma série de imagens, as quais ela evoca materialmente nas cavernas cubanas. São elas: *Itiba*

¹⁰⁶ Havana – Estado Unidos, 1948 – 1985.

¹⁰⁷ Orquestrada por agentes americanos e pela Igreja Católica, essa operação (1960-1962) trazia consigo a premissa de que se os jovens cubanos crescessem em um país comunista, eles estariam “fadados ao subdesenvolvimento”. Assim, os americanos venderam às famílias cubanas a ideia de que eles poderiam “salvar” os seus filhos do “totalitarismo comunista”, e assim, em breve, quando o regime comunista caísse, esses jovens poderiam retornar ao país com uma formação “desenvolvida”. Contudo, o resultado foi que cerca de 14 mil crianças e adolescentes foram distribuídas entre 36 estados norte-americanos adotados por cubanos exilados, casais americanos ou abrigos e orfanatos.

¹⁰⁸ “*I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source*”. Tradução minha. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/ana-mendieta>>. Acesso em 17/02/2023.

¹⁰⁹ Universidade de Yale, Estados Unidos.

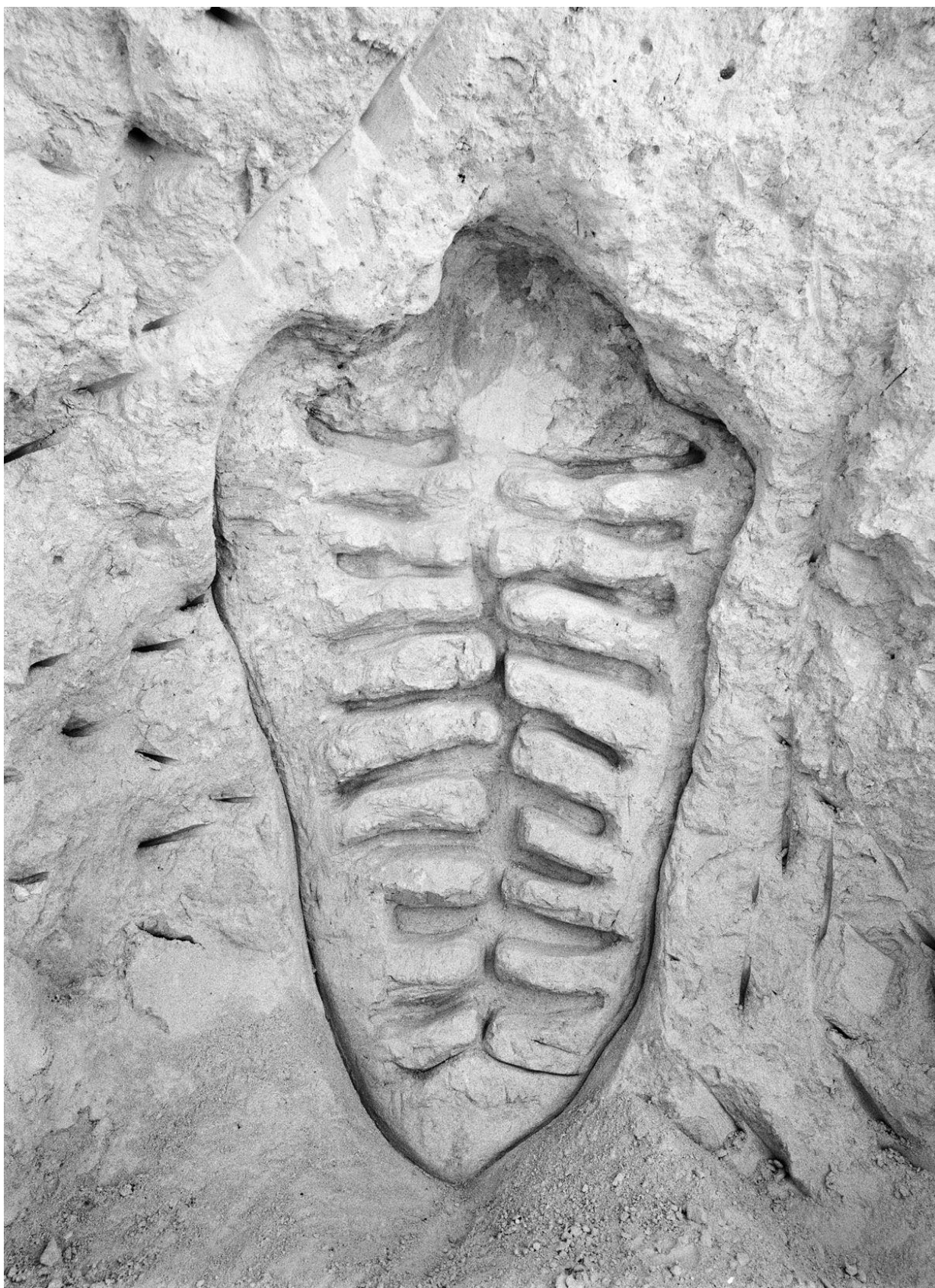
*Cahubaba (Old Mother Blood/ Velha Mãe Sangue), Guanaroca (First Woman/ Primeira Mulher), Guabancex (Goddess of the Wind/ Deusa do Vento), Guacar (Our Menstruation/ Nossa Menstruação), Bacayu (Light of Day/ Luz do Dia), Atabey (Mother of the Waters/ Mãe das Águas), Iyare (Mother/Mãe) e Maroya (Moon/Lua)*¹¹⁰.



Acima: imagem das cavernas da Escaleras de Jaruco (esquerda) e desenho de *Itiba Cahubaba* (direita);
Abaixo: visão distanciada de *Guabancex (Goddess of the Wind)* e *Itiba Cahubaba (Old Mother Blood)*¹¹¹.

¹¹⁰ Ver *Ana Mendieta: a Book of Works* (1993), editado por Bonnie Clearwater, p. 43.

¹¹¹ Ver *Ana Mendieta: a Book of Works* (1993), editado por Bonnie Clearwater.



Ana Mendieta, *Itiba Cahubaba (Velha Mãe Sangue)*, série *Esculturas Rupestres*, 1981¹¹².

¹¹² Idem, p. 67.

Mendieta resgata o espaço íntimo das cavernas: a espacialidade, a matéria, tudo ao redor compõe para que ela encontre território existencial, para que ela vase uma vida. Testemunhamos uma *ação*. Assim, a fotografia para Mendieta é um meio de registro dessa *ação*, um meio de manter as linhas que serão borradas pelo tempo. Há diversas camadas por trás da fotografia: o estudo teórico (com Arrom), o estudo de campo (visita à Cuba), o desenho, a escultura e *performance* na caverna e, enfim, a fotografia. Esta última permite que *Itiba Cahubaba* esteja aqui entre nós.

A obra de Mendieta expõe um acesso às origens: dentro de uma silhueta circunscrita cresce uma espécie de caule, que se assemelha a uma coluna vertebral, uma vida. É uma composição não humana e humana (simultaneamente). O local escolhido para esculpir *Itiba Cahubaba* é semi-oval, na sombra, e *Itiba* se assemelha a um manto de proteção, que cuidará daquele que buscar refúgio em seu *sangue*.

Nesse sentido, Mendieta retornou às origens de uma cultura ancestral e, em cima disso, praticou uma *ação*, uma conexão com o originário dessa mesma cultura e ao mesmo tempo com o originário de si. Através do espaço simbólico já existente, Mendieta antropofagiou as imagens gerando uma nova imagem, sua, a sua nascença, a sua escultura rupestre (e não mais a escultura rupestre de milênios de anos atrás). Para Schiavon (2019, p. 52-53):

O originário não é o objeto, mas o poder de apropriação e elaboração das matérias expressivas disponíveis, seu grau de autonomia criadora e sua inatualidade, ao operar além das coordenadas usuais de espaço e de tempo. Não é um retorno ao primitivo e nem uma sobrecodificação atual dos dados antigos, mas um uso originário de signos de diversa procedência.

Mendieta antropofagia procedências diversas (seus estudos em argila, em fotoperformance, seus estudos com suas silhuetas e os estudos dos símbolos da cultura taína) e derrama a pulsão. Não é uma repetição deles, mas uma antropofagia que propulsiona a repetição da diferença.

Retornemos à obra que virá um ano depois, em 1982: *La Vivificación de la Carne* (MENDIETA, 1982a; 1982b). Esta faz parte da série *Labirinto de Vênus*, que já não diz respeito diretamente à cultura taína, mas incorpora aspectos dela e se debruça sobre a cultura grega, mantendo sempre o vínculo com o *feminino*¹¹³. Mendieta agora explora a deusa *Vênus* e o labirinto, vazando o sangue. É uma antropofagia de imagens distintas e semelhantes entre si: distinta à luz da História, semelhante à luz da vida, da perspectiva da artista (que saiu aos 12

¹¹³ Um espaço controverso na cultura branca-ocidental-cis-hetero-normativa.

anos de um território enraizado na mitologia taína para um território enraizado na mitologia grega). Com efeito, ela sintetiza ambos, vazando o seu exercício pulsional, seu exercício singular, desterritorializante.



Ana Mendieta, *La Vivificación de la Carne (I)*, série *Labirinto de Vênus*, 1982¹¹⁴.

¹¹⁴ Imagem disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-5994805>>. Acesso em 18/02/2023.



Ana Mendieta, *La Vivificación de la Carne* (II). série *Labirinto de Vênus*, 1982¹¹⁵.

¹¹⁵ Imagem disponível em: <<https://blog.sartle.com/post/650470116399644672/forestgreenlesbian-la-vivificaci%C3%B3n-de-la-came>>

Há dois registros sobre a obra. A primeira fotografia registra uma *ação* e a segunda se preocupa em registrar a situação em que uma *ação* aconteceu, suas circunstâncias. Podemos ver através desta que a obra foi esculpida na margem de um rio e modelada com a sua água em relação à terra.

Na obra *Vivificação da Carne*, as formas da escultura tornam-se larvas, caules, serpentes (sentidos); como se o caule existente dentro de *Itiba Cahubaba* (1981) vazasse cruelmente ele mesmo (ele mesmo circunscreve uma silhueta, não existe mais uma cisão entre dentro e fora, o próprio dentro compõe o fora que compõe o dentro). A vivificação da carne é o vazamento do sangue. É o sangue (a *Velha Mãe*) sensibilizando-se no espaço. É o processo da *crueldade*: derramamento de *sangue vivo*, *cruor* em ação. Saliva e seiva. É o caminho de ação do vivo.

O sentido, como já dissemos, é o sentido da força, é a própria linha de força, definível também como linha de fuga – se tivermos em conta não ela mesma e sua perspectiva imanente, mas o campo que ela atravessa, dirigindo-se ao deserto (sentido). Não inventamos nada: toda pulsão, considerada analiticamente, constitui um dizer na origem, e como tal se apresenta num sonho, num lapso, num sintoma ou numa vida. Por esta razão originária, sua prática é a única que faz sentido real, embora não seja sancionada por nenhuma autoridade ou saber, exceto o seu próprio. Daí seu aspecto de não senso. (SCHIAVON, 2019, p. 114-115)

Assim, a larva que segue seu movimento atravessa um campo em direção ao desconhecido (deserto) e é de sua prática atualizar o sentido. Com efeito, o sentido da vida, da vivificação da carne, é o labirinto. Sua face é de não senso porque sua face é um labirinto. O labirinto são os caminhos sancionados pela singularidade (inexplicáveis, contudo, existentes). Ele é *ex-sistência*, apenas. A-pontamento. Ele é uma vida, um território existencial, uma sensibilidade sentindo no espaço. É o deserto pela perspectiva do fora e é a força pela perspectiva do dentro. Esta força quer expandir-se: este é o seu sentido. Seu sentido é a-pontar, é ser fora de si e em si. Schiavon (2019, p. 116) diz:

É preciso, quanto ao sentido, começar antes, torná-lo imanente à força, dizer que ela advém do sentido na mesma medida em que o sentido é o da força. Esse sentido não está confinado ao campo das representações, não diz respeito ao bom senso e ao senso comum. Ele passa a ser o sentido da atividade, informa sua direção e ao mesmo tempo exprime a sensibilidade dessa atividade para consigo própria, o que chamamos também de saber ou

satisfação. Mas não se espere encontrar uma razão ou um sentido para a existência dessa atividade. Ela insiste fora do mundo, e é tudo.

Essa insistência, essa *ação* assemelha-se ao movimento da serpente. Ela cruza qualquer plano através da sensibilidade, norteadada pela própria intuição. Pois a força vai se expressar nas formas que ela encontrar: a pulsão é autônoma; do ponto de vista dela mesma, ela decide. Pois a tendência (*trieb*) é um fora (real; existência). A pulsão é um retorno ao estado nascente, sua forma é a dobra (afirmação da afirmação) e a sua atividade consiste no coração de um ser. Para Schiavon, “a pulsão, a cada vez, é a medida de nossa relação com o inconsciente, com a verdade de nosso ser, com o coração desse ser”¹¹⁶. Assim, praticar o exercício da pulsão, é habitar o surrealismo, estar alinhado aos sonhos, ao coração de uma vida. Nomadismo pulsional. Praticar o seu exercício é dar vazão à intensidade: estendê-la em ato. É praticar um gesto completamente inútil, do ponto de vista neoliberal.

Schiavon (2019, p. 129) diz:

... não servir a nada é o mais valioso e é mesmo uma conquista, concernindo ao ato de existir. O mais valioso não serve a nada por uma razão muito simples, ainda que sua experiência não esteja à mão: ele decide o uso de todas as coisas, não sendo ele próprio sujeito a qualquer uso. E por isso não serve a nada, é sem explicação, verdadeiro não senso – ‘a vontade que a cada instante decide de si’.¹¹⁷

¹¹⁶ Idem, p. 26.

¹¹⁷ Referência à carta-poema *Humanárvore* de Antonin Artaud, que veremos em breve.



Ana Mendieta, *El Laberinto de la Vida*. série *Labirinto de Vênus*, 1982¹¹⁸.

A obra *Labirinto da Vida* expõe a inutilidade, o verdadeiro não senso. Nela, duas serpentes existem em processualidade aberta. Nenhuma das pontas se fecha, significam; elas apenas indicam. É a atividade da inutilidade, de um *devir idiota* como diria Artaud (“... *nesse antro onde não foram nem o pai nem a mãe que o refizeram mas EU o primeiro idiota da terra enredado em minha loucura*”¹¹⁹)¹²⁰ – é o enredamento em uma loucura, uma vida, uma existência inqualificável. “O sentido pulsional não coincide com nenhuma das versões que recebeu no campo sócio-histórico. Na verdade, por ser originário, é inexplicável” (SCHIAVON, 2019, p. 145).

¹¹⁸ Imagem disponível em: <https://www.art.salon/artwork/ana-mendieta_el-laberinto-de-la-vida-the-labyrinth-of-life-from-the-series-labyrinth-of-venus_AID445380>. Acesso em 12/12/2022.

¹¹⁹ Ver *O retorno de Artaud, o momo* (1946-48) em *Artaud o Momo*, (ARTAUD, 2022b), tradução de Sílvia Fernandes, p. 20.

¹²⁰ Também Byung-Chul Han (2014) diz: “*O idiota não é um sujeito, é ‘antes uma existência em flor: simples abertura à luz’*. (...) O idiotismo opõe-se ao poder neoliberal de dominação, à comunicação e à vigilância totais. O idiota não ‘comunica’. Ou melhor, se comunica através do não comunicável. Assim, ele se recolhe em silêncio. O idiotismo erige espaços abertos de silêncio, quietude e solidão nos quais é possível dizer algo que realmente merece ser dito. (...) A violência do consenso reprime o idiotismo” (ver *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, 7ª edição de Âyiné, 2020, respectivamente em pp. 117, 112 e 110).

Assim, tanto Mendieta quanto Maar nos testemunham o exercício da pulsão (a *performance*). Esse exercício, como veremos a seguir, é o que Antonin Artaud nomeou de *humanárvore*.

*“Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um
deus diferente”.*

(Fernando Pessoa, *Passagem das Horas*)

*“É um mesmo ato vital, uma mesma função de
vida que me faz pensar e comer”.*

(Antonin Artaud, *Vim ao México para fugir da
civilização europeia*)

II. Instância originária: as perspectivas ou a vida mágica das cavernas e das serras

[humanárvore – vida mágica – sublimação – Caverna das Mãos (Argentina), Cargas (França), Três Irmãos (França), La Clotilde (Espanha), Altamira (Espanha), Pech-Merle (França), Lascaux (França), Chauvet (França) e Cosquer (França) – naturalismo – naturalismo mágico – multinaturalismo – perspectivismo ameríndio – Serra do Pé do Morro (Bahia), Toca do Caldeirão dos Rodrigues (Piauí), Boqueirão da Pedra Furada (Piauí), Boqueirão do Puxa (Piauí), Fundo do Baixão da Pedra Furada (Piauí), Chapada Diamantina (Bahia) e Toca da Entrada do Baixão da Vaca (Piauí) – xamanismo – desvio da vida mágica ou das perspectivas – fixação – domesticação – homogeneidade – fascismo – cafetinagem – neoliberalismo – alianças afetivas]

Em 1947 Antonin Artaud escreve uma carta-poema a Pierre Loeb¹²¹, com o título de *Humanárvore**¹²². Nela, lê-se:

“O tempo em que o humano*¹²³ era uma árvore sem órgãos nem função,
mas de vontade
e árvore de vontade que anda,
voltará.
Existiu, e voltará.
Porque a grande mentira foi fazer do humano* um organismo,
ingestão, assimilação,
incubação, excreção,
o que existia criou toda uma ordem de funções latentes e que
escapam ao domínio da vontade
decisora,
a vontade que em cada instante decide de si; porque assim era a árvore humana que anda, uma vontade que
decide a cada instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege.
(...)
e a vida mágica do humano* caiu,
o humano* caiu do seu rochedo com íman
e a inspiração que era o fundo
passou a ser o acaso, o acidente,
a raridade,
a excelência,...”¹²⁴.

Artaud expele seu sentimento de tristeza diante da separação entre a vida e a *magia* (do bloqueio ao acesso inconsciente). Entre o que costumava ser um fundo (norte) e hoje costuma

¹²¹ Pierre Loeb foi um galerista. Artaud confiou nele ao fim de sua trajetória para expor suas obras (há retratos dele no caderno de desenhos de Artaud, assim como de sua filha Florence, que se tornou colecionadora do artista). Assim, Artaud fez sua primeira exposição de 4 a 20 de julho de 1947, em Paris, na Galeria Pierre Loeb, com o título *Portraits et dessins par Antonin Artaud/Retratos e desenhos de Antonin Artaud*; ver nota da tradutora Ana Kiffer em *Rosto Humano*, em *A Nota Fervorosa (texto e desenhos de Antonin Artaud)*, 2022, p. 41. Ver também retratos de Pierre e Florence Loeb em *Antonin Artaud: works on paper*, 1996, editado pelo MoMA, pp. 100 e 104, disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_292_300001756.pdf?_ga=2.207458323.1832873715.1677189402-1013563238.1664292701>. Acesso em 23/02/2023.

¹²² O título da tradução original é “homem árvore”, contudo, me atrevi a transcriar este termo enquanto *humanárvore* por sua não binariedade. Levando em consideração as condições de pensamento do autor, as pesquisas referentes a gênero eram escassas – impossibilitando que ele pudesse adentrar e investigar-se diretamente dentro do tema, o que me parece contundente com muitos escritos seus (em que ele busca entender-se dentro de uma terceira via de gênero, sem encontrar, contudo, um nome para isso). Como por exemplo, quando diz: “A fria agitação das colunas divide em dois o meu espírito, e eu toco meu sexo, o sexo da parte de baixo de minha alma, que se ergue como um triângulo em chamas” (ver *Texto surrealista*, 1924-26, em *Textos Surrealistas*, 2020, p. 18).

¹²³ “Homem” no texto original, contudo, transcriei o significante aqui enquanto *humano*, pois assim ele assume uma posição não binária, isto é, uma posição que não obedece à heteronormatividade de gênero.

¹²⁴ Ver *O homem-árvore (carta a Pierre Loeb, 23 de Abril de 1947)* em *Eu, Antonin Artaud*, 1988, tradução de Aníbal Fernandes pp. 105-108.

ser acaso, acidente, raridade e excelência. Ele se refere à cisão entre a pulsão e o seu exercício direto (entre *a vontade que em cada instante decide de si* e a vida).

Artaud propunha desde seus escritos mais antigos uma união entre o pensamento e a ação; entre a natureza e a cultura. Quando ele adentra o movimento surrealista (1924), ele manifesta sua intenção: *a extensão do invisível, o inconsciente ao alcance da mão*¹²⁵. E é este alcance que se perdeu, que se tornou um nome, uma ciência, o estudo de uma estrutura, de funções ocultas e subjacentes. A vida mágica se tornou objeto e, consequentemente, consumo: está presente nas publicidades, na posição de líder, na medicina, em analistas moralistas, nas práticas de *coaching* e de religiões monoteístas – em suma, a vida mágica da cultura ocidental branca se encontra desviada e capturada em organizações que se utilizam do poder de encantamento derivado da magia para aumentar o controle e a produtividade financeira (neoliberalismo). Assim, a vida mágica se tornou fetiche e mercadoria; ela se tornou uma estrutura consumível e ideal: a *performance* (experiência, ação, catarse e encantamento) se tornou performance (grau de desempenho, efetivação e apresentação cênica – *ingestão, assimilação, incubação, excreção*).

Com efeito, a *humanárvore* anestesiou sua *vontade decisora*, que a cada instante decide de si, e tornou-se dúbia, dupla: a decisão agora é feita em nome de Outra coisa; y *humanárvore* traiu-se, traiu a sua voz, a sua vontade que a cada instante decide; e cindiu-se entre humano e árvore (consciente e inconsciente). Ely tornou-se um organismo (um corpo sujeito às organizações hierárquicas e órgãos dominantes, um corpo enfeitiçado por questões que não lhe dizem respeito, um corpo repleto de funções latentes e ausente de decisões, de ações – um corpo transformado em *ingestão, assimilação, incubação, excreção*; um corpo biológico, cientificizado, domesticado¹²⁶, sem vida própria, sem respiração própria, sem palpação). Dessa desconexão profunda do pensamento com a vida, desta queda da vida mágica, a *tendência* tornou-se “*extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos*”¹²⁷ – em vez de “... *ter em si a correnteza das coisas, estar no mesmo*

¹²⁵ Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista* (1927) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 75: “... *para mim o surrealismo sempre foi uma insidiosa extensão do invisível, o inconsciente ao alcance da mão*”. Segundo Xavier, esse texto marca a adesão dos surrealistas ao partido comunista e a exclusão de Artaud e Soupault do grupo surrealista. Segundo o tradutor, ele “*é uma resposta ao texto Au grand jour (lit. Em pleno dia, equivalente da expressão ‘à luz do dia’, no sentido de que se expõe algo), assinado por Louis Aragon André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret e Pierre Unik*” (idem, p. 71).

¹²⁶ Conceito criado por Rodrigo Falcão. Em uma conversa no carro, ele abordou o conceito de domesticação para dizer sobre a colonização, referente a sua pesquisa sobre o bandeirantismo – nesse dia também fizemos explorações alegres com exemplos de domesticações em nossas famílias.

¹²⁷ Ver Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 3.

nível que essa correnteza, estar enfim no nível da vida...”¹²⁸. É a domesticação, ou seja, a colonização da vida – tendo em vista um ideal – que apoderou o humano, desidentificando-o de suas próprias ações e identificando-o a uma ideia.

Um exemplo de domesticação são os experimentos coloniais que buscaram provar “a essência” do humano. Através do tempo, há registros de que muitos monarcas realizaram experimentos violentos com bebês, com o intuito de desvendar qual seria a verdadeira língua humana. Dentre eles, o registro mais provável é o de Frederico II da Sicília (1194-1250). Em busca de saber se a língua original é o hebreu, o latim, o grego, o árabe ou a língua dos pais, Frederico II ordenou que isolassem bebês recém-nascidos em uma terra humanamente desabitada, sob os cuidados de mulheres enfermeiras proibidas de falar (seja verbalmente, seja através do corpo). O período de isolamento durou entre 1 e 2 anos, pois os bebês morreram¹²⁹. Também há o registro do zoólogo Johann Baptist von Spix com o botânico Carl Friedrich von Martius, que em 1817 desembarcaram no Rio de Janeiro através da Academia de Ciências da Baviera, em uma expedição para desbravar o interior do país e registrar a fauna, a flora e os povos que aqui habitavam. Como consequência, os dois cientistas levaram de volta consigo para a Europa duas crianças indígenas, batizadas por eles de Isabella Miranha e Johann Juri. As duas crianças morreram pouco tempo depois de chegarem na Europa¹³⁰.

Essas agências domesticadoras já estão presentes há tempos, ganhando forma e materialidade a cada vez, até eclodir contemporaneamente em neoliberalismo. Seu modo de existir é a insensibilização dos corpos através da desterritorialização, da desconexão, envolvendo-os com crostas que não lhe dizem respeito e levando assim ao adoecimento. Viveiros de Castro (2017, p. 188-189) diz: “*a relação indígena [é] vital, originária, com a terra, com o lugar em que se vive e de onde se tira seu sustento, onde se faz a vida junto com seus parentes e amigos. Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um povo*”. Na cultura branca-ocidental-heterocêntrica perdeu-se a relação vital com a terra, com os amigos, e a vida mágica caiu, desviou-se (podemos vê-la fixada em anúncios publicitários). E o sujeito,

¹²⁸ Ver Paulo os pássaros ou o lugar do amor seguido de uma prosa para o homem do crânio de limão (1924) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 14. Segundo o tradutor, esse texto foi escrito pouco antes da adesão de Artaud no movimento surrealista.

¹²⁹ Ver Robin Campbell em *Royal Investigations of the Origin of Language*, 1981.

¹³⁰ Ver Micheliny Verunschik em *O Som do Rugido da Onça*, 2021.

colonizado, passa a desejar a colonização do outro, em contágio¹³¹. A colonização imprime sobre os corpos uma narrativa violenta, que silencia suas próprias existências. Nenhum ser é capaz de viver sem palpitação (contudo, pode-se palpitar o ódio, em contágio). Me pergunto desde quando a norma passou a ser a insensibilidade, o ideal? Desde quando ficamos tão distantes da *magia* e do *encantamento* em seu exercício ético¹³²?

O historiador de arte Arnold Hauser (1969)¹³³ categoriza a arte rupestre em dois momentos históricos: o período Paleolítico¹³⁴ e o período Neolítico¹³⁵, ou ao que prefiro referir enquanto instância originária e fixação domesticadora. Prefiro o termo *instância* uma vez que instâncias se desdobram no tempo, em diferentes ambientes, diferentes comunidades. É um estado, uma vibração, uma palpitação, uma singularidade e não um marco temporal universal. É um raio. Uma correnteza, um fluxo. Nesse sentido, alinho-me à perspectiva de Ernst Gombrich (2013, p. 42): “... *a história da arte como um todo não é uma história de progresso em termos de proficiência técnica, mas de ideias e demandas em transformação*”.

Através dos estudos realizados por Hauser sobre as cavernas de Chauvet, Lascaux e Três Irmãos (França) e de Altamira (Espanha), ele diz que esses povos eram nômades, formados por caçadores e coletores que praticavam a *magia* e o *naturalismo*. Ele diz:

Os pintores do Paleolítico eram capazes de ver, simplesmente com os olhos, nuances delicadas que nós só conseguimos descobrir com a ajuda de complexos instrumentos científicos. Tal capacidade desaparece no Neolítico,

¹³¹ Artaud, branco, nascido e vivido na França, se posicionou diretamente contra a colonização através da sensibilidade. Através da escuta aos pequenos gestos, à fineza das moelas, aos caminhos do pensamento em carne. E assim, pôde tornar-se pouco a pouco lúcido de sua própria dor, de sua própria palpitação, de sua natureza na natureza, devindo um *homem-árvore* e destruindo o ideal do homem-branco: “*Há gritos intelectuais, gritos que vêm da fineza das moelas. É isso que chamo de Carne. Não separo o meu pensamento da minha vida. Refaço a cada uma das vibrações de minha língua todos os caminhos do meu pensamento em minha carne. (...) quem diz carne também diz sensibilidade. Sensibilidade, ou seja, apropriação, mas apropriação íntima, secreta, profunda, absoluta de minha dor para mim mesmo, e consequentemente conhecimento solitário e único dessa dor*” (ver *Posição da carne*, 1925, em *Textos Surrealistas*, 2022, tradução de Olivier Xavier pp. 59 e 61. Segundo Xavier, o texto foi publicado na revista *Nouvelle Revue Française* nº 147).

¹³² A ética é a prática que aumenta a potência de um corpo agir no mundo, em conexão ao coletivo. Para Gilles Deleuze: “*a ética é um problema de potência e jamais um problema de dever*” (ver *Cursos sobre Espinosa*, 2019, p. 57). Assim, ir de encontro à ética é ir de encontro ao alinhamento (causas ativas), à lei da singularidade, ao que é negociável e inegociável, ao exercício pulsional. Deleuze diz: “*Entendo que o corpo morre quando suas partes estão dispostas de forma a estar entre elas em outra relação de movimento e de repouso*” (ver *Espinosa: Filosofia Prática*, 2002, p. 39). Com efeito, praticar a ética é praticar uma produção, viver a sua potência, em liberdade, em sua própria relação de repouso e movimento: “*é livre todo ser que não é constrangido ao fazer a sua produção*” (ver Cláudio Ulpiano na palestra *Pensamento e Liberdade em Spinoza*, 1988).

¹³³ Romênia/Hungria (1892-1978). Ver capítulo *Tempos Pré-históricos* em *História Social da Literatura e da Arte*. O livro foi publicado pela primeira vez em 1951. Aqui utilizo a tradução espanhola de A. Tovar e F. P. Varas-Reyes, pela editora Guadarrama, terceira edição popular, de 1969. A tradução para o português foi realizada por mim.

¹³⁴ Caracteriza as comunidades que viveram na Europa no período entre 2,5 milhões e 10 mil anos a.C..

¹³⁵ Caracteriza as comunidades que viveram na Europa no período entre 10.000 a.C. e cerca de 3.000 a.C..

em que o humano* substitui a imediatez das sensações pela inflexibilidade e estatismo dos conceitos. (...) Todos os indícios aludem que essa arte servia de meio para uma técnica mágica e, como tal, teria uma função inteiramente pragmática, dirigida totalmente a imediatos objetivos econômicos. (HAUSER, 2013, p. 19-20)

Hauser (idem) argumenta que alguns animais eram marcados por lanças após serem desenhados. Ele diz: “*A melhor prova de que esta arte perseguia um efeito mágico e não estético, ao menos em seu propósito consciente, está em que nessas pinturas os animais são representados frequentemente atravessados com lanças e flechas*¹³⁶, *ou eram atacados com tais armas uma vez terminada a obra pictórica*¹³⁷. Indubitavelmente se tratava de uma morte em efígie”¹³⁸. Assim, os animais não estariam nas cavernas para representar, mas para existirem. A relação entre as linhas se assemelha à relação descrita por Artaud (2022a, p. 34): “*As figuras que eu então fazia eram destinações, sortes – que eu queimava com um fósforo depois de tê-las meticulosamente desenhado*”. Não são desenhos que significam, mas desenhos que servem, que são utilizados enquanto aparelho mágico: são destinações das ações. Eles são uma “*‘armadilha’ em que a caça teria de cair; ou melhor, eram a armadilha com o animal já capturado, pois a pintura era ao mesmo tempo a representação e a coisa representada, era o desejo e a satisfação do desejo ao mesmo tempo*” (HAUSER, 1969, p. 20).

Nesse sentido, a plasticidade da pulsão na instância originária é a sua via direta: “*Uma representação cujo fim era criar um duplo do modelo – ou seja, não simplesmente indicar, imitar, simular, senão literalmente substituir, ocupar o lugar do modelo*” (idem, p. 23). Nessa instância, a extensão (a materialidade, o desenho, a escultura) é ao mesmo tempo a intenção (o desejo). O volume dos animais acompanha a espessura das pedras. Esse movimento de assimilação entre o desejo e a materialidade (o pensamento e a ação) faz parte da sublimação; Artaud (2020, p. 13) diz: “*Só uma coisa faz a arte; a palpabilidade das intenções do humano**”.

Assim, Artaud (2020, p. 74-75) define o que compreende por magia:

O surrealismo nunca passou para mim de um novo tipo de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa libertação do inconsciente que tem como objetivo fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ela normalmente mantém escondido deve necessariamente introduzir profundas

¹³⁶ Ver o desenho *Third Chinese Horse (Terceiro Cavalo Chinês)* presente na Caverna de Lascaux (França). Disponível em *Cave Art*, de Jean Clottes, pp. 113 – 115. Também está disponível em: <<https://kidsdiscover.com/spotlight/caves-for-kids/attachment/chinese-horse-paleolithic-cave-painting-at-lascaux/>>. Acesso em 06/03/2023.

¹³⁷ Ver bisão da Gruta de Niaux (França). Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-na-antiguidade/pre-historia/attachment/1-38bisao_niaux/>. Acesso em 06/02/2023.

¹³⁸ Ver *Historia Social de la Literatura y el Arte*, 1969, p. 23

transformações na escala das aparências, no valor de significado e no simbolismo do criado.

Para ele, a magia está relacionada com o vazamento do inconsciente: ela é tudo aquilo que tem por objetivo aflorar à superfície o que se encontra sufocado, gerando novas transformações (de aparência, significado e simbolismo) naquele que sente sua insurreição. Em 1938, ele reitera: “*Importa é que, através de meios seguros a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo*” (ARTAUD, 2006, p. 104). Assim, para Artaud a magia é uma assimilação viva, singular – como por exemplo, a imaginação e o sonho. Ela é um ato *performático*: seu intuito é de espessar a sensibilidade, ou seja, é de vazar o plano de imanência em consistência.

Hauser também define o que compreende por magia:

O humano* descobria provavelmente de uma maneira casual a relação existente entre o original e a reprodução, mas esse descobrimento deve ter produzido nele um efeito avassalador. Talvez a magia, com seu princípio da dependência mútua das coisas similares, brotou dessa experiência. Mas, de qualquer modo, as duas ideias básicas que, como tem-se observado são as condições prévias da arte – a ideia da semelhança, da imitação, e a ideia da causa, da produção de algo do nada, da possibilidade da criação -, podem ter-se desdobrado na era das experiências e dos descobrimentos pré-mágicos. As silhuetas de mãos que foram encontradas, em muitos lugares, perto das cavernas com pinturas, e que evidentemente foram realizadas ‘vestigiando’ a mão, deram provavelmente pela primeira vez ao humano* a ideia da criação – da poiesis – e lhe sugeriram a possibilidade de que algo inanimado e artificial poderia ser semelhante ao original vivente e autêntico. Claro que este mero jogo não teve nada a ver em princípio nem com a arte nem com a magia; depois se converteu, em primeiro lugar, em um instrumento de magia; e só assim pôde mais tarde chegar a ser uma forma de arte. (HAUSER, 1969, p. 25)

Na instância originária a arte serve à magia – a estética é um meio para um fim prático. O que fica é apenas um registro. Através da magia, desaparecem as barreiras entre arte e realidade (assim como propunha o Manifesto Fluxus). No paleolítico, por se tratar de uma experiência pré-humana, o que opera é uma espécie de *pré-magia* (jogo, relação), um processo em abertura, inominável, uma experiência. Não há nomes, conceitos. Os significantes *arte* e *magia* adquiriram existência posteriormente e com significados que não necessariamente se relacionam à sua prática¹³⁹. Para Hauser, a etimologia de sua existência remete à *imagem*, à

¹³⁹ Sobre a significação da magia (arte), Artaud dedicou um de seus últimos cadernos de desenhos para terminar como o conceito e re-acessar seu sentido originário. Nele, escritos ligam-se a desenhos: palavras também desenhavam imagens. Há uma conexão profunda entre os elementos no plano de composição. Estes escritos-desenhos

assimilação, ao vestígio. Através da dependência mútua das coisas similares, ou seja, através da relação e da assimilação, vivencia-se a arte, a *magia*. Ela é materialmente a extensão do inconsciente; o inconsciente ao alcance da mão.



Caverna das Mãos, agrupamento de mãos vermelhas e pretas (aproximadamente 11.000 a.C.), Argentina¹⁴⁰.

A Caverna das Mãos, localizada na Patagônia (Argentina), testemunha essa ação mágica, *performática*. São vestígios de mãos diversas e aos arredores também se encontram desenhos de animais e humanos¹⁴¹. A ação de vestigiar uma mão e a de insurgir um animal são ambas extensões inconscientes, assimilações, e o cerne delas é a conexão, a união do pensamento ao ato, a destinação da pulsão: magia, imagem, imaginação. Através destas mãos, um enredamento coletivo de conexões se constela: singularidades em extensão.

receberam por Artaud o nome de *50 Desenhos para Assassinar a Magia* (*50 Dessins pour Assassiner la Magie*) e foram reunidos e copiados em 2004 pela editora Gallimard.

¹⁴⁰ Segundo Jean Clottes, foram encontradas mais de 800 stencils de mãos registradas na região. Há várias cores em que o negativo das mãos foram registrados, contudo predominam as cores preto e vermelho. Ver Jean Clottes em *Cave Art*, pp. 304 – 305. Imagem disponível em: <<https://terraadentro.com/arte-rupestre-da-cueva-de-las-manos/>>. Acesso em 27/02/2023.

¹⁴¹ Em outras cavernas também é comum encontrarmos mãos de viventes da comunidade perto de desenhos.



Caverna de Cargas, *mão em um nicho, fora do Santuário das Mãos* (entre 33.000 e 21.000 a.C.), França¹⁴².

¹⁴² Segundo Jean Clottes, a mão foi registrada através de pigmento preto realizado por óxidos de manganês. Ver *Cave Art*, pp. 304 – 305. Para a produção das tintas, o material utilizado como aglutinante era geralmente sangue ou gordura e o material utilizado como pigmento era geralmente terra, rocha ou carvão (de madeira e de ossos).

