



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**Inumanidades, modos de agir:**  
por uma ética da criação no teatro e na  
performance

Gil Roberto Gomes de Almeida

Brasília, dezembro de 2020.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**Inumanidades, modos de agir:**  
por uma ética da criação no teatro e na  
performance

Doutorando: Gil Roberto Gomes de Almeida

Orientador: Dr. César Lignelli

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes  
da Universidade de Brasília como requisito para  
a obtenção do título de Doutor em Artes

Brasília, dezembro de 2020.

## Ficha Catalográfica

Almeida, Gil

Inumanidades, modos de agir: por uma ética da criação no teatro e na performance/ Gil Roberto Gomes de Almeida. Brasília [S.n], 2020.

254 f.

Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Instituto de Artes.

1. Inumanidades. Modos de agir. Micropolítica. Ética. Criação. Teatro. Performance. I.  
Título.

**Tese de Doutorado em Artes apresentada a:**

Prof. Dr. César Lignelli (CEN/UnB)  
**Orientador**

Profa. Dra. Alice Martins (FAV/UFG)  
**Membro Externo**

Profa. Dra. Meran Muniz da Costa Vargens (PPGAC/UFBA)  
**Membro Externo**

Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros (VIS/UnB)  
**Membro Interno**

Profa. Dra. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)  
**Membro Suplente Externo**

Profa. Dra. Soraia Maria Silva (CEN/UnB)  
**Membro Suplente Interno**

Vista e permitida à impressão.

Brasília-DF, 17 de dezembro de 2020.

Às inumanidades que me diferem a velocidades tão díspares.

## **Agradecimentos**

À possibilidade da Universidade Pública, espaço aberto e autônomo para a livre criação e o livre pensamento, sem o qual um povo do porvir teria suas potências de emancipação e justiça social minados pelo poder.

Ao amigo César, parceiro de longa jornada, cuja amizade e coração aberto tornou possível a intensidade estranha desse trabalho.

A Isa pelo afeto e por acreditar que eu posso tudo o que eu queira.

Ao Flavito, amigo das horas incertas, que me acompanha sempre como um espírito zombeteiro.

Ao Rodrigo, amigo de trocas, cuja presença fez soar mais uma nota da lira desta minha vida.

Ao amigo João Lucas, um encontro inusitado que deixará marcas indeléveis naquilo que estou a tornar-me.

Às professoras Alice Martins e Bia Medeiros pela atenção e considerações relevantes no processo de qualificação desta pesquisa.

A Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Micheli Santini, Bianca Beneduzzi e a uma legião de pessoas aqui presentes por terem passado por mim e ficado um tanto.

*éramos grão  
guardados na dureza  
paciente das pedras*

## Resumo

A partir de uma noção ampla do inumano, busca-se uma abertura porosa como modo de agenciar diferenças no contexto do teatro e da performance. As inumanidades como um aquém e um além do homem intenta repensar micropoliticamente o lugar do humano nas suas relações com o mundo, com os outros, com a vida. Trata-se de pensar um paradigma ético-estético na sua conectividade com as políticas da vida. Considerando que não há humanidade homogênea e que o humano não é universal, sugerimos uma constituição política do mundo a partir de aspectos diferenciais que escapam da noção de um humanismo majoritário. Esse caráter diferencial da vida implica numa produção criativa de minoridades cujos modos de agir possibilitam outros modos de existência, outros modos de resistir e re-existir, outros circuitos afetivos e outros contextos éticos. Os modos de agir, aqui sugeridos, têm, na potência de verbos no infinitivo sua configuração: sonhar, amar, imaginar, brincar e glosar. Esses verbos exalam virtualidades e possibilidades infindas de atualização do real. Eles são agenciados a partir de sínteses afetivas que importam em uma ética da diferença aliada à criação em seu fazer prático e poético. É dessa forma que valores produzidos por inumanidades agenciam uma política cujos princípios éticos e estéticos estão na base da transformação do mundo a partir das relações entre os corpos. Esse agenciamento político tem, no contexto do teatro e da performance, uma possibilidade de ação micropolítica que participa dos devires da vida no seu sentido mais amplo. As singularidades dos corpos e as coletividades. Uma micropolítica e uma política. Uma criação contextual e uma cosmicidade. Uma diferença e uma multiplicidade. Aquilo que se ergue a partir da simpatia nos modos de agir diferenciais é um povo do porvir e esse povo é inumano. Conectando a potência do ato de criação e uma filosofia da diferença a uma miríade de pensamentos e práticas que fazem diferir o real, sugerimos uma contínua variação e experimentação cujo desígnio maior é simplesmente abrir a possibilidade para a potência de amar, sonhar, imaginar, brincar e glosar, intransitivamente, inumanamente.

**Palavras-chave:** Inumanidades. Modos de agir. Micropolítica. Ética. Criação. Performance. Teatro.

## **Abstract**

From a broad notion of the inhuman, a porous opening is sought as a way of agencying differences in the context of theater and performance. The Inhumanities as falling short and beyond humanity intends to rethink micropolitically the place of the human in their relations with the world, with others, with life. It is about thinking of an ethical-aesthetic paradigm in its connectivity with the politics of life. Considering that there is no homogeneous humanity and that the human is not universal, we suggest a political constitution of the world based on differential aspects that escape of a majority humanism. This differential character of life implies a creative production of minorities, in which the ways of acting enable other ways of existence, other ways of resisting and re-existing, other affective circuits and other ethical contexts. The ways of acting, suggested here, have their configuration in the power of the verbs in the infinitive: to dream, to love, to imagine, to play and to gloss. These verbs exhale virtualities and endless possibilities for updating the real. Their agency is based on affective syntheses that matter in an ethics of difference combined with creation in their practical and poetic work. It is in this way that values produced by inhumanities act as a policy whose ethical and aesthetic principles are at the base of the transformation of the world based on the relationships between bodies. This political agency has, in the context of theater and performance, a possibility of micropolitical action that participates in the becomings of life in its broadest sense. The singularities of bodies and collectivities. A micropolitics and a policy. Contextual creation and cosmicity. A difference and a multiplicity. What arises from sympathy in the differential ways of acting is a people to come and these people are inhuman. Connecting the power of the act of creation and a philosophy of difference to a myriad of thoughts and practices that make the real differ, we suggest a continuous variation and experimentation whose major purpose is simply to open up the possibility for the power of loving, dreaming, imagining, playing and glossing, intransitively, inhumanly.

**Keywords:** Inhumanities. Ways of acting. Micropolitics. Ethics. Creation. Performance. Theater.

## Résumé

A partir d'une notion large de l'inhumain, une ouverture poreuse est recherchée comme moyen d'appréhender les différences d'agence dans le contexte du théâtre et de la performance. Les inhumanités comme un derrière et un au-delà de l'homme tentent de repenser micropolitiquement la place de l'humain dans ses relations avec le monde, avec les autres, avec la vie. Il s'agit de penser un paradigme éthico-esthétique dans sa connectivité avec la politique de la vie. Considérant qu'il n'y a pas d'humanité homogène et que l'humain n'est pas universel, nous proposons une constitution politique du monde basée sur des aspects différentiels qui échappent à la notion d'humanisme majoritaire. Ce caractère différentiel de la vie implique une production créative de minorités dont les modes d'action rendent possibles de d'autres modes d'existence, de nouvelles façons de résister et de re-exister, d'autres circuits affectifs et d'autres contextes éthiques. Les manières d'agir, suggérées ici, ont, dans la puissance des verbes à l'infinitif leur configuration : rêver, aimer, imaginer, jouer et gloser. Ces verbes exhalent des virtualités et des possibilités infinies d'actualisation du réel. Ils sont mis en scène à partir de synthèses affectives qui comptent dans une éthique de la différence alliée à la création dans sa réalisation pratique et poétique. C'est ainsi que les valeurs produites par l'agence des inhumanités une politique dont les principes éthiques et esthétiques sont à la base de la transformation du monde à partir des relations entre les corps. Cet agencement politique a, dans le cadre du théâtre et de la performance, une possibilité d'action micropolitique qui participe au devenir de la vie dans son sens le plus large. Les singularités des corps et les collectivités. Une micropolitique et une politique. Une création contextuelle et une cosmicité. Une différence et une multiplicité. Ce qui naît de la sympathie dans les différentes manières d'agir est un peuple du futur et ce peuple est inhumain. En reliant le pouvoir de l'acte de création et une philosophie de la différence à une myriade de pensées et de pratiques qui rendent le réel différent, nous proposons une variation et une expérimentation continues dont le but principal est simplement d'ouvrir la possibilité pour la puissance d'aimer, de rêver, d'imaginer, de jouer et de gloser, de manière intransigeante, inhumaine.

**Mots-clés:** Inhumanités. Les moyens d'action. Micropolitique. L'éthique. La création. Le Théâtre. Performance.

## Sumário

<b>Abertura para exuberar o outro.....</b>	<b>12</b>
<b>Brincar, modo de experimentar.....</b>	<b>25</b>
Bundalelê da imanência.....	25
Humor, limite, morte, aberração.....	30
O entusiasmo do corpo ou os animais que logo somos.....	41
A linguagem que logo brinca.....	49
Brincando de fracassar mais e melhor.....	56
<b>Sonhar, modo de conjurar inumanidades.....</b>	<b>65</b>
Aurora ou a tecnologia mais antiga.....	65
Uma máquina de delírios do povo?.....	71
Uma pequena digressão ou fascias históricas do sonho.....	78
Por uma virada onírica?.....	83
Por uma virada vegetal?.....	90
O teatro e seus múltiplos.....	96
Conjurando sonhos para uma ética in-humana.....	104
Oníricas ou o boi nagueal da atriz que sonha.....	114
<b>Glosar, modo de agenciar feitiçarias.....</b>	<b>116</b>
<i>Glossa</i> , dispositivo para delirar formas.....	116
Glossolalia e fascismo.....	120
Um animismo que sempre esteve aqui.....	128
Sobre a máquina feiticeira.....	134
Glosar, anomalia linguística.....	141
Breve passagem por uma esquizo-feitiçaria em Artaud.....	149
Coisa feita tornando-se.....	155
<b>Imaginar, sobre Prometea, corpo, teatro e a constituição política do mundo.....</b>	<b>160</b>
Eu sou legião.....	160
Corpo, modo de imaginar.....	164
Prometea, desmembrando Prometeu.....	178
Prometea, ser de fuga.....	180
Ética abútrica.....	182
Isso aqui é coquetel molotov.....	187
Rememorar é preciso.....	189
Imaginar é urgente.....	195
<b>Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas.....</b>	<b>196</b>
Amar, modo de escavar.....	197
Delírio das línguas.....	209
Porque escavar a língua é fazer fugir corpos e vozes.....	222

<i>Itinografia</i> ou para o infinito e além.....	227
<i>Experimentum</i> em amor menor.....	234
<b>Abertura para fazer fracassar a humanidade.....</b>	<b>237</b>
<b>Referências.....</b>	<b>247</b>

### Abertura para exuberar o outro

Há um movimento selvagem aqui. Algo que prescinde de nossa humanosfera. Algo a rasgar um humanismo que perdeu o viço e se contentou com o bolor de sua soberania. Há cheiros de minérios crus por aqui, coisas que verdejam, odorosos animais, sons de zarabatanas antigas, a matéria da vida e a singularidade plástica dos corpos que abundam, contagiam, proliferam, bordejam. Modos de existência<sup>1</sup> e re-existências. Há uma legião dessas coisas por aqui. Algo pulsa à revelia de nossa civilização. Algo segue segredando os movimentos aberrantes desse vasto cosmos. Segue produzindo diferenças intransitivamente. Forças, linhas, velocidades que se desdobram e se alastram em infindas zonas de indiscernibilidade. Um rumor indecível. Algo imerso no grão do chão, nos grãos das estrelas, nos grãos dos sangues. Às margens. E tudo o que vive é margem, é belo, intenso, menor.

Há um movimento amplo, capilarizado numa onda crescente em contextos muito diferentes de nossas ciências humanas, que abraça o lema de um redimensionamento do humano a partir de uma outra perspectiva do que é a própria vida. Seriam as políticas da vida em sua dimensão para aquém e além do humano. Há que se pensar sobre a vida que perpassa todos os nossos atos éticos, estéticos e políticos. Dentre tantos pesquisadores e pensadores que procuram expandir as potências do corpo e do pensamento a partir de potências inumanas podemos citar Brian Massumi e suas pesquisas sobre corporalidade e política animal, Erin Manning e sua perspectiva de uma ecologia da experiência para o movimento na dança e na performance, Davi Kopenawa e toda uma perspectiva animista do povo Yanomami, Achille Mbembe que em seu último livro *Brutalisme*, traz a noção precisa de “comum” para se pensar a heterogeneidade do humano para além de um humanismo, Eduardo Viveiros de Castro e seus princípios anti-narcísicos para se pensar uma antropologia hoje, a exemplo de sua noção de perspectivismo na América indígena, Vanessa Lemm que discute e amplia as possibilidades de uma filosofia animal a partir de Friedrich Nietzsche, Emanuele Coccia e Stefano Mancuso que, de maneiras distintas, vão redimensionar toda uma perspectiva do mundo vegetal conferindo uma potência constituinte singular da vida na terra, Laura Cull que sugere um pensamento da performance a

---

<sup>1</sup> Modos de existência é uma expressão que faz referência ao pensamento do filósofo Étienne Souriau, sobretudo à sua obra *Les Différentes modes d'existence*. David Lapoujade em seu livro *As existências mínimas*, trabalho dedicado à exploração do pensamento de Souriau diz, referindo-se à obra supracitada “[...] antes de qualquer ontologia da arte, há uma arte da ontologia, pois não existe Ser sem maneira de ser. Só podemos chegar ao Ser por meio das maneiras que ele se manifesta. [...] A arte do Ser é a variedade infinita das suas maneiras de ser ou dos modos de existência” (2017, p. 13).

partir de uma ética da imanência da filosofia de Gilles Deleuze, Rosi Braidoti que, juntamente com um amplo espectro de pesquisadores, traz uma discussão sobre o pós-humanismo e suas relações com estudos de gênero, performance, política, biologia, história. Seguiríamos diferenciando essas perspectivas que apontam para uma certa cosmicidade do conhecimento e o descentramento dos pontos de vista do ser humano. A despeito das diferenças e dos contextos de atuação, podemos sugerir uma perspectiva ético-estético-política sobre a vida, que perpassa todos esses olhares singulares, e que vai dos estudos da performance às pesquisas em biologia evolutiva. O tema da vida e as relações entre os corpos e os diversos modos de existência têm sido um tema urgente para se pensar a constituição política do mundo.

As inumanidades do título desse trabalho têm em perspectiva um humanismo difuso ao qual recorrentemente retomamos uma crítica. Partimos do princípio de que não existe um homem universal e de que a humanidade não é homogênea. No entanto, nas narrativas sobre o humano, sobretudo de origem europeia, podemos localizar princípios majoritários que foram impostos por um domínio de classe e apropriados pelas instituições. A estes padrões majoritários interpõem-se um valor menor, tal qual definem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003). As minoridades são, sobretudo, práticas micropolíticas de resistência a valores dominantes. São muitos os humanismos que nos perpassam. A exemplo de um humanismo que começou a se propagar com o início da modernidade numa clara relação com a acumulação primitiva do capital, que intensificava a defesa de valores individuais numa evidente decadência de valores comunitários. O desenvolvimento de uma ciência humana de um lado e, do outro, valores animistas que foram calados ou simplesmente eliminados dos contextos oficiais. Valores morais foram fortalecendo uma noção de humano que levou ao surgimento do antropocentrismo. Nas bases desse humanismo cujos traços são difundidos até hoje, temos uma quantidade imensa de problemas, desde a questão das crises ecológicas a uma discussão de gênero e raça, questões de classe e epistemologias que foram validadas pelo poder constituinte das instituições sociais, do Estado e do mercado em detrimento de epistemologias que foram simplesmente ignoradas ao longo da história. Estes problemas se relacionam profundamente na constituição da nossa civilização, denotando uma profusão de incongruências. A defesa das inumanidades nesta pesquisa flerta com as perspectivas diferenciais na produção de mundo. São valores de uma minoridade, logo valores micropolíticos, que implicam numa reavaliação de uma noção de humanidade que, mesmo difusa, continua a infundir valores excludentes e deletérios à existência da vida na terra. Neste território de um humanismo majoritário podemos

delinear duas perspectivas que se complementam na produção de valores reativos. Por um lado, temos uma cisão dentro da própria espécie humana, o *homo sapiens*. Ou seja, o humanismo que é alvo de uma extensa discussão crítica, separou internamente o que deveria ser considerado mais ou menos humano ao longo de suas narrativas. Problemas como violência de gênero, racismo, violência de classe, massacre de populações indígenas, dentre tantos outros de constituição política, são produções diretas dessa valoração interna ao humanismo. Por outro lado, esse humanismo também produziu uma cisão com a natureza, fazendo do humano uma criação privilegiada em relação a todas as outras formas de vida orgânica e a-norgânica no planeta. Crises ecológicas, violência contra animais, desmatamentos, dentre tantos outros, são problemas advindos dessa cisão em relação a um pensamento animista. Essas cisões são complementares e se valem de valores fundantes para deliberações na esfera macropolítica. Ao longo da exploração dos modos de agir aqui sugeridos tratamos, de forma fragmentária e difusa, aspectos de uma produção majoritária de um humanismo ao mesmo tempo em que convocamos uma defesa e aberturas às inumanidades que nos perpassam.

O selvagem que aqui está à espreita, ou poderíamos falar do absoluto outro que nos perpassa, nos desarrazoa e nos horroriza, é um princípio de resistência da própria vida no sentido de um ativismo político ético-estético. Não há essencialismo aqui. Não há romantismo. Não há um retorno à infância que passou, à animalidade que pretensamente superamos, a um passado que deve ser retomado. Podemos falar, antes de tudo, de um plano de composição crítico que procura reativar, verbo escolhido por Isabelle Stengers (2017), um animismo. Arte e filosofia vão confluir e se emaranhar no curso do viver, ou seja, toda ideia identitária está sob um manto de estrelas também. O cosmo e as singularidades em sua profusa pluralidade que não se cansa de infinitar nos diferentes modos de vida, modos de existência. É aqui que certa ideia de imanência, cara à filosofia de Baruch de Espinosa<sup>2</sup> e, de maneira modulada em Deleuze e Guattari, vai implicar e friccionar as idiossincrasias das diferenças, em suas lutas e constituições diárias, e a cosmicidade, cada vez mais abstrata, do pensamento. Trata-se do exercício ético das sínteses afetivas.

Cull, em seu livro *Theatres of the Immanence*, diz que não existe “a imanência” ou mesmo “o pensamento sobre a imanência”, há várias imanências e ela traz a fórmula de Deleuze e Guattari

---

<sup>2</sup> Há duas grafias geralmente utilizadas pelos comentadores e pelos tradutores para o nome do filósofo holandês: Baruch de Espinosa ou Benedictus de Spinoza. Neste texto, para fins de uniformidade, optamos pelo uso geral da grafia Espinosa, mantendo a grafia escolhida pelo tradutor nas citações diretas e indiretas, assim como no padrão autor/data entre parêntesis, para fins de consulta às Referências Bibliográficas.

Monismo=Pluralismo a fim de superar a suposta dicotomia entre o Uno (todo) e suas partes. O pluralismo é a produção diferencial das singularidades, ou seja, o todo é processual e não cessa sua multiplicação de virtualizações e atualizações. É um pensamento do meio, pois não há origem e não há fim. A vida, uma imanência, como chamou Deleuze (2001), se desdobra num campo transcendental infinito. Partindo do princípio de que pensar a imanência é se desfazer de dualismos, também precisamos compreender que não existe oposição entre imanência e transcendência, pois se a imanência é justamente o plano que a tudo comporta e que infinitamente se desdobra na produção de diferença, o pensamento da transcendência é uma peculiaridade do pensar dentro da própria imanência, ou seja, também é um traço diferencial. Os próprios limites, as dicotomias e todas as idiossincrasias dos nossos modos de pensamento perfazem as peculiaridades de um plano de imanência assim tecido. Pensar a imanência pressupõe um princípio conectivo nas relações que se podem estabelecer com o mundo e, conseqüentemente, sua constituição política. Imanência plural de uma filosofia, de um animismo, de uma arte.

Ao mesmo tempo em que buscamos compreender os princípios de uma imanência que perpassa toda a existência, sobretudo em seus diversos contextos políticos, éticos e estéticos, precisamos perceber que a dimensão ampla da colocação de Espinosa sobre o que pode um corpo, é o ponto nevrálgico da nossa discussão. Pois, o que pode um corpo, e não sabemos até hoje o que pode ainda um corpo, vai tocar naquilo que Deleuze (2012) chamou, a partir de Espinosa, de linha melódica dos afetos, ideia que vem corroborar com os estudos acima citados e que também implica numa virada afetiva<sup>3</sup> e numa legião de inumanidades que perpassam essa vasta temática. As sínteses afetivas perfazem todas as relações entre os corpos e promovem uma constituição ético-estético-política do mundo.

Quais forças atravessam esta pesquisa? Pretendemos uma abertura ao estranho e, por isso, primamos por uma ética diferencial, ou seja, uma ética que implica a natureza diferir de si mesma em sua recorrente multiplicação vital. Estranhar intransitivamente. “E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (Lispector, 1998, p. 83). Buscamos agenciar as possibilidades de uma produção diferencial, uma micropolítica e uma política afetiva, também as

---

<sup>3</sup> Tradução de *affective turn*, expressão que marca uma mudança significativa nos estudos relacionados à teoria do afeto nas ciências em geral. Investigações sobre autonomia do afeto, pensamento do corpo e corporalidades, humanidade e afeto, têm sido explorados, sobretudo em estudos declarados pós-humanos.

possibilidades de reativação de um animismo, a cosmicidade de um pensamento na sua relação com os corpos e as singularidades, os encontros de matérias heterogêneas e um princípio ético-estético-político na ideia de criação como apontado por Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*. É pensando nessa dimensão mais ampla que as tais políticas da vida serão agenciadas no plano de composição e expressão desta pesquisa, na confluência de uma *práxis* e uma *poiesis* para um contexto do teatro e da performance. E se há um movimento que faz estranhar a própria pesquisa, se há um movimento selvagem em curso, em fluxo, por aqui, é no sentido de desativar o poder (*potestas*) do império humano fabricado dentro do império da natureza como bem colocou Espinosa (2013), a favor da potência (*potentia*) da vida. Essa potência transita por aqui em linhas de intensidades, em gradientes energéticos. É por isso que procuramos “fazer funcionar” uma coisa com outra no sentido maquínico sugerido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Fazer funcionar tem uma acepção que vai ao encontro dos usos pela conveniência do desejo. Com o que isto funciona? Quando colocamos isso com aquilo, o que podemos criar daí? Quais os afetos isso implica? Há um modo ético-estético em experimentação.

Políticas da vida, afeto, corpo, ética, estética, política, animismo, imanência, potência, desejo, entre tantos outros aspectos, vocábulos, conceitos, vão confluír para uma urgência da ação, sobretudo da ação criativa. Por isso optamos pela urgência de verbos no infinitivo: sonhar, amar, imaginar, brincar e glosar. Impessoalidade, inumanidade, intransitividade verbal. A ação é uma exploração ética e, por isso, afetiva e corporal. Os verbos são, aqui, as possibilidades infindas de modos de agir em seus valores intransitivos. Procuram liberar a vida no que ela tem de intensivo. Sugerem as potências dos acontecimentos. Se sugerimos as potências desses infinitivos verbais para o teatro e para a performance é porque, antes, eles são intensificadores da vida, estão imersos nas potencialidades do cosmos e prescindem do humano. Possibilitam a circulação de novos afetos políticos, engendram outras éticas, marulham as possibilidades de criar de um povo, de um coletivo, de uma comunidade do porvir. Possibilitam a constituição de um mundo. Tais verbos são potências virtuais e atuais. Por uma multiplicação de virtualismos e atualismos.

Importante tecer algumas considerações sobre o virtual e o atual, a partir de Deleuze, visto que esta terminologia perpassa todo o trabalho e é de singular importância para a compreensão dos verbos aqui explorados. Cull (2013) faz uma breve incursão sobre as implicações do atual e do

virtual em Deleuze, que se valeu de ideias desenvolvidas por Henri Bergson em *Matéria e Memória*. O par atual/virtual veio problematizar o par real/possível. O que também abriu possibilidades para se pensar o tempo e a presença, o que é muito oportuno para as pesquisas no contexto do teatro e da performance. Façamos uma breve síntese da discussão levantada por Cull em seu livro. Primeiro, para Deleuze, o virtual não se confunde com o possível, visto que este não tem existência própria, sendo mera derivação do real, ou seja, o possível se torna passado e desaparece à medida em que se torna real, enquanto que o virtual, em si, já é produção diferencial e, como aponta Cull, constitui um reino real e imanente de diferença, condicionando, com suas linhas de força e potência, a novidade do próprio real. Enquanto o possível é condição anterior do real, a virtualidade tem como característica existir de tal forma que se atualize ao ser diferenciada. É sob esta perspectiva que o par virtual/atual instaura uma ideia desafiadora de temporalidade, sobretudo para o contexto do teatro e da performance. Ou seja, não se trata mais em pensar no par real/possível nos termos em como um passado se torna presente e vice-versa, mas em introduzir uma ideia de simultaneidade temporal. Na coexistência de temporalidades há constante e inevitável diferenciação, ou seja, atualização. É dessa forma que os nossos verbos no infinitivo também deslocam o movimento para a criação constitutiva do mundo em sua paleta de virtualidades que não cessam de se atualizar no real.

Concomitantemente, continua Cull, uma série de críticas foi feita a Deleuze por, supostamente, colocar o reino do virtual sob uma perspectiva hierarquicamente superior ao real, deduzindo, mesmo, uma oposição entre o virtual e o real. No entanto, essa seria uma falsa hierarquia visto que o real não se cansa de atualizar, enquanto o virtual seria uma espécie de potencial oculto que explica o próprio fenômeno da atualização, ou seja, o que existe difere, aponta Cull. Demais, sob a perspectiva de um pensamento da imanência, o virtual e o real são processos inseparáveis. Eles se complicam, não se opõem. É neste ponto que Cull faz referência a um dos comentaristas de Deleuze e Bergson, John Mullarkey, e seu artigo *Forget the Virtual: Bergson, Actualism and the Refraction of Reality*, que introduz o conceito de “atualismo” para superar a suposta interpretação dicotômica entre um virtualismo em Deleuze e a ideia de real. Ao invés de se pensar o real como decalque do virtual encerrando uma mera presença ou nossa percepção de uma mera presença determinada, há que se pensar que o próprio real é múltiplo e multiperspectivado, sendo ele a própria riqueza diferencial. É a riqueza dos modos em Espinosa (2013). O atualismo de Mullarkey traz toda a implicação do real como multiplicidade, ou seja, a presença é uma pluralidade de presenças, assim como o agora é uma simultaneidade de

tempos. A despeito de nossa percepção fixa sobre uma determinação do real, há que se compreender que a multiplicidade tempo-presencial são reais em si e agencia uma abundância de tempos e presenças humanos e inumanos. Por isso uma apresentação teatral, um ato performático, é uma multiplicação de tempos e presenças que se reatualizam irrefreavelmente. Ao conjurar o humano e o inumano como possibilidade de uma percepção ampliada, o atualismo de Mullarkey abre caminho para uma percepção não narcísica e não antropocêntrica para os estudos da presença e do tempo na performance e no teatro. No nosso entender, há uma relação direta entre as críticas a um império do virtualismo em Deleuze e as críticas de outros comentadores também feitas ao filósofo francês e rebatidas por David Lapoujade em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, referindo-se ao suposto platonismo de Deleuze, quando ele usa a terminologia ‘atualizar’, ‘encarnar’ ou ‘individualar’ parecendo separar ideia e matéria. No entanto, Lapoujade dirá que há uma grande confusão, por parte dos comentadores, entre matéria e corpo, pois a ideia/matéria, que são inseparáveis e perfazem uma unidade, necessita de um corpo para se atualizar, encarnar ou individualar. Estamos diante de um Deleuze materialista. Não há a transcendência do idealismo platônico. No fundo, é um falso problema<sup>4</sup>.

Ao mesmo tempo em que se faz necessário ter uma ideia conceitual de atual e virtual nesse trabalho, também é circunstancial apontar a opção pelo uso do par teatro e performance. Tais termos são usados neste texto de forma similar ao uso que Cull faz em seu livro *Theatres of the Immanence*. Primeiramente para se “restabelecer sua afinidade em um momento disciplinar que parece testemunhar o afastamento um do outro” (Cull, 2013, p. 1). Segundo que não vamos presumir ou sugerir diferenças entre os termos com o fim de delimitar uma *práxis* e uma *poiesis* contextualmente. Nossa perspectiva conceitual e os autores aqui elencados perfazem um amplo contexto de um pensamento rizomático cuja principal característica é a função conectiva ‘e...e...e...e...e...’ apontada por Deleuze e Guattari. Discutir conceitos e práticas como imanência, corpo sem órgãos, crueldade, dentre tantos, não nos parece convir com a imposição de limites lexicais. A intenção é ampliar os limites de um léxico a fim de se investir na exploração de zonas de indicernibilidade. Isso implica em se pensar uma postura ético-estético-política capaz de estabelecer a porosidade desses termos para um uso transdisciplinar com vias a agenciar matérias distintas em um mesmo contexto de pesquisa. Certamente há toda uma discussão sobre os aspectos diferenciais entre teatro, performance e tantos outros termos afins

---

<sup>4</sup> Em *Imaginar, sobre Prometeia, corpo, teatro e a constituição política do mundo*, uma das seções desenvolvidas nessa pesquisa, trazemos a citação direta do livro da Laura Cull *Theatres of the Immanence* sobre a discussão levantada por John Mullarkey.

a estes, que se estabeleceram numa quantidade ampla de estudos, com o fim de singularizar territórios e aprofundar debates, no entanto, este não é o objetivo dessa pesquisa que, para além de uma suposta generalidade conceitual em relação a esta terminologia, procura aproximar perspectivas e agenciar diferenças.

Diante da paleta virtual dos verbos amar, sonhar, imaginar, brincar e glosar, podemos pensar uma abertura ao outro como um modo ético de experimentar a vida na arte, contextualmente no teatro e na performance. Uma vida que reatualiza a própria noção de humanidade. Ademais, tais verbos foram escolhidos, dentre outros possíveis, como forma de reatualizar ou reativar seu potencial de ação e criação. Sofremos uma falência da imaginação, uma falência do amar, uma incapacidade de sonhar e brincar e quando glosamos, diríamos melhor que falsamente glosamos, geralmente é para flertar com fascismos. Tais verbos implicam uma conjuração de matérias que parecem fugir da humanidade do homem e se conectar com uma proliferação de outros modos de vida que prescindem dessa mesma humanidade. Estes verbos, na perspectiva aqui abordada, são prenes de inumanidades e se relacionam com a autonomia do afeto em devires singulares ao ato de criar. Trata-se de uma abertura ao incomensurável, ao vasto outro que nos diferencia e nos multiplica. O milagre da multiplicação na relação entre os corpos. São os modos de agir, multiperspectivados pelos verbos aqui propostos, que implicam num exercício ético capaz de se tornar numa micropolítica constitutiva.