Já este vestígio de mão encontrado na Caverna de Cargas, é um vestígio “solitário”. Ele acessa o fundo da rocha e lá, em seu limite, nessa região oval, uterina e envolvente, ele marca a sua extensão. É um registro da *ação*. A vida não termina no limite da pele – ela está *com e no* espaço. A vida é inorgânica, os fungos atravessam territórios. São rizomas aparentemente invisíveis, mas que estão em conexão contínua: essa mão de Cargas ecoa até nós. O inconsciente é território comum, sem barreiras, ancestral e poroso. É ambiência não humana e inorgânica. Para falar da natureza do inconsciente, Schiavon (2019, p. 257-258) traz a imagem do sítio arqueológico:

A imagem do sítio arqueológico não deve nos enganar sobre a natureza do que se encontrará ali. Não objetos, utensílios, ornamentos, ossaturas, sob a forma de representações, mas atos, atos de percepção, afetos não realizados, pedaços de dizeres e dizeres inteiros. Desde sua primeira definição, a pulsão é uma exigência, e sua ‘força constante’ se esclarece como prática constante. E tal é de fato a sua força, pois os graus em que os problemas se graduam no tempo, na memória, são graus de poder, de força – de agir, de realizar, de pensar. A graduação da memória e o devir da força pulsional constituem um mesmo processo: sublime-ação.

Uma mesma singularidade é capaz de habitar o fundo silencioso e escuro de uma gruta assim como é capaz de dizer. Quando Schiavon afirma que não são objetos, utensílios, ornamentos e ossaturas que encontraremos no plano do inconsciente, ele afirma que a vida não é orgânica (representável). Para nos conectarmos ao inconsciente, como acontece no caso da clínica, não se trata de utilizarmos juízos, ou de representarmos as situações vividas pela paciente em analogias, ou de tentarmos decifrar sua linguagem pela intelectualidade – mas no campo inconsciente são *ações, atos de percepção, afetos não realizados, pedaços de dizeres e dizeres inteiros* – através destes elementos que nos conectamos, que dizemos, que retornamos e que insurgimos mais uma vez. O exercício clínico é o exercício da vida: é a mesma prática que levou o vivente de Cargas a materializar sua mão na rocha. *Aqui tem vida*. Não é a organização de algo, é o vestígio ininterrupto. A clínica é sinônimo de arte e magia, pois é sinônimo de agenciamento.

Nesse sentido, a magia (ou o agenciamento) é a criação da vida; o insurgimento de algo. Ela está vinculada à exigência da pulsão, sua *força constante* que *se esclarece enquanto prática constante* e também é atravessada por uma *causa*. Vimos em conjunto ao surrealismo que as causalidades são oníricas, já decididas: não existem causa e consequência objetivamente externas (aqui estaríamos no plano da ficção). A causalidade é ativa, é real: desdobramento do

inconsciente. Para falar com Baruch Espinosa, a causa da magia (da conexão ou do agenciamento) são as *causas ativas*: é o campo de imanência (a Natureza) que decide, que afirma sua afirmação – é através dele que a pulsão dobra, fala. A arte e a clínica são planos de consistência para a conexão, magia. Assim como a gruta, a clínica fornece ambiência para que o exercício pulsional vaze em livre-associação. Hauser diz:

E que a arte paleolítica estava em conexão com ações mágicas prova, finalmente, a representação de figuras humanas disfarçadas de animais, a maioria das quais se ocupa indiscutivelmente de executar danças mágico-mímicas. Nessas pinturas, sobretudo nas de Trois-Frères, encontramos reunidas máscaras de animais combinados, que seriam por completo inexplicáveis sem uma intenção mágica¹⁴³.

¹⁴³ Ver *Historia Social de la Literatura y el Arte*, 1969, p. 23.



Caverna dos Três Irmãos, *O feiticeiro*, aproximadamente 13.000 a.C., França¹⁴⁴.



Caverna dos Três Irmãos, *O bruxo com arco musical*, aproximadamente 13.000 a.C., França¹⁴⁵.

O que vemos na Caverna dos Três Irmãos são os esboços, o que sobra, os vestígios de uma *ação*. Figuras humanas e não humanas coexistem. É o surrealismo que acontece. O estado onírico é que governa a ambiência: não há cisão com a natureza, nem tampouco com o desenho. Como sinaliza Antonin Artaud, no texto *50 Desenhos para Assassinar a Magia*¹⁴⁶:

¹⁴⁴ Fotografia, à esquerda, realizada por Robert Bégouën e ilustração, à direita, realizada por Henri Breuil. Imagens disponíveis, respectivamente, em: <<https://hav120151.wordpress.com/2015/04/04/representacaomagia-a-gruta-de-tres-irmao/>> e <<https://mapcarta.com/pt/18288928>>.

¹⁴⁵ Ilustração realizada por Henri Breuil. Ver Jean Clottes em *El Arte Parietal Paleolítico* (em *Redescubrir Altamira*, coord. José Antonio Lasheras Corruachaga), 2003, p. 108. Disponível em: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/en/dam/jcr:36ced4af-19dd-4add-aa5c-510c24fd463c/clottes-2002-arte-parietal-paleolitico.pdf>>. Acesso em 27/02/2023.

¹⁴⁶ O texto foi escrito para introduzir seus desenhos performáticos. Ele compilou esses desenhos híbridos no livro *50 desenhos para assassinar a magia* (*50 dessins pour assassiner la magie*), com a ajuda de Pierre Loeb.

*“eles [desenhos] não são, de fato,
senão que o comentário
de uma ação que
realmente se passou,
e a figuração
sobre o papel
circunscrita
de um élan
que aconteceu
e produziu
magnética e
magicamente seus
efeitos,
e porque esses desenhos não são
a representação
ou a figuração
de um objeto
de um estado
mental ou do (coração),
de um elemento
e de um acontecimento
psicológico,
eles são puramente
e simplesmente
a reprodução sobre o
papel
de um gesto
mágico
que eu exerci
no espaço real
com o sopro dos meus
pulmões
e as minhas mãos
com a minha cabeça
e os meus 2 pés
o meu tronco e as minhas
artérias etc., –
(...)”*

*meus desenhos então reproduzem
essas formas
assim emergentes,
esses mundos de
prodígios,
esses objetos
onde o Caminho
está feito
e o que se chamava de Grande Obra
alquímica, doravante
pulverizada, porque nós não
estamos mais na
química,
mas na
natureza.
E acredito,
que a natureza,
vai falar”¹⁴⁷.*

Os vestígios indicam esta fala da natureza, a conexão ininterrupta do tecido. Assim, a pedra serve como suporte para as *ações* (não humanas, imanentes), elas são o *comentário de uma ação que realmente se passou*. Expele o real, assim como a clínica; fornece a ambiência para que um *um élan que aconteceu* possa produzir *magnética e magicamente seus efeitos*. É um espaço para a escuta pulsional.

Em uma conversa com um professor muito querido de história da arte, ele me trouxe a sensação de estranhamento da magia em relação à *causa*. Ele me deu um exemplo, fazendo a pergunta: “*como que ele [o artista] conseguiu fazer isso? Como ele criou isso do nada?*”. Após longos minutos de conversa, a pergunta foi se respondendo silenciosamente através das imagens dos livros de arte rupestre que ele me mostrava em sua biblioteca, até que ao fim do encontro a pergunta se respondeu por inteira: já estávamos em pé, de saída, e ele me contou que o surrealismo habita o mesmo território existencial da arte rupestre. Eu me *encantei*, ao passo que ele disse: “*isso não veio do nada*”. A causa da encantação, da magia, da conexão, da arte, da pesquisa, da cura: ela não acontece “*do nada*”; ela é a elaboração de uma escuta. O *artista* conseguiu fazer *isso* escutando, estando à escuta. Ou seja, com suas experiências,

¹⁴⁷ Ver *50 desenhos para assassinar a magia* (1948) em *A Nota Fervorosa (texto e desenhos de Antonin Artaud)*, 2022, tradução de Ana Kiffer, pp. 23-24 e 27-28.

memórias e limites. Com efeito, esse professor silenciosamente me disse que a magia nada mais é que estar à escuta da vida. É um infundável percurso de costuras. A magia é o exercício da conexão.

Testemunhamos o exercício da pulsão através da sublimação, sua via direta. Segundo João Perci Schiavon (2019, p. 46; p. 48; p. 109):

O destino originário da pulsão é a sublimação. (...) A sublimação é uma estranheza não humana e cósmica, pois abrange uma gama considerável de práticas originárias que não poderiam mais ser circunscritas à esfera dos procedimentos humanos, ainda que estes possam compreender essa amplitude e paradoxalmente nela se incluir. (...) A sublimação é ainda a pulsão sob a forma de um destino determinado. (...) É ela que gradualmente nos cura, e é nessa cura que consiste a satisfação pulsional direta¹⁴⁸.

Assim, a sublimação é o caminho, o veículo e o norte¹⁴⁹; Schiavon diz: “Ora, a sublimação é o exercício direto da pulsão, sua feição originária, ativa, e não há outro real que o de sua prática – ao mesmo tempo do pensar e do viver. Vida-pensamento”¹⁵⁰. Nesse sentido, a sublimação é a magia: é a assimilação, o vazamento pulsional autodeterminado, o direcionamento da pulsão em ação. Através dela, testemunha-se a diferença, a essência¹⁵¹, a palpação¹⁵². Schiavon diz: “O que se revela com a sublimação é a diferença em pessoa e, com ela, um tempo original, ... (...)... a revelação da essência pela arte corresponde ao exercício esclarecido da pulsão”¹⁵³. A arte é sublimação, nesse sentido, também é magia. É a Vivificação da Carne. Agenciamento coletivo de enunciações singulares. Segundo uma fala de Schiavon durante seus seminários de quinta-feira no Núcleo de Estudos da Subjetividade, “É através da sublimação que se tem notícia direta da pulsão em seu exercício”¹⁵⁴.

Ernst Gombrich (2013) traz um exemplo elucidativo sobre a conexão. Ele discorre sobre o exercício de rasgarmos, modificarmos ou furarmos uma fotografia de alguém querido. Ele diz:

Por mais que, no fundo, saiba que o que quer que faça à foto não afetará em nada meu amigo ou ídolo, ainda assim sinto uma vaga relutância em danificá-

¹⁴⁸ Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, pp. 46, 48 e 109.

¹⁴⁹ “A sublimação é o caminho, o veículo e o norte, e não a castração que, no melhor dos casos, vai de roldão”. Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2012, p. 258. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15099/1/Joao%20Perci%20Schiavon.pdf>>. Acesso em 02/05/2023.

¹⁵⁰ Idem, p. 130.

¹⁵¹ Grau de potência, diferença, palpação.

¹⁵² “a sublimação é originária e tudo deve ser medido por ela”. Ver João Perci Schiavon em *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2012, p. 150.

¹⁵³ Idem, p. 238.

¹⁵⁴ Seminário do dia 18 de maio de 2023.

la. De algum modo, subsiste a sensação absurda de que o que se fizer ao retrato atingirá também a pessoa que ele representa¹⁵⁵.

A conexão existente entre a matéria, a *pulsão* e os viventes é sentida quando agredimos uma imagem. Ao rasgar ou queimar uma fotografia, a sensação é de que estamos fazendo isso com a própria pessoa retratada. A imagem tem um poder conectivo que nos relembra do tecido invisível que conecta a todos. Artaud, em uma viagem junto aos Tarahumaras, relata este enredamento:

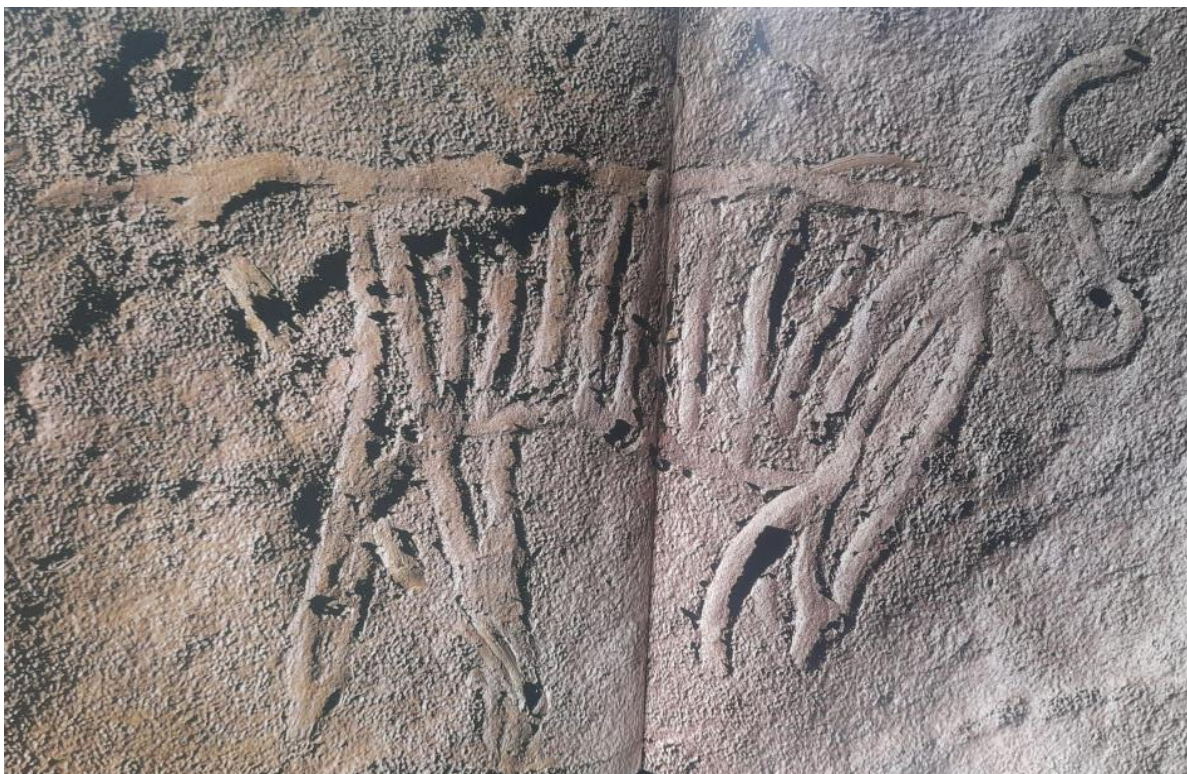
Se os Tarahumaras são fisicamente fortes como a Natureza, não será porque vivam materialmente perto dela, mas são feitos do mesmo tecido que a Natureza e, como todas as manifestações autênticas da Natureza, nasceram de um primitivo amálgama¹⁵⁶.

As conexões revestem desde as *ações* até o tecido coletivo. Contudo, como pronunciado por Artaud na carta-poema *Humanárvore*, que inicia este capítulo, o humano caiu do rochedo, assim como a magia também caiu da vida (e hoje é o acaso). Mas originariamente se é pedra, se é inorganicidade em extensão e conexão. Se é agenciamento coletivo de enunciação.

O desenho de um auroque realizado por uma pessoa que habitava a caverna de La Cotilde, na Espanha, exprime esta conexão. Segundo Jean Clottes (2008), o desenho foi materializado através do contato de um dedo com uma superfície fresca e frágil de argila. Deste contato, abre-se um espaço para os sentidos daquele corpo que tocou: não se sabe o que virá, as linhas seguem percursos de assimilação originária, assimilação direta. O desenho acontece em experimento, o dedo sensibiliza-se para escutar o barro e juntos trazem o auroque.

¹⁵⁵ Ver *A História da Arte*, 2013, p. 38.

¹⁵⁶ Ver *Uma raça-princípio*, em *Os Tarahumaras*, 1985, p. 62.



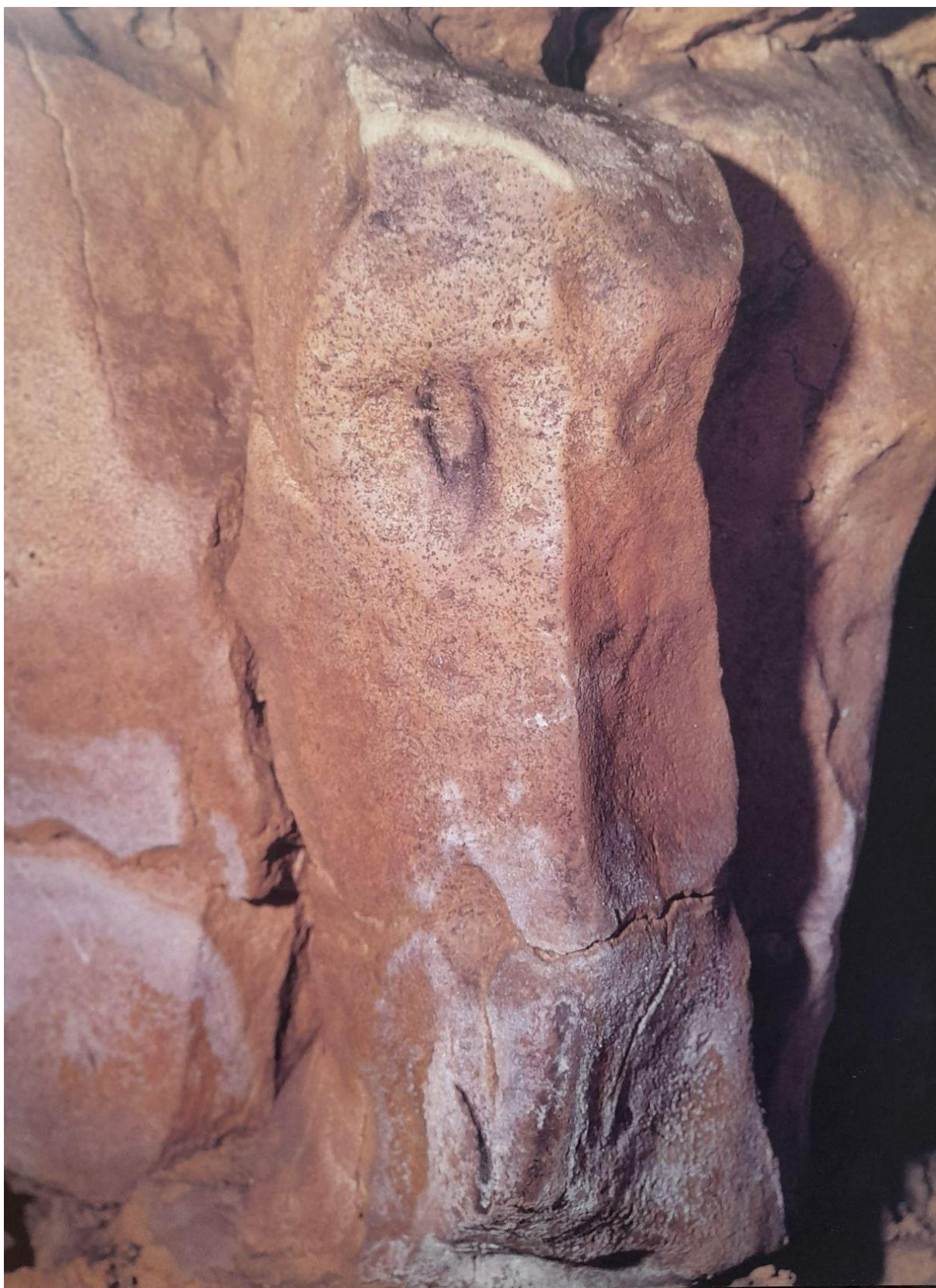
Caverna de La Clotilde, *Auroque*, entre 35.000 e 28.000 a.C., Espanha¹⁵⁷.

Seguindo as linhas do corpo do animal, a magia é a vitalidade em ação; é o mesmo que pintar a atividade. Pintar a coisa acontecendo do lado de fora, ser a coisa acontecendo em extensão (ser a *dependência mútua das coisas similares*). Ser sonho e realidade ao mesmo tempo. “*De fato, eles parecem, às vezes, viver numa espécie de mundo onírico em que podem ser humano* e animal ao mesmo tempo*”¹⁵⁸. O originário é o registro material desta atividade, desta fonte que jorra, desta nascente que percorre toda uma vida e que não se liga a nenhum poder ou autoridade humana. Não há Deus, há o caminhar e a experimentação. Do contato do dedo com o barro fresco, não se sabe o que virá.

Com efeito, o *nomadismo* e o *naturalismo* caracterizaram esta prática originária das comunidades paleolíticas: insubmissão e atividade. Em relação ao naturalismo, Hauser o define por uma firme relação com a realidade; uma tendência a *imitar a realidade*. Nesse sentido, o naturalismo acontece em uma conexão profunda com a materialidade: realidade enquanto natureza. É o que Artaud expõe quando diz que acredita que *a natureza, vai falar*.

¹⁵⁷ Segundo Clottes: “Essa caverna profunda, descoberta em 1906, é conhecida por seus desenhos feitos a dedos na superfície úmida e sensível do barro das paredes e dos tetos”. Ver *Cave Art*, 2008, p. 64.

¹⁵⁸ Ver *A História da Arte*, 2013, p. 40.



Caverna de Altamira, *Faces humanas ou animais*, entre 17.000 e 11.000 a.C., Espanha¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Mais especificamente em Santillana del Mar, Cantábria. Ver *Cave Art*, 2008, p. 279.

No *cavalo* da caverna de Altamira, nota-se que há uma espécie de conexão profunda entre a ação e a materialidade. É a pedra que fala: o *cavalo* é extensão dela (*naturalismo*). Através da fala das rochas, dos movimentos já existentes na sua materialidade (*ação*), há uma estranha continuidade entre elas e o registro da face. Não se sabe se é um rosto humano ou o rosto de um cavalo, mas ele segue uma ordem de formação que aparentemente escapa ao que estamos habituados: é de ordem pré-humana, de ordem imanente, inconsciente – ao invés de uma ordem de preceitos, modelos e juízos. É a própria materialidade que fala; a consistência do plano de imanência em *ação*.



Caverna de Pech-Merle, *Painel dos cavalos pretos manchados*, há aproximadamente 33.000 anos, França¹⁶⁰.

Um dos cavalos da gruta de Pech-Merle condiz também a esse estranho movimento chamado por Hauser de *naturalismo*. A forma de sua cabeça é tal qual a forma da rocha: segue suas linhas, seus percursos. A última fornece consistência para que o outro exista. É uma

¹⁶⁰ Idem, pp. 86-87.

relação necessária, de continuidade material. A continuidade acontece em *conexão*: é o exercício da livre-associação, o agenciamento coletivo de enunciação.

A perspectiva de Hauser (1969) sobre o naturalismo pode ser relacionada com o conceito de *animismo*¹⁶¹. Uma possível definição deste termo está presente no pensamento de Ailton Krenak com Anna Dantes:

Para os povos que estudam com as plantas, a alma ou o espírito não é algo separado do corpo, algo de um mundo além, de um mundo desencarnado. A alma é a âni^{ma}, a essência da matéria. Sem ela, nada é vivo¹⁶².



Caverna de Lascaux, *Grande Vead^o Preto*, entre 22.000 a 17.000 anos atrás, França¹⁶³.

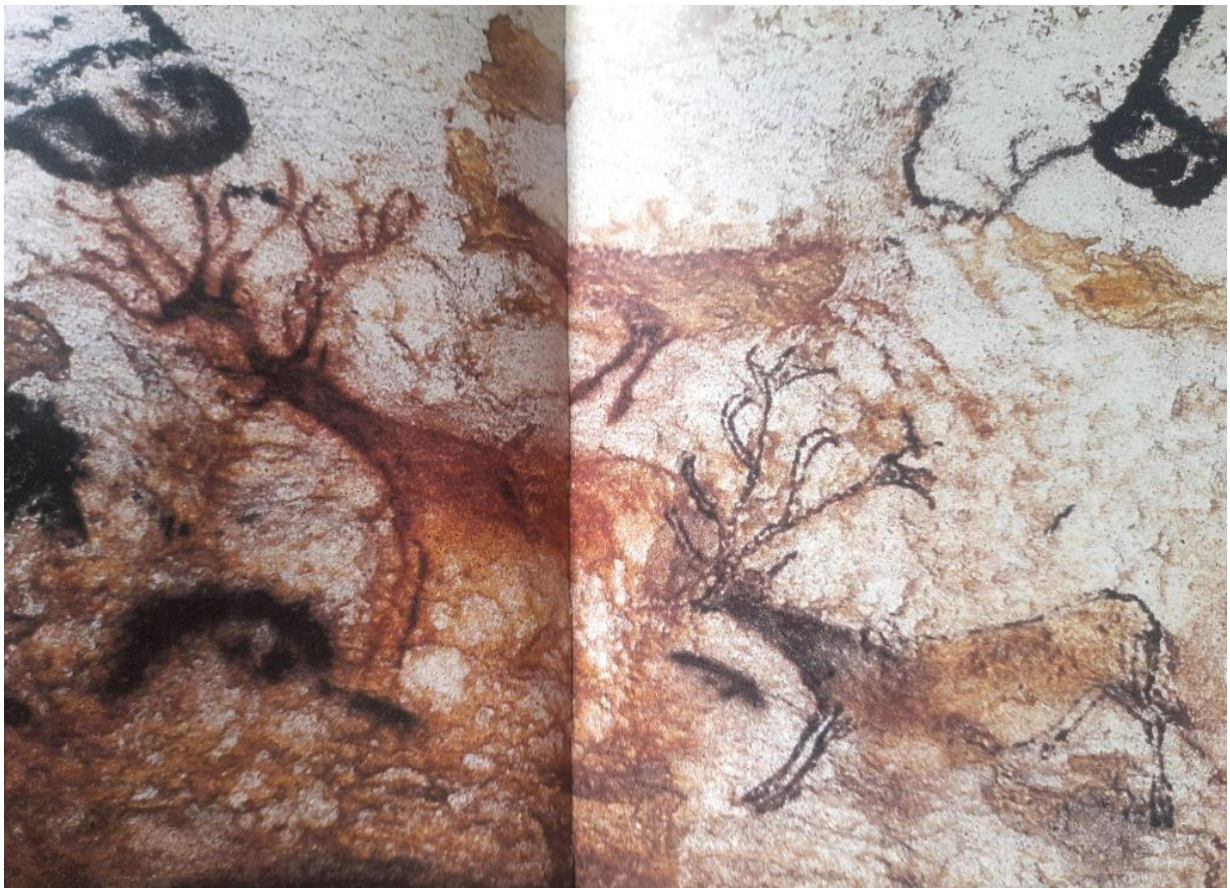
¹⁶¹ Hauser, no texto, discorda que o *naturalismo* se relaciona ao animismo, contudo, a maneira como ele entende o termo *animismo* no livro (se referindo ao período Neolítico) é de forma eurocêntrica. Ele diz que o animismo se caracteriza pela separação entre corpo e alma – contudo, esta é uma perspectiva de animismo deturpada pelo contexto histórico e social em que o livro foi escrito, pois não necessariamente é essa a característica do animismo (ao menos não segundo o discurso de comunidades originárias).

¹⁶² Ver *A Selva e a Seiva (flecha 4)*, na série *Flecha Selvagem* realizada pelo grupo SELVAGEM (ciclo de estudos sobre a vida), minutos 2:59 – 3:16. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPVv1qs9ZGw&ab_channel=SELVAGEMciclodeestudossobreavida>. Acesso em 27/02/2023.

¹⁶³ Ver Jean Clottes em *Cave Art*, 2008, pp. 108-109.



Caverna de Lascaux, *Grandes touros se encarando*, entre 22.000 a 17.000 anos atrás, França¹⁶⁴.



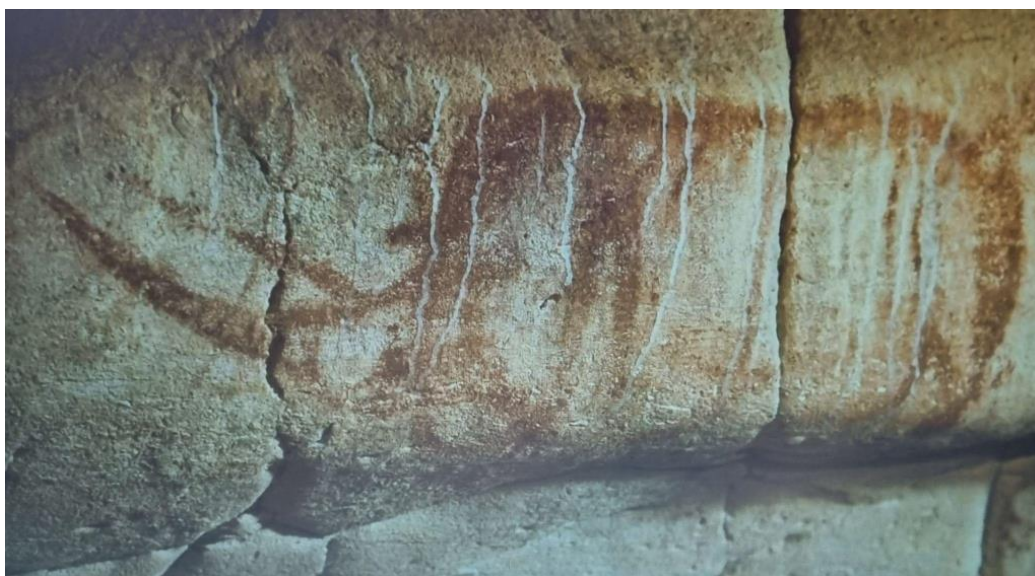
Detalhe: Caverna de Lascaux, *Grandes touros se encarando*, entre 22.000 a 17.000 anos atrás, França¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Idem, pp. 26-27.

¹⁶⁵ Idem.

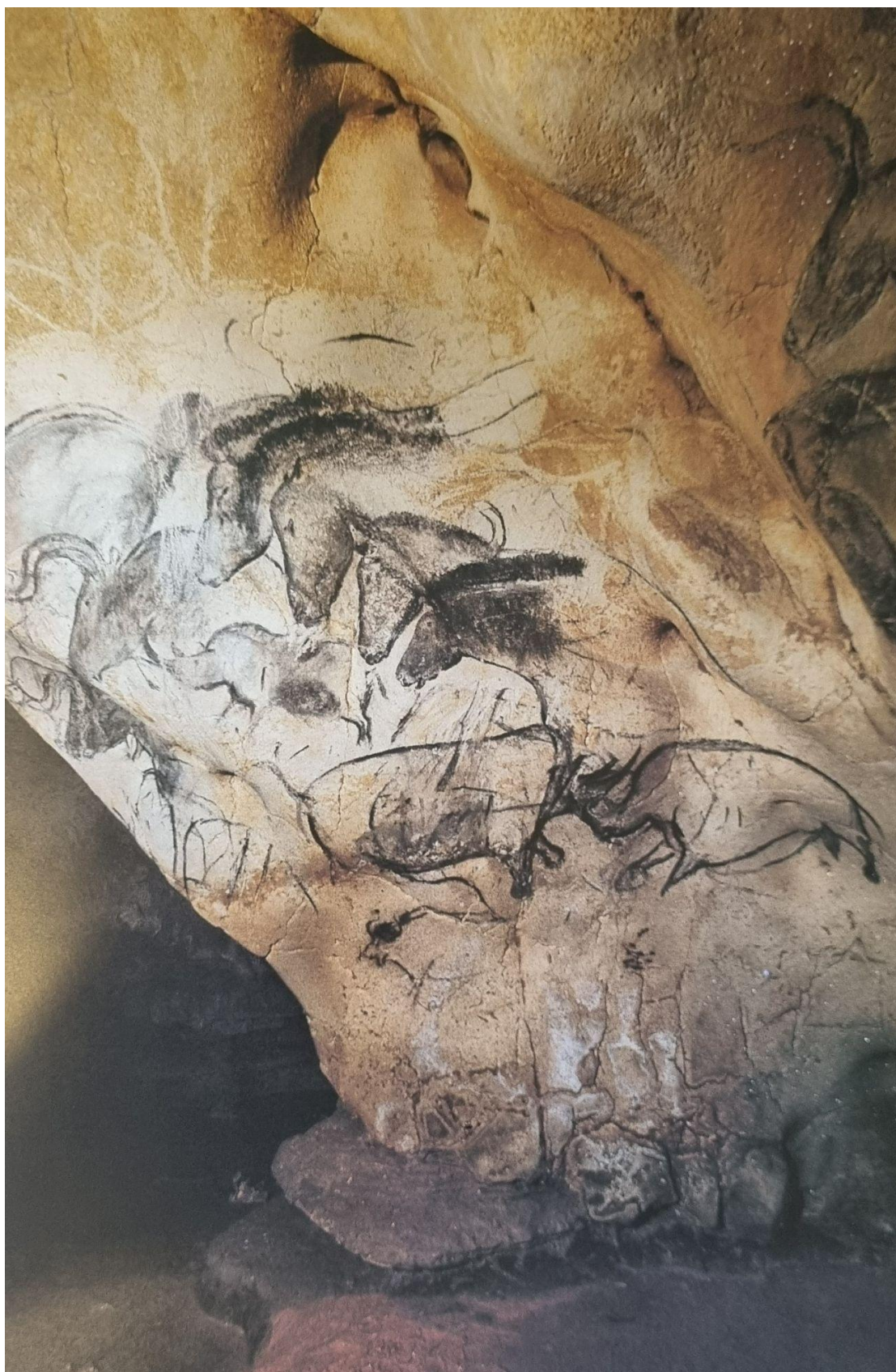
Também os sulcos da gruta de Lascaux revelam o *naturalismo* (ou *animismo*) do vivente originário. Eles se exprimem como registro: chifres de alces seguem a deformação das pedras. Presenciamos outro encontro, conexão, agenciamento: o poder do pragmatismo pulsional, a extensão invisível da pulsão no plano visível. Aquele que pinta, conecta (sulcos e chifres), e ao conectar conecta a si mesmo. Tanto o material que utiliza para desenhar, como o suporte do desenho, como seu tecido humano: tudo conecta-se neste ato. É um agenciamento coletivo. É um registro da atividade em curso, ou seja, um registro do tempo, do estranhamento, da extensão da intensidade, da nascente do rio, da insubmissão. Na instância originária tudo é vivo: a gruta, a matéria, o agente e a comunidade.

Esse agenciamento coletivo da vida é reiterado por Werner Herzog no documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), realizado sobre a Caverna de Chauvet. Os desenhos foram produzidos em tempos diferentes, alguns com intervalos de 5 mil anos. Além disso, as linhas da caverna consistem em traços humanos e animais simultaneamente (há arranhaduras, ossaturas, pegadas, vestígios, etc...). Há ossos espalhados em diversos locais da caverna, assim como marcas de ursos. Ou seja, a participação para a realização dos desenhos é coletiva: o movimento da matéria da gruta, a espacialidade, os materiais dispostos, os animais que lá se abrigam, os ursos que afiam as unhas nas paredes e os humanos que sonham, desenham e morrem. Testemunhamos pegadas, ossos e linhas humanas e não humanas em confluências. É um agenciamento coletivo de enunciações singulares, vivência humana e não humana – se é outra coisa: imanência vazada.



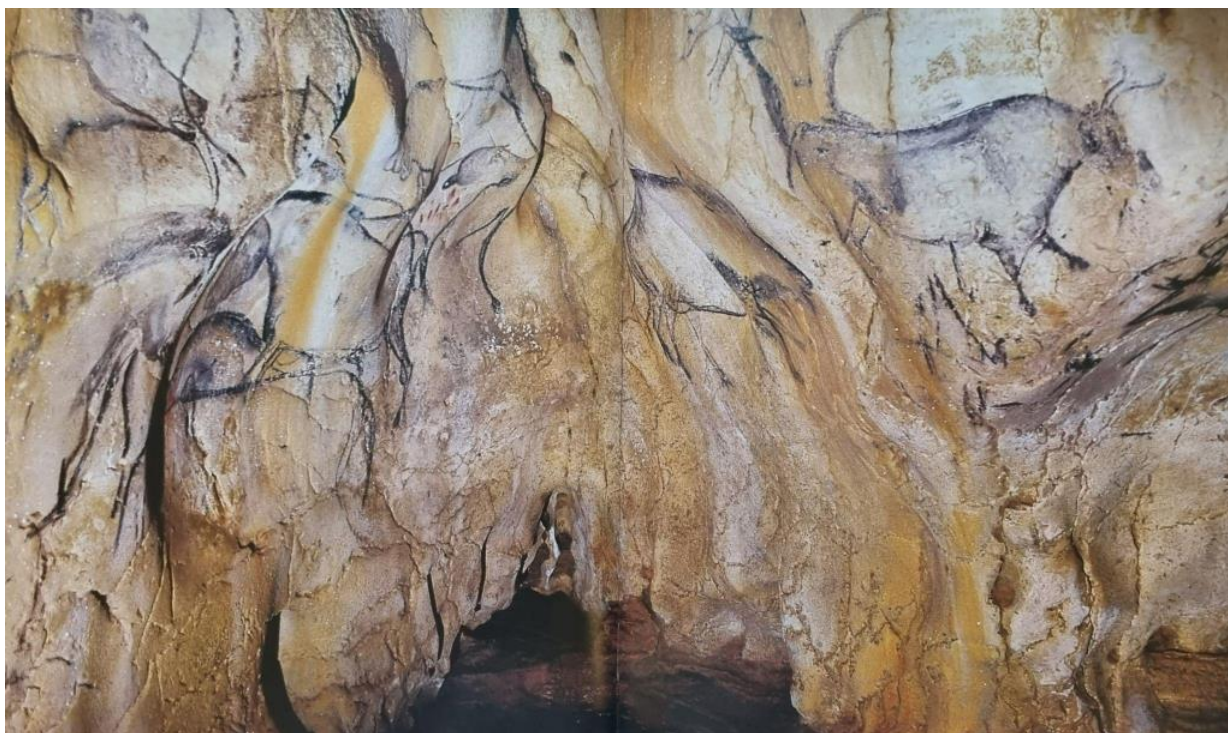
Caverna de Chauvet, *Rinoceronte sob marcas de urso*, entre 30.000 e 33.000 anos atrás, França¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Ver *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010, de Werner Herzog.



Caverna de Chauvet, *Painel dos cavalos*, entre 30.000 e 33.000 anos atrás, França¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Ver Jean Clottes em *Cave Art*, 2008, p. 39.



Caverna de Chauvet, *Recuo*, painel dos cavalos, entre 30.000 e 33.000 anos atrás, França¹⁶⁸.

Jean Clottes, principal pesquisador de Chauvet, guia a visita de Werner Herzog pela caverna durante o documentário. Em certo momento ele indica o Painel dos Cavalos e, à sua direita, ele aponta para um recuo em que: “... *por esse pequeno buraco saia água jorrando, talvez após uma semana chuvosa. Talvez isso explique por que todos esses animais foram pintados ao redor desse buraco*”¹⁶⁹. Dominique Baffier, arqueóloga e curadora da Caverna de Chauvet, diz que tudo está em conexão (seguem-se narrativas ininterruptamente, sempre em relação com o espaço). Ela diz enquanto apresenta alguns painéis: “*Aqui (...) temos a fuga deste bisão. Podemos ouvir os cascos. Identificamos múltiplas pernas, indicando o movimento. Ele está fugindo desta alcova, seguindo este auroque*”¹⁷⁰. O bisão que foge, materialmente sai de uma alcova em direção a um auroque. Hauser diz: “...*as pinturas do Paleolítico são um simples fato e uma prova de que a arte está inteiramente a serviço da vida. (...) ... o mais importante era que as pinturas estivessem situadas em certas cavernas e em certas partes específicas das cavernas, indubitavelmente em determinados lugares considerados como especialmente*

¹⁶⁸ Idem, pp. 42-43.

¹⁶⁹ Ver *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010, de Werner Herzog.

¹⁷⁰ Idem.

convenientes para a magia [conexão]”¹⁷¹. Também na caverna há uma pegada de uma pessoa de aproximadamente 8 anos ao lado da pegada de um lobo.

Julien Monney, arqueólogo da caverna de Chauvet, narra para Werner Herzog: “A primeira vez que entrei na caverna de Chauvet, eu tive a chance de entrar durante 5 dias e foi tão intenso que eu sonhava toda noite com leões. Todo dia era o mesmo choque para mim. Era um choque emocional. (...) Após 5 dias, decidi não voltar para a caverna porque eu precisava de tempo para relaxar. Precisava de tempo para...” Monney não consegue finalizar a frase e Herzog sugere: “*absorver?*” e Monney concorda: “*Sim, absorver*”. Em seguida Herzog lhe pergunta: “*Você sonhava não com pinturas de leões, mas com leões de verdade?*” ao passo que Monney responde: “*Com os dois*”. Herzog interroga: “*você sentia medo em seus sonhos?*” e Monney responde: “*Eu não sentia medo. Não era medo, era mais uma sensação de imagens poderosas e profundas. Uma forma indireta de entender as coisas*”¹⁷².

A ambiência da caverna de Chauvet – isso é, sua qualidade experimental, performática e pulsional – vibra o corpo daquele que adentra seus percursos: são conexões que não se limitam a si, a um tempo histórico, mas que atravessam corpos diversos, que ao adentrarem em tal território conectam-se em diferentes contextos, contextos ancestrais, como flechas emergentes de um platô. Para estar na caverna, é necessário escutar a pulsão.

Hendrik van Loon (1944) traz o exemplo de uma criança que, justamente por ser *criança* (humanárvore), consegue encontrar-se com um búfalo durante a exploração da caverna de Altamira. O pai da criança procurava por fósseis, mas ela, desinteressada, foi jogar, brincar, entrar em relação:

Aqui tocamos em um dos incidentes mais estranhos da história da arte. Foi no ano de 1879 que um espanhol, Marquês de Sautuola, resolveu caminhar pela Caverna de Altamira, situada na Cordilheira Cantábrica, na parte norte da Espanha. Ele levou sua filha pequena com ele. A criança, de apenas 4 anos de idade e, portanto, bem pequena, não se interessou pela busca do pai em fósseis antigos, e decidiu fazer uma exploração por conta própria. Havia uma parte da caverna que era tão baixa que nenhum adulto nunca havia se interessado em analisá-la. Por que sujar toda a sua roupa quando não há nada lá? Mas para uma criança de 4 anos, essas rochas não significavam nada, então a pequena entrou na parte mais baixa e ergueu a sua vela. Mas quando ela olhou para cima, para seu grande horror ela estava olhando diretamente para os olhos de um búfalo!

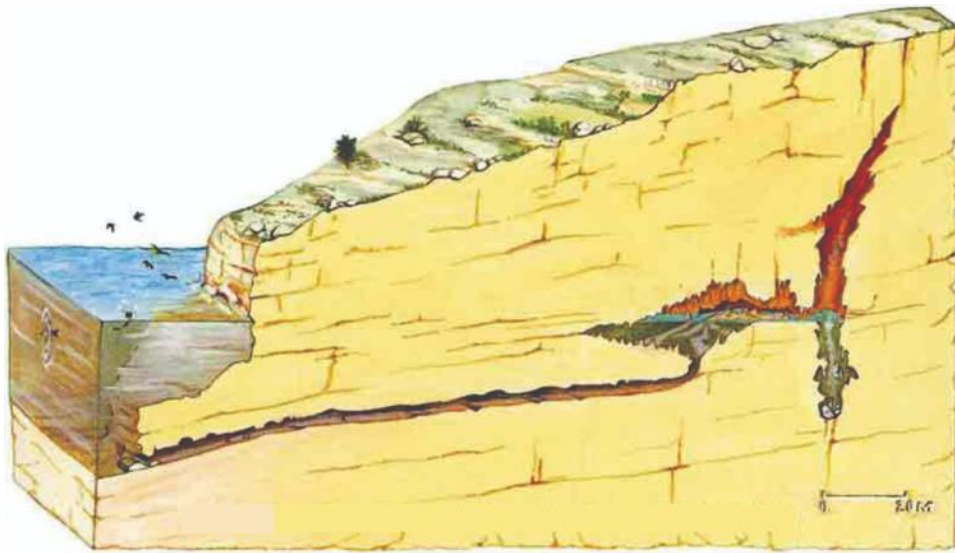
¹⁷¹ Ver *Historia Social de la Literatura y el Arte*, 1969, p. 22.

¹⁷² Ver *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, 2010, de Werner Herzog.

Apesar de estar assustada, ela chamou por seu pai, e foi assim que o primeiro dos nossos desenhos pré-históricos foi descoberto – por uma pequena garota procurando por algo para fazer ¹⁷³.

Essa criança, assim como Julien Monney, estava em abertura, sob intuição, à escuta da pulsão e, portanto, pôde acessar o búfalo de Altamira. O originário não é necessariamente um retorno humano, mas um retorno à fonte que jorra: é a criança (o bicho sem nome). É a livre-associação que *acontece* e *conecta-se* com os planos ao redor. Não há cisão entre ação e pensamento, matéria e desenho. Se habita o plano do real. Assim é o *naturalismo* de que Hauser fala no paleolítico; uma conexão ininterrupta com o real.

A ambiência naturalista também é notória na Caverna de Cosquer. Com o tempo, sua entrada foi submersa pelo oceano, assim, para acessá-la, é necessário realizar uma travessia aquática, subterrânea, para enfim respirar em um envoltório de mãos e animais vivos. Ela se localiza no interior de uma montanha e foi encontrada pelo mergulhador Henri Cosquer:



Esquema ilustrando a entrada submersa da Caverna de Cosquer¹⁷⁴.

¹⁷³ Tradução minha. Texto original: “Here we touch upon one of the strangest incidents in the whole history of the arts. It was in the year 1879 that a Spaniard, the Marquis de Sautuola, decided to take a walk through the cave of Altamira, which is situated in the Cantabrian Mountains in the northern part of Spain. He took his small daughter with him. The child, only four years old and therefore quite small, was not interested in her father’s search for old fossils and decided to do a little exploring of her own. There was a part of the cave that was so low that no grownup had ever bothered to examine it. Why get your clothes all dirty when there is nothing there, anyway? But to the four-year-old, these overhanging rocks meant nothing, and so the little girl crept into the lower part of the cave and lifted her candle. But when she looked up, to her great horror she was staring right into the eyes of a bull! Thoroughly frightened, she called for her father, and that is how the first of our famous prehistoric paintings happened to be discovered – by a small girl looking for something to do”. Ver Hendrik van Loon em *The Art of Prehistoric Man*, em *The Arts*, 1944, p. 25.

¹⁷⁴ Segundo Jean Clottes (2008), atualmente a entrada da caverna se localiza 37 metros abaixo do mar e aproximadamente $\frac{1}{3}$ das câmaras e dos percursos estão embaixo d’água. Em 1991, três mergulhadores morreram na caverna, pois se perderam entre as câmaras. A caverna fica próxima da região de Marselha, a cidade natal de

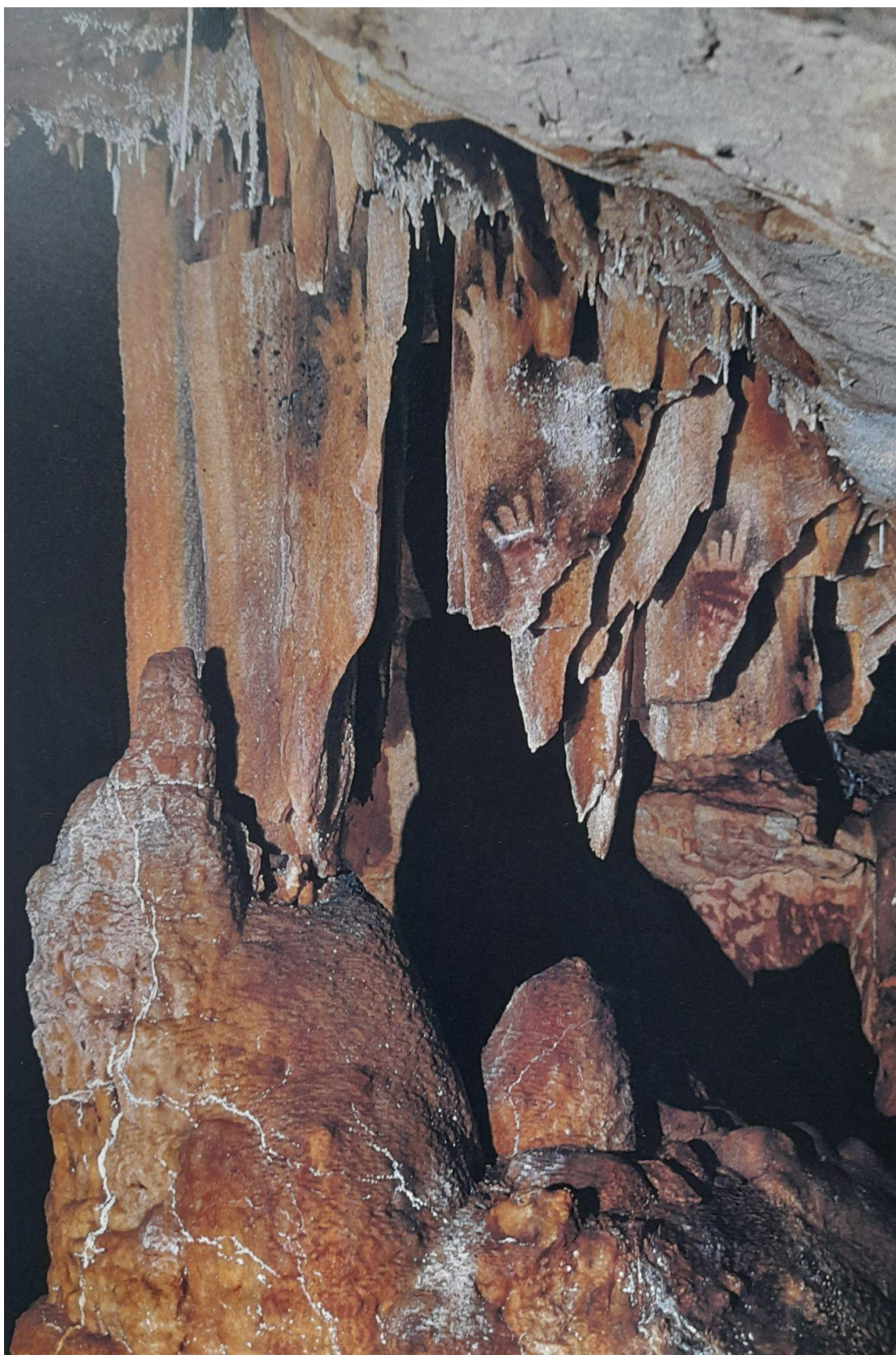


Caverna de Cosquer, *Três alcidae (auks)*¹⁷⁵, aproximadamente 27.000 anos atrás, França¹⁷⁶.

Antonin Artaud. Imagem disponível em: <<https://arqueologiaeprehistoria.com/2022/07/06/caverna-de-cosquer-a-caverna-pre-historica-sob-o-mar/>>. Acesso em 21/02/2023.

¹⁷⁵ Cada auk tem aproximadamente 26cm (ver *Cave Art*, p. 147).

¹⁷⁶ Ver Jean Clottes em *Cave Art*, 2008, pp. 150-151.



Caverna de Cosquer, *Cortinas de calcita com impressões digitais de mãos pretas*, aproximadamente 27.000 anos atrás, França¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Idem, p. 99.

Na caverna, existe uma ambiência que, ao ser escutada, torna os desenhos possíveis: os animais que conviviam ao redor, as águas que suavemente circundavam o espaço¹⁷⁸ e as cortinas de calcita que se formaram com o tempo. Essa ambiência desdobrou o registro das mãos nas cortinas de calcita e dos auks na rocha. Antonin Artaud, em confluência a Hauser, deu o nome de *naturalismo mágico* para esta ambiência.

Em 1936, Artaud atravessou o oceano da França ao México. Ele foi pesquisar *outras* formas de se fazer teatro, pois acreditava que o teatro branco-ocidental da época estava morto. O autor se desvencilhou do Movimento Surrealista, por acreditar que eles estavam caminhando em direção a obras de arte também mortas; demasiadamente significadas (mais especificamente, ele rompeu com o surrealismo após o movimento abdicar do estado de livre-associação inconsciente para situar-se junto às proposições comunistas). Assim, Artaud foi ao México em busca dos Tarahumaras, uma comunidade originária que realizava diversos ritos vivos, entre eles, o rito do Peyotl. Em sua convivência, Artaud escreve uma série de textos e propõe um novo modo de realizar teatro: um teatro que aconteça *na vida*, assim como fazem os Tarahumaras, um teatro da *crueldade*. Artaud (1985) diz:

A terra dos Tarahumaras está cheia de sinais, formas, efígies da Natureza que de forma alguma parecem nascidos do acaso, como se os deuses, que ali sentimos por todo o lado, tivessem querido sinalizar os seus poderes com estas assinaturas estranhas onde a figura humana é sempre atormentada. / É bem certo que não faltam lugares na terra onde a Natureza, movida por uma espécie de capricho inteligente, esculpiu formas humanas. Mas aqui o caso é diferente: porque através da vastidão geográfica de toda uma raça¹⁷⁹ é que a Natureza quis falar. (ARTAUD, 1985, p. 33)

[...]

Mas os primitivos de Florença, de Assis, de Como, etc., (...) tinham sido iniciados neste naturalismo mágico igual em todo o lado e cuja tradição segue sem nenhuma trégua de oriente ao ocidente. (ARTAUD, 1985, p. 59)

Relembrando o escrito *50 desenhos para assassinar a magia* – em que Artaud acredita que a natureza, vai falar – quando o autor se encontra entre os Tarahumaras (1936) ele afirma que a natureza quis falar. A conexão não foi interrompida no território Tarahumara. A vida mágica persiste. É na cultura branca e ocidental que aconteceu essa cisão, que nos contagia (contemporaneamente sob o nome de neoliberalismo). Artaud diz: “– Na montanha

¹⁷⁸ De forma extremamente diferente que atualmente: era outra ambiência climática.

¹⁷⁹ Segundo Artaud: “*Eu bem sabia que o Peyotl não tinha sido feito para os Brancos. (...) E para aqueles Homens Vermelhos, um Branco é o homem que os espíritos abandonaram*” (ver *A dança do peyoyl* em *Os Tarahumaras*, 1985, tradução de Aníbal Fernandes, p. 39).

Tarahumara tudo fala apenas do Essencial, quer dizer dos princípios pelos quais se formou a Natureza; e tudo vive apenas para tais princípios: os humanos, as tempestades, o vento, o silêncio, o sol*”¹⁸⁰. Até então, entre os Tarahumaras, a vida nunca deixou de ser regida por outra coisa que não a natureza, a instância originária, a vontade decisora. E tudo rodopia conectivamente em um grande círculo:

A Natureza fez os dançarinos no seu círculo como fez o milho no seu círculo e os sinais nas florestas¹⁸¹.

Para Eduardo Viveiros de Castro¹⁸² (2009), na cosmologia ameríndia os viventes são dotados de corpos derivados do *espírito*. Para o autor “...a concepção ameríndia suporia [...] uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos”¹⁸³. Diferentemente do etnocentrismo europeu, que se compõe através da “performance” (sem itálico), quando aconteceu o encontro de brancos com os povos originários das terras americanas os viventes da terra não duvidaram de que aqueles corpos europeus eram dotados de alma, contudo, se perguntavam de que forma (em que corpo) o espírito se exprimia no mundo através deles – no outro lado, os europeus não duvidaram de que aquelas pessoas originárias possuíam corpos, contudo, se perguntavam se aqueles corpos possuíam uma alma semelhante à sua (uma alma “desenvolvida”¹⁸⁴). Viveiros diz:

Para os espanhóis do incidente das Antilhas, a dimensão marcada era a alma; para os índios, era o corpo. Por outras palavras, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram de que os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também as têm). O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seu próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 37)

Nesse sentido, o autor propõe o conceito de *multinaturalismo* e de *perspectivismo* para se referir a uma concepção partilhada entre diversos povos, segundo a qual: “o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais

¹⁸⁰ Ver *A terra dos reis magos* em *Os Tarahumaras*, 1985, tradução de Aníbal Fernandes, p. 58.

¹⁸¹ Idem, p. 60.

¹⁸² Brasil (Rio de Janeiro), 1951.

¹⁸³ Ver *Metafísicas canibais*, 2009, p. 43

¹⁸⁴ Para Viveiros, a palavra *indígena* vem do latim *indigēna, ae* e significa “natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria”. Essa palavra é composta por *endo / in* (“movimento para dentro, de dentro”) + *gena* (“gerar”). Assim, ser indígena é ser conectado pelo dentro, pelo envolvimento, ao invés de uma desconexão (desenvolvimento). Ver *Os involuntários da pátria*, 2017, p. 188.

de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 42). Assim, o multinaturalismo diz respeito a uma infinita variação de corpos (diferentes subjetivações do espírito) compostas através de diferentes perspectivas. O espírito é um, os corpos são múltiplos. Com efeito, para os viventes das Antilhas, o que estava em jogo no encontro era uma diferença de perspectiva (*como esses corpos relacionam e experimentam o mundo?*) – para os espanhóis, o que importava era um juízo de moral (*ou aqueles outros têm alma idêntica a nossa e são superiores, como nós, ou eles não têm alma e são inferiores, como animais – neste sentido, podemos domesticá-los ou matá-los*).

Diferentemente da binariedade europeia, para diversas comunidades indígenas existe uma multiplicidade originária que habita a terra. Essa multiplicidade de pontos de vistas jorra diferenças e envolvimento, acontecendo sempre em deslocamento. A cada agenciamento, adquire-se um *outro* ponto de vista. Viveiros de Castro diz:

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma ‘alma’ semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma ‘se veem como’ pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, ‘são’ pessoas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44)



Pé do Morro, Macaúbas, *figuras antropomorfas*, Bahia¹⁸⁵.

Para Viveiros de Castro, ser uma pessoa é ter um ponto de vista; habitar uma perspectiva. O desenho registrado no Pé do Morro materializa esse perspectivismo: cada corpo exprime uma morfologia *outra*, tal qual necessária para compor nesse agenciamento (ou seja, nas situações insurgidas). Três corpos se agenciam entre si, delineando uma morfologia híbrida (uma fusão de humano, animal e planta) – dispostos em um agenciamento coletivo, cada qual

¹⁸⁵ Se localiza no território de depressões periféricas (ver Carlos Etchevarne em *Escritos na Pedra*, 2007, p. 257). Não pude localizar a idade do desenho, contudo, segundo o Patrimônio Cultural Brasileiro (Ipatrimônio), os primeiros habitantes da região foram do grupo tupinaé (ramo dos tupinambás). Ver em: <<http://www.ipatrimonio.org/macaubas-sitio-pe-do-morro#!/map=38329&loc=-13.012084269705198,-42.68769979476929,15>>. Acesso em 15/03/2023.

com seu corpo em relação ao *outro* (é um agenciamento coletivo de enunciações singulares¹⁸⁶). Assim as figuras da pedra do Pé do Morro se anunciam: elas existem enquanto *pessoa* (existem de modo *performativo*). Para Viveiros de Castro (2015, p. 47), ser uma pessoa significa ser um “*centro de intencionalidade constituído por uma diferença de potencial interna*”, é ocupar uma perspectiva, um grau de potência, uma composição ontológica, uma entidade complexa. O autor diz:

Todos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas de potencialidade ontológica. A ‘personitude’ e a ‘perspectividade’ – a capacidade de ocupar um ponto de vista – são uma questão de grau, de contexto e de posição, antes que uma propriedade distintiva de tal ou qual espécie. Alguns não-humanos atualizam essa potencialidade de modo mais completo que outros; certos deles, aliás, manifestam-na com uma intensidade superior à de nossa espécie, e, neste sentido, são ‘mais humanos’ que os humanos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 46)

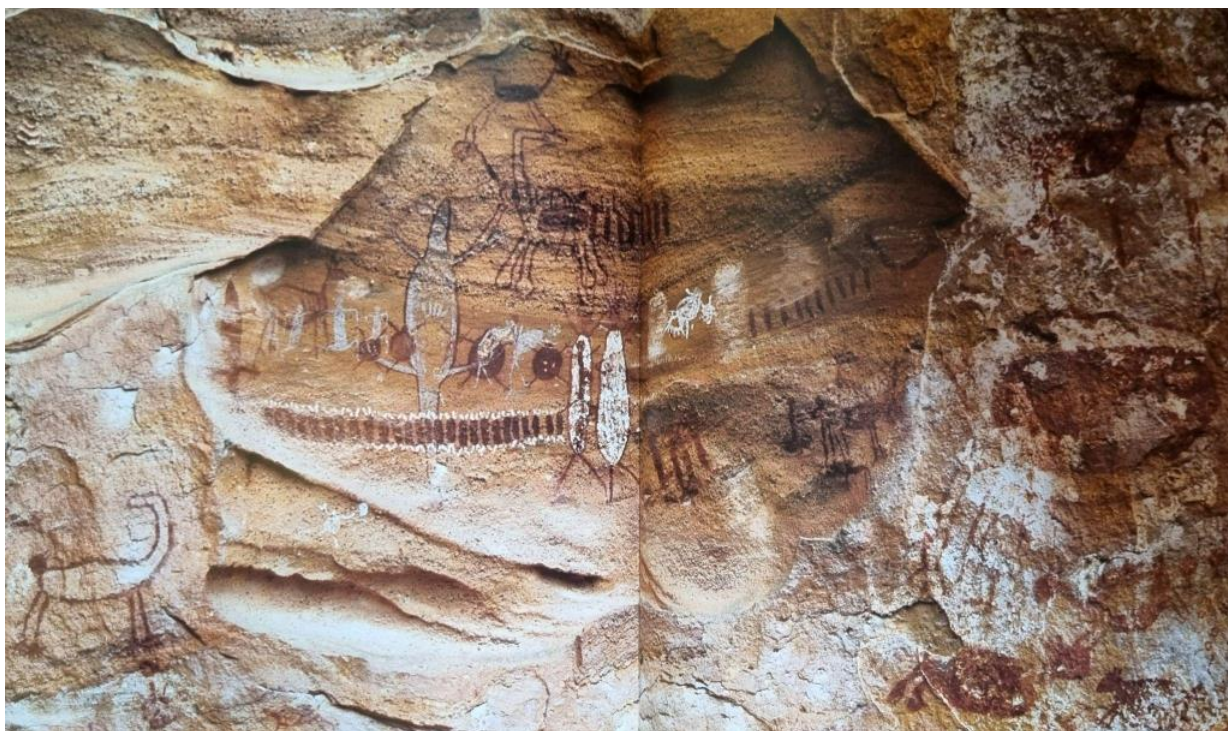
¹⁸⁶ Para Viveiros de Castro: “O *perspectivismo* e o *multinaturalismo* [...] são o resultado do encontro entre um certo *devir-índio* da filosofia de Deleuze-Guattari...” (ver *Metafísicas canibais*, 2015, p. 95).



Toca do Caldeirão dos Rodrigues, Serra das Capivaras, *Figura humana submissa e pássaro antropomórfico*, entre 12.000 e 6.000 anos atrás, Piauí¹⁸⁷.

Nesse sentido, Viveiros de Castro também diz que o conceito de pessoa é anterior ao conceito de humano. Para o autor, não há certamente uma categoria na qual se enquadra uma pessoa (assim como enquadra-se o Humano na Biologia); mas ser uma pessoa significa estar “*em relação às posições primárias de predador e presa, que envolvem necessariamente outros coletivos, outras multiplicidades pessoais em situação de alteridade perspectiva*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 47). Ser uma pessoa é ocupar um lugar na antropofagia: “*‘humano’ é o nome de uma relação e não de uma substância*” (idem). Assim, podemos dizer que o desenho da Toca do Caldeirão dos Rodrigues registra duas pessoas, em que uma se torna mais “humana” (mais pessoa) que a outra. O ponto de vista que prospera (ou seja, do predador que come, que antropofageia) é o *pássaro* – nessa relação, a *figura humana* torna-se pássaro, torna-se esse *outro*, pois ela é antropofagiada (é a presa) pelo *pássaro*.

¹⁸⁷ Ver Anne-Marie Pessis em *Imagens da pré-história*, 2003, p. 101. Segundo Pessis, os desenhos nas Serras da Capivara foram realizados por viventes da Tradição Nordeste (também conhecida como Várzea Grande).



Toca do Boqueirão da Pedra Furada, Serra das Capivaras, *Conjunto policrômico em um nicho* (acima) e detalhes (abaixo), entre 12.000 e 6.000 anos atrás, Piauí¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Ver Anne-Marie Pessis em *Imagens da pré-história*, 2003, pp. 98-99 e 79.

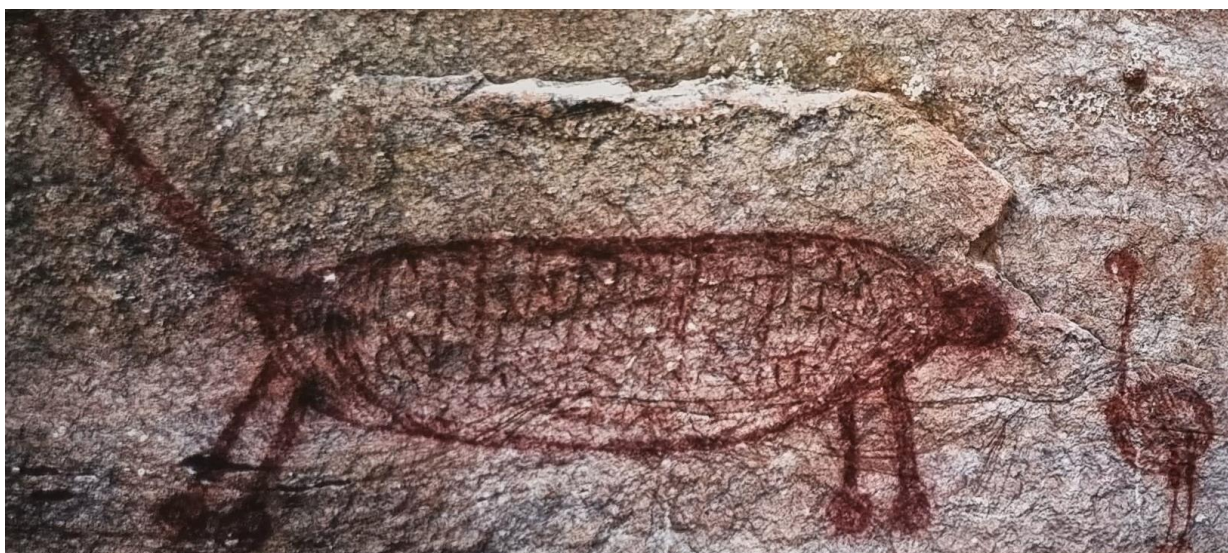
Os desenhos da Toca do Boqueirão (mais precisamente os dois localizados abaixo com detalhes) anunciam a *personitude* dos corpos. À esquerda, um corpo que faz uma dobradura para trás, à direita uma pessoa dentro de um corpo com um outro corpo ao lado. Viveiros de Castro diz:

A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. [...] os mitos contam como os animais perderam atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os não-humanos são ex-humanos, e não os humanos os ex-não-humanos. Assim, se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido ‘completamente’ animais, permanecemos, ‘no fundo’, animais –, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros existentes cósmicos continuam a sê-lo, mesmo que de uma maneira não evidente para nós. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 60)

Assim, os animais são humanos pois possuem um ponto de vista através do qual estabelecem relações, agenciamentos, vidas. É a condição de humanidade que conecta todos os corpos; a condição de *espírito*, de *pessoa*. É um fundo, que permeia todos os corpos: um fundo sem fundo, em que quando se é algo já se é toda uma *outra coisa*¹⁸⁹. Viveiros de Castro diz: “... a pressuposição radical do humano não torna o mundo indígena mais familiar nem mais reconfortante: ali onde toda coisa é humana, o humano é ‘toda uma outra coisa’”¹⁹⁰. Pois não há essência; não há Origem. Há *outridade*, agenciamento, relação, *personitude*, *performance*.

¹⁸⁹ No perspectivismo (assim como no naturalismo de Hauser) não há uma representação fixa das coisas, há a natureza que fala. Contudo (diferentemente de Hauser) no perspectivismo há uma multiplicidade infinita e indeterminada dos pontos de vista da natureza (multinaturalismo). Viveiros de Castro diz: “*O perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação*” (ver *Metafísicas canibais*, 2015, p. 65).

¹⁹⁰ Ver *Metafísicas canibais*, 2015, p. 54.



Toca do Boqueirão do Puxa, Serra das Capivaras, *Figura de onça em face a uma ema*, aproximadamente 9.000 anos atrás, Piauí¹⁹¹.

Na Toca do Boqueirão anuncia-se uma relação: a onça e a ema. Dois pontos de vista trombam-se em uma encruzilhada, um encontro. A tensão antropofágica exprime-se nas linhas: o corpo da onça aponta para a horizontal, ocupando um longo espaço – enquanto o corpo da ema condensa-se em um espaço restrito que aponta para a vertical. Dessa relação predador e presa anuncia-se pontos de vista: há um devir ema na onça, assim como há um devir onça na ema (cada ser torna-se matéria sensível de perspectiva ao outro). É a *humanidade* (ou *outridade*). Dessa relação, ou seja, dessa diferença, Viveiros de Castro continua:

Por que os animais (ou outros) veem-se como humanos, afinal? Precisamente, penso, porque nós, os humanos, os vemos como animais, vendo-nos a nós mesmos como humanos. Os queixadas não podem se ver como queixadas – e, quem sabe, especular que os humanos e demais seres são queixadas debaixo de suas roupas específicas – porque esta é a forma pela qual eles são vistos pelos humanos. Se os humanos veem-se como humanos e são vistos como não-humanos – animais ou espíritos – pelos não-humanos, então os animais devem necessariamente se ver como humanos. O que o perspectivismo afirma, enfim, não é tanto a ideia de que os animais são ‘no fundo’ semelhantes aos humanos, mas sim a de que eles, como os humanos, são outra coisa ‘no fundo’: eles têm, em outras palavras, um ‘fundo’, um ‘outro lado’; são diferentes de si mesmos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 60)

¹⁹¹ Ver Anne-Marie Pessis em *Imagens da pré-história*, 2003, p. 212.



Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada, Serra das Capivaras, entre 12.000 e 6.000 anos atrás, Piauí¹⁹².

Tornar-se outro, então, é acessar o espírito e corporificar toda uma outra coisa agenciada. Da relação (da conexão) a vida surge. O desenho registrado na Toca do Fundo do Baixão da Pedra Furada evidencia toda uma outra coisa: a perspectiva de *outro*. A figura forma um animal, um humano e um vegetal simultaneamente. Para Viveiros de Castro:

...o perspectivismo afirma uma diferença intensiva que traz a diferença humano/não-humano para o interior de cada existente. Com isso, cada existente se encontra como que separado de si mesmo e tornado semelhante aos demais apenas sob a dupla condição subtrativa dessa comum autosseparação e de uma estrita complementaridade, pois se todos os modos do existente são humanos para si mesmos, nenhum é humano para (ou semelhante a) nenhum outro: a humanidade é 'reciprocamente' reflexiva (o jaguar é um humano* para o jaguar, o queixada é um humano* para o queixada), mas não pode ser mútua (no momento em que o jaguar é um humano*, o queixada não o é, e vice versa). (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 61-62)

Com efeito, é da diferença, do *outro*, que se fala. Há um devir-outro em cada vivente, mas ao mesmo tempo cada vivente ocupa um ponto intensivo de perspectiva. Assim, a diferença se encontra na exaltação do *outro* de si, que acontece pelo encontro com o outro.

¹⁹² Ver Anne-Marie Pessis em *Imagens da pré-história*, 2003, p. 175.

Além disso, é pelo corpo que a transformação (ocupar *outro* ponto de vista) acontece. Para o autor:

Os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. Não estou me referindo a diferenças de fisiologia- quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos -, mas aos afetos que atravessam cada espécie de corpo, as afecções ou encontros de que ele é capaz (para evocarmos a distinção espinosista), suas potências e disposições: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário, tímido ou agressivo... A morfologia corporal é um signo poderoso dessas diferenças, embora possa ser enganadora, pois uma figura de humano, por exemplo, pode estar ocultando um modo-jaguar. O que estamos chamando de ‘corpo’, portanto, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus, um ethos, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66)

Com efeito, ocupar uma perspectiva é ocupar um corpo, ser uma diferença transitória – sempre em movimento. Estar em constante relação com a diferença, compondo este corpo, esta diferença, através da soma de encontros (*outridades*). A morfologia corporal diz respeito à perspectiva. Nesse sentido, os afetos que atravessam cada corpo diferencia-se os corpos (não há um marco 0, universal, que categorize um corpo). Viveiros de Castro ressalta: “*A teoria indígena do perspectivismo emerge de uma comparação implícita entre os modos pelos quais diferentes modos corporais (as ‘espécies’) experimentam ‘naturalmente’ o mundo como multiplicidade afectual*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 87).



Lapinha, Cafarnaum, *Figuras antropomorfas em vermelho escuro*, entre 12.000 e 6.000 anos atrás, Bahia¹⁹³.

¹⁹³ Se encontra no território da Chapada Diamantina, no povoado de Presídio. Segundo Carlos Etchevame, o desenho é referente à Tradição Nordeste (a mais antiga registrada até o presente no território da Bahia). Segundo o autor: “a presença de figuras animais e humanas é absolutamente predominante, formando conjuntos de grande expressividade narrativa e cênica... (...) nesta tradição pictórica, com o marcado dinamismo das figuras, apresentadas em múltiplas atividades sociais (...) As cenas denotam, no geral, ações coletivas, comportamentos ou gestos, com grande protagonismo dos elementos antropomorfos. Na Tradição Nordeste merece ser considerado, também, o posicionamento espacial das figuras, posto que, em certos casos, ele parece ter sido motivo de registro (...) evocando atitudes rituais” (pp. 26-28).

Por fim, as figuras presentes em Lapinha (Cafarnaum) indicam um maneirismo corporal específico. As figuras estão no teto, indicando um adentramento na caverna. Elas possuem morfologias *outras*, contudo, “semelhantes” entre si. É o que Viveiros de Castro se refere ao dizer que não há uma coisa-em-si no multinaturalismo que define uma espécie. Há uma relação, uma linha tênue (um limite) *entre* maneirismos corporais, possibilitando que eles se comuniquem ou se distanciem (o corpo, assim, é instrumento e sítio da disjunção referencial). Assim, Viveiros de Castro argumenta que o problema do perspectivismo ameríndio não está em encontrar um marco 0, uma referência comum, entre as espécies – mas está em contornar o equívoco *entre* corpos. Está na diferenciação ininterrupta. Segundo o autor:

O multinaturalismo não supõe uma coisa-em-si parcialmente apreendida pelas categorias do entendimento próprias de cada espécie; não se imagine então que os índios imaginam que existe um ‘algo=x’, algo que, por exemplo, os humanos veem como sangue e os jaguares como cerveja. O que existe na multinatureza não são entidades autoidênticas diferentemente percebidas, mas multiplicidades imediatamente relacionais do tipo sangue|cerveja. Só existe o limite entre o sangue e a cerveja, a rigor; a borda por onde essas duas substâncias ‘afins’ comunicam e divergem. Não há, enfim, um x que seja sangue para uma espécie e cerveja para a outra; há, desde o início, um sangue|cerveja que é uma das singularidades ou afecções características da multiplicidade humano|jaguar [...] O que muda quando se passa de uma espécie existente a outra é a referência destes conceitos: o corpo é o sítio e o instrumento da disjunção referencial entre os ‘discursos’ (os semiogramas) de cada espécie. O problema do perspectivismo ameríndio não é o de encontrar a referência comum (o planeta Vênus, digamos) a duas representações diferentes (‘Estrela Matutina’ e ‘Estrela Vespertina’, então), mas, ao contrário, o de contornar o equívoco que consistiria em imaginar que quando o jaguar diz ‘cerveja de mandioca’ ele esteja se referindo à mesma coisa que nós, apenas porque ele ‘quer dizer’ a mesma coisa que nós. Em outras palavras, o perspectivismo supõe uma epistemologia constante e ontologias variáveis: mesmas representações, mas outros objetos; sentido único, mas referências múltiplas. O propósito da tradução perspectivista – uma das principais tarefas dos xamãs – não é, portanto, o de encontrar um sinônimo (uma representação correferencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies utilizam para falar de uma mesma coisa ‘lá fora’; o propósito, ao contrário, é não perder de vista a diferença oculta dentro dos homônimos equívocos que conectam-separam nossa língua e a das outras espécies”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66-68)

É sobre a diferenciação e a mutação que o perspectivismo existe, é sobre transitar e metamorfosear ininterruptamente. É ser a inorganicidade em continuidade, não decretar um órgão especificado enquanto representação. É estar em constante transição de pontos de vista, ocupar diferentes corpos, comer e ser comido sem hierarquia ou domínio de um sobre o outro – é comer e ser comido em relação aos movimentos da natureza, em relação aos encontros, aos agenciamentos que *acontecem*. Assim, as figuras antropomorfas da Lapinha são uma

perspectiva compartilhada; um maneirismo corporal compartilhado entre seis viventes, cujos referenciais são específicos e ao mesmo tempo diferentes em relação a *outros* corpos (por isso, são uma espécie existente: estão em transformação, em relação de *outridade* no campo referencial). Categorizar as espécies de acordo com Uma Norma Universal diz respeito ao mononaturalismo (como por exemplo, a perspectiva dos espanhóis que chegaram às Antilhas), não mais ao multinaturalismo; “*Todo Grande Divisor é mononaturalista*”¹⁹⁴.



Toca da Entrada do Baixão da Vaca, Serra das Capivaras, *Figuras humanas e figuras mascaradas em atividade ritual*, entre 12.000 e 6.000 anos atrás, Piauí¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Ver *Metafísicas canibais*, 2015, p. 54.