Ao lado de uma proposta que converge para os usos, ou melhor dizendo, aos modos de usar, que também são modos de agir e, conseqüentemente, modos éticos, possibilitamos aos leitores certa liberdade para explorar as perspectivas aqui expostas. Como são transdisciplinares e se trespassam intensamente em zonas de indiscernibilidade, a leitura deste texto pode ser iniciada a partir da ordem que bem desejar o leitor. Os verbos são autônomos em relação uns aos outros, embora se conectem a partir de temas transversais que tocam a questão das políticas da vida. Eles não seguem uma narrativa normativa, assim como não principiam tocar na questão da origem, o que implicaria uma noção de início e de fim. Estamos sempre no meio. O próprio impulso de explorar o mundo procura estar presente aqui como forma de liberdade em se mover por meio de uma micropolítica afetiva. Os desejos do leitor já implicam a conexão por meio do afeto na descoberta das pistas para uma tese. Ademais, toda a matéria agenciada, entre opções estéticas e referências conceituais, partilham de uma horizontalidade constituinte na articulação performática dessa pesquisa.

Dividimos o trabalho em cinco modos de agir. Em *Sonhar, modo de conjurar inumanidades*, partimos da instituição do sonho entre os povos autóctones da América Latina, sobretudo na visão do xamã yanomami Davi Kopenawa, como contraponto para se pensar as possibilidades de constituição do mundo a partir da potência dessa tecnologia antiga que é o sonhar. E seguimos explorando os contextos oníricos como práxis da sensação em Antonin Artaud e José Gil, a partir de Fernando Pessoa, também como reativação da animalidade com a filosofia animal em Friedrich Nietzsche sob a perspectiva de Vanessa Lemm, e sobre o abissal inumano do sonho em Fábian Romandini Ludueña em sua leitura do sonhar em H. P. Lovecraft. O sonhar, de alguma forma, perpassa toda a estrutura dessa pesquisa, não só numa espécie de agenciamento flutuante de conteúdos díspares à maneira onírica, mas também porque todas as epígrafes que abrem a exploração dos verbos são material dramaturgico e poético tecido a partir de material onírico.

Em *Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*, a partir da imagem do ato de escavar em um poema de Paul Celan apontado por Vladimir Safatle em seu livro *Circuito dos Afetos*, suscita-se uma potência do amor como ação poética capaz de criar novos afetos e sujeitos políticos. Tal noção de amor, avessa à tradição romântica, faz tensionar o limite do indivíduo e tudo aquilo que o caracteriza como pessoa e, por isso, insere-se numa perspectiva crítica em relação ao humanismo e ao projeto teológico-político do capital neoliberal. Esse escavar, como ato amoroso, implica num exercício ético e estético sobre os estratos da língua e do corpo como forma de fazer fugir outras potências que fazem marulhar uma política do inumano.

Em *Imaginar, sobre Prometea, o corpo e o teatro para uma constituição política do mundo*, partindo da filosofia de Espinosa, abre-se um campo de possibilidades de elaboração do político a partir de uma micropolítica ético-afetiva que emerge no contexto do teatro. Tal política tem na incorporação, que é a possibilidade constitutiva do corpo coletivo, a multidão, um exercício ético que se serve da imaginação e do afeto no contexto da arte para se criar outras possibilidades de circuitos de afetivos. Para isso, foi feito um recorte cartográfico da criação do espetáculo teatral do Grupo Desvio - DF *Prometea, abutres, carcaças e carniças* que sugere uma potência política emergente no diálogo com autores como Artaud, Deleuze, Guattari, Safatle, Antônio Negri, entre outros, articulando conceitos como Corpo sem Órgãos e a crueldade.

Em *Brincar, modo de experimentar* fazemos uma referência direta a *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, livro de Deleuze e Guattari, como obra para usos e conveniência do brincar. Passamos pela política animal em Brian Massumi e sua relação entre instinto, brincadeira e animalidade, e também pontuamos a relação entre humor, limite e morte, a partir da filosofia de Deleuze ao conectar a figura múltipla do palhaço como agenciador de uma ética singular. Ademais, nesse verbo, abordamos a animalidade da linguagem que, instintivamente, brinca. Por fim, pontuamos mais uma produção do Grupo Desvio – DF, a peça *Os Fracassados*, como um território performático em que se pode evidenciar as possibilidades brincantes da linguagem teatral, sobretudo da exploração dramaturgical.

Em *Glosar, modo de agenciar feitiçarias*, partimos de uma breve discussão em torno da palavra grega *glossa*, que deu origem à palavra glossolalia, para sugerir, a partir de autores como Roland Barthes, Franco Berardi, Maurizio Lazzarato, Isabelle Stengers, entre outros, um uso poético, logo erótico, sensível e animista, da língua. Esse uso intenta demover os poderes da linguagem que são demonstrados em discursos populistas e autoritários, retórica fascista, e nos contextos de um uso tecnolinguístico no universo virtual, sobretudo a partir dos agenciamentos da máquina abstrata do capitalismo financeirizado. Implicamos à palavra *glossa* seu coeficiente de alteridade e sua relação com a *poiesis* a fim de explorarmos o modo glosar. Inferimos o uso poético da linguagem na sua relação intrínseca com a performance a partir de Paul Zumthor e Artaud a fim de reativar uma noção feitiçeira no glosar como modo de agir agenciador de espacialidades. Essa seção retoma alguns aspectos tratados na minha dissertação de mestrado *diferença voz glossolalia artaud performance*<sup>5</sup>.

Há sempre um coeficiente selvagem espreitando os verbos aqui propostos. Sejamos selvagens! Isso é um chamado. Inumanidades povoam esta escrita em aporias a uma cosmicidade. Vegetais, minoridades, estrelas, pássaros e tantos outros bichos, bichos internos, bichos de outros autores, potências da vida. Tentamos fazer bordejar estes infinitos outros para o contexto da performance e do teatro a fim de se renovar uma percepção do humano para éticas micropolíticas que intentam uma constituição política. Criar e, aqui, criar artisticamente, como o desejo do *conatus* espinosiano, que busca fazer a vida perseverar em si mesma. No entanto, vemos esta perspectiva do *conatus* como uma ação coletiva, como agenciamento na esfera do

---

<sup>5</sup> ALMEIDA, Gil R G. *diferença voz glossolalia artaud performance*. 2015. 149f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. 2015.

social e do maquínico como postulam Deleuze e Guattari. O que pode um corpo é justamente uma exploração do limite e tal limite começa com uma ideia ultrapassada de soberania do humano. O que pode um corpo reverbera no que pode um corpo coletivo o que implica pensar em modos de constituição do mundo que terão nas democracias meras peculiaridades de uma potência mais ampla. Lutar por algo pode ter o cheiro das estrelas. Mudar um hábito pode ter uma implicação verdejante. Fazer política pode estar muito mais próximo de um animal que brinca ou morre do que de um homem que legisla.

Pensar outras perspectivas de existência, outros modos de viver, incluir um perspectivismo animista, cada vez mais profundamente, em nossas relações com todos os seres. Sob esse ponto de vista, o teatro é infinitamente criador do porvir, não porque ele vive de uma perspectiva de futuro, mas porque ele instaura no presente toda a potência possível para se viver a intensidade cósmica. A arte é uma revolução que se dá nos modos de existência, nos mínimos modos, ao menos diferencialmente. Amar, sonhar, imaginar, brincar, glosar, são palavras-ação, elas irrompem, cavam também, desestabilizam, implodem, explodem, maculam, queimam muitos dos nossos hábitos, muito das nossas instituições, muito dos nossos sistemas. O mero hábito de consumir, por exemplo, pode ser completamente expropriado de sua função de mercado pelo simples ato de brincar, pois o brincar abre uma abundância de virtualidades, linhas de fuga. Por isso os sistemas, como a máquina abstrata que é o capital neoliberal, coopta nossos desejos, produzindo circuitos de afetos, que corrompem na sua *prima materia* a potência de sonhar, de brincar, de imaginar. Estes verbos são utilizados dentro de um sistema de informações e linguagem que destituem seus valores reais. O teatro pode se alimentar de uma retomada de sua potência curativa, sua potência constitutiva do real. E a cura aqui pretendida não se trata de arte terapêutica, mas teria uma relação mais afinada com uma perspectiva clínica defendida por Suely Rolnik (2018), que a encara como experimento da criação artística numa prática micropolítica. É saudável repensar as presenças, a instituição do brincar, a instituição do sonhar, a instituição do amar, a instituição do glosar e do imaginar, e toda ordem de possibilidades coletivas, novos hábitos, novas formas, novas possibilidades de constituição da vida.

Um corpo sem órgãos coletivo pressupõe a exploração do universo. Também implica na singularidade de um corpo sem órgãos e outro e outro e outro, numa perspectiva infinda de produção diferencial. É sob esta perspectiva que não podemos, aqui, pensar em métodos, uma metodologia, técnicas e procedimentos de pesquisa sem criar para si um corpo sem órgãos. Isso

implica devires, sua produção afetiva e suas sínteses éticas. Antes de se pensar numa pedagogia, pensamos numa heurística. Descobrir o mundo. Ou seja, estamos a falar da grande potência em se auto diferenciar. Certamente podemos traçar linhas metodológicas para uma práxis do sonhar, por exemplo, mas tais linhas são perpassadas por muitas outras que ora as destituem, ora as intensificam. Demais, há um caráter provisório nesta discussão, há gradação, contingência, contexto aberto. Abertura. Certa linha desaparece, outra se torna mais intensa, uma foge, outra faz um ritornelo. Sob esse ponto de vista mutante, seguimos as pistas de um cartógrafo. Uma cartografia se faz mais coerente. Ao mesmo tempo não podemos deixar de perceber a importância da heurística, do fabular e do artifício<sup>6</sup>. Se a heurística nos coloca diante do mundo com o genuíno desejo curioso, despossuído dos preconceitos, das determinações das formas e do princípio investigador de um eu já estável e sabido é porque seguimos na abertura para nos encontrarmos com outros seres, outros percursos, outras potências, capazes de nos desarraoar e nos destituir de nós mesmos. Dessa forma, o fabular, como aponta Lapoujade (2015) referindo-se a Deleuze, é a possibilidade de fazer falar um outro em si. Fabular perde o eu e ganha a outridade imensa. Fabular é fazer transitar potências múltiplas, minoridades, toda uma micropolítica do afeto que se desprende dos devires. O artifício traz a criação da singularidade. Precisamos criar, inventar novos modos de existir. Perpassados pelo outro, pelas contingências, por uma infinidade de inumanidades afetivas, fazemos disso *práxis* e *poiesis*, inventamos algo. Criamos um outro cosmos. O artifício virtualiza toda a potência de criação, inclusive de um povo. Ao mesmo tempo em que não para de atualizar o real. Por isso há que se pensar técnica e devir, juntos. Poderíamos compreender a técnica como uma atualização de uma potência do virtual, em constante mudança pela experiência do artista, por exemplo. Sendo seu virtual (de *virtus*, força, potência) um conjunto de elementos complexos que possibilitam uma solução, ou seja, o atual, que por sua vez é a “invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades”. Sua relação com a ação, com o fazer, com o criar enfim, se efetua no atual e retroalimenta seu virtual, ou seja, a técnica, como *devir* e criação, efetua recorrentemente um nomadismo como movimento, se virtualizando e se atualizando, pois a cada novo agenciamento na experiência do performer ela “acrescenta um novo espaço-tempo” e possibilita “uma cartografia especial” (Lévy, 2011, p. 15-25). Podemos

---

<sup>6</sup> Gê Orthof em seu artigo *Aeroplanos: método-artifício em processos utópicos* abre algumas possibilidades poéticas para se pensar a singularidade dos métodos em arte. Nos interessa, sobretudo, o caráter artificioso tanto para o processo de pesquisa acadêmica quanto para a criação artística. Um plano de composição e expressão abertos à singularidade que não cessa de se auto diferenciar.

cooptar o conceito de atualismo em Mullarkey a favor de métodos e técnicas para o contexto artístico. Um método fabuloso. Um método artificioso.

Em que sentido uma técnica, seja vocal, escrita ou qualquer outra que sirva ao performer-pesquisador, pode possibilitar abertura e constante transformação? Encarar a técnica como sempre inédita no momento de sua experimentação significa possibilitar o acesso a processos de desterritorialização, em sua constante atualização e virtualização. Neste sentido, experimentar teria o sentido de devir, que nunca é imitar, mas sim o investimento de desejo na “potência-ato”, no virtual/atual. A técnica, ligada ao movimento/ação, devém a partir do performer, o que tem relação com a transformação de si mesmo por meio da prática (atualização), pois ela possibilita “uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (Levy, 2011, p.17). Uma tal noção de técnica pode servir na criação de um Corpo sem Órgãos, em suas sínteses afetivas. Um pacto com o diabo?

É sob estes aspectos que quando, desavisadamente, uma palavra como método, técnica, método-artifício, entre outras, aparece neste texto, devemos encarar seus limites e vislumbrar seus reais agenciamentos nas singularidades. Tateamos pistas metodológicas para uma cartografia do singular. Seu caráter processual, aberto às contingências. Não se trata de aguardar o mero acaso para que ele promova a mudança que será, mas pressupõe um modo de agir que já implica as transformações no mundo a partir do nosso contato com outras matérias. Se, em algum sentido, a ética aqui intentada foge desavisadamente, complica as sínteses afetivas, pois segue instaurando-se, há que se pensar as técnicas, os métodos e a metodologia como princípios indissociáveis desta ética fugidia. Estamos diante de uma abertura que é mutante. Uma ética animista? Quando pensamos no teatro e na performance como uma relação de forças intensivas como apontou Cull (2013), possibilitamos uma ética que agrega humanos e não-humanos a fim de fazer do exercício ético um experimento afetivo. Assim, podemos nos perguntar como isso funciona com a vida, uma vida, imanência. Como isso faz funcionar os corpos em suas relações de potência? A liberação da vida enquanto força criadora pressupõe os usos inauditos para essa ética imanente. Heterogênese. Abertura. Sigamos, pois, o viço da vida e mergulhemos no infinito intransitivo do sonhar, amar, imaginar, brincar e glosar. Aberturas enamoram-se de aberturas, experimente, pois, estas pistas para uma tese, modo de usar.

*esta é uma imagem que se espalha em todas as direções, em alto paraíso, idade de menos dez, por aí, pulávamos, eu e um ou dois primos, uma cerca de arame farpado que separava a cidadezinha interiorana do vasto mato, cerrado, essa era nossa floresta na qual nos embrenhávamos, ali vivíamos os tempos-espacos mais longos, cujas lonjuras e aberturas ainda estão aqui, uma mangueira frondosa, muitas mangueiras, as mangas eram uma proliferação como qualquer fruto por ali, ou insetos, o tempo não tinha horas e o mundo estendia-se indeterminadamente, a curiosidade era uma diversão inquieta, jogar-se no mundo, saber o que tem dentro de uma lagarta, debaixo da terra úmida, o gosto e a textura das folhas e dos frutos, borrachudos, capins, caliandras, flor cigana, vespas, cachorros do mato, baratas d'água, sapos gigantes, os cantos dos pássaros, riachos, pedras, limos, arbustos, a humanidade parecia algo distante e os insetos podiam ser deus, sem teologia alguma, as mangas podiam ser deus, sem teologia alguma, as pessoas raras daquele campo infindo podiam ser deus, eram, uma velha nos chamava magamente, casebre minguido, atravessado de brechas, luz, entrávamos naquele tempo-lugar onde o bule de café e um biscoito rústico era a afecção necessária para seguirmos nossa viagem, era fazer brinquedo com o dia, mergulhar o vasto outro cosmos, todo o inóspito principiava uma tentação, um saco, dois sacos cheios de mangas coquinho, mangas pequi, mangas espada, e os gravetos eram também espadas com as quais abríamos o mundo, meio bestas ainda, éramos o desejo agindo, ir sempre, alcançar uma distante montanha, isso era possível, sem o cansar, sem armas pelo caminho, sem crimes, sem muitos nomes, sem professores, sem o trânsito das cidades, sem psicólogos, não existia mãe, nem pai, aquilo parecia não ter começo nem fim, ainda está aqui, não como nostalgia, mas como potência, como um princípio de liberdade, é atual, eu estou aqui e isso está aqui, sou a continuidade disso, e 'eu' ainda é uma palavra demais miúda para o poético que simplesmente é agora nesta imagem, cheia de besouros, frutos ainda estranhos, velhos espíritos, línguas indecifráveis, um marulhar ruidoso de vozes, éramos deuses e não sabíamos...<sup>7</sup>*

## **Brincar, modo de experimentar**

### **Bundalelê da imanência**

Já imaginou o que pode uma criança num pequeno quintal? Já parou para observar a mutante paleta virtual de uma criança que brinca? Já parou para pensar quantas temporalidades atravessam esse quintal, quantas presenças? Já parou para perceber que nem tempo há? Estas perguntas tocam diretamente a potência do corpo. Gravetos, tijolos quebrados, um pedaço de linha, troncos, uma lata velha oxidada, uma mangueira, uma pluma, ladrilhos velhos, folhas, poeira, galhos, uma bota velha, frutos, um toco, areia, um caco, um vidro, terra mole, terra dura, pedrinhas, uma tampinha, um saco, uma joaninha, goiaba, bicho da goiaba, uma lesma, bilocas,

---

<sup>7</sup> Este é um texto que sintetiza um sonho que incubei durante um bom tempo sobre o tema da infância. Faz parte de uma obra chamada *Pactum*, parte de um processo de residência artística na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, elaborado numa disciplina do Doutorado no ano de 2018.

tatuzinhos, um canto de pássaro, o quintal é um espaço de descoberta do mundo. Uma criança acha borós enterrados e se espanta, encontra minhocas, acha um espinho que lhe chora a carne, trepa na árvore, no portão, amontoa folhas, corre de uma aranha, enlameia-se, molha-se, olha o sol até que tudo fique branco, embaçado. Uma espada, disco voador, monstros, insetos, tudo num *continuum*. O brincar anima o universo. Como bem disse Severino Antônio “As crianças são animistas”<sup>8</sup>. O brincar é devir cujo espaço-tempo é pura liberdade, é pura invenção. O que pode um corpo, tem na brincadeira o limite infindo da exploração livre.

O que deveríamos fazer, a princípio, senão errar? Errar no sentido de se lançar à vaga do desconhecido como no sonho da epígrafe acima. Vagar. Perambular. A figura do errante. E errar é experimentar o trajeto de agir. Inventar seus próprios caminhos. Um óbvio, tão limite, que nos horroriza. Esse errar exige uma imersão num fora que desliza e invade continuamente a ação. Heurística. Sim, descobrir o mundo. Erráticas como um método aberto de constituição do mundo. E aqui não há como não lembrar dos devires-aranha, devires-criança, devires-autista de Fernand Deligny em suas relações com crianças colocadas à margem da civilização. Também Manoel de Barros que agarra os cacarecos, os calhambeques, os ciscos, as não-pessoas que atravessam seu bloco de infância e os une nas possibilidades de fazer a linguagem brincar, ser um corpo mequetrefe a andar por aí, capengando de inutilidades, como ele mesmo diria, refluindo em devires-coisa, cosmo. Abertura. Vaga. Os reais universos paralelos. Abre-se o armário cheio de roupas à caça do manto sagrado, da capa mágica. Um pedaço de pano, uma fronha, uma toalha vermelha. Amarra-se no pescoço, estende-a nas costas. Sobe-se na cadeira. Pula. Voar. De Krypton a Friedrich Nietzsche, um Super-Homem baila em rodopios alienígenas, descamando humanismos, conjurando animais, abrindo o mundo na abertura de si.

Quando Zarathustra, referindo-se à última das três metamorfoses do espírito, diz “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (Nietzsche, 2017, p. 28-29), há uma profunda ética da liberdade, da curiosidade e da criação em um contínuo devir-criança. O esquecimento, cuja etimologia implica num “cair para fora”, para fora da mente, para fora do corpo, para fora de si, é a possibilidade de se criar um outro tempo, ou mesmo uma suspensão do tempo, ainda uma possibilidade genuína da novidade. Vaga-se. Erra-se. Novamente e mais uma vez e cada vez

---

<sup>8</sup> In *A importância do brincar*, programa do Café Filosófico com Renata Meirelles e Severino Antônio, <https://www.youtube.com/watch?v=tc136kE-bQc>, consultado em 08.08.2020.

mais. É como uma reatualização das potências virtuais de se fazer junto com o mundo. A criança abre lacunas no mundo e preenche estas lacunas consigo mesma em ação e relação com outros corpos. Uma outra realidade se desdobra e se esparrama à mesa do café da manhã, na hora do banho, no passeio público, há uma contínua criação de buracos de minhoca. A criança está rasgando o mundo, está fazendo buracos nele, está criando algo proibido, geralmente mal visto ou policiável. Paul Virilio em *Estética da desapareição* vai refletir esta vaga que se abre se referindo à picnolepsia<sup>9</sup>

[...] as crianças assemelham vagamente a brincadeira à desobediência; a sociedade infantil cerca suas atividades de uma verdadeira estratégia de sigilo e suporta com dificuldade o olhar dos adultos, sentindo diante deles uma vergonha inexplicável. É que a incerteza da brincadeira renova a incerteza picnoléptica, seu caráter a um tempo surpreendente e repreensível. A criança pequena que, após um despertar particularmente difícil, ausenta-se sem saber a cada manhã e vira involuntariamente sua xícara é tratada como desastrada, recebe uma repreensão e acaba sendo punida (2015, p. 20-21).

Há um chamado recorrente à criança, sempre lembrando-a de que ela não pode se “esquecer” de estar aqui e agora. A brincadeira acentua esta possibilidade de fuga, que é a possibilidade da instauração de outros tempos e outros mundos. A picnolepsia, de fato, coloca a criança em um fora alternativo. Ao mesmo tempo, existe toda uma nosografia que coloca a criança à parte das possibilidades do mundo, como é o caso das crianças autistas de Deligny. Tais crianças não cessam de rasgar o mundo, suas linhas erráticas implicam outras cartografias para a existência. O brincar é coextensivo ao humano, mas está fora do humano também. Há uma espontaneidade na produção de outras realidades, outros tempos-espacos. O gesto espontâneo do brincar é pura invenção. Virilio continua

A brincadeira não é ingênua nem engraçada, iniciada por cada um desde o nascimento; a própria austeridade de seus instrumentos, de suas regras e representações desencadeia na criança, paradoxalmente, o prazer e até a paixão: umas linhas ou sinais traçados de maneira efêmera, um punhado de números característicos, alguns seixos ou ossinhos... O essencial da brincadeira distribui-se entre os polos extremos *do visto e do não visto*; por isso sua construção e a unanimidade que impele as crianças a aceitar espontaneamente suas regras levam-nas à experiência picnoléptica (2015, p. 23, grifo do autor).

---

<sup>9</sup> A picnolepsia, também conhecida como “pequeno mal”, é um tipo de epilepsia comum a crianças. Trata-se de uma ausência típica que dura segundos. Geralmente é acompanhada de estados incomuns de consciência numa espécie de curto-circuito na experiência temporal. Opera-se uma descontinuidade na consciência.

A possibilidade de instaurar novos tempos é uma exigência do brincar e, para Virilio, a picnolesia seria uma espécie de liberdade humana, pois implica numa singularidade na relação com o próprio tempo. As crianças inventam constantemente a viagem no tempo. Ela é real, é uma fratura da consciência. Prazer, paixão e liberdade são índices erráticos de uma transformação do tempo. Sou a Mulher Maravilha. Instaura-se um outro tempo. Isso é natural. Instintivo. Intensivo. Não existe impossibilidade na brincadeira. Ela é a própria possibilidade de se performar o mundo. Toda a possibilidade. Toda uma palheta da virtualidade procurando corpos na matéria. O brincar intensifica a potência do corpo.

Retomando Zaratustra, ele ainda fala da “roda que gira sobre si mesma”, seria a própria ideia do Eterno Retorno? Ao menos um de seus aspectos, pois é preciso recomeçar sempre e sempre e sempre. É o que a criança faz sem planos, sem métodos. Ela recomeça de novo e de novo e de novo. Faz-se. A roda e o girar também é uma forma de se permanecer tonto neste mundo, um estranho prazer dos tontos. Estonteante. “A comunidade infantil usa com frequência o rodopio, a roda, o desequilíbrio, busca as sensações de vertigem e extravio como fontes de prazer” (Virilio, 2015, p. 22). A roda-gigante, o giro em torno de si, a ciranda, o pião... As pequenas revoluções dos infantes não-filósofos. Não é à toa que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2005) vão implicar Baruch de Espinosa num devir-criança da própria filosofia. Espinosa o filósofo que pensou afetivamente o contato com o mundo, na proliferação das afecções, na multiplicação dos afetos, na potência da imaginação, na síntese intelectual, na ética da abertura à toda a matéria da vida. É como a criança que quando brinca produz paixões. O devir-criança é contemporâneo do devir-animal, do devir-imperceptível, pois há todo um movimento cósmico. Nesta escala, perdemos todas as identidades.

Abrir o corpo. Para entrarmos num espaço topológico e intensivo como colocou José Gil (2018), a fim de ganhar uma profundidade topológica. Esse é o corpo da criança. A abertura do corpo é a possibilidade infinda de conexões com o mundo. A possibilidade dos encontros. Cria-se um espaço simpático, mágico-intensivo. Gil dirá

A este espaço chamaremos *zona*. Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo. É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com as forças do outro. Aí o intenso caos afectivo começa a produzir traços, intensidades dirigidas, um começo de consistência no engendramento de agenciamentos. A zona é, por vocação, o espaço dos primeiros agenciamentos do corpo com o mundo (2018, p. 80, grifo do autor).

Os agenciamentos impõem os ritmos ao caos. As formas são brinquedos de uma semiótica singular, errante, inaudita, virtualizante, atualizante. “A criação de agenciamentos é uma morfogênese” (Gil, 2018, p. 81). A tal zona é uma zona de indiscernibilidade, também a possibilidade de conjurar os ritmos do caos. Cria-se na fricção das afecções. A profusão afetiva é pura ética dos bons encontros. A um mundo em constante recriação, inacabado por natureza, a criança, ou o ser criança atualizado constantemente em cada um de nós, no seu ato de brincar, abre a vida à uma profusão irrefreável de criação

Crianças, erês, curumins, moleques, brincantes, rueiros, vadios, piratas, super-heróis, viram bicho, negaceiam o dengo e destronam qualquer pretensão de grandeza na gargalhada. Existências de síncope, imprevisibilidade, possibilidade, potência criativa que concretiza no tempo do agora as realizações inimagináveis, pois são dotados de olhar de encanto. Vibrações que carregam um mundo de fartura, ritmos, cores e possibilidades de comunicação. Portadores de gramáticas flexíveis, inclusivas, caóticas, filosofias montadas na carcaça de formigas, nas esferas de sabão e no debicar das pipas que cortam o céu. A criança é o elemento que imanta as três flechas atiradas, a quarta flecha que carrega nela a força e a motricidade de um tempo e de seres que precisam se inventar para um encontro com o bem viver. Em um mundo inacabado, o jogo emerge como inteligibilidade do brincante, que para se lançar nele precisa ser dotado da inteligência do moleque, a vadiação (Simas e Rufino, p. 11-12, Flecha no tempo, Edição do Kindle).

A vida pede a mais valia do ato de vadiar, pois a inteligência moleca faz o mundo se multiplicar, encanta-o. As formas não resistem ao furor e à intensidade da brincadeira. No brincar, antes de se pensar na intenção do gesto, é a própria ação que torna o gesto uma intensão, assujeitado, vital. A criança age para fora da humanidade. Quando Deleuze e Guattari (1999) falam em fazer circular, referindo-se ao CsO como uma zona de intensidade, o que passa e o que não passa nesta zona, tem uma relação afinada com a abertura do corpo para que se agence o mundo, para que suas moléculas comunguem com as moléculas do mundo. Estar em fluxo com as matérias intensivas do cosmos. No adulto haveria um necessário exercício, uma espécie de desfazimento do eu, de si, enquanto na criança há uma quase completa ausência da pessoa humana hegemônica. A constituição do Corpo sem Órgãos é uma forma de brincar com as matérias intensivas do mundo. É o mero contato aberto com o mundo como possibilidade de se recriar continuamente tornando-se universo.

Quando Deleuze e Guattari perguntam se o grande livro sobre o Corpo sem Órgãos não seria a *Ética* de Espinosa, uma tentação irresistível nos toma e uma intuição afinada nos sussurra se o grande livro do brincar não seria *Mil Platôs*. Estamos a obrar a imaginação nas terras da filosofia. Precisamos perder o tom sério para compreender, em alguma medida, esse livro ainda

estranho e heterogêneo. Toda a maquinação ali implicada é o agenciamento de brinquedos inventados. Um brincar com conceitos, um brincar com os limites, um brincar plural, multiplicador. Seu fundo maquínico é um constante “brinca-se”, intransitivamente. Trata-se de um livro sem vergonha. Pilhérico. Bufão. “Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo com platôs. Demos a ele uma forma circular, *mas isto foi feito pra rir*” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 33, grifo nosso). A própria sugestão dos autores em fazer valer o livro pelo seu uso conveniente a quem deseje fazê-lo funcionar com isto ou com aquilo, parece remeter à alegria dos bons encontros espinosianos. Um grande livro brinquedológico. Anedótico. Cheio de safadezas experimentais. E seu caráter experimental supõe que não se interprete nunca, não signifique nunca. “Semiotize você mesmo” (Deleuze e Guattari, 2002, p. 96). Prescrição brincalhona para um Corpo sem Órgãos. Toca diretamente a questão da criação.

E se “O espinosismo é o devir-criança do filósofo” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 42) é porque “O CsO é bloco de infância, devir” (Deleuze e Guattari, 1999, p. 27) e “As crianças são espinosistas” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 41). Está tudo aí. Toda a palhaçaria. Gilles Beleuza e Félix Guittarinha. Quanto mais criança formos, mais iremos experimentar e faremos rir e riremos e abriremos o mundo e abriremos os corpos e vamos cultivar a vida. Diríamos com uma boca pândega “Não acredite num deus que não pague um bundalelê”. Um plano de imanência zombeteiro e um plano de expressão burlesco.

### **Humor, limite, morte, aberração**

*Aberratio*, “andar sem destino”, formada por *ab-*, “para fora”, mais *errare*, perambular, vagar<sup>10</sup>. Erra-se. David Lapoujade (2015) aborda um problema peculiar naquilo que ele chama de movimento aberrante na filosofia de Deleuze. Trata-se do fato do quanto esse movimento está vinculado com a vida (*quid vitae?*), de um ponto de vista tanto ético quanto político, como ele próprio coloca. O tal problema é refletido num de seus aspectos mais radicais, que é a de uma necessária experimentação do corpo em sua produção intensiva. Essa é a problemática posta na ampla questão de Espinosa (2013) sobre o que pode um corpo. Nessa perspectiva, o problema levantado há de implicar um desdobramento sobre o sentido de limite na filosofia

---

<sup>10</sup> <https://origemdapalavra.com.br/palavras/aberracao/>, consultado em 01.10.2020, às 11h.

deleuziana. E, avançando mais um grau nessa discussão, Lapoujade vai falar do humor dado ao tratamento do limite por parte de Deleuze

A questão do limite é sempre uma questão de vida e de morte. Ou melhor, *a questão passa entre duas mortes*, como se as potências de vida fossem tomadas entre duas autodestruições; de um lado, a morte do dentro como processo de transmutação, de metamorfose; do outro, a morte do fora que nos leva e nos destrói (2015, p. 314-315).

É possível uma humorística do limite? É possível brincar no limite? É possível brincar entre duas mortes? Somos capazes disso? Há necessidade disso? Não seria exatamente isso que certos clowns, bufões e palhaços<sup>11</sup> de toda a ordem, de uma forma singular, fazem em sua arte performática? Pensemos se o pacto com o diabo é, de fato, algo com tal seriedade quanto se prega. O próprio pacto não seria uma envolvente brincadeira? Uma espécie de humor existencial. As núpcias com o indiferenciado, com o diabo, não deveriam ser algo leve? Riobaldo<sup>12</sup>, depois de pactuar, não ganha leveza e, sobretudo, a beleza do Urutú-Branco? Não libera suas potências de agir, de viver? Não compõe melhor com o mundo? Por que ultrapassar o limite? Por que, sequer, explorar o limite? Talvez tenham nos ensinado, de forma a expropriar nossa potência de agir, que os limites devem ser encarados com profunda seriedade e medo. Para usar uma terminologia de Espinosa, os limites são, geralmente, encarados com afetos tristes. Não haveríamos de untar as bordas, os limites, com essa coisa úmida que são nossos humores? O humor é justamente essa seiva dos corpos, um certo licor fértil, pois sem ele, seríamos secos. Seres ressecados, sem viço. Bom humor. Bom corpo. Bons encontros.