¹⁹⁵ Ver Anne-Marie Pessis em *Imagens da pré-história*, 2003, pp. 92 e 214. Cabe lembrar que os cuidados com os desenhos presentes nas Serras das Capivaras deve-se especialmente à antropóloga Niède Guidon. Através de sua busca por cuidar e estudar a arte rupestre, foi possível uma aliança entre Guidon e Anne-Marie Pessis, quem organizou o livro *Imagens da pré-história* com as imagens que aqui habitam.

Por fim, o xamanismo é uma prática recorrente no multinaturalismo e perspectivismo, pois ele é o acesso aos *outros* pontos de vista. Para Viveiros de Castro, o xamã é aquele corpo que possui a habilidade “... *de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 49).

Os desenhos registrados na Toca da Entrada do Baixão da Vaca apresentam uma atividade ritual, provavelmente atrelada ao xamanismo (devido aos maneirismos corporais). Para Anne-Marie Pessis, há uma relação morfológica entre estes desenhos e as máscaras do povo Pankararu – logo, é provável que estes desenhos tenham sido compostos por eles. Vemos um corpo que se conecta a diversos outros corpos, experienciando assim agenciamentos entre diferentes especificidades corporais. Há morfologias humanas e não-humanas agenciadas na morfologia da rocha. Contudo, há um elemento outro nessa cena: os corpos estão também agenciados a uma outra morfologia, a um outro corpo, que se diferencia das outras justamente por transitar (deslocar-se no espaço, deslocando sua perspectiva) e por conectar-se às outras morfologias (às diferentes perspectivas); é o corpo do xamã. Viveiros de Castro (2015, p. 50) diz:

O xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é ‘personificar’, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, daquele; pois a questão é a de saber ‘o quem das coisas’ (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência à questão do ‘por quê’. A forma do Outro é a pessoa.

Nesse sentido, o xamã é um agente anti-narcísico, um deslocador, conector. Não há essência em si, há movimento e translocamento; metamorfose. Contudo, da atividade experimental e nômade que guia os desenhos originários, acontece em certo momento, em certos povos específicos (que se nomeiam Brancos) uma espécie de fixação¹⁹⁶, de congelamento e homogeneidade de certos modelos que se repetem, ou seja, uma certa captura de encantamento, captura da vida mágica, captura da perspectiva¹⁹⁷ em troca da transcendência. Em seu lugar, apresenta-se Narciso, um Eu freudiano, Sujeito, o Cidadão de Direitos, o Modelo

¹⁹⁶ O conceito de fixação é fruto de uma conversa com Céu Andrade, nos corredores do Pátio da Cruz da PUC-SP, em 2023.

¹⁹⁷ Artaud diz, em relação aos Tarahumaras: “*E para aqueles Humanos* Vermelhos, um Branco é o humano* que os espíritos abandonaram*”.

(essencial, único e transcendente). No lugar das múltiplas perspectivas ou maneirismos corporais, no lugar do anti-narciso xamânico, introduz-se *um* juízo de moral, uma subjetivação de bom e ruim, de loucura e sanidade. A multiplicidade reduz-se a Um. Viveiros de Castro diz:

O indígena¹⁹⁸ olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 189)

Georges Bataille (1933) compreende esse movimento de transcendentalidade enquanto homogeneidade. Nela, as diferenças deixam de estar em cada vivente, e passam a habitar exclusivamente o Estado ou um líder. Assim, Uma Pessoa ocupa o lugar de completamente *outro*, ao invés do próprio vivente ser a *outridade* de si, a diferença de si, em uma heterogeneidade coletiva. Arnold Hauser (1951), imerso no materialismo histórico-dialético de Karl Marx, identifica essa com a passagem histórica do período Paleolítico (2,5 milhões – 10 mil anos a.C.) ao período Neolítico (10 mil – 3 mil anos a.C.). Suely Rolnik (2018) entende o movimento fixativo como um desvio subjetivo. Para ela, este desvio é o cerne do capitalismo que usa “*a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia*”. A autora nomeia tal desvio de cafetinagem¹⁹⁹, uma técnica que se apresenta em diferentes formas do regime. Para Byung Chul-Han (2014), a nova versão do capitalismo recebe atualmente o nome de neoliberalismo. Através desta trama, discorrerei nos próximos parágrafos sobre o fenômeno da fixação, que paralisa e impede as bifurcações rizomáticas e os deslocamentos inorgânicos do plano originário.

Para Arnold Hauser (1951), o período *neolítico* (analisado aqui mais enquanto conceito, do que período histórico) é caracterizado pela domesticação da terra e dos animais, pela monocultura e pelo estabelecimento em um território (sedentarismo ao invés do nomadismo), conservando, desse modo, as formas produzidas e ensinando as gerações futuras a reproduzirem as técnicas aprendidas. Aparta-se assim a relação contínua com a natureza. Nesse sentido, o *paleolítico* está para uma temporalidade sensitiva e experimental enquanto o *neolítico* está para uma temporalidade de reprodução das técnicas incorporadas pela experimentação. Com essa incorporação, acontece no segundo período o nascimento de uma

¹⁹⁸ Para Viveiros, a palavra *indígena* vem do latim *indigēna, ae* e significa “*natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria*”. Essa palavra é composta por *endo / in* (“*movimento para dentro, de dentro*”) + *gena* (“*gerar*”). Assim, ser indígena é ser conectado pelo dentro, pelo envolvimento (ver *Os involuntários da pátria*, 2017, p. 188).

¹⁹⁹ Abuso da força vital.

certa alma individual, uma moral, uma transcendência (é a passagem da *performance* à performance).

O *neolítico* introduz o mecanismo da colonização (uma noção de certo e errado, bom e mau; um juízo de valor) que busca aplicar o molde, o modelo, a técnica em suas processualidades fechadas – enquanto o *paleolítico* é uma modalidade experimental, silenciosa e aberta. Poderíamos traduzir o termo *período paleolítico* por *instância originária* ou *performática* e o termo *período neolítico* pelo conceito de *fixação* ou *transcendência*.

Assim, com a fixação inicia-se uma cisão dos seres com o espaço sentido: o espaço está sob domínio (sob a monocultura), a relação ser-espaço está anestesiada: só o humano fala, sufocando o espaço; o espaço agora deve servir ao humano, às suas expectativas e semelhanças (ao invés de uma conexão ininterrupta como a de outrora, em que a fala entre matéria e humano era simultânea, à serviço da *ação*, da imanência). Nesta cisão, aparta-se a língua da linguagem e falam as palavras de ordem (nesta passagem, a linguagem passa a ser operada sob uma semântica de poder, de mais-valia, de falificação edípica, rostificação, ao invés de contínuas semânticas inorgânicas). No período *neolítico* rompe-se o sentido originário da produção plástica e corporal, e consequentemente o sentido se submete a uma estrutura fixada, uma bifurcação única, uma noção de gênero. Assim, a representação “neolítica” é caracterizada pela dualidade e pela contradição, ela deixa de ser a encarnação do duplo e passa a ser caracterizada pela decoração e conceitualização: é a fixação de uma bifurcação ao invés de ser fluxo bifurcante (multiplicidades). Hauser (1969, p. 27-30) diz:

Começa a era da previsão organizada da vida; o humano* começa a trabalhar e a economizar; se cria para si uma provisão de alimentos, pratica a provisão, aperfeiçoa as formas primitivas do capital. Com esses rudimentos – posse de terra arada, de animais domesticados, de ferramentas e suprimentos alimentícios – começa também a diferenciação da sociedade em estratos e classes, em privilegiados e oprimidos, exploradores e explorados. Se estabelece a organização dos ofícios. Pecuária e cultivo, produção primária e artesanato, indústrias especializadas e domésticas, trabalho masculino e feminino, cultivo e defesa do campo se vão separando gradualmente.

O desenho *neolítico* é um desenho que representa um símbolo, não mais um desenho que serve. Ele não está mais a serviço da magia, da conexão, mas está a serviço de uma demanda social (demanda de uma estrutura, de uma organização). Assim, na fixação, o destino antes estabelecido pela natureza, pelo corpo, pelo inconsciente, passa a ser ficcionado pela comunidade humana (em expectativa). Os sonhos deixam de ser cerne e materialidade coletiva

– ao invés deles, são estabelecidas tradições (alegorias); formas-universais e métodos de conservação dessas formas: elas que agora falam nas rochas. Para Hauser (1969, p. 30)

A obra de arte [neolítica] não é apenas uma representação do objeto, senão também uma representação conceitual; não é só uma imagem da memória, senão também uma alegoria. Dito em outras palavras: os elementos não sensoriais e conceituais das representações desalojam os elementos sensitivos e irracionais. E assim o retrato se transforma gradualmente em um signo pictográfico; a plenitude das imagens passa a ser uma forma abreviada sem imagem alguma ou pobre delas. (...) O passo revolucionário e decisivo consiste, em essência, que doravante, o humano*, em vez de alimentar-se parasitariamente dos dons da natureza, em vez de coletar ou capturar seu alimento, o produz. Com a domesticação de animais e o cultivo de plantas, com a pecuária e a agricultura, o humano* começa sua marcha triunfal sobre a natureza e se torna mais ou menos independente em relação à inconstância de seu destino, do acaso, da causalidade.

É dessa separação fundamental entre tecido humano e vegetal que a *vida mágica*, clamada por Artaud, caiu. O *neolítico* é a perda da magia, é quando a assimilação (outrora livre) se torna dada, esperada, demandada. É um processo de conservação e utilidade. As relações com as coisas se tornam idéias (o que antes era fluxo, livre-associação inconsciente, se torna coisa esperada). Internaliza-se a execução das práticas, a repetição das mesmas, compondo um organismo (ao invés de um ser em vida inorgânica, em rizomas – como o fungo que segue seu livre curso subcutâneo).

É importante ressaltar que quando Hauser (1969) trata da passagem do *paleolítico* ao *neolítico* (da *instância originária* à *instância originária em fixação*), ele está tratando dela enquanto uma passagem da cultura ocidental branca; uma passagem para a domesticação abusiva da terra e dos animais com ascensão de um patriarcado regulador e agenciador, isto é, com a ascensão de uma moral, de um juízo (transcendental), uma alma, um ego, um eu narrável e imbrochável. Essa passagem corresponde à passagem da *humanárvore* de Artaud para um organismo, para a sua estratificação em órgãos e funções (utilidade) sob as palavras de ordem (controle); é a passagem para a germinação fascista descrita por Georges Bataille²⁰⁰ (1933) e para os enunciados normativos e abusivos denunciados por Virginie Despentes²⁰¹ (2006) e contextualizados por Suely Rolnik²⁰² (2018) e Byung-Chul Han²⁰³ (2014). Com a fixação, o humano deixa de ser sensível às suas forças a-pontantes, à sua vontade decisora e passa a

²⁰⁰ França, 1897-1962.

²⁰¹ França, 1969.

²⁰² Brasil, 1948.

²⁰³ Coreia do Sul, 1959.

apontar outrem, ele entrega sua vida mágica a outrem (palpitando em servidão voluntária) normativamente.

Georges Bataille (1933) refletiu sensivelmente o contexto de expectativa e violência em que viveu. Em 1922, Benito Mussolini ascendeu ao poder na Itália. Em 1932, a Ação Integralista Brasileira foi fundada por Plínio Salgado. Em 1933, Adolf Hitler ascendeu ao poder na Alemanha. Estamos a seis anos da segunda guerra mundial. Há uma noção de juízo (de certo e errado) determinada socialmente, delimitando quais os corpos que importam e quais devem ser exterminados. Em busca de compreender este fenômeno, Bataille escreve o livro *A estrutura psicológica do fascismo* (BATAILLE, 2022). Nele, o autor diz: “*Parece, assim, que a unidade do fascismo se encontra na sua estrutura psicológica própria e não nas condições econômicas que lhe servem de base*”²⁰⁴, situando, desse modo, que é uma estrutura psicológica que possibilita o fascismo.

Bataille (2022) argumenta que a sociedade se estrutura de modo homogêneo e/ou de modo heterogêneo. O modo homogêneo é o regime da normatividade, enquanto o heterogêneo é o regime das diferenças. Contudo, é possível um regime homogêneo em que apenas uma pessoa é heterogênea (como no caso do fascismo). Bataille (2022, p. 13) diz:

Homogeneidade significa aqui a comensurabilidade dos elementos e a consciência desta comensurabilidade (as relações humanas podem ser mantidas pela redução a regras fixas baseadas na consciência da identidade possível de pessoas e de situações definidas; a princípio, qualquer violência é excluída do curso da existência assim implicado). (...) A base da homogeneidade social é a produção. A sociedade homogênea é a sociedade produtiva, quer dizer, a sociedade útil.

Assim, a comensurabilidade (a medida comum, as regras fixadas pela identidade) é o que define uma homogeneidade. Logo, pode-se ter uma noção de que na homogeneidade a violência pode ser excluída da existência, uma vez que ela opera através da comensurabilidade e sua base e objetivo é a produção social – contudo, isto é um equívoco, pois o próprio processo de comensurabilidade é violento (não há medidas comuns entre os vivos, há medidas diferentes). Bataille (2022) diz:

As formas mais completas e expressivas da homogeneidade social são as ciências e as técnicas. As leis fundadas pelas ciências estabelecem, entre os diferentes elementos de um mundo elaborado e mensurável, relações de identidade. Quanto às técnicas, que servem de transição entre a produção e as ciências, é em razão mesmo da homogeneidade dos produtos e dos meios que

²⁰⁴ Ver *A Estrutura Psicológica do Fascismo*, 2022, p. 92.

elas se opõem, nas civilizações pouco desenvolvidas²⁰⁵, às práticas da religião e da magia” (BATAILLE, 2022, p. 13).

Assim, há uma relação ao que Hauser (1969) nomeou de *paleolítico* e *neolítico* com o que Bataille (2022) nomeou de heterogêneo e homogêneo; Hauser (1969, p. 32-33) diz:

O sentimento da vida das comunidades parasitárias de caçadores [paleolíticas], que ganhavam sua existência no dia-a-dia, era dinâmico e anárquico, e, em correspondência, sua arte estava também dedicada à expansão, à extensão e diferenciação da experiência. Em troca, o conceito de mundo das comunidades de trabalhadores [neolíticas], que se esforçam para conservar e assegurar os meios de produção, é estático e tradicionalista e suas formas de vida são impessoais e estacionárias; as formas de arte que correspondem a estas formas de vida são convencionais e invariáveis. Com os métodos de trabalho essencialmente coletivos e tradicionais das sociedades de agricultores, se desdobram em todos os territórios da vida cultural formas estáveis, firmes e carentes de elasticidade²⁰⁶.

Para Bataille (2022), na homogeneidade o poder está na ciência e na técnica; na heterogeneidade o poder está no inconsciente²⁰⁷. Segundo o autor:

... o mundo heterogêneo compreende o conjunto dos resultados do dispêndio improdutivo (as coisas sagradas formam, elas mesmas, uma parte desse conjunto). Significa dizer: tudo o que a sociedade homogênea rejeita, seja como dejetos, seja como valor superior transcendente. São os produtos de excreção do corpo humano e certas matérias análogas (lixos, vermes etc.); as partes do corpo, as pessoas, as palavras ou os atos tendo um valor erótico sugestivo; os diversos processos inconscientes, como os sonhos e as neuroses; os inúmeros elementos ou formas sociais que a parte homogênea é importante para assimilar: as multidões, as classes guerreiras, aristocráticas e miseráveis, os diferentes tipos de indivíduos violentos ou, pelo menos, que se recusam à regra (loucos, líderes agitadores, poetas, etc.). (BATAILLE, 2022, p. 32)

É da ordem do gozo, do que é improdutivo, que opera a heterogeneidade. Como nas obras de Ana Mendieta, é o *Labirinto da Vida*; a *Vivificação da Carne*. “Com a estrutura do conhecimento de uma realidade homogênea sendo aquela da ciência, é fácil constatar que a de uma realidade heterogênea enquanto tal se encontra no pensamento místico dos primitivos²⁰⁸ e nas representações do sonho: é idêntica à estrutura do inconsciente”²⁰⁹. A

²⁰⁵ Infelizmente Bataille apela a termos europeus *desenvolvimentistas*, como se houvesse um primitivo, subdesenvolvido, e um moderno, desenvolvido.

²⁰⁶ Ver Arnold Hauser em *Historia Social de la Literatura y el Arte*, 1969, pp. 32-33.

²⁰⁷ Para Bataille: “... parece que o inconsciente deva ser considerado como um dos aspectos do heterogêneo” (ver *A Estrutura Psicológica do Fascismo*, 2022, p. 28).

²⁰⁸ É triste ressaltar que Bataille ainda perpetua uma visão domesticadora sobre os processos originários – como se houvesse uma sociedade polida, desenvolvida, tecnológica – e uma comunidade arcaica, atrasada, subdesenvolvida, primitiva. A proposta dessa pesquisa é justamente o contrário: é dessa diferença singular insurgida em comunidades originárias que se apontam possíveis processos de cura coletiva e pulsional.

²⁰⁹ Ver *A Estrutura Psicológica do Fascismo*, 2022, p. 34.

heterogeneidade se apresenta nos registros originários, nas grutas de Chauvet, Lascaux, Altamira, nas serras da Bahia e do Piauí. “*A realidade heterogênea é a da força e do choque. Apresenta-se como uma carga, um valor, passando de um objeto ao outro de modo mais ou menos arbitrário...*”²¹⁰. A heterogeneidade, a *outridade*, é um raio. Bataille (2022, p. 32) caracteriza seu cerne:

A violência, a desmesura, o delírio e a loucura caracterizam, sob graus diversos, os elementos heterogêneos: ativos, enquanto pessoas ou multidões, produzem-se rompendo as leis da homogeneidade social.

Assim, o autor também aponta para o seu aspecto tênue: por um triz, através da heterogeneidade, pode-se visitar o poeta ou o fascista. Ambos são protagonistas da diferença, germinadores de mundos (rompem uma expectativa, as leis da homogeneidade social). Contudo, este outro mundo a que se abre pode vir em busca de uma prática coletiva do sentido pulsional (práticas singularizantes) como também pode vir em busca de controle e fixação de um comportamento e identidade (práticas estratificantes). Pode ser difícil diferenciar estas duas modalidades em primeira instância: a pulsão está presente em ambas as práticas, há uma atividade em jogo, uma produção. Contudo, o que diferencia o poeta do líder agitador é que a prática coletiva do sentido pulsional é completamente inútil – não se espera nada, não há expectativa ou demanda de coisa alguma (o que há é a germinação da espontaneidade singular de cada pessoa); a pulsão em seu exercício direto. A produção é uma produção espontânea, de emissão de palavras ainda não inventadas, fonemóis diversos e danças ainda não vistas e sentidas. Desenhos inesperados. Experimentos singulares (ao invés de experimentos em nome da ciência). Além disso, na visita ao poeta não há a emergência de um líder, há uma coletividade que se agencia e produz por si este rompimento da homogeneidade. O poeta propõe germinação de mundos; ele propõe uma heterogeneidade coletiva ao invés da homogeneidade. Polinização de diferença. O poeta não quer ter poder sobre o outro, o poeta quer fazer existir o poder singular que há em si.

No outro lado do fio da heterogeneidade, na instância domesticadora, o líder agitador opera através de um exercício indireto da pulsão; através de uma fixação em símbolos e comportamentos pré-determinados. No fascismo, assim como no *neolítico*, “... [o humano] *já não é o imitador da Natureza, senão seu antagonista; não atribui à realidade uma continuação, mas opõe a ela uma figura autônoma*”²¹¹. O fascismo opera através de imagens

²¹⁰ Idem, p. 33.

²¹¹ Ver Arnold Hauser em *Historia Social de la Literatura y el Arte*, 1969, p. 31.

fixadas, incorporadas enquanto “certas” e “boas”. A espontaneidade perde lugar e a censura, a negação, ganha poder: a sociedade apela pelo silenciamento de si e do outro; silenciamento do que há de “inferior”. Bataille (2022, p. 45) diz:

A ação fascista, heterogênea, pertence ao conjunto de formas superiores. Ela acena para os sentimentos tradicionalmente definidos como elevados e nobres e tende a constituir a autoridade como princípio incondicional, situado acima de todo julgamento utilitário.

Nesse sentido, o autor busca compreender de onde advém as “formas superiores” e o desejo por tais formas:

Como parece evidente, o emprego das palavras superior, nobre, elevado não implica uma aquiescência. Essas qualificações não podem designar aqui senão o pertencimento a uma categoria historicamente definida como superior, nobre ou elevada: tais concepções novas ou individuais não podem ser consideradas, exceto em relação às concepções tradicionais das quais derivam; (...) (quais seriam as razões confessáveis pelas quais um humano* gostaria de ser nobre, semelhante a um representante da casta militar medieval, e absolutamente não ignóbil, quer dizer, semelhante, conforme o julgamento histórico, a um humano* cuja miséria material teria alterado o caráter humano, o teria tornado totalmente outro?). (...) Se a natureza heterogênea do escravo confunde-se com aquela da imundície em que sua situação material o condena a viver, aquela do mestre se forma em um ato de exclusão de toda imundície, ato cuja direção é a pureza, mas cuja forma é sádica. (...)...a possibilidade dessas formações afetivas trouxe a servidão infinita que degrada a maior parte das formas de vida humanas... (...)...a tendência fundamental e o princípio de toda a autoridade: a redução à unidade pessoal, a individualização do poder. (...) ... o fundamento da opressão se desenvolve necessariamente no sentido de uma redução à unidade sob a forma de um ser humano excluindo a própria possibilidade de um semelhante, em outros termos, como uma forma radical da exclusão exigindo uma avidez. (BATAILLE, 2022, p. 45-47; p. 52-54)

É de uma tal anulação do próprio sentido pulsional – é de uma negação absoluta de uma singularidade – que se projeta em outrem, em uma pessoa totalmente outra, a possibilidade de se exercer a si mesmo (exercer o perspectivismo). Ao invés de ser o *totalmente outro* de si, ao invés de ser sua diferença em ação, a esquizofrenia de suas neuroses, a pessoa abstém-se de seu lugar em nome do outro. Sua voz foi abafada por demasiado tempo (*talvez o líder agitador tenha o poder sobrenatural de lhe devolver sua voz e sua potência de agir no mundo*). Há uma série de protagonismos, de representações sociais, de assimetrias de poder que induzem um tal abafamento da potência de agir (consequentemente a pessoa acredita que *outra* representação de si, *outro* protagonismo, trará a cura – uma versão *totalmente outra* de si). Contudo, a cura advém da escuta à própria multiplicidade (ao invés da escuta à representação fixada).

O humano vive uma vulnerabilidade diante do rompimento entre a pulsão e seu exercício, do rompimento de uma espontaneidade; a estratificação aparece quando alguém se veste de quem não se é (em nome da sobrevivência, aceitação, pertencimento, poder, controle, etc...). Um corpo se está vulnerável quando seu desejo está desconectado da pulsão (e conectado a uma ideia, uma representação). É sobre o abuso da vulnerabilidade que o fascismo se torna possível.

Consequentemente, o fascista é um agente despotencializante na medida em que ele se apropria do lugar de vulnerabilidade do outro, ele se apropria da desconexão do outro com a terra, com sua força imanente para impor um juízo comensurável que lhe trará controle sobre a pessoa (gerando nela as sensações de “utilidade” e “superioridade” por habitar em o juízo comensurável). Fascismos são crimes contra uma produção singular – fascismos são abusivos na medida em que captam do vivente seu próprio potencial de pensamento espontâneo, singular e irruptivo. O vivente transfere essa potência ao líder e, em troca, o líder concentra um poder de violência desmesurável, que pratica a cada vez mais, a cada vez que esta violência está mais naturalizada²¹². Bataille (2022, p. 34-36) diz:

Opostos aos políticos democratas, que representam em diferentes países a chateza inerente à sociedade homogênea, Mussolini ou Hitler logo aparecem em projeção como totalmente outros. (...) Considerada não quanto à sua ação exterior, mas quanto à sua fonte, a força de um líder é análoga àquela que se exerce na hipnose. O fluxo afetivo que o une a seus partidários – que toma a forma de uma identificação moral destes com aquele a quem seguem (e reciprocamente) – é função da consciência comum de poderes e de energias cada vez mais violentos, cada vez mais desmedidos, que se acumulam na pessoa do chefe e tornam-se nele indefinidamente disponíveis. (...).... a efervescência afetiva termina na unidade, ela constitui uma instância dirigida, enquanto autoridade, contra os homens....

Assim, o fascista se apropria do poder da hipnose (dos primórdios da psicanálise²¹³) para que haja uma concentração indefinida de poder acumulados sobre sua figura. O fascista

²¹² Referente a uma fala de Cristina Fibe, em frente à porta dos fundos das coxias do teatro Décio de Almeida Prado, após a peça *Águas do Mundo*, no dia 18 de março de 2023.

²¹³ A clínica psicanalítica, tal qual iniciada por Sigmund Freud, foi muito influenciada pelos experimentos de Jean Martin Charcot sobre a hipnose. Junto a Josef Breuer, os dois médicos inicialmente incorporaram a hipnose como método de tratamento alternativo à medicina da época, que identificava o caso da histeria com uma etiologia orgânica, enquanto Freud suspeitava de que a causalidade fosse inorgânica. Assim iniciou-se a clínica psicanalítica: Freud e Breuer se unem para estudar a aplicação da hipnose na clínica, uma vez que ela acessa as vias inorgânicas, isto é, psíquicas. Contudo, o método não perdura por muito tempo, devido à dificuldade de Freud em manejar a hipnose em suas pacientes, que raramente adentravam naquele estado quando estavam com ele. Então ele apela a escutar, a permitir que a pessoa diante de si fale simplesmente: foi o que Anna O. chamou de *limpeza de chaminé*. Assim iniciou-se a construção do setting terapêutico: estava posto a associação livre (*limpeza de chaminé*), a transferência (necessária para que ocorra a *limpeza de chaminé*) e a escuta flutuante (que permite escutar as entrelinhas do que está sendo dito, ou seja, os agenciamentos entre os significantes e significados expressados na associação livre).

vê a vulnerabilidade do outro e, em cima disso, ele opta pelo estupro (sexual, afetivo, mental, criativo, etc...). Abusadores infantis, abusadores sexuais, pessoas abusivas em geral se apropriam de uma posição de poder assimétrica (autoridade) para gozar narcisicamente, individualmente. Assim, é através da captura da força imanente que o fascista tem controle. E é através do diálogo com esta força que o poeta existe. Assim, a escuta ao inconsciente (ao campo de imanência; ao espírito) é um processo tátil e sensível. Quem o escuta pode desviar a força de seu exercício (em busca de poder e produtividade) como pode também potencializá-la (em busca de germinações espontâneas e originárias). Bataille conclui:

O fascismo aparece, antes de tudo, como concentração e, por assim dizer, condensação de poder... (...) O fascismo (que significa etimologicamente reunião, concentração²¹⁴) nada é senão uma reativação aguda da instância soberana latente, mas com um caráter de alguma forma purificado pelo fato de que as milícias que se substituem ao exército na constituição do poder têm imediatamente este poder como objeto. (BATAILLE, 2022, p. 58-59; p. 79)

O discurso do fascismo é o da soberania, pureza e bondade. Friedrich Nietzsche diz em *Genealogia da Moral* (1887):

...que significam exatamente, do ponto de vista etimológico, as designações para ‘bom’ cunhadas pelas diversas línguas? Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual – que, em toda parte, ‘nobre’, ‘aristocrático’, no conceito social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu ‘bom’, no sentido de ‘espiritualmente nobre’, ‘aristocrático’, de ‘espiritualmente bem-nascido’, ‘espiritualmente privilegiado’: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz ‘plebeu’, ‘comum’, ‘baixo’ transmutar-se finalmente em ‘ruim’²¹⁵ (NIETZSCHE, 2021, p. 18).

Assim, nesse sistema de juízo de moral, a narrativa fascista pré-determina quais corpos importam e quais devem ser marginalizados (quais vidas valem ser vividas e quais valem ser impostas em câmaras de gás, tortura política, favelas, condições análogas a escravidão, etc...). A autoridade, o poder e a violência são os pilares do fascismo; ele opera através do medo. Assim, da vulnerabilidade diante da desconexão com a terra, com o próprio corpo, o agente fascista se apropria de tal lugar (outrora ocupado pela vida mágica e pelas perspectivas) para introduzir seu próprio Eu enquanto diferença e assim, através desse poder que lhe foi conferido, ele impõe violentamente (covardemente) sua autoridade. Contudo, a espontaneidade, o fluxo,

²¹⁴ “- (fas.cis.mo) s.m. A palavra fascismo tem origem na expressão italiana fascio littorio que por sua vez vem do latim fasces lictoriae (feixe de lictor), um símbolo de origem etrusca e usado durante o Império Romano. Fasces significa feixe. Constitui-se, portanto, de um feixe de varas de bétula branca, simbolizando o poder de punir, amarradas por correias vermelhas, símbolo da soberania e da união. Muitas vezes o feixe é ligado a um machado que simboliza o poder de vida e morte”. Ver Glossário de fascismo criado pela Universidade Federal Fluminense, disponível em: <<http://ole.uff.br/wp-content/uploads/sites/147/2020/12/Fascismo-.pdf>>. Acesso em 21/03/2023.

²¹⁵ Ver *Genealogia da Moral*, 2021, p. 18

o anarquismo, o nomadismo, a bifurcação e os deslocamentos caracterizam o originário da vida, “*o que não tem limite*”, citando Milton Nascimento e Chico Buarque de Holanda²¹⁶, “*O que não tem vergonha, nem nunca terá, O que não tem governo, nem nunca terá, O que não tem juízo*”. O originário é indomesticável, sua ação é incapturável – ele é o próprio fluxo a-pontante da vida.

Com efeito, o fascismo é o resultado psicológico da domesticação da vida e estar à escuta da pulsão é libertar a vida de onde ela está sufocada e domesticada. *A pulsão é máquina de guerra*²¹⁷. Através da escuta pulsional, instauramos um processo nômade e anarquista (nos tornamos *anarquistas coroados*). É necessário estar à sua escuta, estar alinhado ao seu exercício (essa é a resistência contra o abuso: *devir-idiota* em seu próprio enredamento, jamais no enredo de outrem). Um agenciamento coletivo de enredamentos singulares.

Assim, quando a palpação do humano passa a estar alinhada à palpação de um modelo, de uma norma, de uma unidade, a pessoa deixa de viver em coletividade nômade, de escuta a-pontante do desejo, e passa a transferir sua força criativa para um modelo, um narciso, ao invés de viver o anti-narciso (perspectivismo) do qual fala Viveiros de Castro. Suely Rolnik (2018) chama esse movimento de desvio subjetivo, de cafetinagem²¹⁸:

É essa separação da subjetividade em relação à sua condição de vivente que prepara o terreno para que o desejo se entregue (gozozamente) à cafetinagem da pulsão, de cujos movimentos ele é o executor. (...) No lugar da criação do novo, o que se produz (criativa e compulsivamente) são ‘novidades’, as quais multiplicam as oportunidades para os investimentos de capital e excitam a vontade de consumo. (ROLNIK, 2018, p. 114)

Assim como no fascismo, em que “... *Mussolini ou Hitler logo aparecem em projeção como totalmente outros*”²¹⁹, no capitalismo é a imagem fornecida pelo capital (na publicidade) que ocupa protagonismo, prometendo tornar aquele que consome em *totalmente outro*. O capitalismo é a transferência do exercício pulsional singular para um produto, uma representação social, esperando que ela lhe forneça, finalmente, o encaixe e a utilidade; o gozo e a legitimação por travestir-se do molde histórico-social. Suely Rolnik diz:

...a potência vital passa a ser usada para a reprodução do instituído; apenas mudam-se suas peças de lugar ou se fazem variações sobre as mesmas – com

²¹⁶ Ver *O que será (à flor da pele)*, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPTOAYyt8BU&ab_channel=RWR>.

²¹⁷ Fala de João Perci Schiavon no seminário de quinta-feira do dia 20 de abril de 2023 no Núcleo de Estudos da Subjetividade.

²¹⁸ Abuso da força vital.

²¹⁹ Ver *A Estrutura Psicológica do Fascismo*, 2022, p. 35.

maior ou menor criatividade. Em situações de crise, o desvio da pulsão e a entrega do desejo a seu abuso se intensificam, manifestando-se em movimentos de massa que clamam pela manutenção do status quo, como é o caso da vertiginosa ascensão do conservadorismo na atualidade. (ROLNIK, 2018, p. 114)

O capitalismo é outra modalidade da fixação, da homogeneidade. É a partir de uma disritmia com o próprio exercício pulsional singular, gerada pela domesticação, que alargam-se as portas para o abuso. Assim, para Virginie Despentes, o estupro é o cerne do capitalismo:

O estupro é um programa político preciso: esqueleto do capitalismo, é a representação crua e direta do exercício do poder. Designa um dominador e organiza as leis do jogo para que possa exercer seu poder sem restrições. Roubar, arrancar, extorquir, impor, se assegurar de que sua vontade se exerça sem entraves e de que possa gozar de sua brutalidade sem que a outra parte manifeste resistência. O gozo da anulação do outro e da sua palavra, da sua vontade, da sua integridade. (DESPENTES, 2016, p. 42)

O capitalismo se caracteriza pelo abuso, ou seja, pela domesticação da vida; pela anulação de uma subjetividade em troca de condensação de poder. Ele se sustenta através da negação, da anulação, do outro (do diferente). O capitalismo é a centralização; ele *designa um dominador e organiza as leis do jogo para que possa exercer seu poder sem restrições*. Perde-se o contato com a ambiência, com as rochas, com não-humanos para então canalizar a vida em torno de uma organização determinada, de um homem cis, de um líder, de uma mercadoria, de uma representatividade estratificada, etc.... Rolnik (2021, p. 107) diz: “*O estupro da força vital produz um trauma que leva a subjetividade a ensurdecer-se às demandas da pulsão*”. A fixação domesticadora corresponde ao que Suely Rolnik nomeou de cafetinagem:

Se a base da economia capitalista é a exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia, tal operação – que podemos chamar de ‘cafetinagem’²²⁰ para lhe dar um nome que diga mais precisamente a frequência de vibração de seus efeitos em nossos corpos – foi mudando de figura com as transfigurações do regime ao longo dos cinco séculos que nos separam de sua origem. Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso – ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. (ROLNIK, 2021, p. 32)

Para Byung Chul-Han, essa nova versão do capitalismo recebe o nome de neoliberalismo. Segundo o autor:

²²⁰ Para Rolnik, a violência do regime contemporâneo é “*semelhante à do cafetão que, para instrumentalizar a força de trabalho de sua presa – no caso, a força erótica de sua sexualidade –, opera por meio da sedução*” (idem, p. 108).

A técnica de poder no regime neoliberal assume uma forma sutil. Não se apodera do indivíduo de forma direta. Em vez disso, garante que o indivíduo, por si só, aja sobre si mesmo de forma que reproduza o contexto de dominação dentro de si e o interprete como liberdade²²¹. (HAN, 2020, p. 44)

Han (2020) compreende o neoliberalismo enquanto uma incorporação da dominação, da condensação de poder capitalista. Assim como a visão do capitalismo para Rolnik, no neoliberalismo há uma incorporação do controle e dentro desse controle a pessoa o interpreta enquanto liberdade (sem perceber que reproduz dentro de si uma domesticação fixada). Para Han:

O ‘corpo dócil’ proposto por Foucault já não tem lugar no processo de produção. A ortopedia disciplinar é substituída pelas cirurgias plásticas e academias. (...) ... no lugar do biopoder entrariam as ‘psicotecnologias do psico poder’,... (...) A psicopolítica neoliberal é a técnica de dominação que estabiliza e mantém o sistema dominante através da programação e do controle psicológicos. (HAN, 2020, p. 40-41; p. 107)

Assim, é sobre a subjetividade que age o neoliberalismo. Já não é necessário um órgão regulador; é a pessoa que se subjetiva em organismo, que dociliza o seu corpo, ela mesma domina e controla seu exercício pulsional em prol da “conquista”, “perfeição” e do “mais alto grau de performance” fornecido pelo regime do capital. Han (2020, p. 107) conclui:

O sujeito é despsicologizado, esvaziado, para que se torne livre para aquela forma de vida que ainda não tem nome.

Concluindo, é através do desvio e captura da vida mágica e das perspectivas (*despsicologização*), através da inibição do exercício pulsional (*esvaziação*), que se exerce o capitalismo ou neoliberalismo (uma forma de vida em que há *um dominador* e uma organização das leis do jogo *para que* esse dominador *possa exercer seu poder sem restrições*). Por fim, o *neolítico* (HAUSER, 1969), o fascismo (BATAILLE, 2022), o capitalismo (ROLNIK, 2018) e o neoliberalismo (HAN, 2020) são exemplos de fixações na medida em que apresentam *uma* rostificação transcendente, ideal. Eles indicam um congelamento, uma paralisação; indicam uma servidão e um adoecimento do corpo em sua espontaneidade. Indicam o que Félix Guattari (1996, p. 16) chamou de *traumatismo*. Para ele: “*esta homogeneidade, [...] esta valorização furiosa de um fantasma, de uma representação, é uma perda geral de consistência do agenciamento:*

²²¹ Ver *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, 2020, p. 44.

nos agarramos, por exemplo, num sistema repetitivo, para conjurar a angústia de uma perda de consistência”²²².

Diante deste cenário, Ailton Krenak (2022) propõe alguns dispositivos, linhas de fuga, para que se retome a vida. No último livro do autor (*Futuro Ancestral*), que reúne algumas palestras, ele anuncia as alianças afetivas. Segundo Krenak (2022, p. 82-83):

... comecei a questionar essa busca permanente pela confirmação da igualdade e atinei pela primeira vez para o conceito de alianças afetivas – que pressupõe afetos entre mundos não iguais. Esse movimento não reclama por igualdade, ao contrário, reconhece uma intrínseca alteridade em cada pessoa, em cada ser, introduz uma desigualdade radical diante da qual a gente se obriga a uma pausa antes de entrar: tem que tirar as sandálias, não se pode entrar calçado. Assim eu escapei das parábolas do sindicato e do partido (quando um pacto começar a cobrar tributo, já perdeu o sentido) e fui experimentar a dança das alianças afetivas, que envolve a mim e uma constelação de pessoas e seres na qual eu desapareço: não preciso mais ser uma entidade política, posso ser só uma pessoa dentro de um fluxo capaz de produzir afetos e sentidos. Só assim é possível conjugar o mundizar, esse verbo que expressa a potência de experimentar outros mundos, que se abre para outras cosmovisões e consegue imaginar pluriversos.

Assim, através das alianças afetivas é possível *mundizar*, isso é, *experimentar outros mundos*, retomar o perspectivismo, ser diferentes maneirismos corporais, retomar a vida mágica e então *ser só uma pessoa dentro de um fluxo capaz de produzir afetos e sentidos*. Krenak propõe um regime das diferenças diante do cenário neoliberal da comensurabilidade e homogeneidade; ele propõe uma heterogeneidade conjunta e compartilhada. Ele aponta para a possibilidade da própria comunidade, em si, reivindicar a espontaneidade do livre exercício da pulsão (através das alianças afetivas)²²³. Ele anuncia uma comunicação que acontece através das camadas de mundos, sem uma objetividade ou uma centralidade única universal: “*O desafio que proponho aqui é imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação*” (KRENAK, 2022, p. 32). Ao invés de uma organização que leve a uma maior produtividade útil, Krenak (idem) propõe assim uma inorganização, uma pluralidade de espontaneidades acontecendo em conjunto, em sobreposição, em fluxo, em camadas que se

²²² Ver *Entrevistas: Guattari na PUC em Cadernos de subjetividade*, 1996, p. 16. Encontro de Félix Guattari com o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP em 1993.

²²³ Referente às contribuições de Amana Dutra, dentro e fora dos seminários de João Perci Schiavon no Núcleo de Estudos da Subjetividade. Amana foi quem me mostrou a importância das alianças afetivas, mesmo dentro de regimes fascistas. Com ela, aprendi que as alianças são a escapatória; são elas que compõem as linhas de fuga.

dialogam transversalmente. Não há Sujeito, Representatividade ou Nome, há mundos, perspectivas. Ele diz:

Temos que nos insurgir, e as confluências podem nos ajudar nisso. Se o colonialismo nos causou um dano quase irreparável foi o de afirmar que somos todos iguais. Agora a gente vai ter que desmentir isso e evocar os mundos das cartografias afetivas, nas quais o rio pode escapar ao dano, à vida, à bala perdida, e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia de finitude. Não vamos deixar de morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como das folhas, das ramas e de tudo que existe. (KRENAK, 2022, p. 42-43)

A metamorfose e a transfiguração são armas pulsionais contra a colonização da vida. Elas são processos que escapam à fixação, à estruturação, à domesticação do corpo e acontecem enquanto resultado de uma aliança afetiva: vazam uma ambiência coletiva de transfigurações e metamorfoses. Esse vazamento (essa linha de escape à homogeneização neoliberal) é ser o próprio exercício pulsional em sua diferença e aliar-se à diferença do outro, à *outridade*, como em uma dança a-coreográfica, esquizofrênica, e polifônica, uma orquestra agenciada por desarmonias singulares.

Isto significa fazer esquizoanálise: seja na clínica, em uma gruta, em um *setting* de filmagem, em um museu, onde for – fazer esquizoanálise é fazer aliança com o que se sente, autorizar a sensibilidade, aliar-se com o que palpita. Trazer a diferença, seja ela o que for (não necessariamente algo bom). João Perci Schiavon diz: “*Retornar é devir e devir é tornar-se quem se é, mesmo quando se é uma dinamite. Mas isso não é senão retornar ao seio do devir e da vida*” (SCHIAVON, 2019, p. 250). Fazer esquizoanálise é trazer um “*uuuhf!*”, trazer um “*aaaah!*”, um alívio, uma expansão, um grito, um silêncio, uma esquisitice, um sabor. Fazer esquizoanálise é não se reprimir diante do medo ficcionado pelo fascismo, é não se encolher diante da norma, pois o medo que o fascismo, o capitalismo ou o neoliberalismo impõem, com suas ferramentas materiais, financeiras e sociais, é um medo ficcionado: quando vamos ao cerne de sua estrutura, há uma fragilidade²²⁴. A pulsão não pode ser morta pelo fascismo; ela continua inorganicamente – como Marielle Franco, presente²²⁵. As obras continuam operando

²²⁴ Referente às colocações de Karina Acosta Camargo, durante o seminário de João Perci Schiavon, no Núcleo de Estudos da Subjetividade, no dia 20 de abril de 2023.

²²⁵ Referente às falas e indagações de Renan Dias Santos sobre a morte durante a aula de João Perci Schiavon no Núcleo de Estudos da Subjetividade às quinta-feira de manhã. Essa fala sobre Marielle Franco aconteceu especificamente no dia 20 de abril de 2023.

pelo mundo – a resistência percorre caminhos subcutâneos. Uma vida não termina em um corpo, mas em uma continuidade sensível e rizomática. Ao fascismo, a pulsão.

A clínica esquizoanalítica, por se utilizar da aliança afetiva, é também agenciadora de metamorfoses, é também um possível dispositivo da vida, da proliferação de diferenças, de mutações, de heterogeneidades. É necessário ativar sua potência e dar frente ao neoliberalismo através dos pequenos gestos, através da potencialização de um devir-idiota, devir-torto, devir-diferente... Através da germinação da pulsão em seu exercício. Devir-caulismo.

Antonin Artaud, em sua trajetória pulsional, nos apresentou uma cartografia clínica através da crueldade.

III. Antonin Artaud e a esquizoanálise

“Onde outros propõem obras, eu pretendo
unicamente mostrar meu espírito”.

(Antonin Artaud, *Obras Completas*, Vol. I)

“*I think I’m dumb / Maybe just happy*”.

(Kurt Cobain, *Dumb*)

A. A vida de Antonin Artaud

Durante toda a sua vida, Artaud²²⁶ era tomado por um *problema palpitante*, que se transvestia de diversos nomes, conforme a necessidade. Ele habitou uma multiplicidade de maneirismos corporais – propondo um constante estado de refazimento; metamorfose; transformação. Ele diz: “*Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, estou em busca constante do meu ser intelectual*”²²⁷. Sempre em voga estava uma espécie de surrealidade, de conexão, de magia, de crueldade. Ou seja, uma necessidade incessante de se estender no espaço, sem nunca se fechar a uma imagem ou a um conceito. Ele diz sobre a crueldade, um termo central em suas obras: “*A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele*”²²⁸.

Para Artaud, uma vida consiste justamente em vaziar, derramar, ser uma extensão, viver em exercício pulsional, trazer o inconsciente à tona, abertamente e ininterruptamente. Uma vida é uma revolução e “*essa revolta, desde a origem, submergiu no inconsciente*”²²⁹. Nesse sentido, é preciso estender *o inconsciente ao alcance da mão*²³⁰, ou seja, “... *ter em si a*

²²⁶ Antoine Marie Joseph Artaud.

²²⁷ Ver *Carta à Jacques Rivière* (5 de junho de 1923) em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, p. 22.

²²⁸ Ver *Cartas sobre a crueldade* (1932) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 119.

²²⁹ Ver *Surrealismo e revolução* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 15.

²³⁰ “... *para mim o surrealismo sempre foi uma insidiosa extensão do invisível, o inconsciente ao alcance da mão. Os tesouros do inconsciente invisível tornados palpáveis, conduzindo a língua diretamente, num só jato*”. Ver *Em plena noite ou blefe surrealista* (1927) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 75. Artaud

correnteza das coisas, estar no mesmo nível que essa correnteza, estar enfim no nível da vida... ”²³¹. Viver vividamente. Para a escritora Anaïs Nin: “A sua conversa tão tênue. Produz uma sensação estranha como se fôssemos testemunhas do verdadeiro processo de nascimento de um pensamento, de um sentimento. (...) ele duvida de toda clareza”²³².

Ele escreveu aos reitores das universidades europeias que “Nós precisamos menos de adeptos ativos do que de adeptos transtornados”²³³. Um transtornado se sente, ele é sensível de si e do outro, ele não participa de uma homogeneidade, uma ditadura social, mas *se enreda na própria loucura*²³⁴. Acredito que quando uma pessoa é diagnosticada com um transtorno, ela está viva e sensível²³⁵. Vejo Artaud com roupas coloridas e as mãos no coração, sentindo. Vejo ele gritando por uma vida vívida, *performática*, em estado de crueza. Sentado embaixo do sol, sentindo o sol, sendo o sol. Um grito não necessariamente faz barulho, mas se sente um grito. Ser o que se sente. “E o surrealismo liberou a vida, descongestionou fisicamente a vida, permitiu que um fio de preciosa eletricidade viesse animar pedras e sedimentos inanimados”²³⁶.

Para Nise da Silveira (1989), essa busca de Artaud pode ser traduzida por sua relação com a figura de Heliogábalo, rei de Éfeso e sacerdote do sol, o anarquista que vive a unidade e a multiplicidade simultaneamente – o enredamento e a extensão (como a *Vivificação da Carne* de Ana Mendieta). Silveira (1989) diz:

O sol fascinava Antonin Artaud. E as figuras em conexão com o sol o atraíam fortemente. Mobilizou-o Montezuma, imperador dos astecas. (...) Logo depois é Heliogábalo quem o seduz. Heliogábalo possui o sentido da unidade. A irrupção dos instintos, incorporada aos rituais sangrentos do culto do sol, visava à unidade através da transmutação das formas. ‘Ter o sentido da unidade profunda das coisas é ter o sentido da anarquia, – e do esforço que é preciso fazer para reduzir as coisas trazendo-as à unidade. Quem tem o sentido da unidade tem o sentido da multiplicidade das coisas, dessa poeira

diz isso inconformado com o movimento surrealista, que se aliou ao comunismo ao invés de permanecer no campo do desconhecimento e da livre-associação.

²³¹ Ver Antonin Artaud em *Paulo os pássaros ou o lugar do amor seguido de uma prosa para o homem do crânio de limão* (1924) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, pp. 14-15.

²³² Ver *O diário de Anaïs Nin*, vol. 1, 1983, p. 179.

²³³ Ver *Carta aos reitores das universidades europeias* (1925-26) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, p. 45. Segundo a nota do tradutor, essa frase foi impressa em *La Révolution surréaliste* nº 3, abaixo de uma frase de André Masson e acima de uma frase de Louis Aragon.

²³⁴ “... nesse antro onde não foram nem o pai nem a mãe que o refizeram mas EU o primeiro idiota da terra enredado em minha loucura”. Ver *O retorno de Artaud, o momo* (1946-48) em *Artaud o Momo*, 2022, tradução de Sílvia Fernandes, p. 20.

²³⁵ Referente às falas de Maria Eduarda Pariza Checa durante o segundo semestre de 2022 e primeiro semestre de 2023 nos seminários de João Perci Schiavon, no Núcleo de Estudos da Subjetividade. Gratidão imensa por sua pesquisa em transtornos e sonhos.

²³⁶ Ver *Surrealismo e revolução* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 17.

de aspectos através dos quais é preciso passar para reduzi-los e destruí-los²³⁷
”²³⁸.

O Heliogábalo não deixa de ser o labirinto praticado por Ana Mendieta, isto é, o apontamento de fios, de raios, pelo espaço e direcionados por uma determinação própria, inútil do ponto de vista do capitalismo e absolutamente útil do ponto de vista da vida; é ela própria que decide e enquanto decide se é ela mesma labirinto, face de não-senso. Um centro múltiplo e sem rosto.

Artaud cresceu em Marselha, uma pequena cidade no sul da França. Cresceu no contexto de uma burguesia conservadora; seu pai, nascido em Marselha, era “*capitão de longo curso, perito junto aos tribunais e representante-chefe dos Anexos Marítimos*”²³⁹, além disso possuía imóveis na cidade e manteve por muito tempo a flotilha de alguns barcos. O pai de sua mãe “*possuía numerosos entrepostos no Cais dos Ingleses e, em 1855, abriu uma loja de importação-exportação, de um lado, com tapetes, tecidos e frutas secas de Esmirna e, de outro, com artigos de luxo europeu*”²⁴⁰. Seus pais eram católicos, sobretudo sua mãe, nascida em Esmirna, por onde mantinha uma rigorosa tradição familiar ancorada no oriente desde uma época que remonta aos cruzados. Ela passou por diversos abortos, assim, a avó materna de Artaud veio cuidar de sua mãe e ele estabeleceu um forte vínculo afetivo com ela – seu nome era Mariette (mas ele a chamava Neneka – e ela o chamava de Nanaqui²⁴¹). Ela morre quando Artaud tem 15 anos.

Durante sua infância e adolescência²⁴², Artaud estudou com padres e pessoas religiosas no internato de Sacré-Coeur, um espaço arquitetônico rodeado de esculturas cristãs, “*particularmente uma estátua de gesso branco, debaixo do pátio de recreio, perto da entrada: que representa o santo suplício de Cristo*”²⁴³. No seu último ano no colégio, em 1914, Artaud visava bacharelar em filosofia, mas é declarada a guerra entre a França e a Alemanha; é o começo da primeira guerra mundial. O clima da guerra afeta profundamente sua vida:

Tudo parece, portanto, ter degringolado para o jovem, pouco antes de fazer o bacharelado do ensino médio. Há muitos meses, seu comportamento mudou. Ele se tornou sombrio, pouco expansivo, passando dias inteiros rezando.

²³⁷ Segundo Nise da Silveira, o trecho se encontra nas *Obras Completas*, Vol. VII, p. 51.

²³⁸ Ver *Um homem em busca de seu mito* em Artaud – *a nostalgia do mais*, 1989, pp. 13-15.

²³⁹ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, p. 52.

²⁴⁰ Idem, p. 50.

²⁴¹ De uma aliança afetiva com Anaïs Nin, Artaud assina seu nome enquanto Nanaqui em uma carta a ela (1933).

²⁴² Ainda na infância, por volta de seus 4 anos e meio, Artaud foi diagnosticado com meningite após uma queda em que bateu a cabeça e chegou a ver as escadas e sua irmã (três anos mais nova) duplicadas.

²⁴³ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, p. 93.

Destruíu seus escritos e distribuiu os livros de sua biblioteca. Como ‘se quisesse mudar de vida’, dirá sua irmã. (MÈREDIEU, 2006, p. 93)

Em seguida, Artaud passa por uma série de psiquiatras, apresentando um estado crônico de depressão e fortes dores no corpo. O Dr. Joseph Grasset terminou por diagnosticá-lo com neurastenia aguda, um transtorno psicológico descrito como um enfraquecimento do sistema nervoso central, gerando fraqueza, esgotamento emocional, dor de cabeça e cansaço excessivo. Em seguida, o médico encaminha Artaud para realizar “psicoterapia” no sentido de “*influenciar o doente e dirigir sua educação, se necessário, através da hipnose*”²⁴⁴. Artaud é então direcionado à casa de saúde Rouguière, a primeira de muitas outras instituições psiquiátricas. Segundo Florence de Mèredieu (2006, p. 97):

De 1915 ao final de 1919 – durante quase cinco anos, portanto -, o jovem Artaud despenderá seu tempo entre as casas de saúde, as clínicas particulares para nervosos e alienados, as estações de água onde passa férias com seus pais e curtas temporadas com a família, em Marselha, temporadas rapidamente interrompidas por outras permanências em outras casas de saúde. Em uma época em que os indivíduos de sua idade estão no front, e presos na tormenta da guerra, ele mesmo se encontra em repouso. Neurastênico.

Artaud transtornou, sentiu. Aos 24 anos, por recomendação de dr. Maurice Dardel, que percebe uma vocação literária nele, Artaud sai de Marselha e vai à Paris. Contudo, essa travessia só é autorizada pelo seu pai e na condição de que lá ele fique sob supervisão de outro psiquiatra, o dr. Édouard Toulouse, que é médico-chefe do asilo de Villejuif. Assim é feito; até 1930 Artaud fica sob supervisão de Toulouse e em seguida caberá ao dr. Allendy (que Artaud conhece em 1926) substituí-lo. O pai de Artaud irá recorrentemente a Paris para depositar mensalidades e analisar a vida do filho.

Diante da multiplicidade poética e cultural da capital, Artaud se envolve em diversos lugares. Primeiramente na revista *Demain*, de dr. Toulouse, uma revista de problemas médico-sociais que também comportava espaços para artes e literatura. Assim, ele vem a conjugar o gosto pelo teatro e pela escrita nessa revista, em que publica críticas de peças de teatro. Um ano depois, Artaud deixa Villejuif e se instala em uma pensão (pela primeira vez a tutela médica é afrouxada e ele fica responsável pelas tarefas materiais).

Em 1923 ele escreveu dois poemas a Jacques Rivière, redator-chefe da revista *NRF* (*La Nouvelle Revue Française*), em busca de que ele os publicasse. Rivière recusa os poemas, mas aceita se encontrar com o autor. Daí inicia-se uma relação afetiva entre os dois, desdobrando

²⁴⁴ Idem, p. 95.

uma série de cartas que giram em torno dos poemas de Artaud. Com efeito, Rivière recusa a publicação dos poemas, mas decide publicar as cartas.

Artaud se envolve com a atuação, o cinema e a escrita e em 1924 seu pai morre. No mesmo ano ele conhece André Breton, que leu suas correspondências com Rivière, e então o convida a se reunir ao grupo dos surrealistas. Artaud aceita e em pouco tempo passa a ocupar a posição de diretor do Gabinete de Pesquisas Surrealistas. Em seguida, coordena uma carta aos médicos-chefe dos asilos de loucos:

Senhores,

As leis, os costumes lhes outorgam o direito de medir o espírito. Essa jurisdição soberana, temerosa, é com seu entendimento que os senhores a exercem. Deixem-nos rir. A credulidade dos povos civilizados, dos estudiosos, dos governantes adorna a psiquiatria com não sei que luzes sobrenaturais. O caso de sua profissão já está julgado. Nós não temos a intenção de discutir aqui o valor de sua ciência, nem a existência duvidosa de doenças mentais. Mas para cada cem patogenias pretensiosas que dão livre curso à confusão da matéria e do espírito, para cada cem classificações cujas mais vagas ainda são as únicas utilizáveis, quantas tentativas nobres de aproximar o mundo cerebral onde vivem tantos dos seus prisioneiros? Para quantos dos senhores, por exemplo, o sonho do demente precoce, as imagens das quais ele sofre são outra coisa além de uma salada de palavras?

[...]

E que encarceração! Nós sabemos – não o suficiente – que os asilos, longe de serem asilos, são terríveis prisões, onde os prisioneiros fornecem uma mão de obra gratuita e cômoda, onde as agressões são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O asilo de alienados, disfarçado de ciência e de justiça, é comparável à caserna, à prisão, ao presídio.

Não levantaremos aqui a questão dos internamentos arbitrários, para evitar-lhes o desgaste das negações fáceis. Afirmamos que um grande número dos seus pensionários, perfeitamente loucos segundo à definição oficial, foram, eles também, arbitrariamente internados. Não admitimos que impeçam o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo, tão lógico, quanto qualquer outra sucessão de ideias ou de atos humanos. A repressão das reações antissociais é tão quimérica quanto inaceitável em seu princípio. Todos os atos individuais são antissociais. Os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social; em nome dessa individualidade que é própria ao humano*²⁴⁵, pedimos que liberem esses condenados da sensibilidade, já que também não pertence ao poder das leis de aprisionar todos os humanos* que pensam e que agem.

[...]

²⁴⁵ “Homem” no texto original, contudo, transcriei o significante aqui enquanto *humano*, pois assim ele assume uma posição não binária, isto é, uma posição que não obedece à heteronormatividade de gênero.

Lembrem-se disso amanhã de manhã na hora da visita, quando tentarem sem dicionário conversar com os humanos* sobre os quais, admitam, os senhores só têm a superioridade da força”²⁴⁶.

Artaud denuncia os asilos, ele “*conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma claridade incrível...*”²⁴⁷. Diz que sentir é pensar, é agir. Também diz que o saber médico se sustenta sobre uma comensurabilidade lógica (ou patológica) que, através do poder moral, do poder condensado pela homogeneidade, executa uma série de violências físicas e psíquicas, interrompendo o *livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo, tão lógico, quanto qualquer outra sucessão de ideias ou de atos humanos*. No asilo, a violência sobre o sensível é compactuada, protegida pela *superioridade da força*, isto é, pelos costumes, pelas leis e pelas armas de fogo. Para Michel Foucault (2017, p. 498), “*Se a personagem do médico pode delimitar a loucura, não é porque a conhece, é porque a domina...*”²⁴⁸. Esta dominância, esta força, em verdade, é uma certa fragilidade rostificada (ou seja, ficcionada) enquanto tal, pois, como vimos anteriormente, para a fixação (seja o fascismo, o capitalismo, o neoliberalismo ou o saber médico) se estruturar, ela impõe com ferramentas materiais, financeiras e sociais, o medo que, quando encarado face-a-face, é uma fragilidade que, por falta de recursos, estratificou-se em uma estrutura socialmente legitimada pela homogeneidade do Pai, do Juiz, da Família e da Lei, com os ritos da Ordem, da Autoridade e do Castigo²⁴⁹.

²⁴⁶ Ver *Carta aos médicos-chefe dos asilos de loucos* (1925-26) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, pp. 97-98. Segundo a nota do tradutor, esta carta foi proposta por Artaud, mas “*redigida por outro surrealista – talvez Robert Desnos, com a ajuda de Théodore Fraenkel, cujos nomes foram citados por Artaud para a redação desta carta*” (idem, p.97). Artaud propõe esta carta quando ocupa a posição de diretor do Gabinete de Pesquisas Surrealistas, em que, segundo Xavier, “*Entre suas preocupações está o combate a um pensamento ocidental cristalizado, ressecado e esvaziado das forças de revolta: ‘vocês fabricam engenheiros, magistrados, médicos que não entendem os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser, falsos estudiosos cegos no além-terra, filósofos que pretendem reconstruir o Espírito. O menor ato de criação espontânea é um mundo mais complexo e mais revelador do que uma metafísica qualquer’ escreve Artaud em sua Carta aos reitores das universidades europeias. (...) Para ele, a revolução dar-se-á acima de tudo no campo do espírito, da linguagem, do pensamento, dos valores, da arte, da cultura e da vida*” (ver *Textos Surrealistas*, 2020, pp. 102-103).

²⁴⁷ Ver Nise da Silveira em *Um homem em busca de seu mito* em Artaud – *a nostalgia do mais*, 1989, p. 10.

²⁴⁸ Ver *A História da Loucura*, 2017, p. 498. Segundo Foucault: “*Acredita-se que Tuke e Pinel abriram o asilo ao conhecimento médico. Não introduziram uma ciência, mas uma personagem, cujos poderes atribuíam a esse saber apenas um disfarce ou, no máximo, uma justificativa. Esses poderes, por natureza, são de ordem moral e social; estão enraizados na minoridade do louco, na alienação de sua pessoa, e não de seu espírito. Se a personagem do médico pode delimitar a loucura, não é porque a conhece, é porque a domina; e aquilo que para o positivismo assumirá a figura da objetividade é apenas o outro lado, o nascimento desse domínio*” (p. 498).

²⁴⁹ Ver *A História da Loucura*, 2017. Segundo Foucault: “*O médico só pôde exercer sua autoridade absoluta sobre o mundo asilar na medida em que, desde o começo, foi o Pai e Juiz, Família e Lei, não passando sua prática médica, durante muito tempo, de um comentário sobre os velhos ritos da Ordem, da Autoridade e do Castigo*” (p. 498).

Nesse sentido, Artaud se dedica a combater qualquer insensibilidade frente ao inconsciente; ele se dedica a estar em constante movimento e a vivificar uma cultura adormecida. Ao longo de sua vida, ele buscou a união entre o teatro e a vida, a obra e a vida, isto é, a cultura e a natureza, retomando assim a vida mágica; o estado de *humanárvore* (presente nas performances de Ana Mendieta, nos desenhos das grutas paleolíticas e das serras da Bahia e do Piauí) – o estado pré-humano. Artaud transtornou e disse ser necessário transtornar-se: ter uma perspectiva, acessar uma multiplicidade de perspectivas. Palpitar a vida mágica, ser uma *vontade decisora*.

Em 1926, ele rompe com o surrealismo. O marco decisório foi a adesão do movimento ao partido comunista. Para o artista, a revolução acontece na vida, não nas leis: “*Que cada humano* não queira considerar nada além de sua sensibilidade profunda, de seu eu íntimo, eis para mim o ponto de vista da Revolução integral. (...) As forças revolucionárias de um movimento qualquer são aquelas capazes de arrancar ao seu próprio eixo o fundamento atual das coisas, de mudar o ângulo da realidade*”²⁵⁰. Essa adesão a um modelo estratificado, ao invés da livre-associação, aborreceu Artaud. Para Nise da Silveira, “... a revolução que ele aspirava era outra, era uma revolução interior, uma transformação que curasse a vida”²⁵¹. Artaud diz: “O surrealismo nunca passou para mim de um novo tipo de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa libertação do inconsciente que tem como objetivo fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ela normalmente mantém escondido deve necessariamente introduzir profundas transformações na escala das aparências, no valor de significado e no simbolismo do criado”²⁵².

Nesse sentido, há também outro fator decisório que levou Artaud a romper com o grupo. O poeta adentrou ao surrealismo pois ele era “*encarado pelos seus fundadores ‘não como uma escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, numa palavra, o fantástico, o maravilhoso difundido no*

²⁵⁰ Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista* (1927) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 72. Segundo Patrício, essa publicação é “uma resposta ao texto *Au grand jour* (lit. Em pleno dia, equivalente da expressão ‘à luz do dia’, no sentido de que se expõe algo), assinado por Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret e Pierre Unik, que marca a adesão destes ao partido comunista, assim como a exclusão de Artaud e Soupault do grupo surrealista” (p. 71).

²⁵¹ Ver Nise da Silveira em *Um homem em busca de seu mito em Artaud – a nostalgia do mais*, 1989, p. 12.

²⁵² Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista* (1927) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 75.

mundo, o avesso da face lógica ²⁵³. Esta proposta implicaria uma transformação do ser. Mas isso não acontecia com os surrealistas que não conseguiam descer aos profundos abismos do inconsciente ²⁵⁴. Artaud sente-se sozinho e com raiva devido a um conjunto de hipocrisias (cisões entre vida e obra), somadas a um narcisismo dos integrantes do grupo que querem fechar-se em um modelo ²⁵⁵. Ele quer ir além, dar alguns passos para trás, entrar em contato com o originário – ele almeja sair verdadeiramente do campo humano, da Lógica e ir para a “Estranha volta sobre si mesmo, estranho nivelamento” ²⁵⁶ (“... ter em si a correnteza das coisas, estar no mesmo nível que essa correnteza, estar enfim no nível da vida...” ²⁵⁷) em que “Ponho acima de toda necessidade real as exigências lógicas de minha própria realidade. (...) E todas as lógicas sempre me parecem ser só emprestadas” ²⁵⁸.

Em 1927, Artaud escreve ao seu então médico e psicanalista Doutor Allendy:

... mas do mais profundo de minha vida eu persisto em fugir da psicanálise, eu fugirei sempre como fugirei de toda tentativa de encerrar a minha consciência em preceitos ou em fórmulas – em qualquer organização verbal ²⁵⁹. (ARTAUD, 2017, p. 47)

É nesse sentido que há uma aliança afetiva entre Artaud e Foucault, uma aliança que atravessa o tempo. Acredito que o que Artaud quis dizer nesta carta, Foucault aprofunda em 1961:

O médico, enquanto figura alienante, continua a ser a chave da psicanálise. Talvez seja porque ela não suprimiu essa estrutura última, e por ter conduzido a ela todas as outras, que a psicanálise não pode e não poderá ouvir as vozes do desatino, nem decifrar em si mesmos os signos do insensato. A psicanálise pode desfazer algumas das formas da loucura; mesmo assim, ela permanece estranha ao trabalho soberano do desatino. Ela não pode nem libertar nem

²⁵³ Segundo Nise da Silveira, o trecho se encontra no livro de Maurice Nadeau em *Histoire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, p. 72.

²⁵⁴ Ver Nise da Silveira em *Um homem em busca de seu mito em Artaud – a nostalgia do mais*, 1989, p. 12.

²⁵⁵ Segundo Artaud: “O surrealismo morreu do sectarismo imbecil de seus adeptos. O que sobrou dele é uma espécie de amontoado híbrido ao qual os próprios surrealistas são incapazes de dar um nome” (Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista*, 1927, em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 77).

²⁵⁶ Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista* (1927) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 76.

²⁵⁷ Ver Antonin Artaud em *Paulo os pássaros ou o lugar do amor seguido de uma prosa para o homem do crânio de limão* (1924) em *Textos Surrealistas*, 2020, tradução de Olivier Xavier, pp. 14-15.

²⁵⁸ Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista* (1927) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, pp. 76-77.

²⁵⁹ Ver *Carta ao Doutor Allendy (30 de novembro de 1927)* em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, p. 47. Ainda nessa carta, Artaud diz: “Você conseguiu me fazer mudar de opinião, senão do ponto de vista intelectual, porque há nessa curiosidade, nessa penetração da minha consciência por uma consciência estrangeira uma espécie de prostituição, de impudor que eu rejeitarei sempre, mas enfim do ponto de vista experimental” (Idem). Dr. Allendy também era médico de Anais Nin, amiga íntima sua.

transcrever e, com razão ainda maior, nem explicar o que há de essencial nesse trabalho.

Desde o fim do século XVIII, a vida do desatino só se manifesta na fulguração de obras como as de Hölderlin, Nerval, Nietzsche ou Artaud – indefinidamente irreduzíveis a essas alienações que curam, resistindo com sua força própria a esse gigantesco aprisionamento moral (...). (FOUCAULT, 2017, p. 503)

Claudio Willer (1986) diz: “*Para Foucault, depois de Artaud, não são mais as obras dos loucos e malditos que precisam justificar-se diante da psicologia, mas a psicologia, questionada, posta contra a parede, é que precisa justificar-se diante de tais obras*”²⁶⁰. Artaud questiona e retoma a base da psicanálise: a escuta. Ele critica os psicanalistas por eles impermeabilizarem seus ouvidos diante das palavras dos *delirantes*, sempre pressupondo conceitos e transtornos onde há sensibilidade em busca de espaço de expressão. Torna-se necessário, assim, retornar às bases da psicanálise – que insurge na própria diferenciação em relação à medicina, pois ela escuta ao invés de descrever. Em *Terras Freudianas* (2022) João Perci Schiavon diz: “*Freud chamou de escuta flutuante, a ‘ação’ que perfaz esse plano enquanto chão originário do processo analítico. (...) A psicanálise é um jorro intuitivo de conceitos que não para de se renovar, mas as condições observadas para tanto são exatamente – as do inconsciente*”²⁶¹. É necessário à psicanálise permanecer na terra do inconsciente, essa terra que é feita de desterritorialização absoluta. Contudo, a maior parte dos psicanalistas com quem Artaud cruzou (entre eles, Jacques Lacan) foram incapazes de se sustentar sobre o chão originário.

Em 1936, Artaud então decide cruzar o oceano e ir em direção ao México. Ele diz: “*A cultura racionalista da Europa faliu e vim à terra do México buscar as bases de uma cultura mágica que pode ainda brotar das forças do solo indígena*”²⁶². Nos dias 26, 27 e 29 de fevereiro ele profere três conferências a convite da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). No fim do mês de agosto, através de subsídios da Escola de Belas Artes e com apoio da Universidade do México, ele se encontra com um guia e parte entre as montanhas até os Tarahumaras. Entre eles, Artaud participa de um ritual coletivo, a *dança do peyotl*: “A

²⁶⁰ Ver entrevista de Paule Thévenin a Claudio Willer em “*Artaud ocupou toda a minha vida!*”, 1986, realizada no Evento Artaud da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.academia.edu/15266061/_Artaud_ocupou_toda_a_minha_vida_uma_entrevista_com_Paule_Th%C3%A9venin_sobre_Antonin_Artaud>. Acesso em 23/05/2023.

²⁶¹ Ver *Terras freudianas* em *Psicanálise e esquizoanálise – diferença e composição*, 2022, pp. 111-112.

²⁶² Ver *Surrealismo e revolução* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 23. Segundo Artaud: “*Enquanto o México atual copia a Europa, creio que é a civilização da Europa que deve perguntar ao México um segredo. A cultura racionalista da Europa faliu e vim à terra do México buscar as bases de uma cultura mágica que pode ainda brotar das forças do solo indígena*”.

*vida dos Tarahumaras gira toda ela à volta do rito erótico do Peyotl. A raiz do Peyotl é hermafrodita. Como se sabe, contém a forma de um sexo de homem e de mulher reunidos*²⁶³. Sempre registrando o encontro, Artaud escreve sobre a necessidade de uma fragilidade para adentrar no ritual; “... precisava mais do que coragem, tinha de apelar a reservas de vontade verdadeiramente *desesperada*²⁶⁴”, algo similar ao que Paul B. Preciado sente em sua travessia:

Desejo que lhes falte força para repetir a norma, que não tenham energia para continuar fabricando identidade, que percam a determinação de continuar acreditando que seus papéis dizem a verdade sobre vocês. E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para seus corpos vulneráveis. É por amá-los que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade. (PRECIADO, 2021, p. 142)

Desse contato, através da fragilidade, Artaud diz que o ritual (ou a dança) aconteceu durante toda uma noite, em que percebeu que “*os feiticeiros voltam a estabelecer as relações perdidas, com gestos triangulares que cortam estranhamente as perspectivas do ar*”²⁶⁵. Diz que a dança é feita sobre a presença do fogo no centro de uma roda, pela qual eles andam, “*persignam à frente do fogo, cumprimentam-se mutuamente e saem*”²⁶⁶. Em seguida, Artaud diz que “*estes sacerdotes que andam entre dois sóis voltam de repente a ser humanos*, quer dizer, organismos de abjeção que se lavam, pois é rito feito para lavar*”²⁶⁷. A dança do peyotl é uma possibilidade clínica, de cura, que não se perdeu. Artaud diz que, por fim, eles “*Mijam, peidam e borram-se num terrível estrondo; quem os ouve julga que pretendem competir com a trovoada, reduzi-la à sua necessidade de abjeção*”²⁶⁸. Diz que o ritual consiste em uma espécie de purgação, de livre-vazão. Assim como o fluxo (do Movimento Fluxus), ele é “*uma descarga fluida das entranhas*”²⁶⁹, que implica “*uma excessiva e mórbida descarga*”²⁷⁰, pois “*a ação de fluir é um movimento contínuo, ou de passagem, como o de uma corrente fluindo; uma contínua sucessão de mudanças*”²⁷¹; fluir significa “*Uma corrente; fluxo abundante, enchente, jorro*”²⁷². Quando a aurora está nascendo, após as doze fases que compõem a dança,

²⁶³ ver *A raça dos homens perdidos* (1937) em *Os Tarahumaras*, 2000, tradução de Aníbal Fernandes, p. 73. No texto *A dança do peyotl* (1937) Artaud aprofunda: “*Ao pé de cada feiticeiro uma cova, no fundo da qual o Macho e a Fêmea da Natureza representados pelas raízes hermafroditas do Peyotl (como sabemos, o Peyotl contém a imagem de dois sexos de homem e mulher misturados) dormem na Matéria, quer dizer, no concreto*” (p. 42).

²⁶⁴ grifo do autor.

²⁶⁵ Ver *A dança do peyotl* (1937) em *Os Tarahumaras*, 2000, tradução de Aníbal Fernandes, p. 42.

²⁶⁶ Idem, p. 43.

²⁶⁷ Ver *A dança do peyotl* (1937) em *Os Tarahumaras*, 2000, tradução de Aníbal Fernandes, p. 43.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Ver *Fluxus Manifesto*, 1966 (tradução minha).

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem.

²⁷² Idem.

é entregue o peyotl moído, como um caldo lodoso, e então é escavada uma cova em que todos escarram coletivamente. “*Cospe – disse-me o bailarino – no mais fundo da terra que te for possível; pois nenhuma parcela de Ciguri deve voltar ao de cima*”²⁷³. Depois de escarrar, Artaud é tomado por um sono profundo. Por fim, ocorre a cura final, em que os *feiticeiros* colocam um ralador a vibrar por cima da cabeça dos *pacientes*. Eles aspergiam-se uns aos outros de água (intensamente, devido à mistura do álcool de milho com o peyotl) e o ritual termina. Para ele, a dança é uma “*espécie de cura mútua que ali se dá, e em abluções desmesuradas*”²⁷⁴.

Do seu contato com os Tarahumaras, Artaud também diz sobre os sonhos para a comunidade: “*Trouxeram-me sacerdotes que curavam através do sonho, e falavam depois de ter sonhado*”²⁷⁵. A narrativa se assemelha a uma fala de Ailton Krenak (2019, p. 25):

... eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia. Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. Fiquei muito apaziguado comigo mesmo hoje à tarde, quando mais de uma colega das que falaram aqui trouxeram a referência a essa instituição do sonho não como uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas²⁷⁶.

Em outro momento, o autor aprofunda o assunto e reivindica o ato de sonhar enquanto um regime cultural:

Sonhar é uma prática que pode ser entendida como regime cultural, em que, de manhã cedo, as pessoas contam o sonho que tiveram. Não como uma atividade pública, mas de caráter íntimo. Você não conta o sonho em uma praça, mas para as pessoas com quem tem uma relação. O que sugere também que o sonho é um lugar de veiculação de afetos. (...) ... o sonho afeta o mundo sensível; de como o ato de contá-los é trazer conexões do mundo dos sonhos para o amanhecer, apresentá-los aos seus convivas e transformar isso, na hora, em matéria intangível. (KRENAK, 2020, p. 37-38)

²⁷³ Ver *A dança do peyotl* (1937). In: *Os Tarahumaras*, 2000, tradução de Aníbal Fernandes, p. 43.

²⁷⁴ Idem, p. 44.

²⁷⁵ Idem, p. 40.

²⁷⁶ Ver *Do sonho e da terra*. In: *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 25.

Através de sua visita aos Tarahumaras e à dança do peyotl, Artaud acessa um saber ancestral, negado pela cultura branca, fascista e capitalista em que viveu. Ele chega a dizer, ainda no texto sobre a dança do peyotl, que “... *para aqueles Humanos* Vermelhos, um Branco é o humano* que os espíritos abandonaram. Se eu beneficiasse do rito, quem perdia eram eles mais o seu duplo inteligente espírito. Quem perdia eram os espíritos. Outros tantos espíritos que não voltariam a ser utilizados*”²⁷⁷. O mundo sensível dos brancos, os sonhos, a partilha destes sonhos, é inutilizado em sua cultura, em seu dia-a-dia. Há uma cisão com o espaço, já não se é originário. A vida mágica caiu (está hoje capturada nas agências publicitárias²⁷⁸). Nesse sentido, a cosmovisão de Artaud vai anacronicamente de encontro à de Krenak, em uma aliança afetiva. Artaud recorre aos Tarahumaras em busca de alternativas, em busca de clínicas e teatros que unissem a vida ao seu exercício ético. Vidas que se unem ao espírito.