A práxis ético-política do Corpo sem Órgãos, que é um conjunto de práticas dos limites, é uma prática do risco. Sim, a linha de fuga, também pode ser uma linha de morte, mas “Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre essa linha feiticeira” (Deleuze *apud* Lapoujade, 2015, p. 315). Tal pensamento está imerso na questão ética que perpassa as políticas

---

<sup>11</sup> Existem várias tradições das figuras cômicas em muitas culturas, mesmo séculos antes de Cristo. Não pretendemos discriminar aqui as múltiplas manifestações da figura do cômico, como é o caso do clown, do bufão, do palhaço, do bobo da corte, do menestrel, do idiota, dentre tantas outras. Cada termo, de um vasto léxico em torno da figura do palhaço e da produção de humor ao longo da história, implica diferenças e singularidades, origens distintas, contextos sociopolíticos peculiares. Nosso foco permanecerá no devir como um modo de brincar e suas conexões com os blocos de infância e a figura da criança. Certamente o termo “palhaço”, ou mesmo “clown” e ainda “bufão”, a despeito de suas diferenças, comportam aqui um senso geral cujo coeficiente mínimo de reverberação dessas figuras está na postura ética como modo de relação com a própria vida a partir do brincar e do humor na sua relação com limites e os outros corpos.

<sup>12</sup> Personagem central do romance de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*.

da vida que se constituem por meio da experimentação com os encontros entre os corpos e é daí que emerge um coeficiente de periculosidade. A linha da destruição, que pode de fato, levar à morte. Não temos na performance justamente esse exercício ético e político aliado à experimentação da vida? Desde que pensamos afetivamente e feiticeiramente o teatro e a performance e suas potencialidades, não é aí que traçamos e que somos traçados em termos de limites? Não é a nossa questão vital tornar nossos corpos mais capazes de afetar e serem afetados? Enfrentar o limite, de uma forma singular, não é justamente certa lida ético-política da performance?

Mas voltemos ao humor e às possibilidades de se brincar quando estamos diante de alguns limiares. O humor gera a dúvida, que gera tensão, que gera limites, que gera uma possibilidade de ação. Quando estamos falando de limite, não se trata do limite da mera liberdade de expressão, mas de uma zona de guerra de elaboração ética. A liberdade de expressão seria uma peculiaridade dessa discussão sobre o limite. Enfrentar um limite é um grande embate. É uma guerra. Seria uma leviandade brincar no meio de uma guerra? Podemos pensar que o excesso de seriedade parece moralizar a experiência. A seriedade gravita em torno de uma importância maior sobre o peso e a gravidade das questões limítrofes. Mas não vamos opor absolutamente seriedade e humor. Há que se gradar tais limites, pois estas palavras também são limitantes e não comportam a experiência múltipla do pensamento afetivo da performance. Mas, o que significa exatamente o limite ser uma questão de vida ou morte para a práxis da performance e do teatro? Para o artista da cena o corpo é uma dimensão imanente para se compreender as relações constituintes do mundo a partir de uma práxis afetiva. Para Espinosa

É útil ao homem aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso (Spinoza, 2013, p. 311).

O limite, certamente, vai colocar em tensão as possibilidades desta potência afetiva. A maior capacidade de um corpo afetar e ser afetado é uma política dos limites. Pois o limite, como bem coloca Lapoujade “se confunde com o *imperium*, no duplo sentido de comando e território” (2015, p. 308-309). É dessa forma que ele circunscreve um território autônomo dentro da lei. Ao mesmo tempo, o sujeito da lei é, sobremaneira, um sujeito aprisionado numa interioridade. O fora dos limites marulha. É um outro que fala uma língua estrangeira, que não é possível compreender sem se relacionar com. É um disparate amoral. Exige um rigor ético. Lidar com

os limites é lidar com as instituições, sobretudo as morais. É a possibilidade da pura regulação das relações. Há um contra-princípio no humor que tateia limites, corrompe-os, subverte-os, fricciona-os, desestabiliza-os. Algo se passa. Linhas de tensão são criadas

O humor é justamente o contrário: os princípios pouco contam, toma-se tudo literalmente, espera-se pelas consequências (por isso o humor não utiliza jogo de palavras, equívocos, que pertencem ao significante, que são como um princípio dentro do princípio). O humor é a arte das consequências ou dos efeitos: está certo, está tudo certo, você me dá isso? Você verá o que sai daí. O humor é traidor, é a traição. O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir (Deleuze e Parnet, 1998, p. 82).

Há um fundo moral quando se trata do humor, sobretudo do humor que tateia limites. Tal fundo moral procura destituir a potência do brincar. Nossa linguagem se acostumou a usar um léxico peculiar para rebaixar a brincadeira e tudo aquilo que com ela se relaciona: “Não é hora de brincar”, “Para de brincadeira”, “Você está de palhaçada”, “Deixa de ser criança”, “Seu palhaço”, “Vai crescer”, e seguiríamos com um sem fim de ataques às boas chacotas. Há algo muito simples, mas que costuma ser, pelo senso comum, uma questão a ser dissolvida. Há uma criança ubíqua em nós, mesmo algumas crianças, na verdade. No bloco de infância como apontado por Deleuze e Guattari, não há uma topologia do pessoal, do indivíduo e sua infância. É como se algo pudesse ser pescado, fígado, cooptado das brechas virtuais. Uma paleta vasta da ubiquidade da infância. O clown arranca estas possibilidades do devir na sua relação com os corpos. Ele atualiza a criança a cada gesto. Magicamente, vislumbramos um portal e somos capturados por uma hipnose, um transe entre inconscientes. O riso se manifesta como uma conexão de temporalidades e espacialidades que se conjuram num encontro singular. Trata-se da criança ubíqua, uma saída de si, do si pessoal, do si individual, do si mesmo

Opõe-se desse ponto de vista um *bloco de infância*, ou um devir-criança, à *lembrança de infância*: “uma” criança molecular é produzida... “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. “Será a infância, mas não deve ser minha infância”, escreve Virginia Woolf (Deleuze e Guattari, 2005, p. 92, grifo do autor).

São essas crianças ubíquas que foram segregadas de um projeto moral que desqualifica toda a potência do brincar, circunscrevendo-o aos territórios das leis. Impor limites virou uma palavra de ordem para toda a extensão da vida. A despeito da necessidade de limites, mesmo como o estriamento territorial que recorta o caos para as conveniências culturais, há que se pensar

também que os limites são porosos e que conjuram o senso ético para uma abertura a novos modos de existência. Sempre novos limites. A questão é saber quais os afetos que transitam nas aberturas e nas clausuras. Retomando Lapoujade que, a partir de Deleuze, vai encarar o limite como um tensor capaz gerar potência, ele dirá

Uma das críticas dirigidas a Deleuze, uma das razões essenciais pelas quais ele não é levado a sério, é que transpõe os limites com demasiada leviandade e humor. É que ficamos sérios quando se trata de limites. Inclusive, isso é algo que permite medir o senso de humor de alguém: acaso ele fica sério quando nos aproximamos dos limites que não devem ser transpostos, dos limites que investiu por conta própria, pelos quais ele tanto se sacrificou? Fim de riso. Ou será então que ele abandonou a seriedade, a gravidade, o sentido das responsabilidades que se confunde com o sentido dos limites, para se tornar leve, alegre, irresponsável (2015, p. 314).

O palhaço é uma criança ubíqua do adulto que brinca. É aqui que o humor exige uma elaboração ética, jamais moral. Ao mesmo tempo o exercício do humor implica uma possibilidade de ação. Quando Charles Chaplin em *O grande ditador* parodia Adolf Hitler na figura de Adenoid Hinkel, ditador da Tomânia, num discurso glossolálico, intencionalmente hilário, revela-se um vazio imenso no próprio discurso de Hitler<sup>13</sup>. A pompa e a presepada estão juntas. No entanto, a despeito da engraçada paródia, estamos diante de uma linha de fuga que perfaz uma ética de vida ou morte. Se Chaplin tivesse feito um esquete similar, há época, na Alemanha, ele muito provavelmente teria sido assassinado. Porque a arte dos palhaços tem a magnífica potência de destituir e fazer desacreditar da pretensa grandiosidade do indivíduo, da pretensa grandiosidade que a humanidade acredita ter. O humor resiste e problematiza o território. Percebe-se uma membrana tênue que vincula riso e mortandade, graça e autoritarismo, moral e ética, humor e limite, vida e morte. Em relação a Deleuze há de se observar o quanto os territórios da filosofia são marcados pela seriedade do pensamento na sua tensão com a própria potência de pensar.

Agora pensemos na figura do palhaço como aquele apaixonado por brincar com os limites. Estamos a falar dos limites de uma vida. Elaboração ética. Ser palhaço é uma ética levada ao limite. É toda uma vida e todas as mortes que estão implicadas na arte da palhaçaria. Talvez devêssemos ter palhaços em nossos ritos de passagem, em momentos de celebração, em eventos públicos, como uma recorrente piada sobre os nossos possíveis atos e gestos. Um recorrente lirismo ingênuo. Um recorrente tapa bufônico. O bobo das nossas cortes. Rir sobre a dúvida,

---

<sup>13</sup> Em *Glosar, modo de agenciar feitiçarias*, uma das partes dessa pesquisa, tocando a questão da linguagem, fazemos uma incursão no tema Glossolalia e Fascismo.

sua tensão e sua potência desterritorializadora. Um palhaço ao lado do presidente no dia da posse. Um palhaço fazendo seu discurso de posse. Um casal de palhaços no dia do casamento e durante toda a festa. No dia da formatura. Um guarda-costas e um palhaço. Um casal de apaixonados e seus palhaços. Dois caixões, um para o morto e outro para o imortal palhaço. No podium, espaço para os palhaços. Dobrar as cadeiras das magistraturas, das procuradorias, dos altos cargos do Estado, advinha para quem? Para cada mestre e cada doutor, cada acadêmico, um palhaço ou vários. Pastor, major, padre, psiquiatra, médico, psicólogo. Um policial e seu palhaço. Um bandido e seu palhaço. Para cada granada, um balão com água. Para cada tiro, um peido. Para cada conceito, uma pataquada. Para cada morto, um desavisado outro que levanta do caixão. Adolf Hitler e Adenoid Hinkel. Para cada ato oficial, um ato bobo. Imaginem a crucificação do messias. Toda aquela dor infame, os espinhos da coroa, os açoites, as traições, as maldades do Estado, a choradeira, os pregos nas mãos e nos pés, aquela sangria desatada. Agora imaginem um Cristo fanfarrão sendo crucificado<sup>14</sup>. Seria eternamente conhecido como Cristinho de Belém-Belém, o deus pândego da nova era. Sinceramente, os cristãos seriam menos moralistas. Poderiam rir de suas próprias desgraças e instituiriam o riso e a brincadeira como pautas sociais, dias de santos galhofeiros, uma pitada de gaiatice.

Essa vida múltipla e perspectivada dos nossos palhaços engendrando e complicando nossa existência, traz uma riqueza virtual incomensurável. Se cedermos um pouquinho aos limites do manifestado, saberemos que esta criança ubíqua está ali. Há um ou vários palhaços a espreitar nossos atos, nossos gestos. São linhas intensivas a fiar nossos corpos sem órgãos. Cultivadores de limites. Por que seria divertido ver palhaços numa guerra? Melhor dizendo, não deveriam ser os palhaços a fazerem as guerras? Todo o rigor da guerra. Todo o rito. Toda a pompa. Todas as armas. Os noticiários, as repercussões, o toma-lá-dá-cá, as bandeiras hasteadas, as trincheiras, os contratos, as assinaturas. Imagine que o Estado bancasse uma extensa e contínua guerra de palhaços. Certamente não teríamos novelas, nem programas de auditório, faríamos guerra, todo santo dia. Ao mesmo tempo parece que o que conhecemos como Estado parece não comportar essa potência de bancar uma guerra de palhaços, visto que estes colocam em xeque aquele como forma ética de fazer manifestar outras forças. Para isso o Estado precisa rir e brincar, e talvez nem teríamos mais Estado. Mas o fato é que homens de guerra não podem

---

<sup>14</sup> No filme *O sétimo selo* de Ingmar Bergman, há uma imagem impactante sobre o peso e a dor do martírio de Cristo quando uma pequena apresentação de artistas mambembes, numa pequena comunidade, é interrompida pela passagem da Via Crucis. Toda a violência dessa passagem deixa um rastro de estupefação que coloca todos os afetos alegres em suspenso.

rir, o máximo que conseguem é rir dentro da loucura patológica na qual engendraram suas éticas. E o riso assim, é o ponto nevrálgico de uma lucidez bizarra, limiar onde a vida e a morte se complicam num romance estranho.

Se enfrentar limites é uma constante guerra ética, política e estética, imagine um exército de palhaços dedicados a instaurar pequenas zonas autônomas temporárias<sup>15</sup>, pequenas insurreições, pequenos levantes, pequenos circuitos afetivos. Um exército cujas práticas micropolíticas enfrenta, a partir de táticas e técnicas de guerrilhas clownescas muitíssimo sofisticadas, limites institucionais e morais, a fim de fazer transitar afetos singulares para uma constituição política do mundo. Esse grupo existe de forma multifacetada e capilarizada em alguns países da Europa: *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army – CIRCA*<sup>16</sup>. Segue a transcrição de um documento do grupo convocando “soldados” para seu exército de palhaços rebeldes para ações proliferadas:

**Por que juntar-se às Forças Armadas dos Estados Unidos quando você pode juntar-se ao Exército dos palhaços rebeldes? <sup>17</sup>**

O exército estadunidense não é fácil e atualmente está muito pior. Toneladas de dinheiro são bombeadas para as campanhas de recrutamento oferecendo falsas promessas. Nossos soldados estão sendo manipulados, enganados, e jogados em situações horríveis para o benefício de corporações e aproveitadores de guerras muito longe dos campos de batalha...

Por outro lado, o exército dos palhaços é uma opção muito mais segura. Usando nossa imaginação nós voamos em aviões e dirigimos tanques quando quisermos, e viajamos para terras estrangeiras num piscar de olhos. Nós oferecemos treinos imediatos em palhaçaria e nosso plano de seguro de saúde é incomparável no planeta - “uma gargalhada por dia.”

Mas você é o juiz:

---

<sup>15</sup> TAZ – *Temporary Autonomous Zone*, termo utilizado por Hakim Bey (2001).

<sup>16</sup> No link <https://dailypsychedelicvideo.com/2011/03/26/rebel-clown-army/>, consultado em 08.10.2020, entre outras informações, há uma foto clássica do coletivo: um grupo de soldados institucionais e os “soldados” da CIRCA perfazendo um duplo e entremisturando-se à força armada.

<sup>17</sup> No link [https://www.wikiwand.com/en/Clandestine\\_Insurgent\\_Rebel\\_Clown\\_Army](https://www.wikiwand.com/en/Clandestine_Insurgent_Rebel_Clown_Army), consultado em 09.09.2020, há uma imagem do cartaz original do grupo para a formação de um coletivo de palhaços. O cartaz, além de hilário, perfaz uma crítica sobre a prescindibilidade de exércitos para um mundo em harmonia.

Exército estadunidense	Exército dos palhaços
Amassa a expressão individual e o discurso livre	Procria bobagem criativa e criatividade pateta
Demanda conformidade e servidão	Libera a imaginação e imagina a liberdade
Mente sobre dinheiro para a universidade	Nós não mentimos
Mente sobre treinamento de trabalho e emprego	Treine para ser um palhaço de graça hoje!
Mente sobre igualdade de gênero e raça	Nós somos todos palhaços, e o palhaço é um palhaço
Número de países invadidos preventivamente por nenhuma boa razão: muitooooos	Número de abraços preventivos dados em estranhos, diariamente, por nenhuma boa razão: muito mais
Luta em guerra	Cabo de guerra
Seu oficial grita ordens na sua cara	Todos gritam com você e não para você
Soltam bombas em crianças	Crianças amam você
“exército de um”	“exército da diversão”
Muito zumbidos de gás	Prolixa defesa da bicicleta
Comprometimento de 8 anos	O quê?
Uniforme chato	Equipamento excelente, você já usou um nariz vermelho? Narizes quentes vermelhos, rosa quente, uniformes quentes, tão quentes que estamos suando.
Valores fundamentais: matar, estuprar, saquear.	Valores fundamentais: diversão, amizade, liberdade.

Junte-se à CIRCA (Exército clandestino insurgente de palhaços rebeldes) e liberte a si mesmo.  
**NÃO SE CONTENTE EM TRABALHAR PARA PALHAÇOS, SEJA TODO O PALHAÇO QUE  
 VOCÊ PODE SER!**  
 CircaSF@yahoo.com

Agora imagine uma ação orquestrada da CIRCA contra a base de serviços secretos da *Royal Air Force Menwith Hill* na Inglaterra, e uma mensagem da polícia que diz “... les clowns s’organisent... les clowns s’organisent – fin de la transmission”<sup>18</sup>. Aterrorizante, não? Um bando de palhaços com perucas coloridas, narizes vermelhos, maquiagens bombásticas, badulaques, pistolas d’água, espátulas de plástico, bolinhas coloridas, errando pelas redondezas daquela considerada a maior estação de monitoramento eletrônico do mundo. Um cataclisma. Uma grande catástrofe paira no ar. A CIRCA se especializou em embates com ação direta não violenta contra forças policiais e as forças armadas. Promoviam Carnavais em oposição a

<sup>18</sup> In <https://vacarme.org/article1265.html>, artigo de John Jordan, membro da CIRCA conhecido como Kolonel Klepto. Tradução livre: “... os palhaços se organizam... os palhaços se organizam – fim da transmissão”. A transmissão de rádio ocorreu em 04.07.2004. Consultado em 31.09.2020, às 13h.

grandes corporações e ao estatuto neoliberal do mercado. Ativismo político e clownaria. Uma verdadeira guerrilha de tontos. John Jordan (2005) fala em atacar as instituições, sobretudo as forças policiais, com o coração, numa espécie de bomba-afeto. Palhaçaria rebelde para a disrupção em contextos de poder. A potência contra o poder, a fórmula de Espinosa, palhaço super ético, marinado na imanência e todo trabalhado nas afetividades. A CIRCA é uma proliferação de performances contra o poder bélico do Estado e contra os valores deletérios de um neoliberalismo cada vez mais mortificante.

Entendemos que aquele que persevera no palhaço, encarna o apetite da vida, pois brincar é abertura aos fluxos da existência num constante combate afetivo. Coragem para viver uma guerra duradoura e estar diante da dignidade de poder fracassar. A todo instante, uma pequena catástrofe é a matéria de sua ação. Para a CIRCA, os atos de repressão e controle, como é o caso da coerção da força policial, são territórios-limites, sobre os quais se pode brincar para possibilitar as fugas desse mesmo território. O limite do território sempre comporta uma linha aberrante e tal linha é de vida ou morte. Nossa sociedade, no geral, falhou monumentalmente ao extinguir o brincar de toda sua oficialidade. Um guarda tem uma função social, sobretudo estatal, seus atos fundam uma sócio-política da manutenção da ordem e da seriedade

Ce qui est le plus inconfortable pour la police, c'est que nous ne quittons jamais notre personnage de clown. Lors d'une action contre une conférence sur la "reconstruction" entrepreneuriale de l'Irak, un gradé se pencha vers l'un des clowns et lui demanda: "Puis-je vous parler sérieusement ?" – "Sérieusement" répondit en écho Coco Bella de sa voix nasillarde, "c'est quoi sérieusement? est-ce que "encyclo-pédie" est un mot sérieux ?" Face à quoi l'officier battit en retraite, tout aussi incapable de communiquer avec l'univers du clown que de le changer en ennemi. "Nous sommes vous", ont déclaré les rebelles zapatistes, et, plus proche de nous, le clown rebelle renvoie un sentiment analogue. "Je suis peut-être différent — un pauvre bouc émissaire, une créature grotesque et risible, un objet de ridi-cule", proclame -t-il/elle, nous fixant au fond des yeux et souriant anonymement sous des couches de crayons gras, "MAIS vous êtes moi". Un silence remplit le cirque et les spectateurs rient nerveusement. Derrière leurs sourires embarrassés ils savent que les antiques clowns font revivre fidèlement quelque chose qu'ils ne souhaitent pas mettre au jour, l'abîme sans fond de leur propre folie (Jordan, 2005)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Pesquisado in <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2005-2-page-34.htm>, em 12.10. 2020. Tradução livre: "O que é mais desconfortável para a polícia é que nunca deixamos o nosso carácter de palhaço. Durante uma ação contra uma conferência sobre a "reconstrução" empresarial do Iraque, um oficial debruçou-se sobre um dos palhaços e perguntou: "Posso vos falar sério? - "A sério", ecoou Coco Bella na sua voz nasal, "o que é sério? Será 'enciclopédia' uma palavra séria?" Perante o qual o oficial se retirou, tão incapaz de comunicar com o mundo do palhaço como de o transformar num inimigo. "Nós somos vós", disseram os rebeldes zapatistas, e mais perto de nós, o palhaço rebelde fez eco de um sentimento semelhante. "Talvez eu seja diferente - um pobre bode expiatório, uma criatura grotesca e risível, um objeto de ridículo", proclama ele ou ela, olhando-nos nos olhos e sorrindo anonimamente sob camadas de lápis gordurosos, "Mas tu és eu. Um silêncio enche o circo e os espectadores riem nervosamente. Por detrás dos seus sorrisos embaraçados sabem que os antigos palhaços fazem reviver algo que não desejam revelar, o abismo sem fundo da sua própria loucura".

Essa latência brincante de nossos pequenos horrores existe na abertura do brincar alheio que nos trespassa afetivamente. O cultivo de uma certa idiotia seria uma postura ética micropolítica para a constituição de um corpo sem órgãos dos coletivos. Deleuze diz “Literalmente, eu diria que se fazem de idiotas. Fazer-se de idiota. Fazer-se de idiota será sempre uma função da filosofia” (Deleuze *apud* Han, 2018, p. 109). E se a idiotia tem sua função filosófica é porque “Só o idiota tem acesso ao *completamente Outro*. O idiotismo torna acessível ao pensamento um *campo de imanência de acontecimentos e singularidade* que escapa a qualquer subjetivação e psicologização” (Han, 2018, p. 109, grifo do autor). Desprende-se do palhaço, na sua relação com o outro, os acontecimentos, os blocos de infância, os blocos de afetos e perceptos, outros possíveis modos de existência, linhas de fuga de vida ou morte. E que não se perca de vista os perigos e os riscos diante dos limites e os territórios seguros da seriedade.

A seriedade e os lamentos revigorantes do ego. A seriedade e a conservação das formas. A seriedade e o edifício da maldade. A seriedade e os discursos sonolentos. A seriedade e a prisão de ventre. A seriedade e a tal “verdade”. A seriedade e o burocrata. A seriedade é uma coisa xexelenta. E como diz Tom Zé “Por que então esta mania danada,/ esta preocupação/ de falar tão sério,/ de parecer tão sério/ de ser tão sério/ de sorrir tão sério/ de chorar tão sério/ de brincar tão sério/ de amar tão sério?/ Ai, meu Deus do céu,/ vai ser sério assim no inferno!”<sup>20</sup>. E pra quem tem se maturado há décadas nos afetos que atravessam a arte da palhaçaria, fazendo da seriedade uma anedota, uma pilhéria, uma patota, uma zomba, uma patetice, mergulhemos numa historieta grávida de linhas vitais que abrem, de forma pateticamente regozijante, o picadeiro da vida a uma ética profundamente transformadora. Segue o relato de uma palhaça:

*Há 23 anos... Aí eu tava com Ana Terra bebezuca quando fui viver minha hippiece em Olhos D'água. Queria viver da simplicidade, em harmonia com a natureza, sem tv, fazendo artesanato, aquela porra toda. Tudo era assim, muito simples, novo, romântico e perrengue. Lindo. Resolvi ir lavar roupa no rio. Era uma distância tipo... Da rodoviária até a torre. Moleza. Juntei um monte de roupa suja, calça jeans e os carai e fiz minha trouxa gigante, eu disse gigante, num edredom. Eu disse edredom... Saí me achando com aquela fuckin trouxa na cabeça estilo depois do almoço, toda simpatiquinha e meio empenada, não entendendo o olhar de estranhamento do povo da cidade. Achava que era por causa do meu "exotismo", na época*

---

<sup>20</sup> Trecho da música *Complexo de Épico* do álbum *Todos os olhos*. Tom Zé, 1973.

*eu achava que era exótica... A ida foi puxadinha mas cheguei no rio inteira e mandei ver no sabão em barra e escovão. Era roupa pacaceta e eu com minha técnica de filha da asa sul, levei tipo umas quatro horas pra lavar tudo, até o edredom e pendurar na cerca sem torcer porque força já não tinha. Pito um pra comemorar vendo o pôr-do-sol, aquela merda hippie do caralho. Me toco que vai escurecer porque os mosquitos começaram o banquete, vou refazer a trouxa. Tudo molhado ainda.... Mermão... A porra da trouxa... A porra pesava uma tonelada, só o edredom devia ser uns dez quilos. Obviamente eu não conseguia nem erguer do chão aquela parada, tive que voltar pra casa arrastando a trouxa no chão seco do Goiás, sem um pingo de dignidade, sem simpatia nenhuma com os nativos, que me olhavam com aquele sorrisinho maligno de quem sabe das coisas. Ali eu conheci a humilhação e compreendi que não era exótica. Não... Eu era a gorda fazendo merda. Uma super atração pro público presente. Reconheci essa potência e passei a ganhar a vida assim, logo depois que sarei da coluna... Uns meses depois... Aprendizado 1, lavar roupa no rio é de manhã cedo pra porra da trouxa voltar seca, 2, você que pense muito bem no tamanho da cruz que quer carregar (sem arrastar) e 3, uma situação de merda pode mudar sua vida pra sempre...<sup>21</sup>.*

Quem, em suas pretensões de pessoa importante, cidadão do mundo, alguém na vida, faria questão de ser uma “super atração” em forma de fracasso para outras pessoas? Rir de sua própria estupidez e fracasso é uma fina ética, ou uma gorda ética, de vida ou morte. A palhaça está radicada na sua própria catástrofe. Esta é, antes de qualquer outra coisa, uma mudança de perspectiva, ou seja, no mínimo, uma multiperspectiva, uma virada ética, virar de ponta-cabeça. A palhaça está íntegra em sua capengueice. A palhaça está intensa na sua presepada. A palhaça está encantadora no seu fracasso. A palhaça está belíssima em sua ingênua patota. Ela celebra a estupidez humana com todas as suas honrarias, a estupidez dos povos. Ela brinca numa cordabamba limite, à beira de si, não sendo, sendo demais, sendo mais que ela mesma. A cordabamba de si faz bambear o ego, bambeia um humanismo predatório. E o fundo louco disso tudo é que a figura da palhaça está aplaudida na miséria refletida do outro. Há um regozijo interno de saber que aquela figura pode guardar todos os tropeços alheios, é quase um Cristo expiando todos os pecados da humanidade. A palhaça é uma Crista. Então os mais corajosos, ou desavisados, ou mesmo os sem noção, olham um pouquinho mais de perto, olham um

---

<sup>21</sup> Texto de Ana Flávia Garcia, artista no DF, que se descreve como “Artista cênica jogadora/criadora/criatura em palhaçaria, atuação, direção, encenação, dramaturgia e produção. Corpo trânsito em fisioperformance, militante em arte-educação, pesquisadora e desenvolvedora de projetos, ações, mediações e metodologias na tríade arte/política/filosofia com olhos feministas. Integrante do Duo Brinquedo e do Cabaré das Rachas”.

pouquinho mais olho no olho e, sem nenhuma palavra lançada, nenhum gesto em vista, percebe-se que a palhaça está tão viva quanto o sol irradiante, ela tem muitas vidas em si, muitos viços, tem algo elétrico ali, algo marulhante, algo errático e zombeteiro. O fundo nevrálgico de tudo isso é que a palhaça está pronta para todas as guerras. Sua pistola d'água pode matar pessoas e fazer viver as singularidades.

### **O entusiasmo do corpo ou os animais que logo somos<sup>22</sup>**

*O que é filosofia?* é um livro que vislumbra, eleva e radicaliza a multiplicidade da criação à sua máxima potência constitutiva. Essa criação invade os territórios das paixões e explode nas trincheiras micropolíticas. Criar é necessário, é até instintivo e aqui faço menção a uma ideia de instinto tal qual a enxerga Brian Massumi em *O que os animais nos ensinam sobre política*. Ou seja, o instinto, qualidade mais afinada e, comumente, relegada aos animais, não é um mecanismo automático da ordem meramente mecânica da natureza, ele se adapta e improvisa, pois é da ordem da invenção, da performatividade. Não é à toa que, remetendo à brincadeira animal e seu vínculo com o instinto, Massumi defende que a brincadeira é instintivamente pertencente à dimensão estética, sendo, também uma forma de abstração. Ele dirá “O gesto lúdico é um *gesto vital*” (2017, p. 21, grifo do autor). O gesto lúdico enquanto ação performativa, reflete sobre si mesmo. Essa possibilidade do animalesco se abre a uma inventiva multiplicidade virtual, pois, precisamos, em algum nível, nos tornarmos animais para que possamos constituir um novo mundo, para possibilitarmos outras formas de existência entre os seres dessa terra, para criarmos outros contextos políticos com outros circuitos de afetos. Criar para resistir. Um povo do porvir deve ser criado, como apontam Deleuze e Guattari (2004). Mas não se trata de uma criação para o amanhã, este povo já está em curso, sempre esteve, pois esta é a atemporalidade do devir, que é sempre minoritário. Essa é a potência do animal, sobretudo do animal que somos: ser uma minoridade da existência e irromper novos modos de vida. Micropolítica das inumanidades.

A imaginação e o pensamento animal, além de estar diante das minoridades, está adiante da nossa civilização, adiante da invenção do humano enquanto morada privilegiada, majoritária e autocrática. Esta humanidade inventada, tal qual a compreendemos no senso comum, é

---

<sup>22</sup> Este subtítulo faz referência à obra de Jacques Derrida *L'animal que donc je suis*, traduzido para o português como *O animal que logo sou* (2002).

fundadora de um princípio universal, determinado e profundamente nefasto para os outros modos de existência que dele não participam. A própria etimologia da palavra homem que deriva de *humus*, ou seja, terra, já define uma ideia de homem que é o ser desta terra. Ele é a própria terra, o próprio barro fundador. Enquanto a palavra mulher, em muitos idiomas, tem uma relação subalterna a esta estrutura fundante, como é o caso de *mulier* em latim que significa “mulher casada”. A própria cosmogonia cristã popularizou mitologicamente esta ideia fazendo de Eva uma mera derivação da costela de Adão. Precisamos destituir esse imaginário, descolonizar os inconscientes habituados a essa corrupção da vida. O animal não é universal, ele é pura multiplicidade. Aquém e além do humano. Ele ferve e abunda entre as fronteiras. É o perigo dos enxames de vespas, da massa imponente das orcas, das trevas dos polvos, dos ferrões das arraias, das matilhas de javalis, da frialdade das víboras, dos ardis dos ratos, das moscas de Belzebu, é o perigo de todo movimento minoritário.

Nossa humanidade criada, que é a própria consciência que se tem de uma humanidade geral, é o nosso dentro do humano. Nosso habitat. Mas precisamos multiperspectivar tudo aquilo que não contém essa criação ensimesmada do homem, pois os devires estão fora e são o próprio fora desta humanidade. Procuramos reiteradamente apagar os traços do animal que nos compõem. Essa distinção é um traço normatizador da nossa civilização. Mas sob uma perspectiva animista, aquilo que chamamos nossa vida, a vida do ser humano, é uma peculiaridade da vida mais ampla, de uma política maior. Somos, inevitavelmente, a relação com outros seres. Nunca deixamos de ser perscrutados pelos animais, talvez pelo simples fato de que adormecemos o entusiasmo do corpo animal que sempre fomos. O antropomorfismo é nossa cosmética para atenuar os traços que não cansam de fugir de nós mesmos, assinalando territórios inauditos. Estamos sempre em vias de núpcias com o indiferenciado. As crianças compreendem isso de forma direta. Ela arma suas garras e já é um demônio. Faz uma careta e já começa a fazer circular as partículas de seu devir-animal. É como o devir-lobisomem de Karen Reyes, uma criança, que é a personagem central de *Minha coisa favorita é monstro*, uma *graphic novel* de Emil Ferris de 2019. Para Massumi “Nunca houve criança que não devir-animal ao brincar. O projeto da política animal: fazer com que o mesmo possa ser dito dos adultos” (2017, p. 164). O devir-monstro de Karen como a própria etimologia da palavra monstro implica, pressagia e adverte. Mas pressagia o quê? Adverte a quem? O que não é humano. À humanidade constituída. Muitas vozes vão ser enunciadas “Matem esse monstro”. Os monstros têm uma afinada relação com os devires-animais, com os devires-crianças. Uma

criança se transforma, de fato, em monstros. Pois os monstros são reais e não se cansam de reatualizar suas monstres. A besta ou animal implicados no monstro é uma possibilidade de fazer fugir nossa humanidade. Por isso nosso fascínio e, ao mesmo tempo, nosso repúdio àquilo que vem para nos destituir dos nossos dogmas de pessoa, nossas leis da constituição humana. O dilema de Karen é justamente o de viver como uma monstra no meio das pessoas insossas e imersas em suas humanidades. O animal no qual te tornas exige uma ética distinta para se viver em bandos humanos. Investir na besta que te aprofunda e te faz esparramar por outras brechas de vida. Não se pode domesticar certos animais. Nosferatu tem uma estranha aliança com os ratos e com os morcegos. Sua fonte de alimentação, o sangue humano, é ainda sua possibilidade de disseminar um contágio. É o constante bordejar do fora da humanidade, invadindo nossos sistemas pelas fissuras morais, micro-rasgos da nossa constituição pessoal.

Ao longo das histórias, fizemos questão de esquecer que não temos primazia na suposta criação do cosmos. Se somos protagonistas de algo, no máximo, somos protagonistas das nossas próprias ficções. A vida não foi criada para o nosso deleite. Não existe nada de “nosso” num contexto cósmico. E a noção de linguagem humana ou de cultura não nos dá nenhum protagonismo diante da existência. Nossa noção majoritária de uma certa humanidade, nossa consciência e desenvolvimento de uma linguagem singular, no máximo, implica uma peculiaridade da existência, não mais que isso. No entanto, o uso que podemos fazer destes dispositivos, que muitos acreditam nos distanciar de maneira arrogante de outras espécies minerais, vegetais e animais, podem ser usados no sentido de nos restituir aquilo que estes próprios dispositivos, mal utilizados, nos expropriaram, que é uma herança imanente da vida no sentido marulhoso, indescritível e indecidível que ela implica. Por uma micropolítica sem antropomorfismo Lapoujade, fazendo menção a um perspectivismo em Henri Bergson, diz

Não é o universo que é dotado de uma memória, de uma consciência humana, de um movimento, mesmo alterados; pelo contrário, é o homem que, graças à intuição, entra em “contato” com os movimentos, as memórias, as consciências não humanas que estão no fundo dele. No fundo do homem não existe nada de humano (Lapoujade, 2017, p. 72).

Nessa perspectiva a matéria é amplamente viçosa e inteligente. Carregamos este grão cósmico. E a tal intuição bergsoniana no texto do Lapoujade é uma possibilidade de se vislumbrar essa potência que é o não humano em nossa própria constituição. Retomemos à noção de instinto acima e percebamos o quão enigmático e, ao mesmo tempo revelador é o fato quando se diz

que o instinto é intuitivo, pois ele age porque sabe. Mas sabe e age não porque seja uma espécie de máquina automática, predeterminada para todo o sempre, e sim porque se adapta e se transforma constantemente, pois brinca, logo cria, desde sempre, as condições para que a vida seja uma prolífica multiplicidade que não cessa nunca de se alastrar, de se intensificar. O animalesco, dessa forma, é uma perpétua criação e prescinde, inclusive, do humano.

Deleuze e Guattari (2004) apontam a mácula da vergonha explícita em muitos dos nossos atos humanos, fazendo menção tanto a situações extremas, a partir de relatos de Primo Levi, como é o caso do Nazismo e sua máquina política de proliferar campos de concentração e morte, quanto aos eventos medíocres de nossa micropolítica, com nossos pequenos atos sujos do dia a dia. Nós latinos, por exemplo, não podemos deixar de fora, entre outros, os atos de contínua vergonha engendrados contra o povo preto, vítima do maior genocídio humano continuado, também o constante genocídio dos povos indígenas, originários da América Latina e os tantos atos praticados em nome de Deus, em nome do homem, em nome do mercado, em nome de tudo aquilo que é majoritário e deletério às outras humanidades, como diria Ailton Krenak, ou às não humanidades, como é o caso dos migrantes em alguma medida, das mulheres, das crianças, dos loucos, dos pobres, enfim, dos biomas mais criativos desse nosso mundo. Temos aqui muitas linhas errantes que se entrelaçam e nos permitem entrever a criação como um movimento estético possível para um povo do porvir. Uma linha preta, uma linha indígena, uma linha de uma filosofia que implica um pensamento não filosófico, ainda que esta filosofia tenha sido engendrada num contexto de privilégios, por isso, também, uma linha crítica, mesmo uma linha animista, uma linha animal, mineral, vegetal, muitas linhas micropolíticas, muitas linhas minoritárias, linhas capazes de nos destituir daquela humanidade e de sua vergonhosa produção de morte. Quem pensamos que somos? E com que direito fundamos um ponto de vista tão genérico quanto desavisadamente falacioso e fictício? Deleuze e Guattari dizem que

Os direitos do homem não dizem nada sobre os modos de existência imanentes do homem provido de direitos. E a vergonha de ser um homem, nós não a experimentamos somente nas situações extremas descritas por Primo Levi, mas nas condições insignificantes, ante a baixaza e a vulgaridade da existência que impregnam as democracias, ante a propagação desses modos de existência e de pensamento-para-mercado, ante os valores, os ideais e as opiniões de nossa época. A ignomínia das possibilidades de vida que nos são oferecidas aparecem de dentro. Não nos sentimos fora de nossa época, ao contrário, não cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos. Este sentimento de vergonha é um dos mais poderosos motivos da filosofia. Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas. E não há outro meio senão fazer como o animal (rosnar, escavar o chão, nitrir, convulsionar-se) pra escapar ao ignóbil: o pensamento mesmo está por vezes mais próximo de um animal que morre do que de um homem vivo, mesmo democrata (2004, p. 140).

Ao mesmo tempo em que essa vergonha é considerada um dos mais poderosos motivos da filosofia, não é menos verdade que também seja um dos mais poderosos motivos para a arte. E aqui conjuram-se forças para se criar uma comunidade do porvir. Não uma comunidade genérica, homogênea e universal, mas antes, uma comunidade heterogênea, marulhosa, discrepante. Aproximar o pensamento às potências de um animal que morre é um salto para fora de todo e qualquer humanismo, para fora do neoliberalismo e toda a política mercantil, é um salto para fora do homem. Tal política animal é radical. Há um inconsciente colonizado e uma arte animal, que se configura numa constituição política animal, atravessada por um pensamento animal. É uma possibilidade de se criar outros modos de existência, é a resistência a este inconsciente colonizado. Há outros inconscientes disponíveis, havemos de alimentá-los com as forças irruptivas do nosso tempo, com as constantes insurreições dos micropovos que se rebelam. A linha intensiva de uma animalidade, assim como todas as linhas minoritárias não cessam de fazer do atualismo, a arte de atualizar o real, sua micropolítica de criação. Se criar é resistir, como apontam Deleuze e Guattari (2004), também é, sobretudo, re-existir de forma mais potente, de forma intensa, de forma irresistível. Há uma matilha, um coletivo intenso, algo que transborda e faz proliferar, um monstro que tensiona todas as bordas do humano, uma multidão que faz fugir as linhas do sistema. É por isso que

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos (Deleuze e Guattari, 2005, p. 30).

Precisamos falar cada vez mais das políticas da vida, das micro-resistências que a pululam, das inumanidades, das legiões de corpos que revolvem uma vasta matéria cósmica. O animal está aqui, agora, arranhando a gramática, grunhindo para a linguagem, está revelando nossa falta de rosto, que é abissal. É extremamente perigoso sentirmos o cheiro de algo que nos move, um rastro, uma linha errática. Esse cheiro nos age, até podemos sentir o gosto aberto da morte. Uma morte variada de nuances, que é a própria florescência da vida. O animal é espontâneo. Posso dizer que hoje estou meio jiboia e que apanhei um homem atarefado, displicentemente legislando sobre a vida, incurso em sua humanidade. Ele está dentro de mim com sapatos, terno e uma insistente preocupação em terminar os artigos de uma lei que deve vigorar. Sinto que preciso digerir esse homem até que ele não se distinga dos animais que me habitam. A matéria

elétrica da vida cantando o corpo elétrico dos animais. Como quando a mulher-bicho, Clarice Lispector intensa, diz

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. / Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se. / Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana (1998, p. 49).

Dor humana, mas naturalidade animal. Naturalidade da criança. Ofício de vida da atriz, da palhaça. Dor, natureza, brincadeira. Estar presente. O movimento aberrante do instante-já de Lispector. E estar presente não é simplesmente compreender sua matéria vibrando em torno de si, mas é ampliar o entorno dessa vibração para fazer agenciar outros corpos. Outros animais. Um entorno simpático. O corpo da atriz e da palhaça é um corpo entusiasmado, é um corpo elétrico, é um corpo em difusão e transbordamento de afetos. Massumi (2017) vai enfatizar justamente o caráter de intensidade do corpo como elemento singular na brincadeira animal. Ele vai falar de uma mais-valia de vida como esse excesso que se desprende da vivacidade do corpo do animal que brinca. Para ele, essa mais valia teria relação com o que Étienne Souriau observa como um entusiasmo do corpo

Le point de départ, c'est une sorte *d'enthousiasme du corps*. Qu'il s'y joigne une excitation vraiment psychique, d'abord confuse et globale puis précisée en conventions formelles, on voit naître une poétique du mouvement. On est bien près de véritables chorégraphies (Souriau, 2020, p. 43, grifo do autor)<sup>23</sup>.

A intensidade corporal que perfaz uma poética do movimento animal, defende Massumi (2017), corresponderia ao que Raymond Ruyer chama de rendimento estético ou mesmo o que Daniel Stern chama de afeto de vitalidade. E é justamente com Ruyer que instinto, *aisthesis* e brincadeira animal vão ganhar uma configuração singular para se pensar o brincar do animal enquanto constituição estético-política

---

<sup>23</sup> Tradução livre: “O ponto de partida é uma espécie de entusiasmo do corpo. A que se junta uma verdadeira excitação psíquica, inicialmente confusa e global e depois especificada em convenções formais, nasce uma poética de movimento. Estamos muito próximos da coreografia real”.

[...] ele afirma que todo ato instintivo produz um rendimento estético. Isso situa a brincadeira num continuum de instinto e, inversamente, o instinto no espectro artístico. Portanto, é uma questão de ênfase considerar a brincadeira uma variedade de instinto ou o instinto um portador da brincadeira. Ambos estão corretos: inclusão diferencial mútua, com a maestria como operadora da inclusão. / A brincadeira pertence instintivamente à dimensão estética (Massumi, 2017, p. 25).

A intensidade corporal, ou rendimento estético, ou o afeto de vitalidade, que são os excedentes do ato de brincar, é justamente aquilo que vai ampliar a vida em suas possibilidades de ação e atualização das formas. A brincadeira possibilita que a própria vida como excesso de si mesma explore a novidade da criação, ou seja, ela dá todos os elementos para que as formas sejam improvisadas, inventadas. O brincar está na concepção de novos modos de existência e faz do brincante um atualizador da vida que se expande em sua produção diferencial. A brincadeira e seu caráter instintivo é uma abertura à criação diante da contingência da vida. É a partir de Ruyer que Massumi vai defender o fato de que as atividades adaptativas e instrumentais da vida capturam o excesso que escapa da brincadeira e não o contrário. Ou seja, a vida é, sobretudo, um excesso de produção de si mesma. Para Massumi

A brincadeira, e a expressividade à qual ela mesma se dedica, constitui um domínio autônomo da atividade vital, um domínio fundamentalmente insubordinado à lógica da adaptação, ainda que seja capturado de modo útil por ela em determinadas circunstâncias. Isso inverte a relação entre a brincadeira e suas arenas análogas. Em vez de brincar de forma servil em conformidade com elas, na realidade são variações nas formas que são inventadas pela brincadeira, daí secundariamente assumindo funções adaptativas (2017, p. 29).

A potência virtual da brincadeira é a própria atualização infinda dos modos que se auto diferenciam. É um excesso de vida e seu desejo de perseverar. Soa, sobretudo, espinosiana esta afirmação. A apetência da vida, o *conatus*. Assim como o que Riobaldo no fundo desejava, no romance *Grande sertão: veredas*, ao buscar pactuar com o dito, o outro, o tihoso, era ser mais que ele mesmo, há um movimento singular da vida que empurra seus limites para uma profusão de criação de novas formas. O pacto de Riobaldo seria um modo de brincar. Massumi (2017), a partir dos estudos sobre o instinto de Niko Tinbergen, vai dizer que há um ímpeto “supernormal” sobre a atividade instintual. O ato de improvisar na brincadeira persevera, assim, na singularidade dos corpos. Ser singular é um ímpeto supernormal. O que para nós teria relação com a ética envolvida na criação de um corpo sem órgãos para si. Há um movimento supernormal, excedente, no instinto que brinca. É o viço, a abundância da vitalidade em se alastrar. O entusiasmo do corpo na abstração do pensar.

Massumi, a partir de Ruyer, fala de uma capacidade alucinatória do instinto. A espontaneidade da improvisação é um ato alucinatório. Para o que pensamos ser uma ordem do mundo, leis da natureza, há uma desordem em andamento, há uma subversão do brincante. Este é um desordeiro por natureza excessiva. A abundância na virtualidade do brincar é um estado contínuo de desobediência. Às atividades adaptativas e instrumentais de um mero sobreviver, há um apetite que aponta para um mais viver. Esse *plus* é criação. A brincadeira afirma a vida em sua proliferação de vitalidade. Ao mesmo tempo, há um grau artificioso no instinto que performa. A partir de Berson, Massumi fala da potência do falso, ou seja, “O instinto, enfatiza Bergson, não é apenas acionado, ele é *atuado*. Atua a si mesmo ao brincar” (2017, p. 43, grifo do autor).

Talvez o fundo aberrante dessas colocações é que a natureza, para além de ser uma profusão de leis físicas, é brincante. A natureza brinca e, por isso, a vida se expande diferencialmente. A atriz e a palhaça brincam. Pois a brincadeira é uma exploração da corporalidade do corpo. Ser palhaça é ganhar mais corpo. Ser atriz é ganhar mais corpo. E ganhar mais corpo implica em fazer mais conexões, afetar mais e ser mais afetado. Estamos às voltas com as sínteses afetivas. Brincar é uma multiplicação afetiva. A palhaça que brinca aumenta as conexões vitais. Ela multiplica os corpos presentes, pois conjura uma “simultaneidade de presentes impossíveis” (Massumi, 2017, p. 53). Esse é o milagre da multiplicação no teatro, na performance. Um milagre artificioso. Conectivo. Simpático. Uma micropolítica de corporalidades que reatualizam constantemente o real. Massumi chamou, a partir de Gilbert Simondon, de conexão transindividual que propicia as transformações corpóreas. “A transindividualidade dessa transformação é o que torna a brincadeira um processo fundamentalmente relacional, a partir do momento em que é disparado o seu movimento. Sua relacionalidade se prolonga potencialmente numa conexão *transsituacional*” (Massumi, 2017, p. 550, grifo do autor). A transsituacionalidade apontada por Massumi ganha um caráter conectivo de partilha de territórios. Ou seja, entendemos que o campo simpático<sup>24</sup>, no teatro e na performance, além de multiplicar as presenças e os tempos, também são acontecimentos que multiplicam as territorialidades. Ou seja, a atriz e a palhaça criam e transitam territórios, assim como o público, numa conexão transindividual. Ou seja, há uma “*incorporação no acontecimento*” (Massumi, 2017, p. 59, grifo do autor). Incorporar o acontecimento na *práxis* e na *poiesis* performática é

---

<sup>24</sup> Em *Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*, parte dessa pesquisa, discorremos sobre o campo simpático a partir do artigo *Love of Learning: Amorous and Fatal* de Elizabeth Freitas, 2019.

uma possibilidade de brincar junto, multiplicar as linhas de fuga. É fazer uma política animal. Bergson diz “O instinto é simpatia” (2005, p. 191). O entorno simpático para as transformações dos corpos é singularizado no teatro e na performance. O entusiasmo do corpo é capaz de entusiasmar outros corpos e se formos abraçar a etimologia de entusiasmo para uma micropolítica da imanência no teatro e na performance, diríamos que os corpos entusiasmados são corpos possuídos pelo apetite ou desejo tal como Espinosa o diz, ou seja, possuídos pela natureza, possuídos por animais, possuídos pela vida em sua maneira abundante de transbordar.

### **A linguagem que logo brinca**

“Se instinto é simpatia, então a linguagem é instintiva – não menos que a cambalhota de um filhote de lobo ou a bicada do pássaro bebê” (Massumi, 2017, p. 74-75). É sob esta perspectiva que Massumi vai defender que a brincadeira animal possibilita toda e qualquer linguagem a ponto de implicar o desenvolvimento da linguagem humana como aperfeiçoamento de sua animalidade. Um verso de Barros, assim como a bicada do pássaro bebê, são atos intensivos que ampliam o real tendo como perspectiva um campo infindo de possibilidades de atualização. A ação da brincadeira, seu gesto, seus corpos envolvidos, implicam numa pragmática que necessita ser vivida, por isso “A forma da abstração encenada na brincadeira é uma *abstração vivida*” (Massumi, 2017, p. 23, grifo do autor). Se a linguagem é instintiva como defende Massumi é porque ela é relação inventiva com o mundo, é relacional. A linguagem perscruta o novo e, por isso, é a própria novidade se processualizando. Como apontamos anteriormente, a brincadeira implica uma mais-valia de vida, um quê estético que excede à atividade vital e por isso é excrescência, é inutilidade.

Dessa forma, podemos pensar na linguagem humana como uma intensa criação de inutilidade, excrescência poética. Isso porque brincar é uma atividade instintiva, logo expressiva, logo estética. Logo, ela implica um transbordamento da própria vida a partir de uma ação animal. Não à toa, observa Massumi, Deleuze e Guattari vão defender a linguagem escrita, por exemplo, como um território dos mais propícios para o devir-animal. E é sob esta perspectiva que defendemos esse trabalho como um plano de composição digno de movimentos animais. Ao nos colocarmos em intensificação de linhas que proliferam zonas de indiscernibilidade, também nos colocamos diante dos animais, junto a eles e, no contágio molecular de partículas

partilhadas não há outra coisa a fazer senão brincar. Brinca-se intransitivamente. Na performatividade da brincadeira, esta pesquisa sopra, é excessiva e, por isso, é também um plano de invenção e improvisação. É dessa forma que a linguagem do teatro e da performance atravessa a composição desse texto. Não se brinca menos no teatro. Ao mesmo tempo, toda linguagem humana que procura reinventar o mundo é o estado vívido e intenso de uma variação contínua. A potência da variação é intrínseca à fecundidade da linguagem, é o excesso estilístico da brincadeira como sugere Massumi.

Barros brinca “Nos monturos do poema os urubus me farreiam” (2002, p. 11), e essa brincadeira aponta um fato implícito da potência da linguagem, ou seja, sua capacidade metalinguística ou metacomunicativa. Podemos compreender a metalinguagem como aquela piscadela debochada que a própria linguagem faz para si mesma. É o desdobramento sobre sua matéria, seus corpos. Esta função da linguagem, sugere Massumi, está presente na brincadeira animal como um potencial pré-humano e pré-verbal. Somos linguajeiros ao brincar. Teatrar e performar perfazem territórios de um vasto desdobramento da linguagem humana. Teatro, modo de brincar. Performance, modo de brincar. Para Massumi “A linguagem se distingue pela capacidade reflexiva de se dobrar – de replicar suas operações sobre si mesmas, de comentar a respeito daquilo que se faz ao fazê-lo” (2017, p. 47). É assim que Barros desdobra a matéria palavral, dando síncope às frases: “Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril (2002, p. 31, grifo do autor). Os tais inutensílios são excrescências, mais valia sem utilidade. A atriz emana os excessos da linguagem quando faz um corpo sem boca para dizer o indizível, quando cria um cachorro catinguento com latidos fascistas, quando usa o tempo pra multiplicar o tempo alheio, quando encarna um coveiro zombeteiro que debocha dos crânios desenterrados de figuras da corte, quando sacrifica-se como um boi nagueal prenhe de aboios inauditos, quando deixa uma agrura inóspita desgarrar de seus olhos quentes e amplos. É por isso que a ação da atriz performa. Ela é, em si, acontecimento. Acontecer é político, é ético, é estético. Como a fórmula de Massumi “Ético-estético = estético-político” (2017, p. 82). Os modos de agir da atriz implicam numa política do gesto que performa, ou seja, brinca como desdobramento da linguagem. O acontecimento é também, neste contexto, uma atividade verbal. Ação. Modos de agir.

Os atos das linguagens humanas conjuram um povo do porvir, sempre e inequivocamente. A atriz e a palhaça brincam na invenção de mundos e modos de existência, possibilitam o trânsito de afetos e perceptos, que são os aspectos não humanos que perpassam a micropolítica do humano como apontam Deleuze e Guattari (2004). É dessa forma que o teatro e a performance que logo brincam, convocam o inumano, pois o povo do porvir é o próprio fora da humanidade. Aquilo que vem é um animalismo e por isso a linguagem que logo brinca conjura inumanidades. A autossuperação do homem é a superação de sua própria humanidade. Por motivos semelhantes Paul B. Preciado (2019) dirá que o feminismo não é um humanismo e sim um animalismo. Essa aproximação pode parecer díspar num primeiro momento, mas ela partilha da resistência de inauditos modos de existência, que implica outros circuitos de afetos, que denotam ações ético-estéticas para uma confluência política. Ou seja, não há animalidade baseada numa ética normativa como sugere Massumi (2017).

A abertura ao político como ação ético-estética, possibilita à linguagem humana uma conexão entre os corpos, pois a intensidade do entusiasmo do corpo que brinca é uma linha vital de expressão. Dessa forma, a ação da atriz é uma arte de composição coletiva, de atração simpática, ou seja, é sobrevida, é o vital buscando exceder as normas. Podemos compreender, dessa forma, que o desejo também é uma partilha do coletivo por meio de sínteses disjuntivas. As singularidades são heterogêneas e o teatro e a performance, em seus processos de criação, são heterogêneses. Massumi dirá que “A política animal é uma ético-estética da autocondução da apetição por excessos imanentes cada vez mais inclusivos” (2017, p. 86), ou seja, num mesmo *continuum* imanente temos no teatro e na performance as linhas múltiplas e embaralhadas do político, do ético, do estético, do desejo e da linguagem que segue em seus excessos de mais valia. O gesto da atriz também é máquina afetiva, é relação, é intensificação da vida em ato. O teatro guarda essa potência do acontecimento vivo. O acontecimento se dá por uma política de verbos que constituem territórios híbridos. Antes de pensarmos em coisas, seres, objetos e sujeitos, pensamos em agenciamentos em que o acontecimento é a própria coisa em sua coletividade, em seus devires, em suas linhas de fuga. Para Massumi

A política animal e sua metamodelização *fazem a linguagem brincar*. Brincar com a linguagem significa fazer *uso instintivo* da mesma, e isso consiste no emprego gestual das palavras como catalisadores de atos de linguagem que efetuam transformações-*in-loco* diretas, as quais chacoalham a corporalidade e recuperam a apetição, propulsionando a atividade vital na direção de uma variação transsituacional (2017, p. 90, grifo do autor).

Quando Espinosa (2013) toma o corpo como modelo em sua *Ética*, percebemos a potência agenciadora dos corpos no trabalho da atriz, ou seja, o que pode um corpo é ação micropolítica. A atriz é legião, pois traz consigo uma matilha que se prolifera afetivamente na relação. Conexão de matilhas alheias. As transformações possibilitadas pela linguagem é a transformação dos corpos que afetam e são afetados. O teatro que logo brinca é potencialmente animal, guarda em si o comum instintivo que agrega as inumanidades. Situacionalmente é lugar de conjurar bichos. As transformações-*in-loco* são as transformações incorpóreas que Deleuze e Guattari (2002) remetem às forças da linguagem nos agenciamentos coletivos. Animais!: imperativo que coloca em debandada os bichos linguajeiros que habitam nossos corpos.

É significativo o fato de Deleuze e Guattari (2003) considerarem a literatura de Franz Kafka um reduto do riso, pois não se poderia ler Kafka sem humor. É a partir da obra desse autor que eles desenvolveram o conceito de literatura menor e logo o de minoridade. E não podemos deixar de lembrar a importância dos animais nessa literatura, assim como toda uma ordem de inumanidades que a perpassa. As minoridades implicam inumanidades. Tal literatura implica em valores intensivos que usam a língua para tensionar a linguagem. A perspectiva de Massumi sobre o teor político da linguagem tem em Deleuze e Guattari precursores no pensamento que colocam a língua em processo de variação contínua. Para os autores franceses a literatura menor é primeiramente um processo de desterritorialização sofrido pela língua, depois afirmam que tudo nela é político, ou seja, a singularidade em suas ações micropolíticas constituem o político e, por fim, tudo toma um valor coletivo. Sob esta perspectiva, um teatro menor, assim como qualquer linguagem humana que pretenda minorar, tem em si este mesmo coeficiente de desterritorialização que conecta, em ato, o político e, conseqüentemente o coletivo. O teatro, assim como a performance, pode ser considerado um domínio do pensamento em ato que pode virtualizar um infindo espectro minoritário a partir de um tal modo de usar.

Deleuze diz que “não há língua imperial que não seja escavada, arrastada por essas linhas de variação inerente e contínua, quer dizer, por esses usos menores. A partir daí, maior e menor qualificam menos línguas diferentes do que usos diferentes da mesma língua” (2010, p. 39) e é dessa forma que ele aponta o teatro de Carmelo Bene como um teatro capaz de minorar um teatro shakespeariano. A variação contínua é justamente a brincadeira da linguagem que segue experimentando a vida.

Um teatro menor implica na relação que se estabelece entre *potestas* (poder) e *potentia* (potência)<sup>25</sup>. Desterritorializar a linguagem e a língua é uma ação da potência das singularidades contra o poder instituído. O poder estabelece e estabiliza os limites da linguagem e sugere uma invariância formal<sup>26</sup>. Logo, as linguagens erigem territórios de poder que tendem a cessar a experimentação da variação contínua. Diante da oficialidade das instituições, há uma minoridade subterrânea que reativa a liberdade de criação. É por isso que as inumanidades fazem rachar, fissurar, rasgar os padrões majoritários. Ou seja, variar, como uma função intensiva da linguagem, é produzir excessos. Sobretudo, produzir excesso para fora da história como aponta Deleuze (2010). Aquilo que diferencia é um modo de agir que não é histórico. É, antes, produção de afetos, devires. Aquilo que logo brinca está à espreita da linguagem, é sua própria potência de diferir.

Pensemos, por exemplo, na *Medeia* de Eurípedes, um verdadeiro bloco de afetos e perceptos, um ser de sensações. A Tragédia Grega é uma instituição viva e *Medeia* atravessou os séculos como um de seus mais belos espécimes. A heroína trágica que dá nome à peça faz parte de um contexto mítico e lendas antigas. Na peça grega, ela encerra um destino. Ela fundou um território na história do teatro, assim como perpetuou imagens indelévels no imaginário cênico-performático. A feiticeira vingativa que mata os próprios filhos emana uma aura inegável de poder e, ao mesmo tempo, de potencial desterritorialização. A própria palavra *Medeia* se transformou sensivelmente nas práticas que a performaram ao longo dos tempos. *Medeamaterial* de Heiner Müller coopta algumas linhas intensivas do mito num contexto de mistura semiótica. Uma *Medeia* que flerta com a liberdade da performance. A materialidade da linguagem teatral é o próprio fora da linguagem, é seu gaguejar, sua afasia. A profusão de outras linguagens que invadem o espaço cênico desloca os sentidos do mito da heroína grega de seu status trágico para uma sensorialidade imagética, sonora, sensível. *Medeia* vira brinquedo da linguagem teatral. Já em *Des-Medeia*, Denise Stoklos coloca em cena personagens-símbolos (*Medeia* e *Coro*) para “Desatar o nó da tradição da matança aos atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente” (Stoklos, 1995, p. 4). Aqui a personagem feminina milenar é destituída de seu estatuto dramaturgício e pode redramaturgiar a vida a partir de escolhas afetivas da atriz.

---

<sup>25</sup> Essa relação, a partir da filosofia de Espinosa, é tratada com mais atenção na seção intitulada *Imaginar, sobre Prometeia, corpo, teatro e a constituição política do mundo*.

<sup>26</sup> Em *Glosar, modo de agenciar feitiçarias*, outra seção desta pesquisa, tratamos a questão da linguagem e da língua e seu coeficiente fascista, assim como sugerimos a potência poética como modo de agir micropolítico.

Grace Passô em *Mata teu pai* retoma os conflitos de *Medeia* para os dias de hoje. Já no título da peça percebe-se uma guerra no embate de gênero. Aqui é guerra. Quem ou o que precisa morrer? Uma *Medeia* febril entoando um canto judaico enquanto outras mulheres cuidam dela em seu delírio. Uma cadela, animal dramaturgicamente late ferozmente. Maternidade e sororidade. Uma rubrica diz “As mulheres preparam uma festa com coisas de explodir” (Passô, 2017, p. 36) e outra “*Medeia* dá a arma para uma mulher do público” (2017, p. 36). Uma legião de mulheres fulgura na *Medeia* dramaturgicamente de Passô, empregadas domésticas, a mulher síria, a outra, a amante, as filhas, a mulher cubana, a mulher haitiana, aquelas do público. A mulher é uma proliferação nesta *Medeia* desterritorializada, elas são as próprias inumanidades a agirem a peça, a instituírem outros circuitos afetivos, outros modos de existência. As últimas rubricas da peça dizem “*Medeia*, com uma metralhadora. Ouvem-se latidos ferozes de uma cadela. *Medeia* doce. [...] *Medeia* aponta a metralhadora para a plateia. Breu. Tiros ensurdecedores de metralhadora” (2017, p. 44-45). *Medeia* parece sugerir a morte daquilo que precisa morrer na gente. Sua dor e angústia perfazem uma ação micropolítica que sugere um povo capaz de matar o homem da humanidade. Os latidos da cadela são um rosnar voraz às fronteiras de nossa própria humanidade. Aqui, a linguagem é um território de embates afetivos. É guerra.