Ainda no México, Artaud se encontra com as pinturas de María Izquierdo²⁷⁹ e ele aprofunda seus estudos sobre os sonhos. Diante das telas, percebe que “... *o sonho através dos tempos nos traz de volta esse tempo em que, sob o choque da espontaneidade humana, a Natureza inteira se tornava enfeitada*”²⁸⁰. Diz que é preciso dormir para que os objetos comecem a falar, isto é, comecem a lançar feitiços. Para Artaud, assim como para o perspectivismo ameríndio, a matéria surge da vida e não o contrário²⁸¹. Neste sentido, ele diz “... *os objetos não formam o real, mas estão no real em deslocamento. E, no sonho, são as propriedades dos objetos que se deslocam e, passando suas forças de um a outro, nos ensinam a realidade inteira*”²⁸². Assim como Eduardo Viveiros de Castro, Artaud percebe que Narciso é o resultante da queda da vida mágica: é a imagem fixada, posta em seu lugar. É necessário matar Narciso, viver *anti-narcisicamente*, suicidar a si mesmo: “*As palavras absurdas do sonho são as palavras do ser em deslocamento, ou seja, que acaba de começar a falar. Fazer o sacrifício de si é entrar na realidade murmurante, é permitir que todos os objetos do Sensível utilizem verdadeiramente suas propriedades. Renunciar a uma propriedade singular é o meio*

²⁷⁷ Ver *A dança do peyotl* (1937) em *Os Tarahumaras*, 2000, tradução de Aníbal Fernandes, p. 39.

²⁷⁸ Também Artaud, em seu contexto histórico, concordaria. Ele diz: “*A propaganda é a prostituição da ação e para mim, e para a juventude, os intelectuais que fazem literatura de propaganda são cadáveres que se perderam pela força de sua própria ação*” (ver *Surrealismo e revolução*, 1936, em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 22).

²⁷⁹ México, 1902-1955.

²⁸⁰ Ver *O México e o espírito primitivo: Maria Izquierdo* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 105.

²⁸¹ “*Não creio que a vida tenha nascido da matéria, mas que a matéria nasce da vida*” (Ver *Vim ao México para fugir da civilização europeia* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, p. 91)

²⁸² Ver *O México e o espírito primitivo: Maria Izquierdo* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 104.

de entrar realmente em todas as outras”²⁸³. Artaud anuncia assim que não há essência; há multiplicidades, particularidades, e escutá-las, em deslocamento, é juntar-se à vida.

Ele diz: “... *a extrema particularidade das coisas pode, pelo próprio modo como são particulares, nos aproximar da unidade daquilo que é*”²⁸⁴. Assim, habitando a própria pluralidade de maneirismos corporais, Artaud afirma que ao pintar um humano, um cavalo, uma cor, uma cratera e toda uma vibração colorida onde mergulham figuras insólitas, Maria Izquierdo “*nos explica por que esses objetos devem estar juntos. As propriedades dos objetos se atraem justamente pelo que nelas há de particular e estão apenas artificialmente separadas*”²⁸⁵. É um agenciamento coletivo de enunciações singulares, como as cavernas do paleolítico e as serras do Nordeste. Nesse sentido, é nesse plano que acontece a revolução para Artaud: é através dos sonhos, das larvas. Ele afirma que “*O segredo do surrealismo é que ele ataca as coisas em seu segredo*”²⁸⁶ – é uma infiltração não-humana (ou pré-humana). Por fim, o autor conclui:

Eu vi, nas danças mágicas, mulheres com suas crianças nos braços fazendo o gesto de abraçar o sol, e elas conheciam atavicamente a cifra que tornava esse abraço eficaz. (...) Desligado de todos os acidentes, de todos os aspectos passageiros do Sensível, o indígena que sabe matar aquilo que passa se junta à vida em sua totalidade.²⁸⁷ (ARTAUD, 2021, p. 108)

Ao fim de 1936, Artaud volta a Paris e se prepara para uma viagem à Irlanda, em busca do Cristianismo Primitivo. Ele quer saber a origem desviante do cristianismo apoderado pela igreja católica; “*O cristianismo de Artaud não tem nada de ortodoxo. Ele se apresenta explicitamente como um retorno ao paganismo, ou seja, como um retorno a uma espécie de Verdade arcaica da qual a Igreja cristã se desviou*”²⁸⁸. Para essa preparação, ele ostenta uma bengala, “*objeto-fetice que não se podia tocar sem provocar violentas reações*”²⁸⁹, a bengala de São Patrício. Ela pertencia a um amigo seu, René Thomas, que recebeu de um pintor, Kristians Tonny, que a descobrira no mercado de pulgas de Bruxelas ou no mercado de Amsterdã [segundo Mèredieu (2011), não se sabe qual das duas versões é correta]. René Thomas expôs a bengala na galeria Pierre Loeb, uma galeria de muito afeto a Artaud, e assim

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ Ver *O México e o espírito primitivo: Maria Izquierdo* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 108.

²⁸⁶ Ver *Surrealismo e revolução* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 15.

²⁸⁷ Ver *O México e o espírito primitivo: Maria Izquierdo* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 108.

²⁸⁸ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, pp. 602-603.

²⁸⁹ Idem, p. 583.

que ele a vê, ele se apodera dela e a declara sua. Artaud levou a bengala a um ferreiro, onde “pediu para fazer ele mesmo o procedimento: ele lança o sal sobre o fogo e assopra”²⁹⁰ marcando assim um cavalo em sua extremidade. Para todo lugar que ele ia, levava consigo a bengala, sem deixar que ninguém a tocasse, considerava ela um objeto mágico, era uma bengala e também uma espada que o protegia. Jacques Brunius conta que um dia em um táxi com Artaud, ele percebe a bengala e a segura com admiração. Segundo Mèredieu (2011): “Artaud, furioso, imediatamente o proíbe de tocá-la: ‘ninguém deve tocá-la. É uma bengala mágica. É o bastão de São Patrício. O bastão com o qual ele golpeou do solo da Irlanda para fazer jorrar o schamrock’²⁹¹, para cassar aí serpentes e sapos. É perigoso tocá-la’”²⁹².

Artaud viaja a Dublin e lá permanece entre 14 de agosto a 29 de setembro de 1937. Durante a sua busca originária no território, ele decide alterar o seu nome. Ele muda o seu registro civil de Antoine Marie Joseph Artaud para Antoine Marie Joseph Nalpas (Antonin Nalpas), situando-se ao lado da familiaridade materna. Ele tateava um deslocamento da identidade, uma recusa a ela, renascendo e refazendo-se²⁹³. No mesmo contexto, ele não assina suas obras *As Novas Revelações do Ser* e a *Viagem à Terra dos Tarahumaras*. Ele busca por aliados (amigos, companheiros, médicos), mas todos parecem, de alguma forma, trair o seu afeto e ele se sente sozinho. No dia 20 de setembro, segundo Mèredieu (2011, p. 615):

Artaud se apresenta à Sociedade dos Jesuítas (Jesuit College), em Milltown Park, em Dublin. Ele pede para ver um padre. O padre McGrath o recebe informando-o de que o estabelecimento está em pleno retiro e, por consequência, nenhum padre está disponível. Artaud se apresenta como um jornalista escrevendo um livro. E se recusa a deixar o local. Ele começa a se enervar. O padre telefona para a polícia. Surgem dois agentes para prendê-lo. Artaud recusa-se a entregar-lhes um ramo de árvore que ele pegara no parque. Artaud explicará mais tarde a Roger Blin que buscava um documento na tumba de São Patrício²⁹⁴.

Um membro da embaixada francesa se encontra com Artaud. Ele se recusa a fornecer dados e nega ser francês, diz ser de nacionalidade grega. O Departamento de Justiça da Irlanda lhe deu um aviso de expulsão. Sem dinheiro, Artaud dorme em um albergue noturno de

²⁹⁰ Idem, p. 584.

²⁹¹ Segundo Mèredieu, “O schamrock é o trevo irlandês, folha tríptica e símbolo da Santa Trindade. A bengala faz parte dos atributos de São Patrício e encontra-se com frequência nas gravuras que ilustram a vida do santo” (Idem).

²⁹² Idem.

²⁹³ Em duas cartas ao Doutor Ferdière, escritas em Rodez no dia 12 de julho e 13 de agosto de 1943, ele assina enquanto Antonin Nalpas. Ver *A perda de si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, pp. 89 e 96.

²⁹⁴ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, p. 615.

indigentes e depois busca abrigo em um hospício, onde ele perde sua bengala²⁹⁵. Em seguida, a polícia irlandesa o aprisionou e feriu sua coluna vertebral. De 23 a 28 de setembro ele é encarcerado na prisão de Mountjoy e lá Artaud declara se chamar Antonéo Arlaud Arlanopoulos, nascido em Esmirna²⁹⁶. Ele é levado para um navio americano rumo a Havre, na França. No navio, uma série de mal-entendidos se sucedem, em que membros do bordo declaram que ele está alucinando. Chegando na França, Artaud é transferido para o Hospital Geral.

Desde este infeliz emaranhado de acontecimentos, repleto de falhas de comunicação, em setembro de 1937 inicia-se uma série de confinamentos compulsórios e ininterruptos de Artaud em asilos psiquiátricos, até 1946 (ele passará, respectivamente, pelos asilos psiquiátricos de Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Évard, Chézal-Benoît e Rodez²⁹⁷). Entre 1946 e 1948 (ano de sua morte), Artaud se transfere como paciente voluntário para o asilo de Ivry-sur-Seine, situado nos arredores de Paris.

Assim chegado no Hospital Geral, aos 41 anos, Artaud recebe o primeiro de muitos diagnósticos médicos:

Eu, abaixo assinado, médico, certifico que o chamado Artaud, de quarenta e um anos, está atacado por perturbações mentais caracterizadas por ideias de perseguição, com alucinações, afirma que se lhe oferecem iguarias envenenadas, que se lançam gases em sua cela, que se lhe colocam gatos em seu corpo, enxerga homens negros perto dele, crê-se perseguido pela polícia, ameaça os que o cercam. Perigoso para ele mesmo e para os outros.²⁹⁸ (MÈREDIEU, 2011, p. 631)

Assim, ele é transferido para o asilo Quatre-Mares do hospital psiquiátrico de Sotteville-lès Rouen. Pouco tempo depois, por solicitação de sua família, no dia 1º de abril de 1938, Artaud é transferido para o Centro Psiquiátrico Sainte-Anne, em Paris. Lá, recebe mais um diagnóstico, assinado por dr. Nodet:

Síndrome delirante de perseguição: complô de policiais que tentam envenená-lo, feitiço mágico violentando sua linguagem e seu pensamento, que é assim conhecido e travado. Dupla personalidade, conhece pouco e de ouvir falar a

²⁹⁵ Segundo Mèredieu, Artaud escreve: “*Eu a deixei em um leito do hospício de Saint-Jean-de-Dieu, em Dublin, na véspera do dia em que a polícia irlandesa, depois de ter me ferido na coluna vertebral, além do mais me aprisionou*” (Idem, p. 616).

²⁹⁶ Agradeço imensamente a Renan Dias Santos, por partilhar essa informação em um seminário de quinta-feira de João Perci Schiavon no dia 4 de maio de 2023, no Núcleo de Estudos da Subjetividade. Agradeço também por sua pesquisa na dissertação de mestrado, na qual defendeu que Artaud praticou teatro durante toda a vida, dentro e fora dos palcos.

²⁹⁷ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, p. 625.

²⁹⁸ Idem, p. 631.

personalidade que leva seu nome, Artaud: conhece bem mais, e por meio de lembranças familiares, outra personalidade que leva outro nome. / Facilidade, suficiência, busca de clareza, precisão. Atualmente calmo. / A confirmar. (MÈREDIEU, 2011, p. 638)

Quinze dias depois, o dr. Nodet especifica o diagnóstico: síndrome delirante de estrutura paranóide. Em Sainte-Anne, Jacques Lacan dirigia o centro de triagem. Roger Blin, ator e aliado afetivo de Artaud, foi uma das primeiras pessoas a visitá-lo. Diz que ao vê-lo, estava “*jogado em um canto*”. Também diz que viu Artaud com barba, o que lhe causara espanto, pois ele sempre esteve barbeado. Segundo Mèredieu (2011), “*Artaud teria sido, então, examinado por Jacques Lacan (o famoso Doutor L. que ele mencionará mais tarde*²⁹⁹), o qual sabemos (por meio de Blin) que dirigia o centro de triagem de doentes. Lacan defendera sua tese, Da Psicose Paranoica nas Relações com a Personalidade, em 1932. Trata-se de um jovem médico reconhecido que se dedica à ‘observação psicanalítica rápida’”³⁰⁰. Segundo Blin, Lacan lhe confiara que “... a excelente saúde física de Artaud lhe permitiria viver até oitenta anos, mas que seu estado mental desesperado lhe interditaria, sem dúvida, toda a criação”³⁰¹. Contudo, Artaud nunca deixou de produzir. Ele escrevia livros e cartas, desenhava e insurgia obras híbridas, performáticas: desenhos-escritos.

Os anos de Sainte-Anne foram os que dispõem de menos registros sobre a vida de Artaud. Segundo Mèredieu (2011), os tratamentos disponíveis no hospital eram os que precediam o eletrochoque. Eles são chamados de convulsoterapia, “*baseados (como o futuro eletrochoque) na instauração de uma crise epiléptica artificial, desencadeando um coma mais ou menos prolongado. São dois os métodos: o tratamento por insulina (ou cura de Sakel) e o tratamento por cardiazol (que provoca um retardamento cardíaco). Trata-se, pois, do que podemos chamar de a idade de ouro desses dois métodos amplamente praticados. Inclusive, certamente, em Sainte-Anne*”³⁰².

Em 1938, Artaud publica o livro *O Teatro e seu Duplo* (ARTAUD, 2006), em que reúne os principais agenciamentos de sua busca sobre o teatro, formulando assim o conceito de *crueldade* e anunciando também um elo inquebrável entre a vida e a obra. Ele diz: “...o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida”³⁰³, ou seja, “...o verdadeiro teatro,

²⁹⁹ “Talvez, de resto, Doutor L..., você seja da raça dos iníquos serafins, mas, por misericórdia, deixe os humanos* tranquilos” (Idem, p. 640).

³⁰⁰ Idem, p. 638.

³⁰¹ Idem, p. 639.

³⁰² Idem, pp. 640-641.

³⁰³ Ver *O teatro e a cultura* (prefácio) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 3.

porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir”³⁰⁴. Para Artaud, o teatro acontece na vida. Porém, muitos acreditavam que o teatro que ele estava exercendo vividamente era fruto de um delírio. Lhe foi difícil receber os direitos autorais do livro. Por mais que o livro tenha sido publicado em 38, Artaud já o havia redigido antes, por entre 1931 e 36.

Em fevereiro de 1939, Artaud é transferido para o asilo Ville-Évrard, por decisão do estabelecimento de Sainte-Anne. “*Artaud, desgostoso por ser tratado como um pacote ‘SEM DIREITO À PALAVRA’*, opôs-se violentamente à transferência. Ele foi violentamente dominado por ‘seis enfermeiros’ e colocado em camisa de força”³⁰⁵. O atestado mantém-se: “*síndrome delirante de estrutura paranoide*”³⁰⁶. Após 24 horas, é redigido: “*síndrome paranoica com ideias de perseguição. Toxicômano antigo*”³⁰⁷. Apesar de se declarar enquanto Antonin Nalpas, Artaud se recusa a reconhecer sua mãe enquanto tal. Mesmo assim, ela continua a visitar o filho. Nos anos da segunda guerra mundial, Artaud passa por extrema fome no hospital. Em dezembro de 1941, Artaud pesa 55,5 kg.

Em janeiro de 1943, Artaud é transferido para o hospital de Chézal-Benoît. Seus bens se resumiam a: um passaporte, uma espátula e uma lima. Ele retoma suas roupas civis, apreendidas na primeira internação. Lá, recebe um novo atestado:

Apresenta um delírio crônico extremamente intenso de caráter místico e persecutório. Transformação de sua personalidade, de seu estado civil. Fala de sua personalidade como de alguém desconhecido. Prováveis alucinações. (MÈREDIEU, 2011, p. 645-646)

Em 11 de fevereiro de 1943, Artaud chegou em Rodez acompanhado de um enfermeiro. Lá, ele estará sob a supervisão de Gaston Ferdière (e de seu assistente dr. Latrémolière), médico com quem se sente à vontade para se referir enquanto Antonin Nalpas. Ferdière se interessa por cultura, especialmente pelo surrealismo, e nesse sentido, ele não somente conservava as produções que Artaud realizava no hospital, como também incentivava o artista a produzir por meio de provocações e solicitações. “*Depois de dois anos em Rodez, Artaud começará a escrever seus famosos caderninhos*”³⁰⁸.

³⁰⁴ Idem, p. 7.

³⁰⁵ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, pp. 645-646.

³⁰⁶ Idem, p. 645.

³⁰⁷ Idem, p. 646.

³⁰⁸ Idem, p. 730.

Artaud passa pelo primeiro eletrochoque em Rodez no dia 20 de junho de 1943. “*Será preciso aguardar as diferentes séries de eletrochoques e a socialização do comportamento de Artaud para que Ferdière conceda ao seu paciente autorizações de saídas para a cidade*”³⁰⁹. O psiquiatra americano Kalinowsky (partidário do eletrochoque) descreve seus efeitos:

...imediatamente após a convulsão, os pacientes apresentam sinais de confusão; todos eles têm uma amnésia retrógrada, que desaparece geralmente depois de uma ou duas horas, mas cuja duração aumenta com a aplicação total de eletrochoques. (MÈREDIEU, 2011, p. 735)

Segundo a narrativa de Artaud (2000, p. 27):

Cada aplicação de electrochoques me deixou mergulhado num terror de várias horas. E sempre que eu via aproximar-se outra sessão não podia furtar-me ao desespero, por não ignorar que iria uma vez mais perder a consciência e ver-me um dia inteiro sufocado no meio de mim próprio sem conseguir reconhecer-me, sabendo muito bem que estava num sítio qualquer, mas só o diabo podia dizer qual, e como morto. Com tudo isto ficámos longe da cura pelo Peyotl³¹⁰.

Florence de Mèredieu (2011, p. 736-737) diz que os eletrochoques serão aplicados em série. Ela lista o conjunto de aplicações:

⊕ de 20 a 25 de junho: três eletrochoques

⊕ de 13 de agosto de 1943 a 8 de setembro de 1943: doze eletrochoques

⊕ de 25 de outubro de 1943 a 22 de novembro de 1943: treze eletrochoques

⊕ de 23 de maio de 1944 a 16 de junho de 1944: doze eletrochoques

⊕ de 25 de agosto de 1944 a 15 de setembro de 1944: dez eletrochoques

⊕ de 4 de janeiro de 1945 a 24 de janeiro de 1945: oito eletrochoques

A cada sessão, Artaud protesta com maior violência e suplica a seus médicos que interrompam os choques³¹¹.

No total, Artaud recebeu 58 eletrochoques em Rodez. No dia 6 de janeiro de 1945, ele escreve:

³⁰⁹ Idem, p. 729.

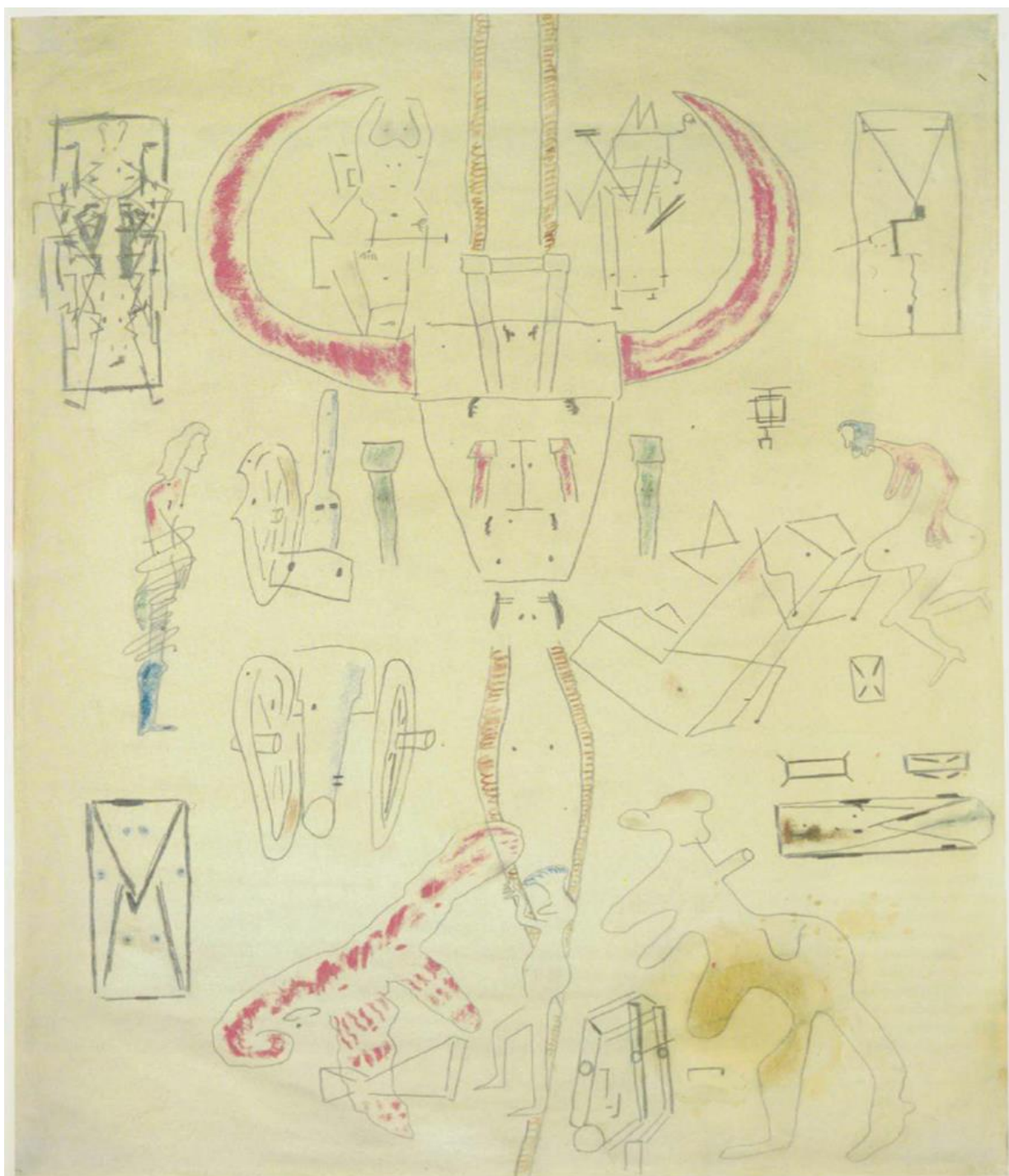
³¹⁰ Ver *O rito do peyotl entre os Tarahumaras* (1943) em *Os Tarahumaras*, 2000, tradução de Aníbal Fernandes, p. 27. Artaud publicou este texto em 10 de março de 1947, quando estava no asilo de Ivry-sur-Seine, contudo, o havia escrito no primeiro ano de sua estada em Rodez, em 1943.

³¹¹ Ver Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*, 2011, pp. 736-737.

O eletrochoque, Sr. Latremolière, me desespera, me rouba a memória, entorpece meu pensamento e meu coração. Faz de mim um ausente (que se sabe ausente e se vê durante semanas à procura de seu ser, como um morto à procura de um vivo que já não é ele, que exige sua vinda, mas em cuja casa ele não pode mais entrar). Na última série, eu fiquei durante todo o mês de agosto e de setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser. Isso me traz de novo, a cada vez, essas terríveis duplicações de personalidade sobre as quais escrevi na correspondência com Rivière, mas que na época eram um conhecimento perspectivo e não suplícios como sob o eletrochoque. (...) ... esse tratamento iníquo me desliga de tudo e da vida³¹². (ARTAUD, 2017, p. 99-100)

Em fevereiro de 1945, Artaud tem acesso a caderninhos escolares, que lhe acompanharão até o fim. Nesses cadernos, Artaud desenha e escreve, dando vazão aos sufocamentos. Este é o mesmo ano em que ele deixa de receber os eletrochoques.

³¹² Ver *Carta ao doutor Jacquer Latremolière (6 de janeiro de 1945)* em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, pp. 99-100.



Antonin Artaud, *O Minotauro (Le Minotaure)*, janeiro de 1946, grafite e giz de cera³¹³.

No dia 25 de maio, com a ajuda de amigos e aliados afetivos, Artaud é liberado para partir de Rodez. Jean Paulhan escreve uma carta a Ferdière:

³¹³ Ver Antonin Artaud – *works on paper (Moma Catalogue)*, 1996, pp. 72-73. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_292_300001756.pdf?_ga=2.268377294.1976445212.1684855514-1013563238.1664292701>. Acesso em 23/05/2023.

Será que não seria possível (se conseguíssemos reunir o dinheiro necessário) colocar Artaud em uma clínica nos arredores de Paris, aonde ele possivelmente iria às vezes para fazer consultorias de encenação, encontrar-se com os amigos? Em certo momento, parecia que você acreditou que isso seria possível: não é mais? (MÈREDIEU, 2011, p. 818-819)

O médico aprova, e Artaud chega em Paris no dia 26 de maio pela manhã e passa a se estabelecer no asilo de Ivry-sur-Seine, que lhe dará liberdade para sair quando quiser. A imagem abaixo registra Artaud e Ferdière embaixo do sol, um dia antes da partida de Artaud de Rodez. Nela, é possível observar os diferentes maneirismos corporais entre o médico, que exerceu uma violência silenciosa por anos, e o poeta, retido, enervado, envergonhado.



Antonin Artaud aguardando sua partida de Rodez, com o dr. Ferdière (24 de maio de 1946)³¹⁴.

Em Ivry, Artaud conhece Paule Thévenin. Segundo a pesquisadora Ana Kiffer, Thévenin era, na época, uma jovem estudante de medicina que “*acabou se tornando amiga próxima de Artaud, e posteriormente editora da primeira versão de suas Obras Completas editadas pela Gallimard*”³¹⁵. Segundo Paule Thévenin, em uma entrevista a Claudio Willer (1986): “*A visão que tenho de Artaud é de alguém que sabia ser alegre, que também era capaz*

³¹⁴ Idem, p. 821.

³¹⁵ Ver *A Nota Fervorosa (texto e desenhos de Antonin Artaud)*, 2022, p. 8.

de divertir-se e de brincar”³¹⁶. Ela conta como se conheceram; segundo ela, “*um dia, depois que ele saiu de Rodez, depois da sua volta ao mundo livre, fomos vê-lo em seu quarto de Ivry. E ele começou a visitar-nos, e nós gostávamos da sua presença. Sempre havia um lugar para ele ficar, e Artaud sentia-se bem conosco*”³¹⁷. Thévenin lhe foi uma aliada.

Artaud apresentou uma conferência em 1947, sobre o capítulo *O Teatro e a Peste* do livro *O Teatro e o seu Duplo* em Vieux-Colombier, em que ele buscou pela primeira vez formular a crueldade publicamente. André Breton criticou negativamente a fala de Artaud, o chamando de “*homem de teatro*”. Furioso, Artaud lista em uma carta para Breton as violências que passou após todos os anos de internação. Segundo Artaud (2017, p. 122-123):

...foi a primeira ocasião que eu encontrei de colocar os pingos nos is diante do público de uma sociedade que tinha me mantido por 9 anos internado, demolido, com sua polícia, minha coluna vertebral com golpes de barra de ferro, apunhalado com dois golpes de faca minhas costas por cafetões, detido e enviado à prisão, deportado, agredido em um navio, mantido 3 anos em segredo durante meus 3 primeiros anos de internação, envenenado sistematicamente durante 5 meses em um de seus asilos de alienados (o de Sotteville-lés-Rouen, outubro de 1937 – março de 1938)³¹⁸.

Há uma divergência explícita entre Artaud e Breton. Para um, o espírito é mais importante que a obra, para o outro a obra é mais importante que o espírito. As expectativas de Breton anulam a diferença e a sensibilidade daquele outro corpo que se anuncia diante de si. Ele espera ver um artista, mas se encontra com uma pessoa. Ele esperava uma palestra conforme as normas fixadas, mas se depara com uma *performance*. Segundo Anaïs Nin, em um encontro com Artaud em que ele está muito magoado com a crítica, ele diz: “*Eles sempre querem ouvir falar sobre qualquer coisa: querem ouvir uma conferência objectiva sobre O Teatro e a Peste; e eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste, para que eles se aterrorizem e acordem. Quero acordá-los. Eles não apercebem de que estão mortos*”³¹⁹. É justamente isso que buscava Artaud: a própria crueza, a palpitação; Breton procurava a exposição, a vitrine, o intocável transcendente.

³¹⁶ Ver entrevista de Claudio Willer a Paule Thévenin em *Paule Thévenin: "Artaud ocupou toda a minha vida!"*, 1986, no Evento Artaud da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.academia.edu/15266061/_Artaud_ocupou_toda_a_minha_vida_uma_entrevista_com_Paule_Th%C3%A9venin_sobre_Antonin_Artaud>. Acesso em 23/05/2023.

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Ver *Cinco cartas a André Breton (1 de março de 1947)* em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, pp. 122-123.

³¹⁹ Ver *O diário de Anaïs Nin*, vol. 1, 1983, p. 174.

Milton Freire, poeta e militante da luta antimanicomial, escreve um texto muito sensível para Antonin Artaud:

[o internamento psiquiátrico] É assistir à vida passar no impossível de romper uma vitrine, onde ele é como manequim inexpressivo³²⁰, frio e inútil, alimentando a vaidade das teorias tolas, tão contraditórias e criminosas, enquanto nos doentes se acumulam as culpas humanas...

[...]

O tratamento clínico me arruinava, porque não mobilizava essa essência: Trovador, Marciano, Voz de Mulher e Menino. Conversava então com minha mãe. Morta quando eu tinha cinco meses. Foi minha última visão, tão luminosa quanto a do Trovador. Perguntei-lhe coisas, conversei com ela. Queria que ela me explicasse tudo. Ela foi, então, invadindo meu corpo, me levou até a estante, apanhou um livro e leu:

‘... então o herói foi ao fundo da terra, da terra-mãe, lutou contra o guardião dos infernos e de lá trouxe a luz. Com a luz, as árvores, as flores e os frutos’.

[...]

Estou emocionado. Ia tentar um paralelo entre Artaud e a riqueza que representou para mim haver recuperado todas as funções psicológicas. O encontro com a vida, o prazer e toda a alegria de viver. Nem quero teorizar. Apenas lembrar o grito vindo do fundo do corpo, do tempo pré-histórico. Depois, conheci Nise da Silveira. Tive para sempre a compreensão da necessidade, cada vez maior, de se aplicar às atividades criativas, às forças autocurativas dos clientes da psiquiatria. No futuro, quero acreditar, não se submeterá mais qualquer pessoa a esta forma de confinamento³²¹. (FREIRE, 1989, p. 34; p. 39-40)

Freire também é, anacronicamente, uma aliança afetiva. Ainda em 1947, Artaud profere com Roger Blin, Maria Casarès e Paule Thévenin³²² a radio-conferência *Para Terminar com o Juízo de Deus*, na qual ele nomeia a prática do *corpo sem órgãos*, que será incorporada enquanto dispositivo clínico por Félix Guattari e Gilles Deleuze.

Em 12 de janeiro de 1948, aproximadamente dois meses antes de sua morte, Artaud escreve *Alienação e magia negra*. Nela, ele se declara um feiticeiro contra outros feiticeiros,

³²⁰ Acho que Artaud se arrepiaria e concordaria com o que Freire diz. Mais uma aliança afetiva. Quando em 1936, no México, Artaud partilha: “Quando quebrou o manequim, quando deteriorou a paisagem, ele as refez, mas no sentido de explodir de rir ou de ressuscitar esse fundo de imagens terríveis que nadam no Inconsciente. Isso quer dizer que ele desanca a razão, que retira as imagens dos sentidos para devolvê-los a seu sentido profundo” (ver *Surrealismo e revolução*, 1936, em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, p. 17).

³²¹ Ver *A miséria do hospital em Artaud – a nostalgia do mais*, 1989, pp. 34, 39-40.

³²² Segundo uma carta de Artaud a Fernand Pouey (Janeiro de 1948), a montagem geral se distribui em: “1. texto de abertura / 2. efeitos sonoros que se fundem ao texto de Maria Casarès / 3. danças do Tutuguri, texto / 4. efeitos sonoros (xilofonia) / 5. a busca da fecalidade (dito por Roger Blin) / 6. efeitos sonoros e batidas entre mim e Roger Blin / 7. a questão que se coloca (dito por Paule Thévenin) / 8. efeitos sonoros e meu grito na escada / 9. conclusão, texto / 10. efeito sonoro final” (ver *A Perda de Si*, 2017, p. 161).

isto é, contra os médicos, uma vez que eles concentram um poder sobre o exercício pulsional na sociedade cis-branca-ocidental e, a partir dele, aplicam eletrochoque (escolhem a homogeneidade ao invés da heterogeneidade, para falar com Bataille). Tentam anular, interromper uma *performance*. Mas sem sucesso, pois Artaud vive, inorganicamente:

Os asilos de alienados são receptáculos de magia negra conscientes e premeditados,

e não só os médicos favorecem a magia com intempestivas e ambíguas terapêuticas,

como a praticam.

Se não tivesse havido médicos

nunca teria havido doentes,

nem esqueletos de mortos

doentes para escoretar e esfolar,

porque foi com os médicos e não com os doentes que a sociedade começou.

[...]

O Bardo³²³ é a angústia de morte onde o eu desaba em charco,

e no electrochoque há um estado-charco

por onde passa todo o traumatizado

e que lhe faz, não já nesse instante conhecer, mas horrível e desesperadamente não reconhecer o que foi ao estar em si, então o quê, lei, eu, rei, tu, sei lá, ISSO.

Eu passei por isso e não esqueço.

A magia do eletrochoque drena um arquejo, emerge o aflito no arquejo por onde se deixa a vida.

[...]

A medicina vendida mente, cada vez que mostra um enfermo curado com as introspecções elétricas do seu método, e quanto a mim só vi aterrorizados do método, incapazes de reencontrarem o seu próprio eu.

Quem passou pelo electrochoque do Bardo, e pelo Bardo do electrochoque, não volta a levantar-se das suas trevas e a vida baixa-lhe um furo.

³²³ Segundo Silvia Fernandes, é uma referência ao “*Bardo Thodol dos monges do Tibet, no estado de vazio entre a vida e a morte*” (ver Artaud o Momo, 2022, p. 60).

[...]

Perda de um pedaço da euforia primeira que um dia tivemos ao sentir que éramos vivos, engolidores e mastigadores.

E assim o electrochoque, como o Bardo nascido das larvas, com todos os estados em pó do paciente, todos os factos do seu passado, faz larvas sem utilidade para o presente e que não param de assediar o presente.

Mas, repito eu, o Bardo é a morte, e a morte é só um estado de magia negra que não existia há tanto tempo como isso.

Criar artificialmente a morte, como a actual medicina faz, é facilitar um refluxo do nada que não deu nunca proveito a ninguém

mas sacia certos predestinados que há muito tempo se aproveitam do humano*.

Para dizer a verdade, desde há certo ponto do tempo.

Qual?

Aquele onde houve que optar entre a renúncia de ser humano* ou fazer-se alienado evidente.

Mas quem garante aos alienados autênticos deste mundo que serão tratados por vivos autênticos?

farfadi

tá azor

tô elá

ô elá

á

tará

ilá³²⁴.

Artaud morre aos 52 anos. Segundo Florence de Mèredieu (2011, p. 971), “‘*Em 4 de março de 1948, dirá Paule Thévenin*³²⁵, *por volta das 8h, a secretária da casa de saúde me telefona: o jardineiro, ao trazer o café da manhã a Antonin Artaud, como fazia em todas as manhãs, o encontrou morto, sentado, ao pé da cama*’. *Saberemos mais tarde que ele segurava um sapato*”³²⁶. Segundo o relatório médico, a causa da morte é câncer intestinal. Segundo a

³²⁴ Ver *Alienação e magia negra* (1948) em *Eu Antonin Artaud*, 1988, tradução de Aníbal Fernandes, pp. 79-82.

³²⁵ Referente a Paul Thévenin em *Antonin Artaud, ce Désespéré que vous parle*.

³²⁶ Ver *Eis Antonin Artaud*, 2011, p. 971.

perspectiva artaudiana, pode-se dizer que ele foi suicidado pela sociedade. O autor dizia que: “*É um mesmo ato vital, uma mesma função de vida que me faz pensar e comer*”³²⁷; dizia também que “*há quem diga que a consciência é um apetite, o apetite de viver*”³²⁸; e que “*...aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva*”³²⁹. Contudo, aquilo que saía de seu interior voltava repetidamente sobre ele mesmo numa preocupação grosseiramente digestiva, pois não havia ambiente que se agenciasse à sua pulsação. Ele estava impedido de praticar suas performances. Pela maior parte dos ambientes, a extensão de sua sensibilidade era negada. Segundo Artaud:

Van Gogh não morreu por causa de uma definida condição delirante, mas por ter chegado a ser corporalmente o campo de batalha de um problema, em torno do qual se debate, desde as origens, o espírito inócuo desta humanidade (...) Pois foi precisamente depois de uma conversa com o doutor Gachet que Van Gogh, como se nada tivesse acontecido, entrou no seu quarto e suicidou-se. Eu mesmo estive nove anos num asilo de alienados e nunca tive a obsessão do suicídio, mas sei que cada conversa com um psiquiatra de manhã, na hora da visita dele, criava em mim o desejo de enforcar-me, ao compreender que não podia degolá-lo. (...) ninguém se suicida sozinho, nunca ninguém esteve só ao nascer. Ninguém está só ao morrer. (...) E acho que sempre existe algum outro, no extremo instante da morte, que nos roube a própria vida³³⁰.

³²⁷ Ver *Vim ao México para fugir da civilização europeia* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, p. 89.

³²⁸ Ver *Para Terminar com o Juízo de Deus*, 2020, tradução de Olivier Dravet Xavier, p.76.

³²⁹ “O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome. Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva”. Ver *O teatro e a cultura* (prefácio) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, pp. 1-2.

³³⁰ Ver *Van Gogh Suicidado pela Sociedade* (1947), 2004, pp. 15, 32 e 58. Disponível em: <<https://teatroemescalahome.files.wordpress.com/2019/10/antonin-artaud-van-gogh-suicidado-pela-sociedade.pdf>>. Acesso em 15/05/2023.