A linguagem que logo brinca desestabiliza o poder. Um animal que rosna espreita uma dramaturgia, a boca de cena, o público, instituições. Uma cadela feroz é uma subterrânea cumplicidade animal. Cadela cúmplice dos afetos. *Medeia* segue em devir-minoritário. Ela está diante de uma multidão de despossuídas mulheres. A língua gagueja. A linguagem brinca. *Medeia* apontando para si mesma: metalinguagem. A *Medeia* que logo fui sendo adiante. Uma dramaturgia que cheira a instinto. Coisa de bicho. Pré-verbal. Matar o pai é uma necessidade da nossa civilização. A cadela destroçaria o pai e transformaria a violência de seu desmembramento em matéria molecular para uma política da vida. Se o pai precisa morrer é porque a linguagem brinca com as sínteses afetivas. Ela diz para si mesma “Pai-palavra que me assombra e viola meu corpo em sua constituição molecular, é preciso guilhotina para deixar de patriarcar”. Se a Tragédia Grega fundou o destino de *Medeia*, emaranhada em lendas e mitos, e a confinou na beleza trágica da linguagem, na dramaturgia de Ésquilo, a atriz e dramaturga bebe do mito, bebe da coisa afetiva que perpassa a *Medeia* que devém, bebe do licor que a maturou com os séculos. A *Medeia* bebe de sua própria linguagem, bebe do seu nome fecundo e delirante, bebe da primazia do destino que lhe expropria e, bêbada de brincar consigo nas transformações incorpóreas da linguagem, ela, inumanamente, mata tudo aquilo que vilipendia

sua liberdade de tentar criar um novo mundo em que cadelas-palavras não necessitarão rosar para as palavras de ordem do homem.

Os modos de agir da atriz transformam *Medeia* em acontecimento. Ela elabora uma heterogênese. Devora os gregos, conjura os tempos, os seres todos da partilha. Transforma a história em máquina afetiva, pois faz alianças com o desconhecido, com os demônios das bordas. Um acontecimento linguístico, uma conjuração dos corpos. Nada disso é possível sem que a linguagem brinque. Nada disso seria possível sem a possibilidade de rir. Nada disso seria possível sem estarmos diante do animal. A potência da própria natureza de diferir em si, tem nos modos de agir sua variável minoração. Deleuze dirá “O humor se reclama, ao contrário, de uma minoria, de um devir-minoritário: é ele quem faz uma língua gaguejar, que lhe impõe um uso menor ou constitui todo um bilinguismo na mesma língua” (Deleuze e Parnet, 1998, p. 83). Diríamos um multilinguismo, glossolalia.

Ruminar um gesto, dar um bote linguístico, acocorar para atacar uma norma, sentir o cheiro dos perigos da língua, nitrir e rosar na inquietude da performance em ato, perceber o que passa e o que vaza, compreender o trânsito das partículas que metamorfoseiam os corpos. Existe toda uma bichania nos atos de performance que brincam. Deleuze diz

Saiba apenas que animal você está se tornando, e sobretudo o que ele se torna em você, a Coisa ou a Entidade de Lovecraft, o inominável, “a besta intelectual”, menos intelectual ainda quando escreve com seus cascos, com seu olho morto, suas antenas e suas mandíbulas, sua ausência de rosto, toda uma matilha em você perseguindo o que, um vento de bruxa? (Deleuze e Parnet, 1998, p. 90).

Escrever, atuar, performar, teatrar, dramaturgiar, fazem núpcias com o indiferenciado. Percebe-se que brincar, a despeito de sua intensidade e humor, também é da ordem da guerra. Humor e limite. Brincar com fogo e chauscar as peles. Rodear o perigo. Ser rodeado por forças que não são suas. A atriz ou a palhaça é também esse bicho que dilata o tempo, que carrega afetivamente o espaço, que flerta constantemente com os animais em que se torna, que brinca sob um delírio das formas. Ela cria um entorno simpático, prenhe de eletricidade. Por isso, o acontecimento de sua atuação *in loco*, é a possibilidade de agenciar os corpos numa teia errática e relacional. Compreender intuitivamente, intuitivamente, visionariamente, os afetos que transitam e as transformações dos corpos, é sabedoria animal. É arte de quem brinca com fogo.

### **Brincando de fracassar mais e melhor<sup>27</sup>**

Em 2015 o Grupo Desvio – DF estreou o espetáculo *Os Fracassados*<sup>28</sup>. A peça, embora bem recebida pelo público, transformou-se num verdadeiro fracasso na tentativa de participar de festivais, mostras e programas de fomento. O título parece fazer jus à sua breve história. No entanto, há algo adormecido nesse trabalho, uma inquietude subterrânea, algo inominável. A dramaturgia, na sua quietude e em sua impossibilidade de se realizar, tem se afinado com animais ao longo destes anos. Um imaginário tem transformado as potências virtuais desse trabalho que almeja atualizar algumas de suas forças. Há linhas de fuga subvertendo a linguagem sob a poeira do fracasso. O texto e sua ação sobre os corpos, de alguma forma latente, ainda procuram conjurar matilhas. A peça traz, num espectro mais geral, o tema da amizade, da infância e das masculinidades. É dividida em seis partes: *Quatro homens dentro da existência, Intermezzo, “Il Pomodoro!”: quando dois molhos se misturam, O ovo, a galinha e o pinto, Celebrar porque um dia seremos apenas poeira e A infância era agora, será?*. *Os Fracassados* coloca em cena quatro amigos que se encontram após uma aparente tragédia. Homens que tropeçam em seus próprios demônios. Eles transitam por sonhos e memórias pessoais evidenciando seus dilemas existenciais, tocando em temas universais como a infância, a amizade, a morte, o tempo e a memória. Embriagados de blocos de infância, eles vivem uma jornada rumo às possibilidades de sínteses afetivas. O fracasso, apontado no título, soa como uma provocação que é ressignificada a partir de pontos de vista fragmentários, sugerindo algo que tropeça com poesia entre afetos e desejos partilhados diante da efemeridade da vida. Qual o lugar do homem nessa história?

A obra apresenta memórias factuais e fictícias que se misturam em diálogos fugazes, onde personagens e intérpretes possuem a mesma identidade e nome: César, Fernando, Gil e Márcio. Os quatro amigos em cena, também amigos na vida, parecem viver limiares: entre a cena e o real, entre a vida e a morte, entre um discurso palpável e a fuga desse próprio discurso, entre o

---

<sup>27</sup> Parte das ideias aqui desenvolvidas tem como referência o capítulo *Vozes do Fracasso* de autoria de César Lignelli e Gil Roberto, in *Práticas, poéticas e devaneios vocais: A voz e a cena* (2019).

<sup>28</sup> A primeira temporada aconteceu no Espaço Pé Direito da Vila Telebrasil (DF) e contou ainda com apresentações na Sala Newton Rossi no SESC Ceilândia (DF) e uma temporada na Sala Plínio Marcos no Complexo Funarte (DF). Em 2016 o grupo desenvolveu um projeto em escolas públicas do ensino médio (DF). O espetáculo contou com dramaturgia de Gil Roberto, direção de Rodrigo Fischer, direção musical de César Lignelli e atuação/música de César Lignelli, Fernando Gutiérrez, Gil Roberto e Márcio Minervino. Link do espetáculo na íntegra: <https://vimeo.com/159649035>.

improvisado e o ensaiado, entre o passado, o presente e o futuro. O tempo e o espaço são indeterminados no espetáculo, assim como é indeterminado o que de fato aconteceu, acontece e mesmo acontecerá. Tudo parece girar em torno do afeto presente, da amizade entre os quatro, de uma multiplicação afetiva que os enredam, o que possibilita ao público uma simpatia com as sensações, muitas vezes estranhas ao discurso verbal e à necessidade de situar esse discurso e seu contexto. Junto ao texto, projeções e música executada ao vivo pelos atores suscitam diálogos entre tempos e espaços múltiplos. Diante de uma narrativa descontínua, a dramaturgia, composta de camadas sonoro-musicais, textos e vídeos, transita entre memórias que se ressignificam a partir de fragmentos. O recurso audiovisual possibilita que a história, ou “sensação de uma história” seja multiplicada a partir de outros suportes, incitando o espectador a deslizar por universos que ora soam díspares, ora se reforçam, e que tramam uma experiência lúdica e poética de quatro homens que buscam um reencontro consigo mesmos a partir do encontro com o outro. Se o tempo é indefinido, uma atenção especial é dada ao futuro que soa como uma potência invadindo a vida dos quatro amigos.

Os atores não saem de cena e, na maior parte do tempo, executam a música ao vivo, pois eles também compõem uma banda com instrumentos inusitados, uma escaleta, um ukulele, um baixo de duas cordas confeccionado por um dos atores e uma bateria de criança. O espaço da banda sugere um universo simbólico, arquetípico e lúdico. As relações entre as diversas linguagens convergem para potencializar o trabalho do ator, que intenta dar força aos afetos vividos no palco, priorizando a relação na experiência cênica a partir da força da amizade. Exaltando a brevidade da vida, *Os Fracassados* se alia à produção estética contemporânea, seja pelo uso da tecnologia em sua relação com a dramaturgia, seja pela delicadeza com que é exposto o universo masculino. Seu enredo se desenrola com humor, sarcasmo, seriedade e um tom de deboche. É um convite à inquietação que instiga o espectador a desviar. O fracasso se multiplica num perspectivismo partilhado.

A narrativa acima, misto de release com sinopse e toques de dramaturgia, parece uma moldura artificiosa capaz de encobrir seu falhanço. Talvez o Grupo Desvio tenha falhado ao conjurar alguns animais domésticos para uma experiência estética, talvez porque o brincar tenha se enredado demasiado na evidência do homem que é, sobretudo, evidente demais. Talvez tenhamos precisado de tempo para compreender que este trabalho necessita de pactos inauditos com o indiferenciado, precisa de núpcias com os demônios que habitam as fronteiras.

Agenciando as possibilidades éticas a partir da criação, o que quatro homens podem dizer para um povo do porvir?

Em *Quatro homens dentro da existência*, os amigos se encontram numa mesa atemporal. Conversam, divagam, bebem, parecem lembrar. Aqui, nos deparamos com a linguagem que logo brinca de uma forma singular, pois o espírito de Samuel Beckett está presente numa dramaturgia que intenta falhar a ordem do discurso, da narrativa linear, das significâncias e da interpretação. A linguagem que logo fracassa. O que os homens dizem deixa escapar o não dito. Não chegamos a lugar nenhum com esse diálogo, sobretudo porque não há aonde ir. Não se sabe, ao menos, se o que está acontecendo é presente, passado ou futuro. Até porque o que existe de fato é o tempo da apresentação, que é um tempo múltiplo do encontro, do entorno simpático com outros corpos além dos corpos dos atores. Há um fora dos atos de fala, um fora dos atos de linguagem, um fora que nunca será explicado. Esse fora vai transbordar os modos de agir dos atores. O que não está no texto aparece como afeto, como possibilidade multiplicada de outros sentidos, pois *a priori* não existe um sentido. Um diálogo para nada. Um diálogo que faz agenciar conteúdos a partir daquilo que não está no texto e na fala. Algo está sendo criado em sua latência virtual, se atualizando no conjuro das presenças. A ausência de um possível outro suscita o presente. Será um amigo? Um cachorro? Não há nomes, nem fotos, nem imagem alguma, nem *flashback* que remeta a um alguém.

O texto parece inútil de fato. Esta inutilidade faz fracassar algumas expectativas. Um clímax fracassa em sua inexistência. Os afetos ficam quentes, mas o texto permanece inútil, insistindo em fracassar. O que está acontecendo? Talvez esta pergunta seja um *leitmotiv* interno implicando uma linearidade narrativa, um sentido palpável. Nada disso existe ali. Há apenas acontecimento. Não é que algo esteja acontecendo, antes disso, acontece-se simplesmente. *Quatro homens dentro da existência* parece um prelúdio de falas vazias. Lacunas de homens. Fraturas do masculino. “Somos ou não somos homens de verdade?” diz um deles, “O que é um homem?”, pergunta um outro. Estas frases se perdem sem que aquilo que as instituíram, ou seja, uma certa ideia de homem e um certo consenso de machos, seja tocado por animais. Apenas animais domésticos transitam por ali: frango, galinha, galo, pinto. Talvez dessa forma falhamos pior em nossa humanidade de homens em que o animalesco vira efeito dramático, efeito estético. Cadê os animais que logo fugiram? Certamente, todo o vazio beckettiano que faz rasuras na linguagem, deveria ser habitado por matilhas. Estas são as forças, as linhas de

fuga, que virtualizam a dramaturgia de *Os Fracassados* hoje. Uma dramaturgia adormecida em sonhos animais. Está sendo atualizada e transformada sem que seja realizada. Uma desterritorialização mais acintosa da dramaturgia haveria de fazer aqueles homens fracassarem melhor. É como se Beckett estivesse conosco até um limite, que é o limite do nosso fracasso e, para fracassar melhor, teríamos que levar estes homens para além de uma melancolia poética. Teríamos que levá-los até as entranhas da guerra que eles próprios instituíram ou que outros homens instituíram para todos os homens e todos os seres dessa terra. Homens de guerra. Belos espécimes em decadência. O fracasso estava um pouco adiante. A meio passo de nossa covardia. À beira da nossa idiotia.

Esta idiotia se manifesta numa rinha de homens, que faz o trânsito para o *Intermezzo*. Homens que se bicam. Que gritam para abafar o grito do outro. Ciscam. Bicam. Cacarejam. Os galináceos são os animais que se proliferam no espetáculo. Mas não são aqueles que revolvem a terra, que devoram escorpiões, que esporam os seus para perfazer um território animal. São aqueles da ironia humana, da paródia antropomórfica. Ainda há um antropocentrismo exagerado na perspectiva de agenciar estes animais. São homens meio galinhos, meio frangos, de topete como se fosse uma bela crista, de peito estufado como se tivesse um canto maravilhoso e belas plumas. O léxico animal usado na peça é demasiado doméstico e raramente sugerimos uma fuga. A briga de galos é uma paródia dos atos nefastos de homens brigões, brutos, grosseiros, inúteis, num rito que muitas vezes os arrastam para uma morte estúpida. Se por um lado, uma bicada entre homens-frangos é chacota, por outro, pode cegar, se uma esporada pode soar um pilhéria, por outro pode magoar os corpos, se uma porrada estética pode brincar o gesto, também pode instituir um homicídio, se uma violação sexual entre homens pode reatar uma amizade pelo perdão, também pode abrir todos os caminhos para uma separação inevitável entre os seres todos dessa terra. Talvez *Os Fracassados* tenha vingado em fazer valer a leveza de homens-meninos, meio bobos e bestas, num tom singelo, poético e conciliatório, a verdadeira brincadeira de meninos que está em nossos corpos de homens, as brincadeiras que nos deram asas. No entanto, talvez tenha fracassado amargamente ao impedir um certo peso nitzscheano de nos atravessar, o peso do eterno retorno, o peso das desgraças que fazemos proliferar ao brincar de guerra, de violações, de submissões, de velar a violência que nos constitui. A falta do animal que nos bordejia na brincadeira que está no limiar do fim dos mundos.

Pegaremos pequenos bocados de *Os Fracassados* para povoar o espetáculo que dorme, povoá-lo de estranhos sonhos, de matilhas nauseantes, brincaremos com fogo um pouco mais. Vislumbremos as pequenas brechas e deixemos passar por elas um chorume detestável, um sangue escuro para embeber os ternos dos homens, a madeira do palco, os olhos dos públicos. Povoemos a beleza leve e descompromissada do espetáculo e façamos ele virar um bicho indomável. Façamos essa brincadeira zombeteira enquanto o espetáculo é virtualizado ao infinito. Não é pesar o clima. É pesar a velocidade da luz para que ela faça fracassar melhor sua beleza. Um menino poético que arrasta todos os demônios dos homens adultos, mas que brinca com eles nas bordas do vilarejo da linguagem. Pacto. Estamos a fracassar certamente num exercício insólito de fazer a peça devir-outro até o imperceptível. Tentemos. Fracassemos. “Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (Beckett, 2012, p. 65). Começemos, pois.

Um galo que seja perigoso pode rondar a dramaturgia. Um galo crescente e intenso, grande o suficiente para fazer-nos temer a morte. À hora da ressurreição, quando o nascente ainda está embebido de sonhos, o galo canta. O poder da voz que abre o mundo para a luz do dia. Borda da noite. Lugar de pactos. O galo está ali como uma anomalia parindo a aurora. O canto do galo é um arranjo feiticeiro. O galo-sol, abridor de amanhecer. Apolíneo. Crístico. Traz a dor do renascimento. Um devir-galo enreda os homens que fracassam. É preciso guardar a imagem do sol que nasce ainda úmido de orvalho, dos líquidos do nascimento, de um contágio noturno. Núpcias de Apolo com a floresta. Um Apolo subterrâneo. É esse animal anômalo, como diriam Deleuze e Guattari (2005), que deveria estar à mesa atemporal de *Quatro homens dentro da existência*. É possível conjurar um bando de galos selvagens. Eles guardam uma sexualidade completamente instaladora. Perfazem um subterritório mágico. Este galo é um “fenômeno de borda” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 27) capaz de promover o contágio e revolver o mais profundo daqueles homens: minhocas afetivas, borós da alma, escorpiões venenosos, vermes de toda a ordem. Homens-galo. Esse galo será capaz de arrastar a humanidade deles. Complicação afetiva. Uma dramaturgia demoníaca que espalha multiplicidades pelo palco dos devires. Todas as vezes que um dos homens dentro da existência trouxer consigo uma tirada hilária ou um gesto poético da linguagem que o perpassa, virá junto toda uma debandada de galos selvagens. Motim afetivo. Algo é conspurcado na lama dramatúrgica.

Fibras da linguagem. O fracassar melhor é um movimento ao infinito, ao imperceptível. “Uma fibra vai de um homem a um animal, de um homem ou de um animal a moléculas, de moléculas a partículas, até o imperceptível” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 33). Fracassar é ser arrastado por inumanidades. É perder, cada vez mais, a silhueta humana, silhueta-homem. O homem precisa morrer e o canto do galo é uma espécie estranha de canto de morte, um convite marulhoso de um sol negro. Brincar com o lusco-fusco do limite matutino-noturno. Tempo vago em que tudo parece bruxulear. Que os homens saibam cultivar aquele humor bobo tão característico da partilha dos machos, mas que sejam arrastados pela anomalia do galo-limiar e saibam cultivar matilhas. Dessa forma, a pergunta “O que é um homem?” ganha uma tonalidade sub-reptícia, malograda. A pergunta será eviscerada na possibilidade de se criar um circuito afetivo capaz de destituir o homem do homem e implicar o animal que ele é. Aquele que sonha como um animal, traz consigo uma vitalidade fora da história. Dessa forma, tudo haveria de ser acontecimento. Os homens não seriam eles mesmos, mas um agenciamento da coisa. Heceidade. Teatro. A ponto de fazê-los cantar para abrir auroras frescas e maculadas do humor viscoso do nascer. Uma aberração haveria de surgir dessa micropolítica da banalidade do humor dos homens e aquilo que necessita de expressão política para mudar o estado dos corpos e as relações entre eles, “Uma expressão ludicamente pura ocupa uma zona de indiscernibilidade entre o sério e o frívolo. Quando levada a sério, soa frívola. Mas quando depreciada, deixa passar batido que há algo extra se agitando, já enrolado, pronto para morder” (Massumi, 2017, p. 163).

O ovo dogon e as zonas de intensidades agenciados por Deleuze e Guattari (1999). O pinto e os blocos de infância. Uma infância que perpassa o espetáculo talvez seja o que melhor agenciou a dramaturgia para uma micropolítica dos afetos. As crianças ubíquas de quatro homens dentro da existência. À pergunta “Quem vem antes o ovo ou a galinha?”, responderíamos com as bocas alheias “O CsO é o ovo. [...] ele é contemporâneo por excelência” (Deleuze e Guattari, 1999, p. 27). O ovo que se espatifa no chão na cena *O ovo, a galinha e o pinto* guarda todos os acontecimentos intensivos, antes, adiante e agora, contemporaneamente. À pergunta “O que foi feito da criança que se foi?” escolhe-se a “Com o que funciona a criança que se é e continua sendo?”. Micropolítica do corpo sem órgãos. A criança é agora e não pode ser simplesmente lembrada. Arranca-se toda a lembrança no espetáculo e se deixa perfumar de blocos de infância. O pintinho ubíquo do galo no homem. Para Deleuze e Guattari

O CsO é bloco de infância, devir, o contrário da recordação de infância. Ele não é criança “antes” do adulto, nem “mãe” “antes” da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa. O CsO é precisamente este germe intenso onde não há e não pode existir nem pais nem filhos (representação orgânica) (1999, p. 28).

Fazer uma infância atravessar a peça. Coloca-se um bloco intensivo de afetos e deixa a coisa revirar do avesso. O canto da festa da menarca na cena “*Il Pomodoro!*”: *Quando dois molhos se misturam* vira um lamento de dor de uma infância presente que rasga o adulto. O entusiasmo do corpo que canta uma infância. Os corpos de homens-meninos que correm ao som de *Lemme take you to the beach* de Frank Zappa e se despem dos ternos. Eles correm até o pôr do sol vermelho-laranja que se derrama sobre a plateia. Outro limiar de transição. Submerso na penumbra do ocaso, um galo viceja, afiando seu canto selvagem deslumbrador de amanheceres. Os meninos noturnos que revigoram e transfiguram um quarto de infância. A voz da bisavó que atravessa. As estripulias. Guerra de travesseiros. Plumaz. Um eterno retorno daquilo que está a diferir sempre e sempre. Um quarto atemporal, lugar dos agenciamentos do corpo sem órgãos. Território aberto, mutante, desarrazoado. Reduto de uma ética amiga que se faz maturando no tempo das atualizações das crianças que logo somos. A amizade é heciedade. Teia ininterrupta de relações afetivas, desterritorializadora de afetos. Obra de acontecimentos.

Os meninos-homens que brincam no quarto dramaturgicamente da linguagem que brinca, criam um mundo outro, paralelo, simultâneo, contemporâneo. O quarto implica uma virtualidade para se atualizar qualquer mundo. Quarto de intensidades. Ovo de intensidades. O brincar dá corpo ao impossível. Coloca-se mais outro bloco de infância e deixa a coisa fugir e multiplicar as espacialidades e temporalidades. As formas do teatro e da performance já estão no brincar como um deflagrador de mundos e possibilidades. Brincar otimiza e atualiza um povo do porvir. A despeito do corpo sem órgãos ser definido também como blocos de infância, depreende-se o perigo que encerra o ato de brincar ou experimentar, visto que a liberdade é perigosa, assim como o desejo o é. Este desejo da criança que brinca em nós, é fundador de mundos, engenharia cósmica, gesto vital, viço.

Retomemos à epígrafe desta seção que diz “éramos deuses e não sabíamos”. Sejamos, pois, e não saibamos. Uma outra dramaturgia aspira a isso. À proliferação das mangas de meninos fugidios no meio do mato vasto, povoemos a dramaturgia de uma proliferação de tomates

maduros de intensidades, fruto agenciador de fracassos singulares em *Os Fracassados*. Fracassemos um tanto mais e adiante, pois fracassar é invenção. Inusitado pensar que a própria palavra fracasso tem uma origem obscura e cambaleante, meio mutante e indeterminada. Há que se duvidar do fracasso também, da sua construção histórica, da sua edificação semântica. Há histórias que vinculam o fracasso ao fiasco da cena que inclusive é tema recorrente do espetáculo. Em *“Il Pomodoro!”: quando dois molhos se misturam*, dois atores contam um sonho em uníssono *“Eu sou um ator, estou em cena e a peça é um fiasco. As pessoas estão com caixas cheias desse ingrediente vermelho, então o público começa a arremessá-los com violência, eu fico todo impregnado deles, o cabelo, a cara, tudo, eu fico cheio disso. Então eu procuro as coxias para sair do palco e quando o faço, eu volto para o palco e as pessoas estão ali, na minha frente, com tomates na mão... Então eu tento sair por outro lado, e volto novamente para o palco e lá está o público”*.

Imagem belicosa de um fuzilamento com tomates. Uma crucificação. Imagem visceral dos corpos afetados pelo fracasso alheio e, no final das contas, todos fracassando juntos. Um fracasso quente e apaixonado. Revigorar o ato de fracassar e proclamá-lo na síntese afetiva do linchamento. O molho de tomate, uma sangria desatada. A sujeira partilhada da vergonha. Uma coisa nua e ácida. Pouca vergonha. Muita vergonha. Os demônios dos atores que não se cansam de flertar com a decadência. A dramaturgia que sonha procura encarnar e reativar um modo tomate de devir dos homens. Um homem apanhado por um tomate perde certa honra, certa batuta, certa pompa, certa primazia, certas certezas. Ganha-se a nobreza declarada de falhar mais e melhor. É como se pudéssemos jogar tomates na linguagem, na dramaturgia que peca ao não se desterritorializar um pouquinho mais. É sermos cúmplices da linguagem que logo falha porque logo brinca porque logo deseja e deseja coletivamente. Beckett zombeteiro.

*Os Fracassados* segue fagulhando. Sua estrutura fragmentária, errática e multiplicada ainda imagina um fracasso mais decente, mais brincante. Uma linguagem aberta às gagueiras de si própria implica um enlace amoroso com animais maravilhosos. A dramaturgia segue ali, distraída de sua razão em algum nível, porosa às intempéries do desconhecido, dormente e assombreada. Homens-meninos brincam com escorpiões profundos, com linhas intensivas de tomates perigosos, com a vulnerabilidade da linguagem que devém. Aceitar o acontecimento inventando-o. Nietzsche paira aqui ao dizer que sua fórmula para a grandeza no homem é amor fati: “não querer ter nada de diferente, nem para frente, nem para trás, por toda a eternidade...

Não apenas suportar aquilo que é necessário, muito menos dissimulá-lo – todo o idealismo é falsidade diante daquilo que é necessário – mas sim amá-lo” (2013, p. 67-68). No arrebol, limiar de transformações virtuais, um galo canta convocando uma legião de inumanidades.

*Os pedaços do boi foram postos dentro da barca sagrada. Havia cinzas sobre sua carne. Retalhos em carmim. Fatias do crepúsculo. A barca seguiu o lume do sol que se derramava vermelho sobre a água inquieta. Incinerar o horizonte, cheiro de carne queimada, o sacrifício do sangue. O rumor das facas afiadas. Era o boi, era o boi, era o boi. Ele usava uma máscara, tinha o couro forte e exalava algum instinto dos animais de poder. O casco de suas patas fazia ressoar o piso de madeira em todo o teatro. As pessoas estavam impressionadas com o seu tamanho, com sua anatomia mítica e com a possível violência daquela figura. O boi tinha os olhos fortes, profundos, brilhavam com o calor dos refletores, algo fagulhava de suas pupilas, algo que tinha uma antiguidade imersa na alma dos presentes. Algo pronto pra transbordar. Uma lufada de vento invadiu a sala de espetáculos, sala de sacrifícios, sala das descobertas de si, soprou folhas soltas de um manual de tauromaquia com desenhos de Picasso, folhas avulsas com o mapa de cortes da carne bovina. Ele estava em redemunho entre os papéis que dançavam ao seu redor. Ele estava presente de fato, seus músculos pressionavam o espaço e as horas, sua imponência afetava os corpos, agredia os átomos com afetos estranhos. O touro estava nu. Parecia exigir a nudez do público. Parecia exigir o ritual de estar ali, o rito da máscara, o rito do ator, o rito dos deuses, um rito avermelhado, afogueado, tremeluz. Exigia o sacrifício de viver e de morrer na mesma moeda cruel. Boi da cara abissal, boi da cara nual, boi da cara escuridão, boi da cara sombra. Ouviase o som de todo o sangue derramado. Sentia-se a viscosidade de seu vinho quente. O canto cru de seu mugir embestia os ouvidos alheios, escorria os poros. Era um chamado. Um aboio às avessas. Boi bruxo. A imagem dos chifres, do hálito denso, das formas graves. A voz do boi. Todos podem ouvir seu grito, o som da carne rasgada, aberta, por onde flui o crepúsculo, aberta à barca, aberta à sede, aberta ao sol, aberta ao mergulho de si<sup>29</sup>.*

## Sonhar, modo de conjurar inumanidades

### Aurora ou a tecnologia mais antiga

A luz do sol se insinua no nascente. Uma flor estelar vai irromper em breve. Ainda há sombras. Todos estão imersos num certo licor noturno. Algo está recomeçando. Todos os dias. A partilha do pão dos sonhos. Há um aconchego morno das presenças. Há uma bebida quente. E as pessoas estão ali para a graça do encontro. A fogueira, todos ao redor, a dança do fogo, os demônios da nossa humanidade, o lusco-fusco, as estrelas quando aparecem, o chão antigo, as histórias possíveis, as pequenas epifanias do banal, tudo isso, todos os dias, envolvidos pelos afetos da partilha. Algo marulhoso escapa, molhando do licor dos sonhos nossas pequeninas vidas. Uma comunidade de ouvidos curiosos, que conta, tecendo na boca as palavras que procuram se enamorar, no limite do que pode a memória, com os afetos que perpassam o corpo na

---

<sup>29</sup> Sonho que fez parte da obra *Pactum*, trabalho desenvolvido numa disciplina do Doutorado que consistia numa residência artística na Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Este sonho teve um caráter processual, sofrendo variações significativas desde sua incubação e recorrentes retornos ao seu conteúdo até sua formatação final narrado em terceira pessoa.

experiência de ter levado uma outra vida enquanto dormia, o trivial da palavra, o limiar poroso e indiscernível atravessado pelas partículas do sono, da vigília... Alguém fala, outro alguém, crianças estão a brincar com as fagulhas da fogueira, um pão de cada dia prenhe de um fermento viçoso, uma massa cósmica, alimenta, sub-repticiamente as potências de um povo do porvir, que é, aqui e agora, todos os dias, todos os dias, todos os dias. O sonhar, assim partilhado, possibilita a multiplicação do tempo e do espaço. Suas linhas intensivas, reativadas pela memória, parece unir tudo, os vivos e os mortos, outros mundos a este mundo, o self e o cosmos, o presente o passado e o futuro, os outros.

Partilhar os sonhos de maneira comunitária parece uma prática incomum, esquecida, desnecessária e contra produtiva para a grande maioria dos contextos coletivos contemporâneos, sobretudo nos ambientes citadinos. Compreender a prática onírica como uma atividade coletiva parece fora de nosso bom senso. Mesmo a importância do sonho para as singularidades. Esquecemos que sonhamos, à revelia de qualquer coisa. Sonha-se, intransitivamente. Algumas comunidades como é o caso dos aborígenes Warlpiri<sup>30</sup>, da Austrália Central, partilham os sonhos como elementos fundantes para os ritos e atividades da comunidade. Eles cartografam a vida na sua íntima relação com as errâncias dos sonhos. Muitos dos povos indígenas, povos autóctones da América Latina, levam o sonho ao limite da constituição cósmico-político-social. O sonhar, na verdade, é indissociável das políticas da vida para boa parte dos povos originários do nosso continente. Para eles, não existe vida sem a política dos sonhos. O sonho sustenta o céu para que ele não desabe sobre nossas cabeças como sabiamente diz Davi Kopenawa, xamã Yanomami, cuja obra seminal, em parceria com o antropólogo Bruce Albert, *A queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*, radicaliza o pensamento sobre a vida em contraste com o discurso do “homem branco”<sup>31</sup> ou, como ele

---

<sup>30</sup> Barbara Glowczewski traz uma cartografia singular das práticas dos Warlpiri na relação com os sonhos em seu livro *Devires totêmicos: Cosmopolítica do sonho* (2015).

<sup>31</sup> No prefácio da edição de *A queda do Céu*, Eduardo Viveiros de Castro faz uma síntese sobre a idiossincrática expressão “Branços”, usada por Kopenawa, que faço questão de colocar na íntegra aqui. Ele diz: “O termo yanomami *napë*, originalmente utilizado para definir a condição relacional e mutável de ‘inimigo’, passou a ter como referente prototípico os ‘Branços’, isto é, os membros (de qualquer cor) daquelas sociedades nacionais que destruíram a autonomia política e a suficiência econômica do povo nativo de referência. O Outro sem mais, o inimigo por excelência e por essência, é o ‘Branco’. Outras línguas indígenas do país conheceram deslocamentos análogos, em que palavras designando o ‘inimigo’ ou ‘estrangeiro’ – e normalmente especificadas por determinativos distinguindo as diferentes etnias indígenas (ou comunidades da mesma etnia) em posição de hostilidade/alteridade – passaram a ser usadas sem maiores especificações para designar o Branco, que passou assim a ser ‘o Inimigo’. A possibilidade de que essa sinonímia ‘Branco = Inimigo = Outro’ contraefetue uma identidade genérica “Índio” e uma sinonímia etnopolítica ‘Índio = “Parente” = Eu’ é algo explorado de modo

mesmo chamou de “povo da mercadoria”. Kopenawa é enfático ao dizer que “Os brancos não sabem sonhar, é por isso que destroem a floresta desse jeito” (2015, p. 531). Como nos aproximarmos de uma visão de mundo tão distinta da nossa, mas que resiste com tecnologias muito antigas como a do sonho? Como compreender que há uma ecologia profunda na base ontológica desse pensamento indígena? Para Kopenawa

Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte [...] É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. Para nós, a política é outra coisa. São as palavras do Omama e dos xapiri que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos (2015, p. 390).

Sonhar longe, cada vez mais longe, é uma prática xamânica complexa e imersa numa cosmovisão que necessita da memória de um povo. Kopenawa insiste na ideia de esquecimento que perpassa os atos de uma civilização de “brancos”. O esquecimento é uma aberração constituinte e implica uma deficiência mental-espiritual de um povo, como bem assinala Eduardo Viveiros de Castro a propósito do prefácio do livro do xamã Yanomami. E o fato de que os brancos, a despeito de dormirem muito, sonharem pouco e consigo mesmos, é um diagnóstico crítico e trágico de uma sociedade que perdeu o contato absoluto com uma cosmicidade. Não à toa tem-se falado, em tantos contextos das ciências humanas, de um animismo que precisa ser revisitado, ressignificado e reapropriado para novas possibilidades de vida. Numa entrevista, a propósito de seu último livro chamado *Brutalisme*, Achille Mbembe retoma uma discussão em curso, sob um olhar crítico, mas necessário, sobre práticas animistas que perderam valores cruciais dentro dos nossos sistemas de pensamento, tradicionalmente ocidentalizados

Um caminho que exploro constantemente neste livro é o do estatuto do humano e do objeto nessa nova religião secular. Para isso, recorro a certas tradições ditas não ocidentais, em particular àquelas metafísicas às vezes rejeitadas por serem consideradas “animistas”. Na verdade, a metafísica africana pré-colonial, bem como a metafísica ameríndia, nos permitem desdramatizar a relação homem-objeto. Isso é especialmente possível nessas metafísicas porque elas são menos dicotômicas que as elaboradas no Ocidente, com suas clivagens entre natureza e cultura, sujeito e objeto, humano e não-humano (Mbembe, 2019)<sup>32</sup>.

---

variável, instável e, como se pode imaginar, problematicamente estratégico pelos povos indígenas” (Viveiros de Castro, 2015, p. 12-13).

<sup>32</sup> <https://n-1edicoes.org/138>, consultado em 28.08.2020, às 14h.

É sob esta perspectiva que o livro de Kopenawa deve ser disseminado. Há que se meditar sobre suas palavras a partir de uma “diferença indígena” como define Viveiros de Castro (2015). Esta diferença implica uma ecologia da práxis constitutiva do mundo, sustentada por um movimento político-espiritual baseado numa cosmovisão onírica. Sonhar e, sobretudo, saber sonhar, é da ordem da manutenção cósmica, é sobre manter a vida sem uma dissociação com o humano. Trata-se de uma “performance xamânico-política, por outras palavras, uma performance cosmopolítica ou cósmico-diplomática” (Viveiros de Castro, 2015, p. 39). Se parece estranho, insólito e utópico pensar numa sociedade sem Estado, sobretudo porque isso não coaduna como premissas neoliberais e econômicas, o próprio Viveiros de Castro situa essa possibilidade real no seu prefácio que, de forma política, é intitulado *O Recado da Mata*: “Os Yanomamis, ou a política do sonho contra o Estado: não o nosso “sonho” de uma sociedade contra o Estado, mas o sonho tal como ele é sonhado em uma sociedade contra o Estado” (2015, p. 38). Por um pensamento aliado às políticas da vida, não à minha vida ou sua vida, mas à vida que é o movimento dos seres desse cosmos. Kopenawa diz “É por isso que eu quero transmitir aos brancos essas palavras de alerta que recebi de nossos grandes xamãs. Através delas, quero fazer com que compreendam que deviam sonhar mais longe e prestar atenção na voz dos espíritos da floresta” (2015, p. 498).

Dormir muito e sonhar consigo soa tão redutivo quando pensamos nas potências do sonhar. Para os Yanomamis, na figura do xamã, há um deslocamento da atenção do ego para a vida, do self para o universo. A despeito de toda uma tradição psicanalítica e de sua importância para a produção e discussão de novas subjetividades, também da sua relação com a linguagem, precisamos pensar e ampliar essa medida do indivíduo. Para os contextos de um sonho psicológico, individual, voltado para a infância (pai/mãe/complexos), também para a interpretação/decifração, há que pensar nos contextos de um sonho coletivo, experimental, social, cósmico, um sonho para a vida e sua partilha.

Se o sonhar e uma certa perspectiva animista das relações são valores esquecidos, subestimados e pouco visíveis nas nossas trocas ético-afetivas e na nossa constituição sócio-política, é antes de mais nada, pelo fato de que o sonhar e o suposto caráter sobrenatural de visões animistas colocarem em óbice a própria razão. O sonho implica, senão uma crise interna da razão, ao menos uma tensão do seu limite ao impossível. Também não podemos contestar que a partir da Revolução Industrial, a máquina abstrata em que se transformou o capitalismo e a vertente

neoliberal da economia têm promovido valores que se chocam contra uma suposta inutilidade do sonhar para a constituição desses mesmos sistemas. Não é raro observarmos que uma certa ideia de sonho como esperança foi apropriada pela propaganda mercantil e mesmo pela propaganda do Estado para infundir um circuito afetivo peculiar a estes sistemas. O medo e a esperança comumente fazem parte desse circuito de afetos, sobretudo por aliar valores à conveniência do consumo, ao empreendedorismo de si, à uma ideia redutivamente meritocrática das relações interpessoais. Dessa forma, Kopenawa é cirúrgico e didático ao proliferar a expressão “povo da mercadoria”.

Para os povos originários da América, o sonhar une as pessoas, pois os laços afetivos são feitos a partir de uma gestão coletiva do sonho. O sonho de um membro da comunidade é imanente à própria vida em toda a sua extensão. Em seu mais recente livro, com o sugestivo e irônico título *A vida não é útil*, Ailton Krenak afirma “Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação” (2020, p. 22). A imagem da constelação não é simples traço de beleza poética, é um modo de vida comum com implicações cósmicas. Sonhar com antas e javalis tem a mesma dimensão que sonhar com galáxias. Krenak vai discorrer sobre a ideia de humanidade tal qual ela é entendida pelo seu povo, como uma diversidade imensa de seres que foram destituídos e oprimidos pela humanidade do homem, os jacarés, as baleias, o jacarandá, os rios, as montanhas, toda uma fauna e flora, que se relaciona dentro de uma cosmovisão onírica. Essa cosmicidade está diretamente ligada às práticas mais comuns do dia a dia

Essa instituição também se comunica com esferas mais domésticas. 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 seu 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. Afetos no vasto sentido da palavra: não falo apenas de sua mãe e seus irmãos, mas também de como 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. Quando o sonho termina de ser contado, quem o escuta já pode pegar suas ferramentas e sair para as atividades do dia: o pescador pode ir pescar, o caçador pode ir caçar e quem não tem nada a fazer pode se recolher. Não há nenhum véu que o separa do cotidiano e o sonho emerge com maravilhosa clareza (2020, p. 21).

Não há dicotomia entre o sonho e o real, ou o sono e a vigília. As partículas intensivas do sonho estão imersas nas trocas afetivas, constituindo os vínculos entre as pessoas, constituindo a própria política comunitária. É na possibilidade desse vínculo constitutivo que iremos afinar a

potência do sonho com uma *aisthesis*, com uma prática ética do teatro e da performance. Ou seja, o fato de que o sonho é uma tecnologia muito antiga, disponível, que constela mundos e entes, que vivifica os mortos, que amplia os modos de vida, que participa do político como um legítimo materialismo onírico, implica um acesso ancestral, uma tecnologia, há muito, participe da constituição do mundo. Para Ailton Krenak

Quando pergunto se somos mesmo uma humanidade é uma oportunidade de refletirmos sobre a sua real configuração. Se ela convoca nossas redes e conexões desde a Antiguidade. Se a contribuição que aquele pessoal nas cavernas deu ao inconsciente coletivo — esse oceano que nunca se esgota — se liga com os nossos terminais aqui, nessa era distante. Se, em vez de olharmos nossos ancestrais como aqueles que já estavam aqui há muito tempo, invertermos o binóculo, seremos percebidos pelo olhar deles. Sidarta Ribeiro traz uma revelação muito interessante: que as cenas de caça nas pinturas rupestres podem não estar registrando apenas atividades cotidianas, mas falando de sonhos. Sempre fomos capazes de observar uma diferença entre a experiência desperta e o mundo dos sonhos, então decerto conseguimos trazer para a vigília histórias desse outro mundo. O tipo de sonho a que eu me refiro é uma instituição. Uma instituição que admite sonhadores. Onde as pessoas aprendem diferentes linguagens, se apropriam de recursos para dar conta de si e do seu entorno (2020, p. 19).

Se não podemos sonhar como os indígenas, se não podemos fazer os *xapiris*<sup>33</sup> dançarem pra gente, pois não somos xamãs, se não podemos falar com os espíritos das montanhas, se não podemos falar com os espíritos das antas, se não podemos conversar com os rios tal qual o faz um xamã yanomami, se não podemos cantar como um Krenak ou Xavante, se estamos a falar de movimentos ontológicos tão distintos e de cosmovisões tão díspares, havemos ao menos, de compreender a profundidade desses contrapontos, de exercitar um perspectivismo dos povos autóctones da América como diz Viveiros de Castro (2016), de beber de águas indecidivelmente muito antigas, havemos de nos lembrar cada vez mais, havemos de instituir o nosso próprio sonhar para uma gestão coletiva dos nossos sonhos. No mínimo, uma gestão singular do sonho como um movimento micropolítico. Precisamos nos armar dos sonhos. Precisamos sonhar enquanto povo que anda em constelação, precisamos inventar novos cantos, novos ritos. Precisamos criar nosso próprio xamanismo, ainda que ele tenha outro nome, nossa própria magia, que seria nosso próprio modo de viver, díspar, múltiplo, errático, mas cosmicamente

---

<sup>33</sup> Na cultura Yanomami, tornar-se xamã é um longo trabalho de iniciação. Bruce Albert traz a seguinte nota em *A Queda do Céu*: “Todo ente possui uma “imagem” (*utupë a*, pl. *utupa pë*) do tempo das origens, que os xamãs podem “chamar”, “fazer descer” e “fazer dançar” enquanto “espírito auxiliar” (*xapiri a*). Esses seres-imagens (“espíritos”) primordiais são descritos como humanoides minúsculos paramentados com ornamentos e pinturas corporais extremamente luminosos e coloridos. Entre os Yanomami orientais, o nome desses espíritos (pl. *xapiri pë*) designa também os xamãs (*xapiri t<sup>h</sup>ë pë*). Praticar o xamanismo é *xapirimuu*, “agir em espírito”, tornar-se xamã é *xapiripruu*, “tornar-se espírito”. O transe xamânico, conseqüentemente, põe em cena uma identificação do xamã com os “espíritos auxiliares” por ele convocados (Kopenawa e Albert, 2015, p. 610).

singular. Se os povos autóctones da América Latina fulguram aqui como partículas para um devir-outro, é justamente por terem exercitado por um longo tempo uma espécie de resistência, a partir de uma tecnologia antiga, que sustenta um mundo singular para outras formas de vida. Uma diferença outra pode cooptar nossos desejos a fim de uma transformação a partir de nossos próprios conflitos, nossas próprias tensões culturais. Precisamos sonhar um pouco mais adiante e espriar nossas imagens oníricas e, para isso, precisamos começar a sonhar intencionalmente para além de nosso próprio umbigo.

### **Uma máquina de delírios do povo?**

O sonho dos indígenas é real. Funda o real. Entrebaralha-se com o cotidiano. Sustenta o céu. Constela um povo. Une as estrelas, as faunas, as floras e a humanidade do homem. Traça toda uma diferença eco-político-espiritual. É uma instituição que constitui a vida. O que o teatro pode ganhar tendo estas ideias em perspectiva? O que seria uma máquina dos sonhos para uma máquina do Teatro? Uma ética onírica para uma ética do teatro? Teatro, sonho e imanência podem sustentar, politicamente, algum céu? Sigamos com estas questões em mente. Avancemos um bocado mais. Para Glauber Rocha “O sonho é o único direito que não se pode proibir” (2004, p. 251). Talvez o sonho nem mesmo seja um direito, sobretudo no contexto em que Rocha o pontua em seu texto *Eztetyka do Sonho*, que é o de uma América Latina pauperizada pelo poder político-econômico. Um ímpeto subversivo e revolucionário está implicado nessa estética. Talvez o direito ao qual ele se refira tenha relação com a esperança, afeto político comumente implicado às castas sociais mais sujeitadas, vilipendiadas, mal quistas, mesmo bestiais. Duvido deste tipo de esperança em Rocha, ao menos prefiro duvidar, duvidarei sempre. Entendo sua frase como um direto, entenda-se aqui como um sentido de objetividade ou mesmo um fino soco de Mohamed Ali, um desígnio de liberdade: Não se pode proibir o ato de sonhar. Tal ato é, absolutamente, a possibilidade de criar qualquer linha de fuga, uma outra configuração do real, outras possibilidades de virtualizar e atualizar. Não, não mesmo, e isso é uma potente afirmação: o sonho não acabou. Se não acabou é porque o pensamento é inesgotável, porque o corpo é inesgotável. O sonho será, no mínimo, a possibilidade de um infinito virtualizar.

A *Eztetyka do Sonho* de Rocha é uma espécie de inserção místico-política na constituição do real, um materialismo místico que implica uma desrazão, uma irracionalidade, ou melhor, uma

racionalidade menor, afro, também indígena. Seu contexto discursivo é o da necessária batalha do povo. E lutar no campo do onírico, unido ao mítico, seria colocar a crise da razão como uma arma popular. Ao menos a crise de uma certa razão. A possibilidade de fabricar um delírio tem no sonho de Rocha o movimento constitutivo de fazer marulhar o inconsciente do povo. E o ato de sonhar seria instigar e alimentar um povo por vir. Um povo criado dentro de suas potencialidades alucinatórias. Antes do argumento e da elaboração intelectual há que se tocar a matéria passional das pessoas, pois “*A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas. São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres*” (Rocha, 2004, p. 249, grifo do autor). A possibilidade de criar é afetiva na sua raiz, é passional, procura por outras razões também, outras linhas de fuga e um povo que se cria é um povo que se relaciona com circuitos afetivos de um coletivo, demais “*A revolução é uma mágica porque é um imprevisto dentro da razão dominadora*” (Rocha, 2004, p. 250).

“Uma obra de arte *revolucionária* deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (Rocha, 2004, p. 249, grifo do autor). Essa é uma frase louca, enlutarada, mística, antirracional. Ampla. Primeiro que ela subentende que a arte que pretende produzir uma constituição singular no mundo é naturalmente política, ou seja, ela considera a diferença como elemento mínimo de unidade coletiva. Segundo, tal postura estética deve comungar, fecundar, possibilitar uma discussão filosófica, ou seja, ela deve irromper e atirar outros territórios da elaboração intelectual. Se a política é um terreno passional, a arte também deve implicar as racionalidades. Terceiro que, a arte é um movimento de abstração que possibilita uma cosmovisão e uma cosmopolítica para além do humano. A arte seria uma possibilidade de reflexão cósmica, comunhão com inumanidades, descentralização de nós mesmos, integração com a diferença absoluta.

*Eztetyka do Sonho* irrompe aqui como uma potente possibilidade para se pensar o sonho, inclusive no contexto da produção teatral ou da performance. Um teatro em transe, mas um transe coletivo. Um teatro que pode produzir seus próprios delírios a partir de uma práxis onírica. Um teatro de modos alucinatórios e constitutivamente político. Para Rocha, o sonho deve ser maquinado, deve urdir possíveis transformações do mundo, deve ser construído por meio dos paradoxos de nossas matérias sociais e históricas para um devir latino. Esse materialismo do sonho seria uma máquina de fabricar delírios, uma máquina alucinatória. Para

essa práxis constitutiva do sonhar, Rocha procura extrair toda a potência da matéria da cultura popular assim como dos conhecimentos dos povos africanos e dos povos indígenas que nos constituíram e constituem nosso inconsciente. O transe e o delírio do povo seriam irresistíveis e irrefreáveis. Um povo há que saber fabricar seus delírios. Essa fabricação delirante deve ser um exercício constante do povo para uma “permanente rebelião histórica” (Rocha, 2004, p. 251).

Estas perspectivas do sonho para uma arte revolucionária trazem todo o calor de um delírio popular para uma constituição do político. Há um ponto singular nessa elaboração do sonho em Rocha que conjura toda uma anti-razão, toda uma política do irracional e um misticismo singular no enfrentamento a um humanismo majoritário. Esse é o artifício do sonho. Entendemos que esse artifício implica uma elaboração do delírio e do sonho sem que ele perca sua potência desarrazoada. Primeiro que Rocha tem no cinema o plano de composição dessa visão misticamente materialista. Segundo que ele traz Jorge Luís Borges como exemplo de uma estética do sonho. Borges foi um dos mais artificiosos escritores da América Latina. Rocha pontua a obra de Borges como uma forma latente de arte revolucionária. A potência visionária de Rocha implica uma turba incandescente e possuída de seus delírios que faz lembrar a colocação de Espinosa (2013) sobre o fato de que se o povo não teme, é algo a ser temido. Para um materialismo onírico, há que se elaborar a loucura, pois o sonho também é aquilo que articula e possibilita a constituição do real, ainda que por meio de outras lógicas. O artifício, seria aqui, o coeficiente de lucidez da loucura de um povo. Pode-se inferir um certo dualismo nessa hipótese ou mesmo uma aparente diminuição da potência delirante de um coletivo. No entanto, antes de se pensar numa loucura ou num transe comportado e mediado por questões morais, há que se pensar na síntese ético-afetiva, como um corte no caos da loucura e da irracionalidade do sonho. A estética do sonho ganharia, assim, ritmo como enxerga José Gil (2018). Ganha-se a potência de agir, a potência de pensar, a potência do desejo. O artifício compreende astutamente a lógica de uma razão de um humanismo majoritário e age, lucidamente, devorando-o, destruindo-o e destituindo-o. O uso do sonhar como tecnologia e como possibilidade metodológica para a prática do teatro ganha um caráter de elaboração para o plano de composição ou expressão. Não se trata de domesticar o sonho, mas de compor com suas matérias, seus territórios, suas partículas, ao ponto limite de não mais separarmos uma vida onírica de uma vigília para um sem-fim de palcos da existência.

Há que se pensar no sonho como uma tecnologia muito antiga, mesmo imemorial, talvez já estivesse imersa nas possibilidades do cosmos, considerando que sonhar é um tipo de maquinação que, certamente, prescinde do humano. O sonhar não precisa da figura da pessoa, do indivíduo. Somos antes, maquinados junto de uma outra lógica, cósmica e indecível. É também uma proliferação de virtuais e potências múltiplas. Há muitos modos de constituir o mundo por meio de tal tecnologia. Para a discussão aqui proposta, embora porosa e indiscernível em muitas das suas zonas, há que se pensar num sonho que também é social, que é coletivo e que parte para um infindo devir imperceptível. Ou seja, precisamos pensar e experimentar o sonho como uma potência cósmica sem o medo de nos perdermos nas poeiras das galáxias, sem medo de perder o rosto humano, sem medo de perder um determinado tipo de controle que nos habituamos a ter. Assim, o teatro ou contexto performático tende a fazer desaparecer o indivíduo a favor de uma constelação singular. Um teatro sem gente, sem pessoa. Um teatro que possibilite a rarefação do humano, implicando inumanidades, implicando o imperceptível. Um teatro que se alimenta das imagens e experiências oníricas enquanto metodologia de pesquisa para a performance e o teatro contemporâneo. Sonho é co-criação.

Há uma invasão de inumanidades na discussão. Um sonhar que principia uma cosmicidade parece nos demover da concretude de nossas lutas como se nossas diferenças fossem diluídas na imperceptibilidade infinda do universo. Pode-se argumentar sobre a posição das diferenças e das lutas identitárias, como se um pretense movimento imanente sobre as políticas da vida estivesse minando os embates. Ou colocando em pé de guerra de um lado as possibilidades de uma conexão cósmica como políticas da vida e, do outro, a das lutas identitárias como políticas do social. Para um projeto de reparação da Terra, Achille Mbembe vai falar da necessidade de um devir-artificial da humanidade<sup>34</sup>, como princípio de um retorno do que ele chamou de um espetacular animismo, mas não se trata do animismo do século XIX e sim “d'un animisme nouveau qui s'exprime non sur le modèle du culte des ancêtres, mais du culte de soi et de nos multiples doubles que sont les objets. Plus que jamais, ces derniers constituent le signe par

---

<sup>34</sup> Mbembe retoma a discussão do estatuto do humano e do objeto nessa nova configuração da onipresença de uma tecnologia digital, virtual e algorítmica, retomando um animismo para “desdramatizar” essa relação sujeito-objeto, o humano e o não-humano. O Grupo Desvio-DF, na figura de seu membro-fundador Rodrigo Fischer, produziu em 2018, na cidade de New York – EUA, a peça-instalação *A sombra dos outros*, trabalho que flerta com essa relação entre o humano e os objetos com mediação da tecnologia. Nessa nova configuração apontada por Mbembe, o homem é mero agente econômico e tudo pode ser transformado em manufatura. O trabalho do Grupo Desvio problematiza essa manufaturização do humano/objeto com o processo do resíduo como descarte. Essa configuração produz o lixo, a exclusão e, conseqüentemente, a invisibilidade do humano/objeto. Olhar para objetual condição desses seres humanos e não humanos possibilita perceber a proliferação de novos modos de existência.

excellence des états inconscients de notre vie psychique (2020, sem paginação)<sup>35</sup>. Estamos implicados no artificial, também somos polos da animação e estamos na mesma dimensão daquilo que objetificamos, por séculos, na lógica de um humanismo autocentrado. No entanto

Du coup, le nouvel animisme se confond avec la raison électronique et algorithmique, qui en est aussi bien le médium que l'enveloppe, voire le moteur. Sur le plan politique, ce nouvel animisme est un nœud de paradoxes. En son noyau le plus profond se trouvent des virtualités d'affranchissement. Il annonce peut-être la fin des dichotomies. Mais il pourrait également servir de vecteur privilégié au néovitalisme qui nourrit le néolibéralisme. La critique du nouvel esprit animiste est donc nécessaire. Le but de cette critique serait alors de contribuer à la protection du vivant contre les forces de la dessiccation (Mbembe, 2020, sem paginação)<sup>36</sup>.

Estes paradoxos colocam no calor das discussões, justamente, os problemas das questões identitárias. Pois, se de um lado existem as necessidades contextuais de afirmação e potência de minoridades como ressignificação de atitudes colonialistas e repressivas ao longo da história, do outro há as políticas da vida que conjuram o comum dos seres humanos e não humanos desse nosso mundo. As lutas não se excluem como forma de reivindicação de uma nova constituição do real, mas podem ser expropriadas no modo como são deliberadas no contexto político. Mbembe afirma que ainda lutamos para mostrar que não existe uma humanidade em geral, logo há um aspecto diferencial dentro da idiosincrasia de um universalismo humano e, assim, ele continua a discussão ao dizer que

Le désir de différence peut, en effet, se constituer en un désir entièrement tourné vers le mauvais objet. De nos jours, l'identité tend en effet à devenir le nouvel opium des masses. Il en est ainsi parce que la raison comme faculté humaine universelle est assiégée et que le modèle de la démocratie libérale supposée en être l'une des manifestations est partout en crise. La plupart des antagonismes politiques s'expriment de plus en plus sous une forme viscérale. Les crispations identitaires sont des symptômes de cette entrée dans l'ère de la viscéralité. Viralisés par les nouvelles technologies de la communication, ces symptômes ont conduit à la libération d'énergies négatives qui cherchent des boucs émissaires pour expliquer les malheurs

---

<sup>35</sup> Tradução livre: “de um novo animismo que se expressa não no modelo do culto dos antepassados, mas do culto do eu e das nossas múltiplas duplas que são objetos. Mais do que nunca, os objetos são o sinal por excelência dos estados inconscientes da nossa vida psíquica”.

<sup>36</sup> Tradução livre: “Como resultado, o novo animismo funde-se com a razão eletrônica e algorítmica, que é o seu meio, bem como o seu envelope, mesmo o seu motor. No plano político, este novo animismo é um nó de paradoxos. No seu núcleo mais profundo estão virtualidades de emancipação. Talvez prenuncie o fim das dicotomias. Mas poderia também servir como um vetor privilegiado para o neovitalismo que alimenta o neoliberalismo. Por conseguinte, é necessário fazer uma crítica ao novo espírito animista. O objetivo desta crítica seria então contribuir para a proteção dos vivos contra as forças da dessecação”

des temps [...] Sur un autre plan, le désir de différence n'est pas toujours un désir spontané. En plus d'être des systèmes économiques, le régime de l'esclavage et le régime colonial, par exemple, étaient d'énormes machines de fabrication de la différence raciale et culturelles. Le régime du capitalisme intégral dans lequel nous vivons est, entre autres, un régime de prolifération des différences. La différence, sous la mondialisation, est produite et circule comme un moyen d'échange et comme un objet de consommation. À bien des égards, l'économie politique contemporaine a fait de la différence sa matière première en même temps que sa monnaie d'échange (2020, sem paginação)<sup>37</sup>.

A tal proliferação das diferenças virou uma fronteirização cada vez mais intra-específica. Além de ter se transformado em produto legítimo dos governos e do mercado. Um exemplo contundente para o contexto político atual do Brasil é justamente o fato de que a esquerda não se enxerga e nem age como um coletivo, pois há uma confusão entre a heterogeneidade do grupo e a demarcação de territórios blindados por ideologias diversas, impermeáveis à diferença absoluta do outro. Há uma multiplicação dos cercados e uma restrição das formas de ação. As pautas, antes mesmo da possibilidade de seu aspecto gregário, erige fronteiras. A própria noção de políticas multiculturalistas se serve dessa multiplicação da diferença como pautas de ações simbólicas, ao mesmo tempo em que parece dissolver cada vez mais a própria diferença. Para Mbembe trata-se de um “L'humanisme classique au fondement de la démocratie libérale et du républicanisme est trop compromis pour susciter des adhésions durables et inconditionnelles” (2020, sem paginação). O que Mbembe procura enfatizar é o fato de que um exercício ético do outro deve ser humano no sentido mais amplo, englobando inclusive, não humanidades, a fim de que não se confunda com o humanismo histórico criado com base em privilégios de certas humanidades. Por isso que não se deve confundir o universalismo pregado pelo humanismo hegemônico e a noção de comum que revigora um animismo para os nossos tempos

Il n'y a pas longtemps, l'on prétendait délimiter avec plus ou moins de précision la frontière entre ici et ailleurs. Aujourd'hui, un tel exercice est futile. La frontière tend désormais à se distendre, sinon à se dissoudre, malgré toutes les tentatives de l'externaliser, de la miniaturiser ou de la militariser. En effet, nonobstant les

---

<sup>37</sup> Tradução livre: “O desejo de diferença pode, de fato, ser constituído num desejo inteiramente voltado para o objeto errado. Hoje em dia, a identidade tende de fato a tornar-se o novo ópio das massas. Isto porque a razão como faculdade humana universal está sitiada e o modelo de democracia liberal que é suposto ser uma das suas manifestações está em todo o lado em crise. A maioria dos antagonismos políticos são cada vez mais expressos de uma forma visceral. As tensões de identidade são sintomas desta entrada na era da visceralidade. Virtualizados pelas novas tecnologias de comunicação, estes sintomas levaram à libertação de energias negativas que procuram bodes expiatórios para explicar as desgraças dos tempos [...] A outro nível, o desejo de diferença nem sempre é um desejo espontâneo. Para além de serem sistemas econômicos, os regimes escravos e coloniais, por exemplo, eram máquinas enormes para a fabricação da diferença racial e cultural. O regime do capitalismo integral em que vivemos é, entre outras coisas, um regime de proliferação de diferenças. A diferença, sob a globalização, é produzida e circula como um meio de troca e como um objeto de consumo. Em muitos aspectos, a economia política contemporânea fez a diferença tanto na sua matéria-prima como na sua moeda”.

nationalismes et ethno-nationalismes, il n'y a jamais eu qu'un seul monde. Qu'on le veuille ou non, nous en sommes tous des ayants droit. Les temps n'ont donc jamais été aussi propices pour redéfinir les paramètres de ce qui nous est commun en cet âge planétaire [...] Cela étant, la véritable démocratie ne saurait être que celle des vivants dans leur ensemble. Cette démocratie des vivants appelle un approfondissement non dans le sens de l'universel, mais dans celui de l'« en-commun », et donc un pacte de soin, le soin de la planète, le soin apporté à tous les habitants du monde, humains et autres qu'humains (2020, sem paginação)<sup>38</sup>.

A cosmicidade do comum coloca no mesmo plano as afirmações da diferença, mas sob um outro circuito de afetos. Na mesma medida em que defendemos um amar cósmico, há que se engendrar um sonhar como constelador de humanidades. E é aqui que o afeto do amor pode insurgir como uma potência revolucionária também. Há a luta pela água como recurso comum, também há a luta contra uma mortalidade trans, há a luta contra a violência doméstica, também há a luta por uma ecologia ampla, a morte das abelhas de um lado e o racismo do outro. Estamos numa trincheira com grande tensão passional, com grande tensão afetiva que deve envolver um campo simpático que abarque todo o tipo de sofrimento. Um sonho coletivo homogêneo é uma ideia incongruente, mas a prática singular do sonho a favor de um perspectivismo partilhado poderia ser naturalmente coletivo. Retomando o materialismo místico de Rocha

O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora (2004, p. 251).