Antonin Artaud em 1947, por Denise Colomb³³¹.

³³¹ Ver Cassiano Sydow Quilici em *Antonin Artaud – teatro e ritual*, 2012, p. 11.

“Há! Hahahaha! Isso aqui é divertido”.
(Sônia enquanto desenhava *deus*)

B. Por uma clínica artaudiana: devir-humanárvores

[teatro da crueldade – duplo – corpo sem órgãos – programa performativo –
agenciamentos coletivos de enunciações singulares – heterogênese – autopoiese –
ecosofia – desterritorialização absoluta – clínica]

Em 1936, Antonin Artaud escreve:

Haveria algo como uma astúcia da magia a ressuscitar hoje em dia essas velhas noções sem as quais a vida é incompreensível.

Então, para isso temos ao alcance da mão um órgão mágico, uma arma que nos permite figurar a vida.

Essa arma excepcionalmente potente e inesgotavelmente fecunda é o teatro. Mas a sociedade moderna esqueceu as virtudes terapêuticas do teatro, e nós a faríamos rir se lhe disséssemos que, em épocas antigas, o teatro foi considerado um meio excepcional para restabelecer o equilíbrio perdido das forças e que o aparelho do teatro antigo comporta músicas e danças de cura.

Esquecemos que o teatro é um ato sagrado que ativa da mesma forma quem o vê e quem o executa e que a idéia psicológica fundamental do teatro é essa: um gesto que se vê e que a mente reconstrói em imagens tem tanto valor quanto um gesto que se faz.

É por essa razão que não há melhor instrumento de revolução que o teatro, e é pelo teatro, essa arma dissolvente e formidável, que todo governo revolucionário perspicaz dirige sua revolução e a assegura.³³² (ARTAUD, 2021, p. 76-77)

A cura para Artaud acontece através do restabelecimento do equilíbrio perdido das forças, ou seja, através da retomada da *vida mágica*, da pulsão em seu exercício. Nesse sentido, ele acredita que o teatro é um meio potente para essa ação, uma vez que sua prática acontece na música e na dança, assim como a cura através da dança do Peyotl. Ele diz: “*Mas o verdadeiro teatro, porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremitir*”³³³.

³³² Ver *A Falsa Superioridade das Elites* (1936) em *Mensagens Revolucionárias*, 2021, tradução de Mariana Patrício, pp. 76-77. O texto foi primeiramente publicado em espanhol no jornal *El Nacional*, em 1936.

³³³ Ver *O teatro e a cultura (prefácio)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 7.

Ele publicou o livro *O Teatro e seu Duplo* em 1938, reunindo sua busca por este teatro vivo, cru, em perpétua exaltação e refazimento. Um *teatro da crueldade*, teatro clínico (“*feito para permitir que nossos recalques adquiram vida*”³³⁴). Me parece que ao escrever sobre teatro, Artaud escreve sobre clínica, isso é, um meio de retomada da vida frente a uma cultura fixada, branca, insensibilizada, que “*nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida*”³³⁵.

Artaud inicia o livro apontando que vivenciamos uma época de cisão, de queda da vida mágica, que exprime assim uma confusão (*acazos*). Ele diz: “*Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são a representação dessas coisas*”³³⁶. Ele também diz: “*é artificial a separação entre a civilização e a cultura, com o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação*”³³⁷. Para Artaud: “*Todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada mais adere à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e o que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida*”³³⁸. Como consequência dessa cisão entre cultura e civilização, linguagem e vida, “*nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles*”³³⁹, ou seja, em vez de vivermos em *performance*, palpitação, humanárvore, exercício pulsional. Para ele, torna-se necessário um teatro (uma clínica) “*que nos parece identificar-se, em suma, com as forças da antiga magia*”³⁴⁰, ou seja, um espaço que é “*... antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças,...*”³⁴¹.

Assim, para Artaud o teatro (clínica) é um espaço de refazimento e de palpitação: “*É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o humano*”³⁴² *impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos*

³³⁴ Idem, p. 3.

³³⁵ Idem, p. 1.

³³⁶ Ver *O teatro e a cultura (prefácio)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 2.

³³⁷ Idem, p. 2.

³³⁸ Idem, p. 3.

³³⁹ Idem, p. 3.

³⁴⁰ Ver *O teatro e a crueldade* (1933) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 97.

³⁴¹ Ver *O teatro, antes de tudo, ritual e mágico...* em *Linguagem e Vida*, 2019, tradução de Regina Rocha, p. 75.

³⁴² “Homem” no texto original, contudo, transcriei o significante aqui enquanto *humano*, pois assim ele assume uma posição não binária, isto é, uma posição que não obedece à heteronormatividade de gênero.

de registro”³⁴³. Nesse sentido, “... o que deve ser feito o será através de um retorno à energia daquilo que nos anima a todos,...”³⁴⁴. Ele ainda diz: “Concebo o teatro como uma operação ou uma cerimônia mágica, e concentrarei todos os meus esforços para lhe devolver, por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seu caráter ritual primitivo”³⁴⁵.

Para compor essa prática, Artaud redige o *teatro da crueldade*: um teatro que desperte, que retome a vida, que exalte os nervos e o coração (assim como a pulsão, a crueldade é ação). Ele define o que entende por crueldade:

Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golilha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. (...) Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico. (...) A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém³⁴⁶. (ARTAUD, 2006, p. 117-118)

Retornemos, então, à etimologia da palavra. Para entrar em contato com Artaud, torna-se necessário abrir dicionários antigos, escavar palavras, desfazê-las e refazê-las. Não se ater ao sentido cotidiano. Assim, segue abaixo uma *collage* de dicionários que me permitiram compreender qual o sentido que o autor atribuiu à palavra *crueldade*:

³⁴³ Ver *O teatro e a cultura (prefácio)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 8.

³⁴⁴ Ver *Teatro Sarau Deharme* (1934) em *Linguagem e Vida*, 2019, tradução de Regina Rocha, p. 130.

³⁴⁵ Ver *Carta à comedia* (1932) em *Linguagem e Vida*, 2019, tradução de Regina Rocha, p. 81.

³⁴⁶ Ver *Cartas sobre a crueldade* (1932) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, pp. 117-118.

CRUELDADE, s. f. (lat. *crudelitas*). Deshumanidade, ferocidade. Rigor excessivo : *crudeldade do destino*. Acto cruel : *praticar grandes crudeldades*. ANTÓN. : **doçura, clemência, humanidade**.

crudeldade. (krueɫ'dadi) S.f. Qualidade de cruel. Ato cruel, acompanhado de tormentos, provocando derramamento de sangue. (Do lat. *crudelitate*).

Crueldade, s. f. Qualidade do que é cruel; gosto em derramar, em fazer derramar o sangue dos outros ou em vê-los sofrer; barbaridade, desumanidade. || Acto, acção cruel.

CRUEL, adj. (lat. *crudelis*). Deshumano, despiadoso : *homem cruel*. Que tortura, que afflige : *foi um golpe cruel*. Severo : *applicou-lhe um castigo cruel*. Doloroso : *uma operação cruel*. Rigoroso : *destino cruel*. Sanguinolento : *uma refrega cruel*. ANTÓN. : **clemente, humano**.

Crueza — s. f. Estado de alimentos não cozidos. O mesmo que crudeldade. De *cru+eza*, suf.

cru.e.za (ê) sf (*cru+eza*) 1 Estado ou qualidade de cru. 2 Indisposição do estômago causada por alimentos de má qualidade ou de difícil digestão. 3 *Pint* Efeito dos tons crus. 4 Crudeldade. 5 Estado da água em que há muitos sais calcários e que é fria e indigesta. 6 *Med ant* Estado dos humores que ainda não apresentam qualquer sinal de cocção.

Cru — adj. Que tem sangue vivo; que não foi cozido. Lat. *crudus*. D

CRU, adj. (lat. *crudus*). Que não está cozido : carne *crua*. Que ainda não teve preparação : couro *cru*. Esboçado, incipiente: *é um plano ainda cru*. Em que não há disfarce : *a verdade nua e crua*. Vivo, violento : *as côres cruas de um quadro*. Áspero : *falar em termos crus*. Cruel : *D. Pedro I, o Cru*. Massa cerâmica seca sem ser cozida : *tijolo cru*. *Sêda crua*, que não sofreu nenhuma preparação industrial. ANTÓN. : **cozido, suave, humano**. A

Cru, adj. Do lat. *crudu-*, «ainda encarnado; sangrento, cru, não cozido; tijolo não cozido; fruto verde; em bruto, não trabalhado (couro); ferida a sangrar, não cicatrizada; não digerido; que não digere, que digere dificilmente; *fig.*, ainda verde, fresco (dizia-se da velhice); recente; que não tem maturidade para o casamento; leitura mal digerida; *fig.*, duro, insensível, cruel». Séc. xv: «...duramdo per longos tempos grande guerra e muito *crua* amtre elRei Dom Pedro de Castella e elRei Dom Pedro de Aragon», *F. L., P.*, cap. 15, p. 47. F

cru adj. ‘cruel, feroz’ | XIII, *cruu* XIII | ‘difícil’ | *cruu* XIII | ‘(couro) não curtido’ | *cruu* XIV | *cruyo* XIV | ‘não cozido’ XIV. Do lat. *crūdus* (fem. *crūda*) || **crudívoro** 1899 || **cruel** adj. 2g. ‘duro, insensível’ XIII. Do lat. *crūdēlis* || **crueldade** XIII. Do lat. *crūdēlītās -ātis* || **cruelza** XIII || **encruar** vb. ‘tornar cru’ 1844 || **encruacer** XVI. Do lat. tard. *incrūdēscere*. G

crūdēllis, e [cruor],
adj. Que gosta de fazer cor-
rer sangue; cruel; deshu-
mano. || *crudelis vita*: vida
cruel, cheia de amarguras.

crūdēlītās, ātis [cru-
delis], *f.* Crueldade; deshu-
manidade.

crūdus, a, um [cruor],
adj. **1.** Sangrento; sangui-
nolento; ensangüentado. **2.**
Que faz sangrar, correr
sangue; cruel; violento;
deshumano. **3.** Cru; en-
cruado; não cozido. **4.** Não
digerido; mal digerido. **5.**
Que digere mal; que comeu
demais. **6.** Verde; não ma-
duro; que não está forma-
do; novo; recente; prema-
turo. **7.** Verde; vigoroso.
8. Bruto; não trabalhado;
áspero; grosseiro. || *cruda*
senectus: velhice vigorosa.

cruor, ōris, *m.* **1.** San-
gue (derramado ou coagu-
lado); charco de sangue.
2. *Etim.* Carne crua, ainda
em sangue. (**Obs.** — *Cruor*
contrapõe-se a *sanguis*
"sangue em circulação").

H

139 — CRÚOR, CRUÓRIS -m- Sangue, quando há efusão; sangue derramado, em contraposição com SÁNGUIS, que é o sangue a correr normalmente nas veias. Provém da raiz indo-européia KREW, carne crua. Compare o grego KRÉAS, carne.

1 — *cruéntus, a, um* — Cruento, sangrento, sanguinolento. Sanguinário, cruel.

2 — *cruénto, cruéntas, cruentávi, cruentátum, cruentáre* — Ensangüentar.

3 — *cruénta, cruentórum -n-p-* Carnificina, matança.

4 — *incruéntus, a, um* — Não ensangüentado, sem sangue, incruento.

5 — *crúdus, a, um* — “Adhuc in cruore”: “Ainda em sangue” — Sangrento. Não cozinhado, cru.

6 — *crudélis, crudéle* — Cruel, desumano, bárbaro, fero, que gosta de sangue.

7 — *crudélitas, crudelitátis -f-* Crueldade, dureza, desumanidade.

8 — *crúditas, cruditátis -f-* Cruetza; indigestão.

9 — *crudésco, crudéscia, crúdui, crudéscere* — Tornar-se mais cruel.

10 — *recrudésco, recrudéscis, recrúdui, recrudéscere* — Tornar-se mais cruel, mais violento, encarniçar-se, recrudescer.

Κρέας, ατος, s. n. carne, pedaços de carne.

Colagem de dicionários etimológicos acerca da palavra *crueldade*³⁴⁷.

Vi que Artaud estava dizendo sobre o *cru*, sobre a *carne*. *Crueldade* (*cruauté* no francês) advém do latim *crudelitas*. Este, advém de *crudelis* (*cruel*) que advém de *cruur*. *Cruur*, no fundo, quer dizer *kréas* (*carne*, em grego, como sua mãe) e *cru* é o elemento comum entre as palavras referentes a *cruur*.

Artaud diz:

³⁴⁷ **A:** Ver Cândido de Figueiredo em *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 1, 1913, p. 685; **B:** Ver Academia Brasileira de Letras em *Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 1, 1943, p. 574; **C:** Ver Antônio de Moraes Silva em *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, vol. 2, 1945, p. 184; **D:** Ver Francisco da Silveira Bueno em *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa – Vocábulo, Expressões da Língua Geral e Científica-sinônimos – Contribuições do Tupi-Guarani*, vol. 2, 1964, pp. 857-858; **E:** Ver Michaelis – *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, 1998, p. 618; **F:** Ver José Pedro Machado em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. 2, 1990, p. 259; **G:** Ver Antônio Geraldo da Cunha em *dicionário etimológico da língua portuguesa*, 2007, p. 230; **H:** Ver Francisco Torrinha em *Dicionário Latino Português*, 1942, p. 215; **I:** Ver José Arraes de Alencar em *Filosofia e Poesia da Linguagem – Vocábulo Latino (Por famílias etimológicas)*, vol. 1, 1961, pp. 177-178; **J:** Ver J. Isidro Pereira em *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*, 1976, p. 332.

Há gritos intelectuais, gritos que vêm da fineza das moelas. É isso que chamo de Carne. Não separo o meu pensamento da minha vida. Refaço a cada uma das vibrações de minha língua todos os caminhos do meu pensamento em carne.... (...) quem diz carne também diz sensibilidade. Sensibilidade, ou seja, apropriação, mas apropriação íntima, secreta, profunda, absoluta de minha dor para mim mesmo, e consequentemente conhecimento solitário e único dessa dor.³⁴⁸ (ARTAUD, 2020b, p. 59)

Quando Artaud transveste a palavra crueldade para dar nome ao que buscava, ele anuncia uma pesquisa sobre o cru (*crúdu*), sobre a carne (*kréas*), sobre a sensibilidade. O sangue também compõe esse plano, contudo, mais enquanto crueza, isto é, enquanto envolvimento da carne (*carne ainda em sangue*). Não há na palavra crueldade o “gosto por ver o outro sofrer”, mas sim o gosto por ver o outro sentir. Crueldade significa então ser o que se sente, sentir, ser em carne crua (crueza), ser desumano, não-humano, pré-humano – cru. Ser “duro, áspero, ofensivo, chocante / cruel, inclemente, rigoroso, austero / triste, penoso, aflitivo / bárbaro, desumano / cruento / vivo, muito intenso”³⁴⁹. Ser o contrário de “cozido / suave / humano / disfarçado”³⁵⁰. Cru, crueldade, é um devir-idiota, enredar-se na própria loucura. Tornar-se quem se é. Habitar um fundo, uma superfície, uma ambiência, um fluxo, onde nomes não grudam – estão de passagem. Palavras em constante estado de refazimento. Estado cruento, pré-humano, *ainda encarnado*, de palpitação da vida mágica, originário. Conectado, agenciado. Estado que está, enfim, no nível da vida. “O corpo é um tronco e só somos uma folha ao reparar que estamos mortos, e não estamos fora mas dentro”³⁵¹; “Se os Tarahumaras são fisicamente fortes como a Natureza, não será porque vivam materialmente perto dela, mas são feitos do mesmo tecido que a Natureza e, como todas as manifestações autênticas da Natureza, nasceram de um primitivo amálgama”³⁵².

Nesse sentido, para Artaud: “..., o Teatro da Crueldade pretende voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade”³⁵³; “Importa é que, através de meios seguros a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo”³⁵⁴. Para o autor, o teatro não se restringe aos palcos e às atrizes, mas está na vida, é

³⁴⁸ Ver *Posição da carne* (1925) em *Textos Surrealistas*, 2020b, tradução de Olivier Xavier, p. 59.

³⁴⁹ Ver *Dicionário Barsa de Sinônimos e Antônimos*, 2005, p. 75.

³⁵⁰ Idem, p. 304.

³⁵¹ Ver *Carta a Peter Watson* (27 de julho de 1946) em *Eu Antonin Artaud*, 1988, tradução de Aníbal Fernandes, p. 91.

³⁵² Ver *Uma raça-princípio*, em *Os Tarahumaras*, 1985, p. 62.

³⁵³ Ver *O teatro da crueldade (segundo manifesto)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 147.

³⁵⁴ Ver *O teatro da crueldade (primeiro manifesto)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 104.

feito para ela e nela. Ele deveria ser um dispositivo ritual e coletivo, de cura compartilhada. Seus efeitos são terapêuticos, não “artísticos”. Artaud busca assim “... *um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer*”³⁵⁵. A crueldade é a folha irrompendo o concreto, é o corpo em cena por um triz de luz para absolutamente inexistir, é a vida ganhando composição disforme, é o grito, o sonho, o berro formalizado pela consciência. É a extensão do inconsciente. É o inconsciente ao alcance da mão, em composição, em campo de consistência³⁵⁶. Com efeito, a crueldade é uma produção desviante; com ela se desvia da norma fixada para *agir* conforme a necessidade, a extensão do invisível.

Artaud (2006, p. 119) diz:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas.... (...) E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada³⁵⁷.

O antônimo de *crueldade* é *humanidade* e o antônimo de *cru* e de *cruel* é *humano*. A crueldade é um dispositivo não-humano, ela não se interessa pela performance, pelo desempenho neoliberal ou pelo gesto consagrado pelo fascio. É de seu interesse a vida, o apetite da vida; *rigor cósmico, necessidade implacável*. Ela acontece em *criação contínua*, livre-associação, exercício pulsional. Ela é uma *ação mágica*, ou seja, a crueldade é a *performance* acontecendo em agenciamento, em conexão: assim como os sonhos ou os desenhos nas grutas e nas serras. Diversos viventes utilizavam sangue e gordura como aglutinante na produção das tintas – é nesse sentido que a crueldade acontece com o que há ao redor, com o que é vivo, o que é imanente (ao invés daquilo que é transcendente e universal, daquilo que tem valor, que tem juízo, uma norma). Os objetos servem ao feitiço. A crueldade é um a-juizamento, é a união da duplicidade: o duplo torna-se um, em cena: enfim Heliogábalo é anarquista coroado. A criança toma conta, explora, decide, anuncia o que viria a se chamar Caverna de Altamira.

³⁵⁵ Ver *O teatro e a crueldade* (1933) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 96.

³⁵⁶ Assim como o que Artaud compreendia por surrealismo: “... *para mim o surrealismo sempre foi uma insidiosa extensão do invisível, o inconsciente ao alcance da mão*”. Ver *Em plena noite ou o blefe surrealista* (1927) em *Textos Surrealistas*, 2020b, tradução de Olivier Xavier, p. 75.

³⁵⁷ Ver *Cartas sobre a crueldade* (1932) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 119.

Segundo Artaud, em uma carta sobre *O Teatro e seu Duplo*, ele escreve: “*E por duplo entendo o grande agente mágico através do qual o teatro e as suas formas não são senão que a figuração, esperando que ele advenha a ser a transfiguração. É sobre a cena que se constitui a união do pensamento, do gesto, do ato. E o Duplo do teatro é o real inutilizado pelos humanos* de hoje*”³⁵⁸. O real é a magia (o agenciamento, a conexão), inutilizada e capturada. Nesse sentido, o humano que traz o inconsciente (a magia; a sensibilidade) à consciência (à vida; à pele) une o duplo a um; e encena (torna-se um *adepto transtornado*). Algo parecido ao que descreve Roberto Freire: “*Meu amor te escrevo feito um poema de carne, sangue, nervos e sêmen. São versos que pulsam, gemem e fecundam. (...) Quero da vida as claras superfícies onde terminam e começam meus amores. Eu te sinto na pele, não no coração. Quero do amor as tenras superfícies onde a vida é lírica porque telúrica, onde sou épico porque ébrio e lúbrico. Quero genitais todas as nossas superfícies*”³⁵⁹. Unir-se é multiplicar-se, agenciar-se, conectar-se: enfim, sentir-se. Essa é a proposta de seu teatro: criar Heliogábalos e multiplicá-los; máquina de diferenciação; máquina de desumanização. Pois é do cru (do sangue vivo, ainda em carne), derramar seu sangue e derramar sangues: brincar. Sentir às claras, sem disfarce. Ser o que se sente: humanárvore.

Nesse sentido, para um teatro da crueldade (ou clínica da crueldade): “...ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido”³⁶⁰. Assim sensibilizadas (encarnadas) as palavras, aquilo que o teatro ou a clínica pode extrair delas “são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”³⁶¹. Ou seja, delas desdobra-se a vibração e a intensidade que reverberam, devolvendo à pulsão o seu caráter de exercício. É o circuito do eterno retorno ao estado nascente³⁶², onde palavras balbuciam, anunciando um pequeno fio que, quando o puxamos, nos espantamos³⁶³. É a criança de 4 anos que, quando na gruta, “*entrou*

³⁵⁸ Ver *Cartas a Jean Paulhan* ([a bordo] em 25 de janeiro de 1936) em *A Perda de Si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, p. 69.

³⁵⁹ Ver Roberto Freire em *Ame e dê Vexame*, 1990, p. 237.

³⁶⁰ Ver *O teatro da crueldade (segundo manifesto)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 146.

³⁶¹ Ver *O teatro da crueldade (primeiro manifesto)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 102.

³⁶² Para Félix Guattari, uma subjetividade em estado nascente se anuncia através do sonho, do delírio, da criação e do sentimento amoroso (ver *Caosmose*, 2012, p. 16).

³⁶³ A imagem do fio é uma referência a Peter Pál Pelbart, que em uma aula sobre a caosmose, disse que escutar o caos é puxar um fio, um balbucio ou um som baixinho, para ver sua continuidade ritornelística vindo para fora, tal qual ligada ao à-peiron (infinito; indeterminação). Referente aos seminários de quarta-feira no Núcleo de Estudos da Subjetividade, nos dias 22 de março e 3 de abril de 2023.

na parte mais baixa e ergueu a sua vela. Mas quando ela olhou para cima, para seu grande horror ela estava olhando diretamente para os olhos de um búfalo!”³⁶⁴. A crueldade é um processo involutivo. João Perci Schiavon diz que “... a psicanálise consiste numa reversão das condições de existência, deslocando o dizer para o campo pulsional, onde ele ex-siste como *língua indígena*” (SCHIAVON, 2019, p. 132).

Assim, Artaud diz que “Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”³⁶⁵. Pois é cruel, é áspero devolver a si o rigor, a aplicação, a decisão e a determinação – deslocar a Lei do Pai, do Juiz, da Família, da Ordem, da Autoridade e do Castigo, devolvendo-se aos sonhos. A crueldade é trazer os sonhos à realidade, à consciência, viver em surrealidade. Habitar os infinitos maneirismos corporais, as infinitas perspectivas do espírito. Sentir e sensibilizar-se no espaço; como um caule, seguir sua decisão, sua determinação inegociável (ir ao sol, à umidade ou outro lugar). Cuidar, enfim, de si, gemer através da ambiência pulsional – brotar as flores à superfície da pele.

Por fim, Artaud (2006, p. 120) conclui:

E não me venham dizer depois que meu título é limitado. É com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado³⁶⁶.

A crueldade é tatear e decidir no escuro, sensivelmente, o que virá³⁶⁷. Não há performance, apenas *performance*, como um caule. A crueldade é experimentar o que há de mais útil no porvir do tateamento, é sentir; sentindo-se materializando-se (como a escultura do auroque em La Clotilde, Espanha, ou a *Vivificación de la carne* de Ana Mendieta). Uma prática sem rosto, “O campo analítico é um laboratório existencial”³⁶⁸. Nesse sentido, Artaud ainda anunciava, nove dias antes de sua morte, “um teatro de sangue / um teatro que a cada representação faça ganhar / corporalmente / alguma coisa / tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem ver a atuação, / aliás / não se atua, / se age”³⁶⁹. É através da ação que as coisas coagulam, que uma sensibilidade se expande no espaço, que se encarna; se faz *ganhar corporalmente alguma coisa*. Viver em ação, em crueldade, em um corpo sem órgãos é ser

³⁶⁴ Ver Hendrik van Loon em *The Art of Prehistoric Man*, em *The Arts*, 1944, p. 25 (tradução minha).

³⁶⁵ Ver *Cartas sobre a crueldade* (1932) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 118.

³⁶⁶ Idem, p. 120.

³⁶⁷ Referência à fala Karina Acosta Camargo durante o seminário de João Perci Schiavon do dia 4 de maio de 2023, no Núcleo de Estudos da Subjetividade.

³⁶⁸ Ver João Perci Schiavon em *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 207.

³⁶⁹ Ver *Carta a Paule Thévenin* (24 de fevereiro de 1948) em *A perda de si*, 2017, tradução de Ana Kiffer, pp. 173-174.

kréas (carne, cru), criando simultaneamente territórios existenciais, habitando maneirismos corporais, assim como praticou Ana Mendieta em suas *Silhuetas* (1973-85) e em suas *Esculturas Rupestres* (1981-85). É através da crueldade que se coagulam as coisas assim como é através da pulsão em seu exercício que a cura acontece³⁷⁰. Cabe às terapeutys polinizar, cultivar e acolher este exercício (fornecendo consistência à sua face de não-senso; sentindo, apontamento, labirinto coagulado).

Artaud (2006, p. 96) diz: “*Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar*”³⁷¹ e o esquizoanalista João Perci Schiavon também diz: “*Atividade em essência, a pulsão se define como uma ética*”³⁷². Através de seu caráter de coagulação, de sangue (derramado e coagulado), Artaud nomeia “... uma espécie de crueldade cósmica, sem a qual não haveria nem vida, nem realidade”³⁷³. Torna-se necessário um espaço de humificação, de cuidado, de cultivo para que a crueldade possa assim emergir. Para que a pulsão vaze, exercendo-se outros espaços.

Em 1947, ele nomeou este exercício cru de *corpo sem órgãos*. A ação aconteceu na radio-conferência *Para Terminar com o Juízo de Deus*, que apesar de gravada no ano de 47, segundo Márcia Schuback: “*A emissão foi censurada devido ao excesso de crueza da peça. Foi publicada um mês depois da morte de Artaud, em 1948*”³⁷⁴. Nela, Artaud diz:

me pressionaram / até o sufocamento / em mim / da ideia de corpo / e de ser um corpo, / e foi então que eu senti o obsceno / e que peidei / de desrazão / e de excesso / e da revolta / do meu sufocamento. / É que me pressionava / até meu corpo / e até o corpo / e foi então / que eu explodi tudo / porque no meu corpo / não se toca nunca³⁷⁵³⁷⁶. (ARTAUD, 2020a, p. 81)

Ao fim, ele propõe que:

Quando terão feito para o humano* um corpo sem órgãos, terão então liberado o humano* de todos os seus automatismos e o terão devolvido à sua verdadeira liberdade. Então voltarão a ensiná-lo a dançar ao avesso, como no

³⁷⁰ Segundo Schiavon: “... a pulsão é uma autoridade no que diz respeito ao vivo ou ao desejo. Ela só precisa ser exercida. Cura é o nome que damos a esse exercício”. Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 307.

³⁷¹ Ver *O teatro e a crueldade* (1933) em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 96.

³⁷² Ver João Perci Schiavon em *Terras Freudianas, Em: Psicanálise e esquizoanálise: diferença e composição*, 2022, p. 115.

³⁷³ Ver *Carta a Jean Paulhan* (12 de setembro de 1932) em *Linguagem e Vida*, 2019, tradução de Regina Rocha, p. 103.

³⁷⁴ Ver *As linhas em flor de Artaud* por Márcia Sá Cavalcante Schuback em *Para Terminar com o Juízo de Deus*, 2020, tradução de Olivier Dravet Xavier, p.91.

³⁷⁵ “...nadie lo manosea / ninguém o manuseia” (tradução argentina de María Irene Bordaberry e Adolfo Vargas, 1975, p. 27).

³⁷⁶ Ver *Para Terminar com o Juízo de Deus*, 2020a, Tradução de Olivier Xavier, p. 81.

delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro conforme. (ARTAUD, 2020a, p. 86)

João Perci Schiavon (2019, p. 110) diz que “*A pulsão se parece com o corpo-sem-órgãos de Artaud, tal como é descrito em Mil Platôs. Ainda que esteja sempre lá, precisa ser constituído, praticado, do contrário não adquire consistência, não chega a existir*”. É da prática terapêutica dar semântica à constituição deste corpo *idiota*, insubmisso, diferente. Este corpo sem nomes, corpo não instituído – Heliogábalos, anarquista coroado. Corpo nômade, que vive em autonomia, sob um rigor cósmico de sua necessidade. Vida vívida, a liberdade.

A prática de um corpo sem órgãos realizada por Artaud influenciou profundamente diversos territórios existenciais. Para Cláudio Willer “*Outras manifestações – como a performance e a body art – têm em Artaud seu inventor, em palestras e apresentações que na época causavam escândalo e consternavam o público*”³⁷⁷. Em um minicurso fornecido pela 34ª Bienal de São Paulo³⁷⁸, a pesquisadora Ana Kiffer disse também que foi com Artaud que a *performance* enquanto produção artística começou. Nesse sentido, pode-se dizer que, através de seus escritos, conferências e desenhos, ele fornece ferramentas tanto clínicas quanto estéticas para a retomada mágica. Ao redigir a *crueldade*, Artaud redigiu sobre a *performance*, o *originário* e a *clínica*.

Eleonora Fabião³⁷⁹ (2013) argumenta que praticar a *performance* é praticar o *corpo sem órgãos*. Este termo pronunciado por Antonin Artaud (1947) inspirou os esquizoanalistas Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), que esculpiram um conceito. Para eles, o corpo sem órgãos (CsO) é o corpo tal qual proposto por Baruch Espinosa: um corpo caracterizado pelos afetos de que é capaz (ao invés de um corpo significado, caracterizado pela biologia, sociologia, psicanálise, fantasia ou por qualquer órgão regulador). Para os autores: “*O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo. (...) O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. (...) O CsO grita: fizeram-se um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo!*”³⁸⁰. Assim,

³⁷⁷ Ver entrevista de Claudio Willer a Paule Thévenin em *Paule Thévenin: "Artaud ocupou toda a minha vida!"*, 1986, no Evento Artaud da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.academia.edu/15266061/_Artaud_ocupou_toda_a_minha_vida_uma_entrevista_com_Paule_Th%C3%A9venin_sobre_Antonin_Artaud>. Acesso em 23/05/2023.

³⁷⁸ Primeiro encontro, 27/09, “*Dos arquivos à fabulação expositiva: cortar é apagar ou reescrever a história dos corpos?*” em “*Corte / Relação – Antonin Artaud e Edouard Glissant*”, minicurso #5 da 34ª Bienal de São Paulo, 2021.

³⁷⁹ Artista e pesquisadora brasileira, 1968.

³⁸⁰ Ver *Mil Platôs*, vol. 3, 2019, pp. 24-25.

inspirada no programa de Deleuze e Guattari (“28 de Novembro de 1947³⁸¹ – Como criar para si um corpo sem órgãos?”), que foi inspirado na radio-conferência de Artaud (enunciada no próprio dia em que o texto homenageia), Fabião (2013, p. 4-5) utiliza o termo *programa performativo*:

Explicam [Deleuze e Guattari] que a criação de um CsO sempre envolve a elaboração de um programa e o seu desenvolvimento em duas fases: ‘Uma é para a fabricação do CsO, a outra para fazer aí circular, passar algo’³⁸². (...) Sugiro que a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o programa performativo. Chamo este procedimento de ‘programa’ inspirada pela uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso ‘28 de novembro de 1947– como criar para si um Corpo sem Órgãos’. Neste texto os autores sugerem que o programa é o ‘motor da experimentação’. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (...) Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. (...) É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação”³⁸³.

Nesse sentido, através do sensível, umy *performer* enreda um plano de composição (escrita, desenho, escultura, pensamento, etc...). Este plano de composição é o enunciado (ou programa) performativo. Através do exercício deste programa, vaza-se uma *performance*, ou seja, vaza-se um campo pulsional (espaço vibrátil) em que se proliferam corpos desidentificados, corpos sem órgãos. Glusberg (1987) diz: “Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura”³⁸⁴. Aquele que realiza *performances* está à escuta da vida: atravessado pelo plano de imanência, o *performer* cria um campo de consistência que, assim praticado, retoma o plano de imanência; retorna aos sonhos. O

³⁸¹ Homenagem a Antonin Artaud: esta foi a data proposta para a emissão de sua rádio-conferência *Para Terminar como Juízo de Deus* (que foi censurada na época). É nesta radio-conferência que ele sugere a criação de um corpo sem órgãos como meio de libertação das amarras sociais vigentes.

³⁸² Citação de Fabião: Gilles Deleuze e Félix Guattari em *28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos* In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* vol.3, p. 12.

³⁸³ Ver *Programa Performativo: O Corpo-em-Experiência*, 2013, pp. 4-5. Disponível em: ILINX, Revista do Lume, n. 4, 12/2013.

³⁸⁴ Ver *A Arte da Performance*, 2013, p. 89.

programa é um desdobramento do plano de imanência em consistência (do sonho à realidade). Ele pertence tanto à prática analítica, quanto à criação artística.

Félix Guattari (2012a, p. 18) diz:

O que quer que seja, parece-me urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientificistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas. Aliás, as melhores cartografias da psique ou, se quisermos, as melhores psicanálises não foram elas à maneira de Goethe, Proust, Joyce, Artaud e Beckett, mais do que de Freud, Jung, Lacan?

Guattari (2012a, p. 54) propõe então agenciamentos coletivos de enunciações singulares, isto é, espaços de heterogênese, de mutação, de insurgência de corpos sem órgãos, em que há “...*novas apreensões ‘pré-pessoais’ do tempo, do corpo, do sexo...*”³⁸⁵. Ele sugere a produção coletiva de “*maquinismos vivos ‘autopoieticos’*”³⁸⁶ [frente] *aos mecanismos de repetição vazia*”³⁸⁷. Isso implica a criação de si mesmo, em constante metamorfose. E, assim como Artaud, ele diz: “*Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ [...]. Tanto quanto algas mutantes e monstruosas invadem as águas de Veneza, as telas de televisão estão saturadas de uma população de imagens e de enunciados ‘degenerados’*”³⁸⁸, propondo para tanto *As três ecologias*.

Para Guattari, a produção de uma subjetividade é um processo estético e ético. Ela diz respeito a uma criatividade processual, ou seja, a uma processualidade aberta em que a cada vez se instaura uma diferença que aumenta a potência de um corpo agir no mundo; aumentam seus agenciamentos, suas conexões. Como vimos, através de Dora Maar, Ana Mendieta e de viventes originários das grutas europeias e das serras nordestinas, a composição de um território existencial é um processo estético, isto é, um processo que inaugura singularidades (há uma polifonia de vidas, de vozes; tanto a nível individual quanto coletivo). A esta prática de insurgimento de territórios existenciais, Guattari dá o nome de heterogênese; um “*processo contínuo de ressingularização*”³⁸⁹.

A heterogênese é um *dissenso*, ela atrapalha e perturba a opinião de uma subjetividade capitalística ou de uma subjetividade fixada. Ela é o enredamento na própria loucura, do qual

³⁸⁵ Idem, p. 54.

³⁸⁶ Referência de Guattari a Francisco Varela em *Autonomie et connaissance* (1989).

³⁸⁷ Ver *As três ecologias*, 2012a, pp. 45-46.

³⁸⁸ Ver *As três ecologias*, 2012a, p. 25.

³⁸⁹ Idem, p. 55.

falava Artaud, irrompendo a homogeneidade do CMI (Capitalismo Mundial Integrado). Assim, Guattari diz que a produção de uma subjetividade através de um paradigma ético-estético acontece: “*instaurando-se em ruptura com o ‘pretexto’ sistêmico. Não existe hierarquia de conjunto que aloje e localize num dado nível os componentes de enunciação. Estes são compostos de elementos heterogêneos tomando consistência e persistência comum por ocasião de passagens de limiares constitutivos de um mundo em detrimento de um outro. Os operadores dessa cristalização são fragmentos de cadeias discursivas asignificantes...*”³⁹⁰.

Nesse sentido, a subjetividade é composta de uma multiplicidade, uma polifonia, e ela se conecta, como em uma teia, a outros componentes polifônicos, outras subjetividades, enlaçadas todas em um amálgama sensível, em uma crueldade. Aos poucos, “*a partir dos meios mais minúsculos*”³⁹¹ é possível a “*reconquista de um grau de autonomia criativa num campo particular*”³⁹² que “*invoca outras reconquistas em outros campos*”³⁹³. A produção de uma subjetividade é um processo micropolítico, mas macropolítico simultaneamente (assim como propunha o movimento Fluxus). Ela é uma polinização conjunta da mutação, da autopoiese, em um agenciamento coletivo de enunciação singular (em oposição a um agenciamento coletivo de enunciação estratificada, como é o caso da fixação; a singularidade opera pelos meios das processualidades abertas, sem finalidades, “*inúteis*”, já a fixação opera pelos meios das processualidades fechadas, “*úteis*”, com finalidades e objetivos).

Assim como Artaud, Guattari argumenta que a prática analítica acontece pelos meios asignificantes, em que as palavras são tomadas num “*sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis*”³⁹⁴ – por seu poder de “*ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade*”³⁹⁵. A esquizoanálise opera através da sensibilidade, dos sons disformes (desestratificados), isto é, através das vibrações. Ela age com uma *lógica diferente*, uma “*lógica das intensidades, ou a eco-lógica*”³⁹⁶. Ecologia nada mais é que habitar em território sensível, relacional – em agenciamento ambiental, mental e social (os três vasos comunicantes, as três ecologias, propostos por Guattari). Segundo o autor: “*É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se*

³⁹⁰ Idem, p. 39.

³⁹¹ Idem, p. 56.

³⁹² Idem, p. 55

³⁹³ Idem.

³⁹⁴ Ver *O teatro da crueldade (segundo manifesto)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 146.

³⁹⁵ Ver *O teatro da crueldade (primeiro manifesto)* em *O teatro e seu duplo*, 2006, tradução de José Teixeira Coelho Netto, p. 102.

³⁹⁶ Ver *As três ecologias*, 2012a, pp. 27-28.

encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda a aspereza”³⁹⁷; “E, no entanto, é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época”³⁹⁸.