Ainda que o amor necessite do coquetel molotov, ou mesmo de armas brancas, pretas, bélicas, ainda que um irracionalismo liberador necessite de uma elaboração do delírio, ainda que a palavra revolução precise ser reanimada, ou ainda transformada e trocada, ainda que a linguagem limite e necessite gaguejar, o sonhar aqui anunciado precisa prescindir do velho humanismo. Seguindo a lógica da ação de escavar como uma possibilidade de criação a partir de uma soma de subtrações, como posto em *Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das*

---

<sup>38</sup> Tradução livre: “Não faz muito tempo, foi afirmado que a fronteira entre aqui e outro lugar estava mais ou menos delimitada com precisão. Hoje em dia, tal exercício é inútil. A fronteira tende agora a distender, se não a dissolver, apesar de todas as tentativas de a exteriorizar, miniaturizar ou militarizar. De facto, não obstante os nacionalismos e etno-nacionalismos, nunca houve apenas um mundo. Quer queiramos quer não, todos temos direito a ele. Os tempos nunca foram, portanto, tão propícios para redefinir os parâmetros do que temos em comum nesta era planetária. [...] Dito isto, a verdadeira democracia só pode ser a dos vivos como um todo. Esta democracia dos vivos exige um aprofundamento, não no sentido do universal, mas no sentido do "em comum". E, portanto, um pacto de cuidado, o cuidado do planeta, de todos os habitantes do mundo, humanos e não humanos”.

*línguas*, outra seção dessa pesquisa, tiremos a terra psicanalítica do sonhar, tiremos as psicologias humanas, os tratados oníricos da antiguidade grega, tiremos as práticas xamânicas em seus devires-vegetais, minerais e animais, tiremos a biologia e a neurobiologia oníricas, tiremos tudo o que constitui o *corpus* do sonhar, talvez aí nos aproximemos de um sentido cósmico possível para a frase de William Shakespeare “Somos feitos da mesma matéria dos sonhos”<sup>39</sup>. Talvez localizemos nesse tecido cósmico, essa atividade da matéria, que faz parte dos corpos que pensam à revelia dos corpos humanos. A pergunta “Como sonham as estrelas?” ganha um tônus materialista, antes mesmo de um tom poético. Também nos aproxima do fato de que talvez o sonhar seja coextensivo, intensivo, uma maneira do cosmos se multiplicar. Quando falamos de buraco de minhoca e universos paralelos, a ciência soa tão poética quanto materialista. Pensemos, pois, num teatro materialista e animista. Avancemos às terras não colonizadas do sonho.

### **Uma pequena digressão ou fascias históricas do sonho**

Theodor Adorno anotou uma quantidade circunstancial de seus sonhos, parte dos quais, foi publicada postumamente no livro *Dream Notes*. Em fins de março de 1944, em Los Angeles, ele relata um sonho

In an arena, under my command, a large number of Nazis were to be executed. They were to be beheaded. There was a hitch for some reason or other. To simplify matters it was decided to smash the skulls of each of the delinquents individually with a pickaxe. I was then informed that the victims had been overwhelmed by an indescribable terror at the prospect of this uncertain and excruciating form of execution. I was myself so disgusted by this atrocity that I awoke feeling physically sick (2007, p. 26)<sup>40</sup>.

Os sonhos também fundam máquinas escatológicas de guerra. O caráter afetivo da força onírica é um tensor envolvente para se pensar uma ética onírica. A ética do sonho é uma tensão por imagens, uma tensão por sensações. Essas tensões possibilitam uma síntese que implica uma

---

<sup>39</sup> Parte de *We are such stuff as dreams are made on, and our little life Is rounded with a sleep*. In *The Tempest*, William Shakespeare, 2020.

<sup>40</sup> Tradução livre: “Na arena, sob meu comando, um grande número de Nazis seria executado. Eles seriam decapitados. Havia um imprevisto por alguma razão ou outra. Para simplificar a questão foi decidido esmagar os crânios de cada um dos delinquentes individualmente com uma picareta. Então eu fui informado que as vítimas tinham sido tomadas por um indescritível terror na perspectiva desta incerta e excruciante forma de execução. Eu estava com muito nojo por essa atrocidade que eu acordei me sentindo fisicamente doente”.

solução, uma linha de fuga, uma criação. A Segunda Guerra Mundial estava prestes a acabar, mas a guerra a favor da intensidade da vida não cessa nunca. As trincheiras cheias de vida não cessam de imaginar linhas intensivas. A questão nazista será sempre uma demanda idiossincrática, assim como qualquer estado de exceção ou regime autoritário. Num outro sonho, às vésperas do fim oficial da guerra, em julho de 1945, Adorno relata

Execution scene. Whether the victims were fascists or antifascists remained unclear. At all events, it was a crowd of naked, athletic young men. But they looked just like their own busts: metallic green. The execution proceeded like a self-service operation. Everyone went up into the automated guillotine in no discernible order, and came out again without a head, staggered on for a few steps and then fell down dead. I remember a younger person, a boy, who as if in fun pushed his way forward to the entrance of the guillotine in front of a larger man entering from the side, as if eager to be executed first. I observed the movements of the headless men and thought that I should try to find out whether they were still conscious and whether, as seemed to me to be the case, they took care to avoid falling down on top of one another. I watched one youth closely. After a few steps he went head over heels several times as if he were performing somersaults, and then fell down on top of another corpse. All without a word or any other sound. I watched without any emotion, but woke up with an erection. (They went to the guillotine one after the other, as if they were practising. In fact, my main impression was of a gymnastic exercise) (2007, p. 44)<sup>41</sup>.

Sem emoção, mas com ereção. Escatologia e pau duro. As partículas oníricas a favor da irrigação sanguínea peniana. Despertar de um sonho pronto para trepar é genuinamente constitutivo. Uma ereção feita de sonho. Talvez esse sonho seja um bocado significativo para uma interpretação psicanalítica. Podemos pensar num Adorno pervertido. Podemos imergir numa sexualidade moralizante. Podemos falar de restos fisiológicos do sonho. Podemos até nos enveredarmos pelos caminhos de uma possível dialética histórica do sonho. Mas isto seria um desvio dos nossos intentos. Pensemos apenas em como podemos dar viço e consistências aos nossos desejos oníricos, às nossas confabulações coletivas. Pensemos na prontidão e na

---

<sup>41</sup> Tradução livre: “Cena da execução. Se as vítimas eram fascistas ou antifascistas permanecia pouco claro. Em todos os eventos, havia uma multidão de jovens homens atléticos nus. Mas eles pareciam como seus próprios bustos: verde metálico. A execução procedeu como uma operação “self-service” (autosserviço). Todos foram para dentro da guilhotina automatizada sem uma ordem discernível, e saíram sem cabeça, cambaleando em poucos passos e caíram mortos. Eu me lembro de uma pessoa jovem, um menino, que como que brincando lançou-se para a entrada da guilhotina na frente de um homem grande entrando pelo lado, como que ansioso para ser executado primeiro. Eu observei os movimentos dos homens sem cabeça e pensei que deveria tentar descobrir se eles ainda estavam conscientes e se, como parecia para mim o caso, eles tomavam cuidado para evitar caírem uns em cima dos outros. Eu assisti um jovem de perto. Depois de alguns passos ele foi dos pés à cabeça várias vezes como se estivesse performando cambalhotas, e então caiu em cima de outro cadáver. Todos sem uma palavra ou qualquer outro som. Eu assisti sem nenhuma emoção, mas acordei com uma ereção. (Eles foram para a guilhotina uns após os outros, como se estivessem treinando. De fato, minha principal impressão era de um exercício de ginástica)”.

irrigação dos sonhos. Pensemos em guerrilhas nômades. Guerrilhas orgônicas, orgásticas. Avante o tesão.

Reinhart Koselleck, a propósito do posfácio do livro *Sonhos no Terceiro Reich* de Charlotte Beradt, vai sugerir a utilização dos sonhos para uma antropologia político-histórica. Beradt fez um pequeno mapeamento de sonhos de cidadãos alemães relacionados ao contexto da implantação da ideologia nazista. Sua pesquisa começou com a chegada de Adolf Hitler ao poder, em 1933 e seguiu até 1939. Sua cartografia relaciona o contexto histórico e as produções necrológicas de um totalitarismo institucionalizado. Koselleck vai conferir à qualidade poética dos sonhos, justamente sua mais importante característica como método de coleta de dados. Para ele, em contextos como ditaduras e estados de exceção as metodologias tradicionais de relatos pessoais podem, sensivelmente, nublar a veracidade dos relatos de uma testemunha histórica. O sonho confere aos dados históricos uma carga intensa de afetos por meio de uma obscuridade singular. O sonho guarda assim um extremo e perigoso potencial político. Sua ficção acaba por dizer de uma forma ímpar num contexto em que a censura não conseguiu alcançar. Christian Dunker a propósito do prefácio da edição brasileira do livro de Beradt traz uma frase de um dos chefes do Partido Nazista: “A única pessoa que tem uma vida privada na Alemanha é aquela que dorme” (2017, p. 22).

Os sonhos recolhidos por Beradt perfazem um panorama sócio-histórico-político. Os sonhos são alçados à constituição do político, prescindindo da individualidade do sonhador, o que implica numa leitura de trauma social. Estudantes, donas de casa burguesas, comerciantes, médicos, bibliógrafos e pessoas diversas fazem parte de sua cartografia onírica. Um médico relata, dentre outros, o seguinte sonho

Estou em um campo de concentração, mas todos os prisioneiros passam muito bem, participando de jantares e assistindo a peças teatrais. Penso que é muito exagerado o que se ouve sobre os campos e então me olho no espelho: uso o uniforme de um médico de campo de concentração e botas altas especiais, que cintilam de tão brilhantes. Encosto-me no arame farpado e começo a chorar de novo (Beradt, 2017, p. 79).

O médico se encontra numa situação irreconciliável. Sua cumplicidade o envergonha. O arame farpado, colocado pelos soldados da SS, havia sido uma menção a um sonho anterior do oftalmologista. Beradt colhe uma quantidade significativa de sonhos que previam o

“impossível” como é o caso do uso de cacos de vidros e arame farpado pelos nazistas em habitações diversas e prédios públicos. A exemplo do sonho de uma secretária que diz “Estou viajando com minha mãe para as montanhas. ‘Logo todos nós teremos que viver nas montanhas’, diz ela. [Na época, as deportações estavam ainda longe de acontecer.] ‘Você, sim’, respondo, ‘eu, não’ – eu a odeio e me desprezo.” (Beradt, 2017, p. 84). Um estudante, em outro sonho, diz

Há um baile em todos os andares de um grande prédio; porém, sentados em um pequeno quarto sob a cobertura estamos nós, o ‘grupo dos suspeitos’ – artistas degenerados, antigos socialistas, parentes de prisioneiros de campos de concentração. Não estamos em trajes de festa e rimos daqueles que chegam lá embaixo, de fraque e uniforme. Desço furtivamente alguns andares e ouço: ‘Há tão alta tensão por todo o prédio, que começou a pegar fogo na escada que leva para o alto’. Grito, no meio da confusão: ‘É preciso salvar os suspeitos!’. Mas todos dão de ombros: ‘E por que os suspeitos não devem morrer queimados?’ (Beradt, 2017, p. 108).

Parece que a degenerescência na figura do artista ainda é uma bandeira hasteada pelos totalitarismos contemporâneos. E sabemos que o “grupo dos suspeitos” segue até hoje numa onda irrefreável de minoridades excluídas numa intensa tática de extinção necropolítica. Num outro sonho, o de uma dona de casa burguesa, ela relata “Cada noite, esforço-me incessantemente para remover a suástica da bandeira nazista, o que me deixa orgulhosa e feliz, mas, quando chega a manhã, lá está ela de volta, costurada na bandeira.” (Beradt, 2017, p. 109). Há uma intensa repetição do estado geral de medo e frustração e antecipação das “impossibilidades” que marcariam o horror de tal período. Os campos de concentração, a mortandade absurda, os métodos de caça e captura, os mecanismos variados de destruição, todas essas demandas já estavam presentes no inconsciente de um povo. Ao mesmo tempo, podemos nos perguntar: Se o sonho é o território que não pode ser devassado por nenhuma força policial ou por qualquer instituição estatal, se o sonho guarda a possibilidade de toda a liberdade e de toda resistência, haveria brechas para um motim, para uma guerrilha sub-reptícia, para uma comuna, para a produção de resistências e, sobretudo, de re-existências? A que tipo de imaginação nos agarramos quando o trauma sócio-histórico está imerso em nossos sonhos? Certamente que um estado de exceção pressupõe a expropriação de certos afetos alegres como diria Espinosa e a concepção de um circuito afetivo baseado, sobretudo, no medo. Outros afetos como o desprezo, a frustração, a tristeza, vão se agenciar com outros afetos para a manutenção de um circuito que vai procurar, sobretudo, a segurança.

Se o teatro pode se valer da potência onírica como método de produção estética para a arte contemporânea, como forma de desabituar o inconsciente e uma corporeidade, como constante abertura às possibilidades de outrar, como contexto poético e prático para novos modos de existência, por estratégias e dispositivos que nos possibilitem uma sonhadora comunidade do porvir, pelo exercício ético-político da imaginação, das sensações e toda sua síntese afetiva, é porque a criação, a partir do sonho, é o possível que inventa o impossível. Exercemos um atletismo afetivo nas fâscias do sonho. Fazemos uma liberação miofascial em suas fibras. Fazemos do sonho uma prática antifascista<sup>42</sup>.

Cooptando a epígrafe da Suely Rolnik em seu livro *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*, “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 222). São nas zonas de indeterminação e indiscernibilidade que novos afetos surgem, pois “Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação[...]” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 225). Entramos na sensação. Não haveríamos de retomar o perigo dos sonhos em sua micropolítica confabulatória? Confabular contra outros e a favor de outros. Não haveríamos de incubar e retomar sonhos com figuras, cujo *conatus* de um povo deseja destituir, a fim de fazê-las sucumbir em nossa vida pública a favor de uma vida mais ampla e conveniente à multidão? Não haveríamos de acalentar os mais secretos sonhos para esvaziar o poder em favor da potência? Aos sonhos que descrevem e antecipam o futuro não poderíamos engendrar outros futuros? Não poderíamos interferir no motor histórico?

Rolnik, em seu livro, traz *Dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente* que fazemos questão de aqui citar sinteticamente: 1) Desanestesiarmos nossa vulnerabilidade às forças; 2) Ativar o saber eco-etológico e expandi-lo ao longo da nossa existência; 3) Desobstruir cada vez mais o acesso à tensa experiência do estranho-familiar; 4) Não degenerar a fragilidade

---

<sup>42</sup> Durante a pandemia do Covid-19, foi criada uma plataforma na internet com o intuito de recolher relatos de sonhos de pessoas de todo o mundo, o *Pandemic Dream Archive*. A plataforma “funciona tanto como um registro histórico, quanto como um lugar de domínio público, onde pessoas interessadas possam ter contato com essas múltiplas narrativas oníricas para desenvolver suas próprias ciências do sonho, ou se entregar à força literária dos relatos” afirma o texto *Onirocracia, pandemia e sonhos ciborgues* de autoria de Fabiane m. Borges, Lívia Diniz, Rafael Frazão e Tiago F. Pimentel, que pontua algumas questões levantadas por este experimento. O texto pode ser acessado em <https://www.n-1edicoes.org/textos/197> (acesso em 29.11.2020). Esta experiência coletiva guarda relações singulares com a pesquisa de Beradt sobre os sonhos dos alemães. O universo onírico de coletividades pode ser um profícuo meio de se investigar questões artísticas, filosóficas e científicas para ações micropolíticas.

resultante da desterritorialização desestabilizadora que o estado estranho-familiar promove inevitavelmente; 5) Não interpretar a fragilidade desse estado instável e seu desconforto como “coisa ruim”; 6) Não ceder à vontade de conservação das formas de existência; 7) Não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora; 8) Não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida; 9) Não negociar o inegociável e, por fim, 10) Praticar o pensamento em sua plena função. Certamente todas essas sugestões podem ser usadas micropoliticamente para os modos de agir aqui sugeridos: amar, sonhar, imaginar, brincar e glosar. Pois implicam em práticas para insurreições de inconscientes que protestam. Inferem a proliferação de inumanidades em seus desígnios ético-estéticos, também clínicos. Sugerimos a expansão dessa lista como uma profusão de máquinas de guerra sub-reptícias. Cada modo de agir aqui agenciado pode se valer dessas práticas de descolonização de inconscientes a fim de criar um povo do porvir.

Saber sonhar, mesmo historicamente, importa essa descolonização do inconsciente. Criar para si e, conseqüentemente, para a vida, um corpo sem órgãos, exige estas práticas de descolonização. A imaginação necessita de liberdade para proliferar imagens e possibilidades inauditas. O sonho necessita de toda a amoralidade para seu construto ético. Pensemos numa ereção para os nossos corações unidos. Este Estado merece uma suruba revolucionária.

### **Por uma virada onírica?**

O sonho sempre foi imanentemente contemporâneo, sempre multiplicou o real, sua textura licorosa, como disse Antonin Artaud (2005), sempre embebeu as matérias e os territórios de nossas vidas. Espinosa, se estivesse vivo, bem poderia escrever um livro sobre a potência do sonhar, um desdobramento sobre a potência de pensar e uma ética onírica. Então poderíamos falar de uma *Ética* e seus múltiplos. Temos acompanhado um crescente interesse nos estudos sobre o sonho, sobretudo pela neurociência e a neurobiologia, a exemplo da recente publicação de *O oráculo da noite* de Sidarta Ribeiro. A importância de tal publicação se dá pelo longo alcance da pesquisa e um mapeamento singular das potências do sonho em todos os contextos da vida humana. Unindo rigor científico e elaboração poética, Ribeiro toca em questões nevrálgicas para que possamos pensar em políticas públicas para o sonho. Dentre algumas questões que fazem parte de uma cartografia móvel sobre o sonhar, Ribeiro fala sobre: A relação do sono/sonho com a indústria farmacêutica diante do mal estar da civilização com a diminuição dessas funções vitais e sua conseqüente proliferação dos distúrbios do sono e as doenças

contemporâneas ao lado dos investimentos em estímulos e pílulas como simulacros do sono; a relação do sonho com as temporalidades, sobretudo a ideia de futuro e o sonho preditivo; sonho e linguagem e sua relação com a psicanálise, sobretudo na ideia do sonho como desejo; a bioquímica onírica as múltiplas funções biológicas do sono; a constelação dos sonhos na suas relações com as plantas enteógenas e o valor divino do entusiasmo; as técnicas do sonho lúcido e a dimensão experimental no contexto onírico; a importância dos povos originários em sua formulação dos sonhos; a relação importante entre a capacidade da memória e o sono/sonho; a criação e o sonhar e seu caráter político; o sonho como uma tecnologia do futuro para se pensar a constituição do real e suas demandas sócio-políticas.

Essa retomada dos sonhos como recuperação da saúde de uma humanidade adoecida tem sido uma resposta aos limites de uma política neoliberal que parece ter tentado de todas as formas uma expropriação absoluta das potências do sono e do sonho. O filme *Arábia*, de 2018, com direção de João Dumans e Affonso Uchoa da Embaúba Filmes traz uma questão crucial sobre a máquina abstrata que é o capitalismo e seus modos de produção de manufaturas. O personagem central do filme é o comum homem trabalhador, pobre, sub assalariado, marginalizado, que migra de um emprego a outro, dentro de uma lógica de produção incessante. O personagem é enredado numa maquinaria que o expropria da própria vida, pois sobrevive-se para o sustento do básico, o pouco comer, o pouco dormir, o pouco curtir, o pouco viver, o pouco amar, o pouco brincar, o pouco imaginar, o pouco sonhar, o pouco glosar. Este é um estado letárgico cujos valores expropriam o indivíduo da sua própria dignidade e mesmo da possibilidade de se reconhecer esse estado. Mera participação de uma engrenagem que é a falta absoluta de propósito vital, de conexão com o cosmos, uma falta de amor absurda e deletéria. Acontece que um certo dia, o personagem, angustiado, cansado e triste por trabalhar tanto e sem rumo, pára para observar a fábrica. Esse “sair do ritmo” e olhar para as máquinas “foi como acordar de um pesadelo”, diz o personagem. Ele percebeu, por um instante, num assombroso *insight*, do que ele estava fazendo parte. Foi tomado por uma cólera vital e colapsou, entrou em coma, dormiu. Dormiu. Imagine todos os trabalhadores do caos neoliberal parando e colapsando. Imagine uma multidão de pessoas dormindo. Imagine essa pequena morte como um ato absolutamente revolucionário. Restaria uma silenciosa inutilidade para o sistema. O sono é inútil para a máquina abstrata do capital. É inútil, sobretudo, sonhar. As demandas do

24/7<sup>43</sup> impõem um ritmo de instrumentalização do humano e não humano dentro de uma cadeia produtiva. Para Jonathan Crary

O sono afirma a ideia de uma necessidade humana e de um intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, e desse modo permanece uma anomalia incongruente e um foco de crise no presente global. Apesar de todas as pesquisas científicas, frustra e confunde qualquer estratégia para explorá-lo ou redefini-lo. A verdade chocante, inconcebível, é que nenhum valor pode ser extraído do sono (2016, p. 20).

O sonho, enquanto se dorme, é um território fecundo para qualquer tipo de insurreição possível. Mas a beleza desse *insight* é eclipsada por nossa incapacidade de sonhar e fazer do sonho uma máquina onírica de produção de vida. Ao mesmo tempo em que o sonho tem se tornado uma matéria sobre a qual a ciência e as artes têm desdobrado seus saberes para uma otimização de suas potências, também há um movimento continuado no sentido de buscar a privação do sono como um meio eficaz da máquina de produção dos mercados. Crary argumenta que antes do invento da iluminação elétrica, os povos eram recobertos pelo breu da noite sem uma mínima perspectiva de iluminação artificial que pudesse ser avistada. Tinha-se apenas as estrelas e a lua como fontes de iluminação noturna. Imaginem as primeiras fábricas que passaram a deixar acesas suas lâmpadas e que podiam ser observadas por qualquer transeunte ou qualquer pessoa que olhasse pela janela. A luz eterna da fábrica implicava um trabalho que não cessava durante a noite. Essa luz insistente, parte de um iluminismo produtivo, se perpetuou numa “luminosidade fraudulenta” (Crary, 2016, p. 29). As Forças Armadas do EUA, continua Crary, desenvolvem muitas pesquisas sobre a privação do sono como método de tortura, como eficácia bélica em regimes de privação sensorial a fim de “induzir a estados abjetos de submissão” (2016, p. 17), também o desenvolvimento de drogas que otimizam a performance dos soldados, e um grande estímulo na relação máquina/homem com o fim de ampliar a limites cada vez mais impensáveis a ausência do sono. Fala-se, terrivelmente, de soldados que podem não dormir. As relações que se podem fazer entre um “panopticismo modernizado” (2016, p. 25) e o lucro das atividades econômicas, a insônia, a regulação dos corpos e do tempo e o assujeitamento dos indivíduos, implicam numa grande quantidade de mecanismos de expropriação da liberdade do plano da criação de uma comunidade do porvir. A humanidade precisa dormir e precisa sonhar.

---

<sup>43</sup> Expressão inglesa que significa 24 horas por dia, 7 dias por semana. É a engrenagem do trabalho e do consumo. É proibido parar. Também é título do livro de Jonhathan Crary *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2016).

Este é um comum indelével e inegociável. Sonhar é a possibilidade de uma comunhão com o mundo e com a existência.

O sonho, a despeito de sua cosmicidade, também é uma máquina política de grande potencial micropolítico, sobretudo por este caráter cósmico. Precisamos falar da ingovernabilidade do sonho. O materialismo místico de Rocha em seu *Estetyka do Sonho* aponta justamente para esse caráter desgarrado e irrefreável do sonho do povo. Há um segredo no sonho e seu segredo está na sua potência de agenciar. O sonho guarda um grande potencial de periculosidade. Esta é uma periculosidade de uma humanidade e inumanidades inteiras

O segredo foi inventado pela sociedade, é uma noção social ou sociológica. Todo segredo é um agenciamento coletivo. O segredo não é absolutamente uma noção estática ou imobilizada, só os devires são secretos; o segredo tem um devir. O segredo tem sua origem na máquina de guerra, é ela que traz o segredo, com seus devires-mulheres, seus devires-crianças, seus devires-animais (Deleuze e Guattari, 2005, p. 82-83).

O próprio segredo de Estado, como apontam Deleuze e Guattari, é uma apropriação da máquina de guerra do segredo capilarizado nas guerrilhas nômades. Sonhar que o presidente da república é decapitado ou enforcado deveria ser muito perigoso para os chefes de Estado. Primeiro, que este é o curso de um desejo, cujo segredo é coletivo. Segundo que há técnicas, sobretudo dentro de uma ético-política, para fazer transitar as partículas oníricas para as deliberações do dia a dia. Ribeiro (2019) comenta a destituição de tiranos por meio da deliberação comunitária a partir do sonho na Grécia antiga. Pensar na execução e proliferação de uma práxis dessas ideias seminais é um movimento perfeitamente composicional dentro da lógica onírica. Deleuze, referindo-se à noção de ideia e lembrando da singularidade de uma ideia original do cineasta Vicent Minnelli diz que

A grande ideia de Minnelli sobre o sonho é que este diz respeito, antes de tudo, àqueles que não sonham. O sonho daqueles que sonham diz respeito àqueles que não sonham. Por que diria respeito a eles? Porque, havendo sonho do outro, há perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que ameaça nos engolir. Que os outros sonhem é muito perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência. Cada um de nós é mais ou menos vítima do sonho dos outros. Mesmo quando se trata da moça mais graciosa, é uma terrível devoradora, não por sua alma, mas pelos seus sonhos. Desconfiem do sonho do outro, porque se forem pegos no sonho do outro, estarão ferrados (2016, p. 337-338).

É aqui que a conexão do sonho com o desejo, para além do próprio sonhador, ganha uma configuração muito singular, pois todo o moralismo perde lugar na matéria onírica. Há que se

abraçar os perigos do sonho, destituir uma certa ideia implantada de que o sonho é uma coisa e a vida, a vigília e o mundo são outras. Podemos mudar o senso comum a respeito da realidade onírica a fim de restituir a percepção de que seus acontecimentos constituem o real. Sobretudo porque há uma plasticidade de seus conteúdos e de seus arranjos em distintas lógicas, que fogem, inclusive, da apreensão psicanalítica. Pode-se objetar, com parcial sensatez, que a psicanálise delimitou certas particularidades do sonhar, ligou-o a linguagem, fundou processos de análises oníricas, retomou dos gregos o caráter interpretativo e decifrável de seus conteúdos, mas o sonho é tão vasto quanto o cosmos. Se há um contraste e um atrito significativo entre certa racionalidade, como potência do pensamento, e a atividade onírica, não seria pelo fato de que a matéria, prescindindo do humano, também sonha? Se a matéria compreende o sonhar enquanto partículas imperceptíveis, todos os corpos haveriam de sonhar por meio de suas peculiaridades de exercer a mentalidade intrínseca dos corpos. Por isso as muitas lógicas do sonhar, as muitas peculiaridades culturais, e sua inapreensível totalidade pela inteligência. Essa atividade não estaria num modo animal? Nos modos vegetais? E talvez a tal cosmicidade tenha direta relação com o fato de que somos perpassados por toda ordem modal dos cosmos. Rememoremos a frase de Shakespeare que ganharia um tônus muito além de sua variação poética da linguagem: “Somos feitos da mesma matéria dos sonhos”. Há algo oniricamente perfumado no reino das estrelas, das matas, no corpo árido do deserto, no silêncio dos animais.

Vanessa Lemm, em seu livro *Nietzsche's Animal Philosophy: Culture, Politics, and the Animality of the Human Being*, traz uma tese circunstancial a partir de Friedrich Nietzsche que mostra a necessidade, senão a urgência, que temos em acessar ou mesmo recuperar, em nós mesmos, uma vida onírica do animal. Considerando a tese nitzscheana de que toda célula orgânica tem espírito, Lemm parte da ideia do humano como *continuum* da vida animal, sobretudo por considerar a cultura, sob o pensamento do filósofo alemão, como um fenômeno da vida e não um fenômeno racional e moral a exemplo do humanismo e do Iluminismo. Nietzsche dirá que “O homem é uma corda, atada entre o animal e o super-homem – uma corda sobre o abismo” (2017, p. 16). A humanidade não se constitui sozinha, pois outras formas de vida perfazem-na. Para Lemm a retomada da animalidade do homem implica numa potência real de se produzir novos modos de existência a partir da cultura que ela distingue da civilização

I define culture as cultivation and education and distinguish it from civilization, which I define as taming and breeding. The process of civilization, as Nietzsche conceives it, reflects a process of moral and rational improvement of the human being which does not cultivate animal life but “extirpates” and oppresses it [...]. In contrast to

civilization, the challenge of culture is to bring forth forms of life and thought which are not forms of power over animal life, but which are full of life, overflowing with life.<sup>18</sup> I argue that culture recovers this fullness of life in the dreams, illusions, and passions of the animal.[...] Nietzsche repeatedly speaks of the return of the human being to its animal beginning as a return to the dream life of the animal. A return to the animal beginning of human beings reveals that life is a dream and to be alive is, essentially, to be dreaming (Lemm, 2013, p. 4)<sup>44</sup>.

Ou seja, no silêncio do animal, no fundo do esquecimento do animal pela civilização, reside uma potência revitalizante, capaz de exercer a liberdade nas produções de diferenças nos modos de existência. É colocada em xeque a própria soberania do ser humano que buscou, por meio do esquecimento da bestialidade dos animais, uma pauperização da vida por meio de processos de dominação. No entanto, não nos cansamos de emanar as partículas das bestas feras que nos habitam, no recôndito de nosso moralismo. Para Lemm o devir-animal do humano é um processo de ampliação do humano. Ou seja, não existe super-homem sem a abertura à animalidade, assim como “The perspective of animal forgetfulness reveals that memory is an artistic force” (Lemm, 2013, p. 7)<sup>45</sup>.

Lemm vai procurar recuperar a força de um pensamento pictórico e imaginário no sonho do animal. A ideia de um cultivo e não de uma domesticação da vida, o que pressupõe uma coexistência dos conflitos entre humano e animal como matéria em constante tensão criativa. A partir de Nietzsche ela vai falar de uma vida que se prolifera em sua inocência, em sua amoralidade e em sua a-racionalidade, convergindo cultura e civilização, ou seja, “In Nietzsche’s antagonistic account of the relationship between culture and civilization, the decline (Untergang) of civilization coincides with a transition (Übergang) to culture” (Lemm, 2013, p. 18)<sup>46</sup>. Como tratamos em *Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*, outra seção deste trabalho, certo projeto teológico-político procurou fundar o humano a partir de uma narrativa de sua soberania sobre a natureza e seu lugar privilegiado no cosmos. Isto

---

<sup>44</sup> Tradução livre: “Eu defino cultura como cultivo e educação e distingo de civilização, a qual defino como domesticada e reproduzida. O processo da civilização, como Nietzsche concebe, reflete um processo moral e racional de melhora do ser humano o qual não cultiva a vida animal, mas a “extirpa” e a oprime [...]. Em contraste a civilização, o desafio da cultura é trazer adiante formas de vida e pensamentos os quais não são formas de poder sobre a vida animal, mas que são cheios de vida, transbordando com vida. Eu argumento que a cultura recobre essa abundância de vida nos sonhos, ilusões, e paixões do animal. [...] Nietzsche fala repetidamente do retorno do ser humano para seu princípio animal como um retorno da vida sonhada do animal. Um retorno ao princípio animal dos seres humanos revela que a vida é um sonho e que estar vivo é, essencialmente, estar sonhando”.

<sup>45</sup> Tradução livre: “A perspectiva do esquecimento animal revela que a memória é uma força artística”.