O autor identifica a ecologia à ecosofia. Ecosofia abrange duas etimologias: casa (*eco*; *oikos*) e pensamento (*logos*; *sofia*); assim, pensamento é corpo e corpo é pensamento – nômade, caminhante. Essa “eco-lógica” ou lógica diferente é a lógica das intensidades, tal qual testemunhamos no diálogo surrealista entre Antonin Artaud e André Breton, em que não se obedecia a uma discursividade com jogos de oposição, mas uma cadeia discursiva onírica, em livre-associação. Também testemunhamos esse exercício ecosófico nos escritos e gravações de Artaud, como *Alienação e magia negra*, em que o autor insurge uma cadeia discursiva assignificante (“*farfadi / tá azor / tô ela / ô ela / á / tará / ilá*”³⁹⁹). Para Guattari, nessa clínica das diferenças, clínica esquizoanalítica, o “discurso, ou qualquer cadeia discursiva, se faz assim portador de uma não discursividade que, tal como um rastro estroboscópico, anula os jogos de oposição distintiva tanto no nível do conteúdo quanto no da forma de expressão”⁴⁰⁰.

O discurso na esquizoanálise opera nos vetores dissidentes, naquilo que escapa da norma, da fixação – gerando diferenciação, heterogênese, pragmatismo pulsional. A questão se torna “cultivar o dissenso e a produção singular de existência”⁴⁰¹. É através de uma desterritorialização absoluta, tal qual praticada por Ana Mendieta, Dora Maar e viventes originários que é possível instaurar territórios existenciais, agenciamentos coletivos de enunciações singulares. Pois, como pronunciado por Artaud, em cada gesto de alguém um outro alguém morre; inaugurar uma atmosfera é a morte de algo. Fazer é padecer, pois ao *agir* morre um juízo, um valor. Nesse sentido, é nos lugares desertos que algo pode nascer, é a partir de uma desterritorialização absoluta, é a partir daí que a clínica se dá, que a crueldade está. Para Guattari (2012a), “O processo, que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar”⁴⁰²; por desterritorialização Guattari entende a “capacidade de sair de si mesmo para constituir cadeias

³⁹⁷ Idem, p. 8.

³⁹⁸ Idem, p. 55.

³⁹⁹ Ver *Alienação e magia negra* (1948) em *Eu Antonin Artaud*, 1988, tradução de Aníbal Fernandes, pp. 79-82.

⁴⁰⁰ Ver *As três ecologias*, 2012a, pp. 19-20.

⁴⁰¹ Idem, p. 33.

⁴⁰² Idem, pp. 27-28.

discursivas conectadas com o referente”⁴⁰³. A desterritorialização absoluta equivale ao estado nascente. Segundo João Perci Schiavon (2022, p. 130):

A desterritorialização absoluta concerne a uma vida inorgânica, e não ao significativo ou ao capital. Tanto que precisamos da literatura, assim como da análise, para pensar essa vida que, a cada vez, fala uma língua desconhecida. O capitalismo não chega ao mesmo tempo nem ao mesmo lugar que a pulsão chega; sempre chega depois e em outro lugar, no intento de mordê-la. Ele nunca a alcança, daí sua relatividade e sua reatividade. Mas pode impedir o acesso ao seu exercício.

Este impedimento foi uma tentativa dos médicos psiquiatras com o poder do eletrochoque. Mas Artaud vive, inorganicamente permanece entre estas palavras. Por isso, os agenciamentos de enunciação são necessários para dar suporte expressivo; para materializar territórios existenciais; estender a sensibilidade. Tanto as especificidades das rochas que dão suporte aos desenhos paleolíticos, como as massas ou os pigmentos e aglutinantes de que se dispõem, os animais que circulam pelas serras ou os materiais existentes no studio de Dora Maar – todas estas conexões são agenciamentos de enunciação. Meios diretos e compartilhados de se dizer algo; são agenciamentos singulares e coletivos. Segundo Guattari (2012a, p. 28-29),

É aí que se encontra o coração de todas práxis ecológicas: as rupturas a-significantes, os catalisadores existenciais estão ao alcance das mãos, mas, na ausência de um Agenciamento de enunciação que lhes dê um suporte expressivo, eles permanecem passivos e correm o risco de perder sua consistência (é mais por esse lado que convirá procurar as raízes da angústia, da culpabilidade e, de maneira geral, de todas as reiterações psicopatológicas). No caso dos Agenciamentos processuais, a ruptura expressiva a-significante convoca uma repetição criativa que forje objetos incorporais, Máquinas abstratas e Universos de valor impondo-se como se tivessem sempre estado aí, ainda que totalmente tributários do acontecimento existencial que lhes dá nascimento⁴⁰⁴.

Nesse sentido, o agenciamento coletivo de enunciações singulares é necessário para dar suporte a uma clínica da crueldade, clínica ecosófica, em que se é corpo nômade em pensamento, em que se é infinitos maneirismos corporais, se é uma conexão à carne, à sensibilidade, à toda a rede cósmica, viva. Um agenciamento permite a extensão da palpitação em uma rede sensível. Para Schiavon: “*A psicanálise investe numa prática de pensamento originária, numa cultura do vivo profundamente esquecida. Assevera, ao seu modo clínico, que a memória do vivo (ou da força) não se distingue de uma ética em exercício*”⁴⁰⁵. Cabe

⁴⁰³ Idem, p. 45.

⁴⁰⁴ Ver *As três ecologias*, 2012a, pp. 28-29.

⁴⁰⁵ Ver João Perci Schiavon em *Terras Freudianas*, em: *Psicanálise e esquizoanálise: diferença e composição*, 2022, p. 126.

assim à esquizoanálise (ou psicanálise, pois a esquizoanálise não deixa de ser psicanálise⁴⁰⁶), praticar e asseverar a memória do vivo, a pulsão em seu exercício originário, dando consistência a estas palpitações através de agenciamentos coletivos.

Para Guattari (2012b, p. 19):

... o termo ‘coletivo’ deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos⁴⁰⁷.

O coletivo é ancestral e singular. Diz respeito às intensidades pré-verbais, às temporalidades humanas e não-humanas, simultaneamente. Para Guattari, o não-humano seria “o delineamento ou, se quisermos, o desdobramento de devires animais, vegetais, cósmicos, assim como de devires maquínicos, correlativos da aceleração das revoluções tecnológicas e informáticas...”⁴⁰⁸. Peter Pál Pelbart, em um seminário no Núcleo de Estudos da Subjetividade⁴⁰⁹, argumentou que o pré-humano não é anterior ao tempo, é avesso ao tempo. Um tempo envolvido em si; sem passado, presente e futuro. Um tempo implicado. Quando a linha desse tempo é puxada, ele se torna explicado (acontecendo assim uma cronogênese). Guattari (2012b, p. 20) diz que “Essa parte não humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênese”⁴¹⁰.

A heterogênese é a produção das diferenças (*hetero* + *gênese*). Assim, ela é a diferença em ação; é mutação acontecendo. Para Pelbart (2022)⁴¹¹, “qual o sentido da vida?” é uma falsa pergunta; mais alegre seria indagar: “quais os sentidos que a vida produz?”. Também João Perci Schiavon (2022, p. 125) diz:

Nunca, porém, se foi mais direto e lúcido que Deleuze, ao sustentar que a diferença já comparece inteiramente vestida. Não é que o afeto irá se refinar, se sutilizar pelas formas culturais às quais se molda, pois assim se traduz, efetivamente, sua diluição e seu desconhecimento; é preciso que uma cultura

⁴⁰⁶ Segundo uma discussão atual, diversos esquizoanalistas (entre eles, Suely Rolnik, João Perci Schiavon, Larissa Drigo, Kwame Yonathan e todos demais autores do livro *Psicanálise esquizoanálise – diferença e composição*, 2022) acreditam que a psicanálise, isto é, a clínica enquanto espaço de reconexão com o inconsciente (tal qual insurgida por Sigmund Freud) não deixa de ser esquizoanálise. Eles acreditam que é necessário ativar os dispositivos de vida dentro da psicanálise, os dispositivos pré-“neurose” e “psicose” (pré-edípicos; pré-humanos; não-humanos), como por exemplo a escuta flutuante e o ritual, para então fabricar a diferença. Assim, uma coisa não deixa de ser a outra – esquizoanálise é psicanálise, contudo, uma psicanálise *outra*.

⁴⁰⁷ Ver *Caosmose*, 2012b, p. 19.

⁴⁰⁸ Ver *As três ecologias*, 2012a, p. 20.

⁴⁰⁹ Referente à quarta-feira do dia 22 de março de 2023.

⁴¹⁰ Ver *Caosmose*, 2012b, p. 20.

⁴¹¹ Referente ao seminário de Peter Pál Pelbart no Núcleo de Estudos da Subjetividade, na quarta-feira do dia 4 de outubro de 2022.

se construa em nome da força pulsional, e se torne como que a sua atualização. ‘Os tarahumara são filósofos ao nascer’⁴¹². A cultura não será mais que a ideia dessa força e os termos de sua efetuação⁴¹³

Já se é diferença, já se é sol, já se é *outridade*. Para Guattari (2012b, p. 23),

Optei por um inconsciente que superpõe múltiplos estratos de subjetivação, estratos heterogêneos, de extensão e de consistência maiores ou menores. Inconsciente, então, mais ‘esquizo’, liberado dos grilhões familiaristas, mais voltado para práxis atuais do que para fixações e regressões em relação ao passado. Inconsciente de Fluxo e de máquinas abstratas, mais do que inconsciente de estrutura e de linguagem⁴¹⁴.

É por meio de diferentes estratos que uma subjetividade se veste, com seu inconsciente de Fluxo, experimentando diferentes maneirismos, uma polifonia de vozes e também um ritornelo existencial, uma repetição singular, com sua dança palpitante.

Nesse sentido, é através de uma desterritorialização absoluta que se pode exercer “*Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, como o estranho: todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento!*” (GUATTARI, 2012a, p. 54-55). É a isto que corresponde uma clínica: *outros modos de agenciamento*. Vale dizer que Guattari (2012b) opõe uma desterritorialização suave frente a uma “*desterritorialização por demais brutal que destrói o Agenciamento de subjetivação*”⁴¹⁵. Nesse sentido, é necessário que y therapy tenha tato e prudência para compreender até onde um corpo suporta, quanto de rostidade é possível diluir e o quanto dela é necessário para caminhar. Quais as vestimentas a serem trajadas agora? Qual *corpo*, qual *performance*?⁴¹⁶ (GLUSBERG, 2013)

Guattari diz:

⁴¹² Referência a Antonin Artaud. *Los tarahumara*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

⁴¹³ Ver João Perci Schiavon em *Terras Freudianas*, em: *Psicanálise e esquizoanálise: diferença e composição*, 2022, p. 125.

⁴¹⁴ Ver *Caosmose*, 2012b, p. 23.

⁴¹⁵ Idem, p. 28.

⁴¹⁶ Para Glusberg: “A performance é um meio de resgatar a história, pelo fato de que, ao rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação vai resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade” (ver *A Arte da Performance*, 2013, p. 89).

Insistindo nos paradigmas estéticos, gostaria de sublinhar que, especialmente no registro das práticas "psi", tudo deveria ser sempre reinventado, retomado do zero, do contrário os processos se congelam numa mortífera repetição. A condição prévia a todo novo impulso da análise – por exemplo, a esquizoanálise – consiste em admitir que, em geral, e por pouco que nos apliquemos a trabalhá-los, os Agenciamentos subjetivos individuais e coletivos são potencialmente capazes de se desenvolver e proliferar longe de seus equilíbrios ordinários. Suas cartografias analíticas transbordam, pois, por essência, os Territórios existenciais aos quais são ligadas. Com tais cartografias deveria suceder como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada desempenho concreto tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia... Work in progress! Fim dos catecismos psicanalíticos, comportamentalistas ou sistemistas. O povo "psi", para convergir nessa perspectiva com o mundo da arte, se vê intimado a se desfazer de seus aventais brancos, a começar por aqueles invisíveis que carrega na cabeça, em sua linguagem e em suas maneiras de ser...⁴¹⁷. (GUATTARI, 2012a, p. 22)

Nesse sentido, cabe à therapy, sustentar essa processualidade aberta, o *work in progress*. Ely não é observatory e senhory do conhecimento; é agente coletivo. Através de sua respiração, ely inaugura uma ambiência⁴¹⁸ na qual um caule pode estender seu tecido, sua sensibilidade; pode encarnar pelo espaço – vazar a pulsão. Através de uma ecologia, de um agenciamento coletivo de enunciações singulares, de uma conexão (analista-paciente, artista/obra-público, gafanhoto-humano, etc...), é possível criar territórios existenciais que germinam crueldades – sensibilidades estendidas e coaguladas – que se encontram e se encantam. Clínica é lugar de magia e feitiçaria. É campo de forças, deslocamentos, dobras e circulação de intensidades, tendo em vista unir a pulsão ao seu exercício. Segundo Schiavon, é uma “Operação rizomática⁴¹⁹, experimental. É um caminho e uma direção que se definem gradualmente, tanto pelo sentido como pela constância”⁴²⁰. Guattari ressalta, em uma entrevista:

⁴¹⁷ Ver *As três ecologias*, 2012a, p. 22.

⁴¹⁸ Renato Cohen, pesquisador e artista de *performance*, chama esta ambiência de *environment*. Segundo o autor (1989): "essa palavra [environment], que não tem uma tradução satisfatória para o português, diz respeito ao clima, ao envolvimento, ao meio ambiente. Seria uma espécie de cor de fundo, não no sentido de uma mera referência estética e sim como uma 'energia' que está no ar. Usando uma expressão da gíria, environment poderia ser traduzido por 'astral'". Ver *Performance como linguagem*, 1989, pp. 143-144.

⁴¹⁹ Com o rizoma exclui-se a binariedade – deixa de ser *ou isto ou aquilo*, e passa a ser uma terceira via, passa a ser a multiplicidade, o originário; labirinto.

⁴²⁰ Ver *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*, 2019, p. 98.

O analista ocupa o terreno. [...] Não creio que se possa atribuir à clínica, ‘A Clínica’, com C, maiúsculo, esta descrição do processo de imanência. Precisamente porque não há ‘uma’ clínica: há estratificações clínicas, há estratificações ‘personológicas’, estratificações intersubjetivas, estratificações microssociais, estratificações institucionais. E cada uma delas tem seu próprio registro ecossistêmico, o que faz com que sempre se esteja tomado num papel, numa alienação (...) que implica, principalmente, referências nosológicas e cartográficas, as quais sempre arranjam um lugar para esta lógica – não sei como qualificá-la.... esta lógica das intensidades, em relação à lógica do conflito –, o que implica atitudes perfeitamente contraditórias; isso faz com que, por exemplo, em relação a um paciente, se possa ter uma certa atitude diretiva, na instituição – dizer-lhe que tem de fazer isso ou aquilo, visitar seus pais, tomar um remédio etc. – e, ao mesmo tempo, arranjar um lugar para um outro nível de subjetivação, no qual não somente não se tem nenhuma diretiva a dar mas, no limite, não se tem absolutamente nada a dizer⁴²¹. (GUATTARI, 1996, p. 13)

A clínica, a ecosofia, diz respeito a um ninho, uma crisálida, uma ambiência, um *oikos*. A crueldade é o fremit dos ovos, a metamorfose da borboleta. O corpo sem órgãos é o que advém disso, é a coagulação da crueldade no ambiente, a sensibilidade estendida. Assim, o originário é o exercício da analisty, que em sua prática sem órgãos, em sua *performance*, insurge a crueldade do paciente e fornece agenciamentos para materializá-la coletivamente – por mais que o agenciamento ou a materialização seja o silêncio.

⁴²¹ Ver *Entrevistas: Guattari na PUC em Cadernos de subjetividade*, 1996, p. 13. Encontro de Félix Guattari com o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP em 1991.

CONFLUINDO*

Fui buscar na *performance* um meio de cura frente às estratificações que inibem e impedem o exercício pulsional. Essa prática é um movimento que, em verdade, carece de nome, mas para se introduzir na linguagem colonial, se veste em um significante controverso. O que é ainda mais interessante, pois a cada vez que ela é explicada, o plano da normatização é friccionado. Ela diz respeito ao não-humano, ao que é invisível – o sensível.

É impossível institucionalizar a *performance*. Ela é um espaço indeterminado de desdobramentos, suas processualidades são abertas; ela concerne à instância originária. Dizer o que é uma *performance* é o mesmo que dizer o que é ou o que pode um corpo – seria como anatomizar, fixar uma intensidade, apontar com uma linguagem morta para a vida.

A *performance* se compõe através de uma polifonia. Ela é um ato de escuta. Ela é uma perspectiva, um maneirismo corporal. Ela só é possível porque expele uma multiplicidade de existências, um agenciamento coletivo de enunciações, é uma teia que em seu labirinto e em sua espessura forma um corpo singular. Não se sabe o que virá da teia, do agenciamento. Assim como não se sabia quando um vivente de La Clotilde encostou o dedo na superfície úmida e sensível do barro, trazendo um auroque. A *performance* diz respeito à vida e suas marcas, seus registros.

A *performance* escapa dos termos humanos, ela é uma prática ancestral de magia (GLUSBERG, 2013). Ela é uma destinação, um esboço à concretude de uma ação – um desejo apontado. Ela acontece inteiramente à serviço da vida – ela não é uma Obra, mas uma extensão. Uma verdade; uma existência; uma singularidade. Seu movimento é o da autopoiese, da autocriação de si – a obra não está em uma tela, mas em relação com a própria vida (GUATTARI, 2012). Antonin Artaud deu concretude ao apontamento do desejo quando disse: *As figuras que eu então fazia eram destinações, sortes – que eu queimava com um fósforo depois de tê-las meticulosamente desenhado* (ARTAUD, 2022).

Performance é feitiço, realização de desejos. Ela é aparelho de magia pois espessa e estende o inconsciente – traz ele à tona. Cabe a cada vivente agenciar-se com o entorno (as pedras, os animais, os humanos, o clima, etc...); cabe a cada vivente uma *performance* (seja o vivente um humano, um bem-te-vi, um tatu, um tardígrado ou um caule).

Uma *performance* é um exercício pulsional; assimilações pelo espaço. Ela é a livre-associação acontecendo. A magia nada mais é que assimilação, conexão, agenciamento. A

imagem advém desse exercício conectivo. Cada encontro, um pigmento que destina algo. Seja a presença de um animal em uma gruta (CLOTTE, 2008) ou uma carne vivificada na margem de um rio (MENDIETA, 1982), *performances* são ações; vibram e conectam. Elas carecem de narrativas estruturadas; são ações inqualificáveis, catarses (ARISTÓTELES, 2008), processos (GUATTARI, 1993). Assim como os sonhos povoados de leões do arqueólogo Julien Monney após adentrar a caverna de Chauvet, realizar *performances* ou habitar territórios performáticos é “*uma forma indireta de entender as coisas*” (HERZOG, 2010) – em que um leão é ao mesmo tempo *pintura* e *leão de verdade*, isto é, sonho e realidade (surrealidade).

A *performance* não acontece no plano humano, mas no plano não-humano, pré-humano – desumano, cru. É o plano dos sonhos, o plano “*do mesmo tecido que a Natureza*” (ARTAUD, 1985), plano inorgânico: encontra seus meios diretos de sentir. Os estratos a podem servir para dizer (como a *mão-concha* de Dora Maar), mas ela é uma multiplicidade intensiva e a-significante. Viver em *performance* é (re)tornar-se *humanárvore*.

Parar uma caminhada diante de uma cor é uma *performance*. Sentir-se no sol, ser-se um sol, estender o corpo em assimilação à respiração, dançar a palpitação do coração. Estar com os agenciamentos da respiração é estender-se. É liberar a vida – confortar-se. Ser o que se sente: o inconsciente à flor da pele – viver na superfície da vida. Ser ao avesso. Isso é a *performance*: “*ter em si a correnteza das coisas, estar no mesmo nível que essa correnteza, estar enfim no nível da vida*” (ARTAUD, 2020). Uma superfície que é um fundo, um fio que é também amálgama vivo. Um maneirismo corporal que é também espírito (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). *Humanárvore*.

A clínica é uma ambiência que acolhe e espessa os diferentes maneirismos corporais, ys *humanárvores*. Ela é uma ambiência invisível, um *environment* (COHEN, 1989); é uma respiração que inaugura mundos, um certo modo de sentir, uma vibração que faz as coisas acontecerem sem se saber o que vai proceder. Feitiços. Ações. Magia. À flor da pele acontece a pulsão, seu exercício é direto: sublimação. Como o ninho do João-de-Barro, ela acontece de forma processual e pulsional, insurgindo *humanárvores* (corpos nômades, sem órgãos, feitos de vida mágica e dor própria).

A clínica é um campo de agenciamentos; ela acontece através de um paradigma ético-estético. Clínica é ecosofia; corpo-pensamento; autopoiese. Ela pode ser uma gruta. Uma margem. Uma toca. Nela, a pulsão vaza em exercício direto, em sublimação, em *performance*. Maneirismos corporais. A crueldade, “*rigor cósmico, de submissão à necessidade*” (ARTAUD, 2006) encontra na clínica ambiência à expansão –, para caminhar em seu corpo sem órgãos, corpo nômade e anarquista, que se auto-coroa o sol, em metamorfoses e experimentações

novas, *outras*. Constância heterogenética. O ninho recebe, acolhe. Ele é um campo, uma ambiência. Ele não é feito a quatro paredes brancas. Um ninho é uma presença; ninho é gente.

Assim, acredito que a instância originária serviu para dizer sobre o adjetivo no qual acontece a *performance* ou o exercício pulsional. O originário é o jorro, a fonte, nascente, indeterminada, polifônica e não-humana. Um fluxo, uma correnteza, um amálgama, uma carne. Está nos sonhos, no corpo e nas conexões (nos agenciamentos ambientais, mentais e sociais). É uma instância, uma ambiência, um modo de se fazer. Originário é o “*poder de apropriação e elaboração das matérias expressivas disponíveis*” (SCHIAVON, 2019); ele diz respeito à força, à sensibilidade, ao poder de ser afetado. É a sensibilidade em extensão, se estendendo como o caule que emerge da terra seca; é a crueldade. À medida que se exerce, se coagula. É a materialização do ritmo do coração. Necessidade.

Mesmo com o neoliberalismo (forma atual do Fásccio), a instância originária, y humanárvore, não deixou de existir. Ela apenas, predominantemente, se encontra impedida. Está desviada e fixada em estratos, ao invés de acontecer via sublimação. É através da instância originária que a clínica opera, que a gente fala. Que a gente se conecta - como sóis e estrelas no espaço. Através da clínica e do corpo, podemos pedir licença aos estratos e se aliar afetivamente à vida, devolvendo-lhe a magia que caiu, o poder de ser afetado, de se conectar. Devolvendo a pulsão em seu exercício. A clínica é ambiência de conexão entre humanárvores.

O agenciamento entre Félix Guattari e Antonin Artaud compõe uma clínica da crueldade, *performática* e originária. Ela é uma clínica ecológica, feita de agenciamentos. A dança do Peyotl entre os Tarahumaras é um testemunho dessa clínica – nela, o corpo está presente todo o tempo, em conexão e livre-exercício, em agenciamentos incessantes com o ambiente (posição do sol), com o social (defecação coletiva) e com o mental (sono profundo). Artaud também chamou a dança do Peyotl de ambiente de cura (*espécie de cura mútua*), no qual estão presentes *feiticeiros e pacientes* (ARTAUD, 2000). Clínica é lugar de feitiço. Lugar da instância originária.

Performance é uma palavra que serve para se dizer dessa prática clínica, mas poderia utilizar a palavra *crueldade* ou *corpo sem órgãos* em seu lugar. Também poderia utilizar exercício pulsional, maneirismos corporais, fluxo ou ação. Acredito que as cavernas, as grutas, as tocas, as serras e as margens são registros clínicos desta prática. Registros de *performances*, de realizações de desejos, de enunciações singulares, de conexões ao espírito (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) ou à pulsão (SCHIAVON, 2019), que é coletiva e singular. Registros de humanárvores.

A *performance Vivificación de la carne* foi uma ação clínica. Através da fotografia, temos um registro de uma ambiência clínica. E o próprio registro da *performance* de Mendieta é ele mesmo também clínico, pois inaugura uma ambiência clínica entre ele e aquele que o vê. Assim como o encontro entre Julien Monney e os *desenhos* na caverna de Chauvet; os sonhos resultantes desse agenciamento indicam a ambiência clínica: “*toda vez que a vida é tocada, ela reage pelo sonho e pelas larvas*” (ARTAUD, 2021). Uma obra de arte também pode ser uma clínica. Assim, concluo que a clínica transpassa qualquer delimitação, ela pode ser feita em qualquer espaço a depender da ambiência, da vibração, da sensibilidade do feiticeiro; ela não se restringe ao campo “psi”. A clínica ou a *performance* é a expansão de uma intensidade – é o caule vivificado em seu caminho; é a sensibilidade coagulada – cru, desumana e materializada.

Viva Ana Mendieta, Dora Maar, Yoko Ono e ORLAN. Viva os viventes da caverna das Mãos, de Cargas, dos Três Irmãos, de La Clotilde, de Altamira, de Pech-Merle, de Lascaux, de Chauvet e de Cosquer e os viventes da serra do Pé do Morro, da toca do Caldeirão dos Rodrigues, do Boqueirão da Pedra Furada, do Boqueirão do Puxa, do Fundo do Baixão da Pedra Furada, da Chapada Diamantina e da toca da Entrada do Baixão da Vaca. Viva Antonin Artaud. Viva a força do teatro. Viva a pulsão em exercício. Viva o sol. Vivam ys humanárvores.

* O termo *confluência* é de Antônio Bispo dos Santos. Ele surgiu em um encontro com João Perci Schiavon após uma aula, na rua Bartira, esquina da PUC. Eu estava muito tenso e inseguro para concluir essa pesquisa, para nomear as coisas e afirmar essas nomeações. Eu lhe disse “João, estou com muita dificuldade para concluir”. Ele disse: “Confluir?”. Daí percebi que não preciso determinar nada, não preciso fechar a pesquisa em uma visão monoteísta, mas dizer o que sinto, essa pluralidade, dizer essa confluência, essa rede rizomática de pessoas, autorys e artistas.

REFERÊNCIAS

A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS. Direção de Werner Herzog. Produção de Erik Nelson. 2010. Online (90 min), MUBI, son., color.

A CONCHA E O CLÉRIGO. Direção de Germaine Dulac. Produção de Louis Ronjat e Paul Guichard. 1928. Online (51 min), Youtube, son., pb. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc&t=1s&ab_channel=C1%C3%A1ssicosdeMulheresnoCinema>. Acesso em 24/05/2023.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943, v.1.

ALENCAR, José Arraes de. *Filosofia e Poesia da Linguagem – Vocábulo Latino (Por famílias etimológicas)*. 2 ed. Rio de Janeiro: EDITOR Borsoi, 1961, v.1.

ARISTÓTELES. *Poética*. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Para Terminar con el Juicio de Dios*. Buenos Aires: Caldén, 1975.

_____. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio d'água, 1985.

_____. *Eu Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena, 1988.

_____. *Works on paper*. Nova Iorque: MoMA Press, 1996.

_____. *Van Gogh – o suicidado pela sociedade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A Perda de Si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. *Linguagem e vida*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *Para acabar com o juízo de Deus e outros escritos*. São Paulo: Moinhos, 2020a.

_____. *Textos Surrealistas*. São Paulo: Moinhos, 2020b.

_____. *Mensagens Revolucionárias*. São Paulo: N-1 edições, 2021.

_____. *A nota fervorosa* (texto e desenhos de Antonin Artaud). São Paulo: N-1 edições, 2022a.

_____. *Artaud o Momo*. São Paulo: N-1 edições, 2022b.

BATAILLE, Georges. *A estrutura psicológica do fascismo*. São Paulo: N-1 edições, 2022.

BÉGOUËN, Robert. *Le “Sorcier” de la Grotte des Trois-Frères*. Disponível em: <<https://hav120151.wordpress.com/2015/04/04/representacaomagia-a-gruta-de-tres-irmao/>>. Acesso em 23/05/2023.

BRECHT, George. *For a drummer (fluxversion 4,2)*, 1966. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VMQFRaraqp4&list=PLNbbh5VAsefvztn05WJQ5--_Mws6EYDgi&index=59&ab_channel=EEMTEnsembleforExperimentalMusicandTheater>. Acesso em 23/05/2023.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*, 1924. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em 23/05/2023.

BREUIL, Henri. *O “Feiticeiro” da Caverna dos Três Irmãos*. Disponível em: <<https://mapcarta.com/pt/18288928>>. Acesso em 23/05/2023.

_____. *El “Brujo” con arco musical de Les Trois-Frères*, 1952. Disponível em: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/en/dam/jcr:36ced4af-19dd-4add-aa5c-510c24fd463c/clottes-2002-arte-parietal-paleolitico.pdf>>. Acesso em 23/05/2023.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa – Vocábulo, Expressões da Língua Geral e Científica-sinônimos – Contribuições do Tupi-Guarani*. São Paulo: Saraiva, 1964, v. 2.

CAGE, John. *Water walk*, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U&list=PLNbbh5VAsefvztn05WJQ5--_Mws6EYDgi&index=56&ab_channel=holotone>. Acesso em 23/05/2023.

CAMPBELL, Robin. *Royal Investigations of the Origin of Language*. Paris: *Historiographia Linguistica, International Journal for the History of the Language Sciences*, v. 9, 1982.

CARVALHO, Flávio. *Experiência Nº 2 – uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

_____. *A cidade do homem nu* (desenhos, notícias e registros da *Experiência nº 3*). Disponível em: <<http://acidadedohomemnu.blogspot.com/2010/04/flavio-de-carvalho.html>>. Acesso em 23/05/2023.

CIA MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO. *Michaelis – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

CLARK, Lygia. *Caminhando*, 1963. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>>. Acesso em 24/05/2023.

CLOTTE, Jean. *Cave Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2019, v. 3.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Cursos sobre Espinosa*. 3 ed. Fortaleza: EdUECE, 2019. Disponível em: <<https://clinicand.com/wp-content/uploads/2020/03/CURSO-SOBRE-SPINOZA.pdf>>. Acesso em 24/05/2023.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

DUCHAMP, Marcel. *A fonte*, 1917-64. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/fountain/1QGek4Lw6B5sBQ?hl=pt-BR>>. Acesso em 24/05/2023.

ETCHEVARNE, Carlos. *Escritos na Pedra*. Rio de Janeiro: Versal, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-Experiência. São Paulo: ILINX – *Revista do Lume*, n. 4, dez. 2013.

FIGUEIREDO, Cândido. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica, 1913, v.1.

FLECHA SELVAGEM: A Selva e a Seiva (flecha 4). Direção de Anna Dantes. Produção de Madeleine Deschamp. Brasil: Selvagem Ciclo de Estudos sobre a Vida, 2021. Online (8 min), Youtube, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPVv1qs9ZGw&ab_channel=SELVAGEMciclodeestu>. Acesso em 23/05/2023.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em 23/05/2023.

FOUCAULT, Michel. Nascimento do Asilo. In: *História da loucura*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FREIRE, Milton. A miséria do hospital. In: *Artaud – a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: NUMEN, 1989.

FREIRE, Roberto. *Ame e dê vexame*. 14 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

GERALDO, Lidiana. O ditirambo e as origens da tragédia. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, 2016.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 2013.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 21 ed. São Paulo: Papirus, 2012a.

_____. *Caosmose*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012b.

_____. Entrevistas: Guattari na PUC. São Paulo: *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 1, mar./ago. 1993.

GUEDES, Caio. *Esquema ilustrando a entrada submersa da Caverna de Cosquer*. Disponível em: <<https://arqueologiaeprehistoria.com/2022/07/06/caverna-de-cosquer-a-caverna-pre-historica-sob-o-mar/>>. Acesso em 23/05/2023.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. 7 ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

HAUSER, Arnold. Tiempos prehistoricos. In: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama, 1969.

INHOTIM: Tunga. Direção de Pedro Urano. Produção de Júlia Nogueira e Mário Felipe. Belo Horizonte: Quarteto Filmes, 2018. Online (53 min), Netflix, son., color.

IPATRIMÔNIO. *Macaúbas – Sítio Pé do Morro*. Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/macaubas-sitio-pe-do-morro/#!/map=38329&loc=-13.012084269705198,-42.68769979476929,15>>. Acesso em 23/05/2023.

KAPROW, Allan. *How to make a Happenin*, 1966. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE&ab_channel=hansenradiosatelite>. Acesso em 23/05/2023.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUBOTA, Shigeko. *Vagina painting*, 1965. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/126778?artist_id=3277&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso em 23/05/2023.

MAAR, Dora. *Untitled (Hand-shell)*, 1934. Disponível em: <<https://arthur.io/art/dora-maar/untitled-hand-shell>>. Acesso em 23/05/2023.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 6 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, v. 2.

MACIUNAS, George. *Fluxus Manifesto*, 1963. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127947>>. Acesso em 23/05/2023.

MENDIETA, Ana. *1981 Statement*. Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/ana-mendieta>>. Acesso em 23/05/2023.

_____. *A book of works*. Florida: Grassfield Press, 1993.

_____. *La Vivificación de la Carne (I)*, 1982a. Disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-5994805>>. Acesso em 23/05/2023.

_____. *La Vivificación de la Carne (II)*, 1982b. Disponível em: <<https://sympathyfortheartgallery.tumblr.com/post/650351303618379776/forestgreenlesbian-la-vivificaci%C3%B3n-de-la-carne>>. Acesso em 23/05/2023.

_____. *El Laberinto de la Vida*, 1982. Disponível em: <https://www.art.salon/artwork/ana-mendieta_el-laberinto-de-la-vida-the-labyrinth-of-life-from-the-series-labyrinth-of-venus_AID445380>. Acesso em 23/05/2023.

MÈREDIEU, Florence. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MUNIZ, Elisabete Lins; CASTRO, Hermínia Maria Totti. *Dicionário Barsa de Sinônimos e Antônimos*. São Paulo: Barsa Planeta, 2005.

NASCIMENTO, Milton; HOLANDA, Chico Buarque. *O que será (à flor da pele)*, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPTOAYyt8BU&ab_channel=RWR>. Acesso em 23/05/2023.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

_____. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIN, Anaïs. *O Diário de Anais Nin*. Lisboa: Bertrand, 1983, v.1.

ONO, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2000.

_____. *Bag Piece*, 1966. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1tOMWIAf1A&ab_channel=KunsthauZ%C3%BCric>. Acesso em 23/05/2023.

_____. *Cut Piece*, 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs&ab_channel=textosobretela>. Acesso em 23/05/2023.

_____. *Music of the Mind*, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PxNJbRtqTPs&ab_channel=RobHack>. Acesso em 23/05/2023.

PEREIRA, J. Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 6 ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

PESSIS, Anne-Marie. *Imagens da pré-história*. Piauí: FUMDHAM/ PETROBRAS, 2003.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

POLLOCK, Jackson. *Mural*, 1943. Disponível em: <[https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYAG4/\\$File/Jackson-Pollock-Mural.jpg](https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYAG4/$File/Jackson-Pollock-Mural.jpg)>. Acesso em 23/05/2023.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano – Crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUEIROZ, Álvaro. Sobre o Conceito de Catarse na Poética de Aristóteles. *Entrelinhas*, Belo Horizonte, v. 1 n. 1, 2013. Disponível em: <<https://revistas.cesmac.edu.br/entrelinhas/article/view/214>>. Acesso em 07/02/2023.

- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud – teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- _____. *Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- _____. *Pragmatismo Pulsional – Clínica Psicanalítica*. 2012. 277 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica, 2012. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15099/1/Joao%20Perci%20Schiavon.pdf>>. Acesso em 02/05/2023.
- _____. Terras freudianas. In: *Psicanálise e esquizoanálise – diferença e composição*. São Paulo: N-1 edições, 2022.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SILVA, Antônio de Moraes. *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte / Confluência, 1945, v. 2.
- SILVEIRA, Nise. Um homem em busca de seu mito. In: *Artaud – a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: NUMEN, 1989.
- TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance. In: *Antropologia e Performance – Ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- THÉVENIN, Paule. "Artaud ocupou toda a minha vida!": depoimento. [1986]. Online: Academia.edu. Entrevista concedida a Claudio Willer. Disponível em: <https://www.academia.edu/15266061/_Artaud_ocupou_toda_a_minha_vida_uma_entrevista_com_Paule_Th%C3%A9venin_sobre_Antonin_Artaud>. Acesso em 02/05/2023.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*. 2 ed. Porto: Porto Editora, 1942.
- ULPIANO, Cláudio. *Pensamento e Liberdade em Spinoza*, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oBDEZSx6xVs&ab_channel=MarlonMachado>. Acesso em 01/08/2022.
- UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. *Glossário sobre Fascismo*. Disponível em: <<http://ole.uff.br/wp-content/uploads/sites/147/2020/12/Fascismo-.pdf>>. Acesso em 01/08/2022.
- VAN LOON, Hendrik Willem. The Art of Prehistoric Man. In: *The Arts*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1944.
- VERUNSCHK, Micheliny. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Anti-Narciso. In: *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Os involuntários da pátria. São Paulo: ARACÊ – *Direitos Humanos em Revista*, v.4, n. 5, 2017. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4865765/mod_resource/content/1/140-257-1-SM.pdf>. Acesso em 24/05/2023.

WARHOL, Andy. *Screen Tests*, 1963-66. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hLW_sXv44Uc&list=PLiqP_ZkHvXVoczgn0SvgOgybYxm1qAE49&ab_channel=SangareMP>, <<https://www.youtube.com/watch?v=l7uBlDsIYI4&t=353s>>, <https://www.youtube.com/watch?v=qeOAagRiUFM&list=PLiqP_ZkHvXVoczgn0SvgOgybYxm1qAE49&index=5&ab_channel=AndysNothingSpecial> e <https://www.youtube.com/watch?v=XPZ2iqYYZx4&list=PLiqP_ZkHvXVoczgn0SvgOgybYxm1qAE49&index=3&ab_channel=VytautasGalvanauskas>. Acesso em 23/05/2023.

ZAFFUTO, Federico. *Artaud – il corpo senza organi* (imagem de capa). Disponível em: <<http://arpaolica.blogspot.com/2013/02/artaud-il-corpo-senza-organi.html>>. Acesso em 23/05/2023.

ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA & AMAO, Karoline & Damarice. *Visite exclusive de l'exposition Dora Maar (Centre Pompidou)*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tSGm8czwELw&ab_channel=CentrePompidou>. Acesso em 23/05/2023.