<sup>46</sup> Tradução livre: “No relato antagônico de Nietzsche sobre a relação entre cultura e civilização, o declínio (Untergang) da civilização coincide com uma transição (Übergang) para a cultura”.

significou não só a negação de sua animalidade, mas a própria condenação do animal. Esse abismo tornou-se insustentável pelas táticas morais e racionais que não conseguiram senão maquiar o fundo bestial do próprio humano. Lemm dirá, sob a perspectiva de Nietzsche que

The notion of the human self-overcoming (becoming overhuman) reflects the idea that the human being is not a function of what it is, moral or rational, but of what else it could become, if only it The notion of the overhuman stands for an understanding of human life as something that becomes (*Werden*) rather than as something that is (*Sein*). Being human means being in becoming (*ein Auf-dem-Weg sein*) and overcoming (*Übergang and Untergang*): “not an end but just a path, an episode, a bridge, a great promise” (GM II: 16). The possibility keeps overcoming itself. In other words, what is promising about the human being is the possibility of its infinite self-overcomings. Becoming overhuman, therefore, does not reflect an attempt to stabilize human life into some sort of ideal superhuman form but, rather, to provoke a counter-movement against that which stabilizes itself into a fixed identity and nature. It does not entail remaining identical to oneself, but altering oneself, becoming untruthful to oneself. Nietzsche welcomes the return of the animal because he sees, in animality, a force that disrupts the human being’s identity (2013, p. 23)<sup>47</sup>.

A humanidade que criou para si as idiossincrasias de certo racionalismo e moralismo será capaz de também compreender os equívocos dessa ficção sobre si torcendo, como Lemm chamou, uma “segunda natureza” de si. Retomar a vida onírica do animal, que compreende o esquecimento do animal pela civilização, vem a ser a grande afirmação do animal pelo humano. Tal vida onírica é prenhe da liberdade e criatividade para se constituir outras formas, outras relações entre os seres. Temos sugerido um sonhar intransitivo que prescinde do humano. Sob o olhar de Lemm, a partir de Nietzsche, podemos perceber uma outra camada do sonho humano numa herança atemporal do orgânico

It is interesting to note that, in Nietzsche, dreams and the imagination do not belong exclusively to the human, but are constitutive of the whole organic world.<sup>32</sup> Nietzsche identifies dreaming as the fundamental ability of all living beings in the sense that it not only preserves, but also enhances life (BT 1).<sup>33</sup> What defines the ability to dream is the ability to create. For a living being to be alive it must create, form, invent, and imagine. As dreaming beings, all living beings imagine, invent, and create for themselves a form of life and an imaginary outside world. As such, they are not only

---

<sup>47</sup> Tradução livre: “A noção de autossuperação humana (tornar-se super-homem) reflete a ideia que o ser humano não é uma função do que é, moral ou racional, mas do que mais ele poderia tornar-se, se pelo menos a noção de super-homem permanece para um entendimento da vida humana como algo que torna-se (*Werden*) em vez de algo que é (*Sein*). Ser humano significa ser em tornar-se (*ein Auf-dem-Weg sein*) e superar (*Übergang and Untergang*): “não um fim, mas somente um caminho, um episódio, uma ponte, uma grande promessa” (GM II:16). A possibilidade mantém a superação por si própria. Em outras palavras, o que é promissor sobre o ser humano é a possibilidade da sua infinita autossuperação. Tornar-se super-homem, portanto, não reflete uma tentativa de estabilizar a vida humana em algum tipo de forma super-humana ideal, mas, ao contrário, provocar um contra-movimento contra isso que estabiliza a si mesmo dentro de uma identidade e natureza fixa. Isso não implica em permanecer idêntico a si mesmo, mas alterar a si mesmo, tornar-se falso a si mesmo. Nietzsche dá as boas-vindas ao retorno do animal porque ele vê, na animalidade, a força que rompe a identidade humana”.

continuously dreaming but, more importantly, living in dreams of their own creation. Life is a dream that keeps on imagining and reimagining and creating and recreating itself through dreaming. But if life is a dream in which one comes to life through dreaming, then the consciousness Nietzsche awakens to must be understood as “just” another dream (2013, p. 25)<sup>48</sup>.

Nada mais shakespeariano que isso. E a vida segue envolta na matéria dos sonhos. Quando Nietzsche sugere que a vida onírica antecede o humano, prescindindo dele, abrem-se as possibilidades infindas da colocação de Espinosa para quem ainda não sabemos o que pode um corpo, visto que toda a potência desse sonho animal supõe as relações entre os corpos. Cada vez mais, podemos afinar uma ética que necessita, constitutivamente, de uma miríade de inumanidades entre gentes, animais, vegetais e uma potente e inapreensível vida anorgânica.

### **Por uma virada vegetal?**

Antes de chegarmos num teatro como uma potencial máquina de sonhos, façamos uma pequena digressão sobre o que Emanuele Coccia (2018b) chamou de virada vegetal. A propósito do *Ciclo de estudos sobre a vida* desenvolvido pelo Canal Selvagem, numa conversa com Ailton Krenak<sup>49</sup>, Coccia dirá “Nossa vida já é a vida do outro”, o que implica dizer que somos muito mais antigos do que geralmente imaginamos. Não surgimos apenas com os hominídeos, pois nossa bricolagem genético-psíquica é de uma multiplicidade infinda. Nosso DNA é uma vastidão de outros a nos constituir. E o que somos também é uma infinda mutação que sofremos com o que é exógeno ao humano. Somos, de fato, a experiência da plasticidade dos corpos de outras formas de vida, sobretudo a vegetal. Não fomos fundados do nada. Essa ideia de fundamento privilegiado é um sintoma de um humanismo hegemônico e de projetos teológicos, cujas mitologias nos fundaram como obra especial na natureza. Vide o exemplo edênico. O fato

---

<sup>48</sup> Tradução livre: “É interessante notar que, em Nietzsche, sonhos e a imaginação não pertencem exclusivamente ao humano, mas são constitutivos de todo mundo orgânico. Nietzsche identifica sonhar como a habilidade fundamental de todos os seres vivos no sentido que isso não só preserva, mas também melhora a vida (BT 1). O que define a habilidade de sonhar é a habilidade de criar. Para um ser humano estar vivo ele deve criar, formar, inventar e imaginar. Como seres sonhadores, todos os seres vivos imaginam, inventam, e criam para eles próprios uma forma de vida e um mundo imaginário lá fora. Como tal, eles não estão só continuamente sonhando, mas, o que é mais importante, vivendo em sonhos de sua própria criação. A vida é um sonho que continua imaginando e reimaginando e criando e recriando a si mesma através do sonho. Mas se a vida é um sonho no qual alguém vem à vida através do sonho, então o consciente Nietzsche desperta para ter de ser entendido como “somente” outro sonho”.

<sup>49</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>, consultado em 16.09.2020, às 21h.

de que somos uma multiplicidade, um conjunto múltiplo de outras virtualidades, credencia Coccia a dizer, como poderia ter dito um indígena “Somos floresta dentro”<sup>50</sup>. São questões que perpassam o conceito de Gaia<sup>51</sup>. Inicialmente, se vamos pensar a partir de uma ontologia onírica constitutiva de uma imanência possível, é fato que os sonhos, para além da tradição psicanalítica, são povoados, criados e possibilitados por inumanidades diversas, a exemplo dos animais de Nietzsche. Dessa multiplicidade vasta temos a própria vastidão do vegetal enquanto um modo potente da vida e, conseqüentemente, de vários contextos oníricos. Tornar-se xamã, para os Yanomamis, é indissociável da ingestão regular e visceral de plantas enteógenas que ampliam a “visão” para além do comum da consciência ordinária. A *yãncoana* é um ser que partilha suas partículas para o aprofundamento cósmico dos xamãs. Seu pó abre uma possibilidade única de conexões para a performance xamânica. As culturas dos povos originários se valem de uma mediação vegetal, ou melhor, de uma relação singular como o vegetal, para o reconhecimento e a reafirmação de uma cosmovisão. Podemos lembrar a experiência de Artaud entre os Tarahumaras, povo indígena do norte do México, e o rito do Peyotl que modificou sensivelmente sua visão de mundo e da própria prática do teatro. Quando Viveiros de Castro (2016) fala do perspectivismo amazônico a partir de uma mundividência indígena, podemos compreender de alguma forma como os vegetais, por exemplo, agenciam o mundo sob o seu ponto de vista, ou como prefere dizer Coccia (2018b), sob seu “ponto de vida”

Assim, um ponto de vista não é uma opinião subjetiva [...] O mundo real das diferentes espécies depende de seus pontos de vista, porque o “mundo” é composto das diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergência entre elas enquanto pontos de vista: não há pontos de vista sobre as coisas – as coisas e os seres é que são pontos de vista (Deleuze 1969: 203). A questão aqui, portanto, não é saber “como os macacos veem o mundo” (Cheney & Seyfarth 1990), mas que mundo se exprime através dos macacos, de que mundo eles são o ponto de vista (Viveiros de Castro, 2016, p. 384-385).

Entenda-se, inicialmente que, para a perspectiva dos povos autóctones referidos por Viveiros de Castro, o outro também é humano e assim se enxerga, de forma muito distinta do nosso humanismo dominante que fala da primazia da humanidade do homem sem suspeitar da possível humanidade alheia, mesmo quando pensamos no próprio *homo sapiens*. Viveiros de

<sup>50</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>, consultado em 16.09.2020, às 21h.

<sup>51</sup> Bruno Latour em seu livro *Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*, retoma a teoria da hipótese Gaia, definida por James Lovelock, a fim de discutir possibilidades para o enfrentamento da crise ecológica contemporânea. A deusa Gaia na mitologia grega personificava a própria terra e seria, portanto, um organismo capaz de se autorregular. Esse pensamento implica um coeficiente animista que enxerga a conexão entre todos os seres do mundo. As ações micropolítica impactam e perfazem na autogestão da vida.

Castro vai pontuar a contínua periculosidade dos encontros indígenas com estas outras humanidades, pois sob o ponto de vista do outro é um outro mundo sobreposto que se insinua na relação com o ponto de vista de um xamã, por exemplo. Irmão, irmã, presa ou predador, são índices que se transformam nessas relações e, num encontro na floresta com um animal “Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos” (Viveiros de Castro, 2016, p. 397).

Já o “ponto de vida” colocado por Coccia vai radicalizar uma filosofia a partir de uma razão vegetal afirmando as forças cosmogônicas das plantas. Defendendo as plantas como os seres modeladores da matéria por excelência

A vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal, a potência que permite a toda forma nascer (se constituir a partir de indivíduos que têm uma forma diferente), se desenvolver (modificar sua própria forma no tempo), se reproduzir diferenciando-se (multiplicar o existente sob a condição de o modificar) e morrer (deixar o diferente triunfar sobre o idêntico). A planta é um transdutor que transforma o fato biológico do ser vivo em problema estético e faz desses problemas uma questão de vida e de morte (2018a, p. 19).

É nessa ordem cósmica que o xamã vai ser transformado irresistivelmente por um devir-vegetal. Kopenawa diz que “A *yâncoana* é seu verdadeiro alimento” (2019, p. 126). Para o povo Yanomami, não existe o sonho de uma transfiguração xamânica sem o vegetal. E para a grande maioria de muitos povos indígenas, não existe o sonho sem a potência do vegetal em sua política do alucinar. A própria palavra alucinação, em sua raiz latina, pontua a relação do sonho com a potência de alucinar. Perturbar os estados comuns de consciência, também os estados comuns de pensamento. Carlos Castaneda (2001) falava que um verdadeiro nagual “via”. Esse “ver” é uma mutação do comum. Fina tecnologia de povos originários. Ribeiro que é um dos grandes pesquisadores das ações da *cannabis* no cérebro humano, assim como de outras substâncias enteógenas advindas de outros vegetais como a própria *ayahuasca* e várias espécies de cogumelos, vai dizer que muitas destas experiências alucinógenas guardam semelhanças singulares com os estados de sono em sua experiência onírica. Sonhar e alucinar e diria mais, o sonhar como alucinar, é uma necessidade de se criar sob outras formas de conexões. Não à toa nos utilizamos recorrentemente das plantas para as produções de delírio do dia a dia. Ao mesmo tempo em que a alucinação onírica faz rasgar um modo de se pensar racionalmente, também possibilita que essa própria razão se redimensione com o seu fora. De uma crise da razão para uma razão que sabe alucinar.

Se para as cosmogonias de povos originários o mundo vegetal faz parte de uma imanência cujos valores estão imersos numa ética cotidiana e se um devir-vegetal é tão indissociável de tantas experiências para todos os seres, há que se inferir que o vegetal também tem uma maneira peculiar de sentir-pensar-agir. Quando pensamos a escala planetária e a ação dos seres sobre a terra, logo imaginamos como exploramos e dominamos o mundo, e até projetamos a ficção de uma dominação interplanetária ou mesmo intergaláctica. Pensamos em como sobrevivemos e como conseguimos submeter todos os outros seres, sejam minerais, animais ou vegetais. Fundamos a ficção apontada por Espinosa que é a ideia de que somos um império dentro do império da natureza. Nada mais distante das políticas da vida, aqui sempre ressaltadas, nada mais longe de um animismo reelaborado, nada mais distante do comum de uma cosmicidade partilhada. Se observarmos um pouco mais de perto as ideias evolucionistas e nossa “longa” caminhada imperial, vamos perceber que as plantas sempre estiveram aqui, antes, durante e, certamente estarão depois da gente. A tal virada vegetal pregada por Coccia nada mais é do que um movimento mais amplo de reavaliação do humanismo majoritário e do grande bordejar de inumanidades que perfazem a vida a partir da perspectiva vegetal.

Os vegetais parecem ter uma estranha e interessante relação com as moléculas do sonho, não se pode discordar disso. Mas, de uma maneira mais sutil, o vegetal se alastrou pela Terra com uma inteligência muito singular. Pensemos num cotidiano: Eu acordo numa cama de matéria têxtil, os forros e as fronhas são confeccionadas com algodão. A cabeceira é de madeira. Levanto e vou escovar os dentes com uma escova feita de bambu, com um creme dental com extratos naturais e artificiais de tangerina, laranja e eucalipto. Preparo um café da manhã, e acho circunstancial que a palavra café tenha alçado ao patamar de nomear uma refeição, preparo uma tapioca ou compro um pão, cuja base é a mandioca, o trigo, o centeio ou qualquer outro cereal ou tubérculo, e faço um café coado. Alimento-me. Pego um livro para ler, ou jornal, ou revista, tudo suporte celulósico, assim como os filtros de papel para o café, o papel higiênico, as embalagens. Como uma fruta. Como outra fruta. Tomo um comprimido manipulado à base de piperina e curcumina para as articulações. Um pouco de arnica em gotas para recuperação celular. No almoço, como legumes, vegetais diversos, mais cereais. Tomo um suco. À noite mais ritos que envolvem vegetais, entre eles, a famosa birita. Pode ser um Gim à base de zimbro, ou Rum à base de melão, pode ser cachaça, cerveja e suas virtudes lupuladas e maltadas, saquê. A lista de bebidas compostas com base vegetal é vasta. Para dormir, tomo chá de camomila ou chá de melissa, ou mesmo uma cápsula de valeriana. Para ter energia, um pó de guaraná. Para

abrir as portas da percepção, um chá de cogumelo, *ayahuasca*, *peyotl*, *cannabis*, papoula, pós, líquidos, fumaças. Incensos. Extrato de própolis para aumentar a imunidade. O que dizer das frases “Adoro batata”, “Não vivo sem um cigarro de palha”, “Sou viciado em café”, entre tantas outras? A terminologia humana para dominador e dominado, comedor e comido, predador e predado, subalterno e superior, perde todo o sentido aqui. Somos uma composição constante com vegetais. Espada de São Jorge, arruda, comigo ninguém pode, samambaia, barbatimão, babosa. Decoração, ritos religiosos, diversão, tudo está perpassado pelo vegetal. Stefano Mancuso (2019) diz que cerca de 60% das calorias necessárias para a alimentação humana advém de apenas três fontes vegetais: milho, arroz e trigo.

Mancuso narra diversos experimentos científicos com vegetais, capazes de fazer qualquer um rever minimamente seus pontos de vista sobre as ações de outros seres não partícipes de nossa humanidade fundada. Ele dá o exemplo bem comum em diversos biomas, como o cerrado ou florestas tropicais, da presença de formigas em torno e em simbiótica relação com algumas plantas. Imaginava-se que essa presença se dava pelo fato de muitas plantas produzirem um humor extrafloral açucarado o que atrairia as formigas. No entanto o gasto necessário para a produção desse néctar exige da planta uma fonte poderosa de energia, visto que, por ser um líquido extrafloral, parecia tratar-se de um excesso desnecessário no mundo vegetal

No entanto, o néctar não contém apenas açúcares, é composto também de centenas de outras substâncias químicas, entre elas muitos alcaloides não proteicos e aminoácidos, como o ácido  $\gamma$ -aminobutírico (gaba), taurina e  $\beta$ -alanina. Essas substâncias desempenham uma importante função de controle sobre o sistema nervoso dos animais, regulando a excitabilidade neuronal e, portanto, o comportamento. O gaba, por exemplo, é o principal neurotransmissor inibitório em vertebrados e invertebrados, esta última justamente a divisão da qual as formigas fazem parte; assim, alterações na concentração desse ácido devido ao consumo de néctar extrafloral podem afetar significativamente seu comportamento. Além disso, os alcaloides contidos no néctar – como a cafeína e a nicotina, entre outros – não somente influenciam as habilidades cognitivas das formigas (assim como as de outros insetos polinizadores que consomem néctar) como também induzem à dependência (Mancuso, 2019, posição 930).

Esta parece ser uma maneira bem interessante de se proteger contra a predação das próprias formigas e quanto a outros predadores ou mesmo outras plantas que poderiam atrapalhar significativamente o desenvolvimento de determinadas espécies. Não me parece ser algo muito distinto da nossa euforia para tomar um café ou mesmo qualquer outra substância vegetal para excitar, relaxar ou alucinar. Além desse tipo de descoberta, Mancuso nos mostra como a robótica têm investido em pesquisas com protótipos de robôs que funcionam dentro de uma

lógica vegetal de existência. Isso tem propiciado uma nova forma de colher dados científicos em lugares onde o ser humano não pode chegar. Também descreve diversos processos em que plantas ganharam seu lugar dentro das culturas humanas, incluindo as formas como determinados cereais transformaram-se de meras ervas-daninhas em ingredientes fundantes da alimentação humana a exemplo do centeio. Ou mesmo as capacidades miméticas dos vegetais que colocam em xeque muito dos conhecimentos que temos sobre as possibilidades de mutação genética

A Boquila não só é capaz de imitar as muitas espécies nas quais ela trepa. Ela faz muito mais. Crescendo próxima a duas ou até três espécies diferentes, uma única planta é capaz de modificar suas folhas de modo a se confundir, a cada vez, com aquela mais próxima. Em outras palavras, a mesma Boquila pode alterar a forma, o tamanho e a cor das folhas várias vezes, dependendo de qual espécie está mais próxima. A descoberta de Gianoli e Carrasco-Urra terá consequências fundamentais. Ser capaz de regular as características das folhas com uma flexibilidade semelhante significa modular a expressão de seus genes de uma maneira nunca vista antes (Mancuso, 2019, posição 489).

Enquanto vislumbramos nosso potencial mutante em filmes de ficção científica, as plantas já realizam estas maravilhas num nível ainda desconhecido pelas ciências biológicas. Demais, esta relação estética com a maleabilidade da matéria e sua relação com os sonhos e uma metafísica humana, coloca o vegetal como algo que faz constelar de maneira mais ampla as conexões entre os seres. Numa poética metafísica de deus de do diabo, nas veredas da travessia humana, os vegetais são uma proliferação de encontros com o inaudito em Guimarães Rosa, por exemplo. O Sertão de Rosa não teria sua magnificência se não fosse pela presença metafísica. Numa entrevista concedida a Ascendino Leite, a propósito do lançamento de *Sagarana*, Rosa diz

[...] os buritis do imenso Brejão do Funil – estranhos, tamanhos, costeando os vinte alqueires do pântano, numa impressionante linha sinuosa, que marca a rota de vôo e os pousos dos gaviões – que o buriti é um caso de beleza e uma palmeira diferente, metafísica... Basta a gente olhar uma delas para acreditar que a arte e o céu são assuntos muito sérios, países de primeira necessidade (Cadernos de Literatura Brasileira, nº 20-21, p. 21).

O buriti tem uma envolvimento com as possibilidades do humano. Principia uma relação insondável, parte de uma multiplicação de “pontos de vida” que necessitam uma singular abertura ao outro. Kopenawa se abre para a *yãncóana*, que lhe descortina um outro cosmos, que só é possível a partir do sonho e, justamente por isso, é absolutamente real. E pra corroborar com as inumanidades que tendem a inundar este texto de forma a descentralizar nossa figura diante do universo, Rosa nos mostra como o Sertão se insere na ordem cósmica da vida “Todos

os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (Cadernos de Literatura Brasileira, nº 20-21, p. 77). Essa realidade e essa cosmicidade têm nas plantas a potência de possibilitar a vida, o habitar, o viver. As trocas de fluidos com a atmosfera e a própria confecção de uma atmosfera possível, respirável. Coccia vai dizer que a origem do mundo está em todo lugar, em cada instante, é processual, é meio, pois trata-se de “um processo constantemente em curso (a fotossíntese) (2018b, p. 10-11)”. Ademais

As plantas são, assim, as responsáveis imediatas ou indiretas pela produção da quase totalidade da biomassa do planeta: elas representam a condição de possibilidade energética da existência e da nutrição de todo animal superior. Essa é a razão pela qual elas estão na origem de praticamente todos os objetos e instrumentos que nos rodeiam (alimentos, móveis, vestimentas, petróleo, medicamentos etc) (Coccia, 2018b, p. 7).

Quando se pensa uma cosmicidade cuja imanência tem princípios animistas, as plantas estão na base da própria concepção de uma cosmologia na terra. O solo, o ar, o mar, em sua onipresença vegetal, do ordinário aos confins inabitados pela humanidade. Será que, fazendo a projeção de um pensamento tipicamente humano, não poderíamos nos perguntar “Não teriam as batatas dominado o mundo?”.

### **O Teatro e seus múltiplos**

Antonin Artaud, a propósito de *O teatro e a peste*, um dos ensaios de *O teatro e seu duplo*, fala da estranha relação entre a peste e os sonhos. O vice-rei de Cagliari, uma cidadezinha na Sardenha, teria recebido algumas emanções da peste por meio de um sonho. Sabe-se que tal incidente envolvendo um navio de pestíferos é um fato histórico e que o vice-rei, por causa de seu sonho, impediu que o navio atracasse no cais para receber os tripulantes. O navio acabou desembarcando em Marselha. A estranheza com que uma onda de contágio pestífero se manifestou, de alguma forma, por meio de um sonho a um monarca, é sobretudo uma disrupção e, ao mesmo tempo, uma irrupção do pensamento. Uma espécie de transmissão por inconscientes. O sonhar do vice-rei funcionou como um movimento de forças e intensidades capaz de atualizar um sentido, de compreender uma virtualidade real. Podia-se sentir uma espécie de miasma invadindo a cidade, precipitando-se sobre os corpos. José Gil em *Caos e Ritmo* vai trazer uma hipótese que postula um inconsciente sem sujeito, sem consciência e vai

chamar esse inconsciente de “inconsciente de transição”, que seria o próprio inconsciente do corpo. Não se trata de um “inconsciente de si” como dava a entender Sigmund Freud a respeito da ideia de inconsciente, mas um inconsciente subterrâneo que capta as relações entre as coisas. Gil está defendendo a ideia de que tal inconsciente é o próprio pensamento e que este prescinde da consciência do sujeito. Para ele o sonho

[...] é o pensamento, quer dizer, a apreensão de um sentido (inteligibilidade) que “vê” subterraneamente a organização virtual de um conjunto de movimentos ou relações nas coisas e as compõe numa série de imagens. Esta “composição” opera-se seguindo diferentes mecanismos (condensação, deslocamento, etc.). Mas visa sempre a atualização de um sentido inteligível. O inconsciente de transição trabalha para dar inteligibilidade às coisas do mundo. Assim, é necessário admitir que o pensamento supõe a inteligibilidade global do mundo. O sentido é imanente ao pensamento e ao inconsciente de transição (da menor atividade lúdica da criança à obra poética mais elaborada, é o sentido que é visado) (2018, p. 116).

O que se passou entre uma virtualidade real de uma catástrofe pestífera e a captação via sonho do monarca? O inconsciente de transição organizou uma matéria caótica, preche de virtualidades e um “contágio” se deu, pois “O inconsciente de transição opera à maneira da magia e da feitiçaria (diz-se, por exemplo, que a transmissão de pensamentos – a telepatia – é mágica)” (Gil, 2018, p. 120). O sonhar, o teatro e a peste, implicam numa multiplicidade que se revela a partir de uma composição, a princípio caótica e díspar. A revelação é um *insight* como máquina feiticeira. A ordem do monarca parecia despropositada e completamente delirante, mas foi “acessada xamanisticamente” da matéria onírica. Fala-se, por exemplo, do sonho premonitório, que consiste numa apreensão de sentido fora da lógica de um tempo linear. O sonho não está submetido à onipresença do tempo. O contexto do sonho é uma multiplicação do tempo, uma multiplicação das possibilidades de se atualizar o real. O sonho emana partículas para uma percepção e uma elaboração do futuro

Os jívaros aguarunas do Peru utilizam a mesma palavra para referir-se ao sonho e ao transe induzido pela ayahuasca. Acreditam que sob o efeito dela é possível contemplar eventos em curso, ainda não consumados, mas com distintas probabilidades de ocorrer. O sonho não é portanto um presságio de futuro inexorável para os aguarunas, mas uma oportunidade de moldar o futuro magicamente, pela intenção e sobretudo pela ação onírica (Ribeiro, 2019, posição 6338).

A questão é com quais partículas oníricas se quer compor o mundo. O desejo como intenção de agir pode promover a constituição de um espaço-tempo co-criado em comunidade, ainda que esta apreensão seja feita por uma singularidade. No sonho não estamos sujeitados ao tempo

linear da consciência do sujeito. A dissolução temporal coloca em via alucinatória a perspectiva da razão. A narrativa onírica é antes uma profusão imagética e sensorial. O teatro de Artaud preconizava um choque sensível, antes de procurar acessar pela inteligência ou pelo discurso verbal e isso guarda uma grande relação com o sonho, que se estabelece fundamentalmente como prodigalidade de imagens e sensações

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade (1999, p. 97).

Artaud via nos sonhos uma lógica multiplicadora de afetos por vias intensivas, também uma forma de compreender que a plasticidade do mundo não era dissociada de sua análise, muito menos dos sentidos da inteligência. Dessa forma, uma comoção sensorial, no teatro, seria capaz de renovar o entendimento da vida. Acordar pelos sentidos. Compreender por vias tortas, obscuras, sub-reptícias. O teatro da crueldade implicava uma espécie de magia e periculosidade, intentando instaurar ideias metafísicas. Tudo isso pressupunha uma espécie de materialismo onírico, baseado nas forças intensivas do corpo, da palavra-corpo, da palavra-sopro, da palavra vibratória. Na verdade, tudo nesse teatro haveria de fazer vibrar a matéria, a carne. O sonhar teria relação, portanto, com a multiplicidade sensível da cena. O sonho de Artaud não era um sonho psicanalítico, psicológico, decifrável, antes disso, era um sonho aterrador, capaz de instaurar outras formas de pensamento, outras formas de compreensão por meio um impacto material. Sobretudo um sonho que pudesse tomar o espaço numa síntese cinético-sensorial. O espaço seria o lugar, por excelência, do teatro, seu gradiente de intensidades, onde a matéria plástica do sonho poderia se manifestar, constituindo lógicas de comunicação entre inconscientes. Uma imagem no teatro da crueldade deve abalar o organismo, assim como a imagem onírica. Ao mesmo tempo em que Artaud parece querer saturar o espaço com as possibilidades irruptivas do sonho, há um desejo de fazer do teatro um lugar onde a natureza seja. Ele fala de devolver a natureza ao teatro. Trazer a natureza para o teatro significa trazer todo o perigo e necessidade dessa natureza selvagem, lacunar, magmática, impulsiva. Como a peste em sua natureza virótica que “toma imagens adormecidas” (Artaud, 1999, p. 23), possibilitando uma desorganização física, um abalo sísmico em nossas estruturas. Por isso

Artaud também falava de um teatro alquímico, um teatro que pode demover, instigar e transmutar os minérios interiores que nos constituem. Aqui já podemos observar os elementos de um corpo sem órgãos sendo engendrado na comoção da peste

Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Ele nem tem tempo de se assustar, e sua cabeça já começa a ferver, a tornar-se gigantesca pelo peso, e ele cai. Então, é tomado por uma fadiga atroz, a fadiga de uma aspiração magnética central, de suas moléculas cindidas em dois e atraídas para sua aniquilação. Seus humores descontrolados, revolvidos, em desordem, parecem galopar através de seu corpo. Seu estômago se embrulha, o interior de seu ventre parece querer sair pelo orifício dos dentes. Seu pulso, que ora diminui até tornar-se uma sombra, uma virtualidade de pulso, ora galopa, segue a efervescência de sua febre interior, a turbulenta desordem de seu espírito. O pulso batendo através de golpes precipitados como seu coração, que se torna intenso, pleno, barulhento; o olho vermelho, incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca, depois vermelha e depois preta, como que carbonífera e rachada, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes (Artaud, 1999, p. 14).

O flagelo da peste carrega aqui uma emanção poética, uma emanção onírica, uma emanção metafísica, e sua ação é irresistível, inevitável. A peste age como uma espécie de vigor implacável, um vigor cósmico, irrefutável em sua vivacidade, em seu poder de produzir horror, em transformar a matéria como uma espécie de alquimia. Ela faz precipitar uma energia visceral, vívida, irrefreável, capaz de manifestar uma profunda transformação da matéria. A peste em Artaud tem uma ligação psíquica com o sonho na medida em que ela virtualiza uma transformação nos corpos, ela instaura um delírio desgarrado do pensamento. Também parece trazer uma inumanidade abissal, aterradora e virtualmente corruptora de um humanismo prevalente. Artaud conjura uma fisicidade do sonho em toda a sua estranheza, em toda a sua sensorialidade. O teatro, o sonho e a peste encarnam a possibilidade de uma dessacralização do sujeito, de uma desarticulação do organismo e de uma experimentação sensorial em face da interpretação. Por isso a questão colocada por Laura Cull (2013) a propósito do possível teatro artaudiano: “O que pode o corpo do público?”.

Se observarmos um pouco mais de perto esse teatro possível que questiona o que pode o corpo do público, vamos perceber que Artaud tentou de muitas formas, sobretudo em contextos não teatrais, buscar uma via intensiva assignificante. Seria como despossuir o teatro dos sentidos, mas não de forma meramente *nonsense*. David Lapoujade (2015), ao falar do perverso e do esquizofrênico na obra de Gilles Deleuze, e fazendo menção direta à *Lógica do Sentido* e suas

experimentações com Félix Guattari em *Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, tendo em Artaud uma figura agenciadora das linhas de intensidades assignificantes, aponta justamente o fato de que o corpo sem órgãos vai se confundir com o próprio plano de composição. Antes de se falar em significado e sentido, e vale lembrar que não se trata de acabar com o sentido, fala-se dos usos, sejam os usos da palavra, sejam da voz, sejam dos corpos, sejam do espaço, quer dizer, como fluxos em cena, mesmo fluxos na vida. Antes de se pensar no poder imperativo da significância, podemos nos perguntar como um isto pode funcionar com um aquilo, ou seja, “Isso é tanto mais real precisamente porque não quer dizer mais nada; o objetivo imanente não é mais significar, mas produzir” (Lapoujade, 2015, p. 143).

O sonho e a peste no teatro da crueldade trazem elementos que desorganizam o próprio pensamento. Se há um ponto nevrálgico e agônico em Artaud, é a questão do pensamento. Ao mesmo tempo em que este parece expropriá-lo da própria liberdade de pensar, é ele que também se abre ao fora da linguagem e que se coloca como via de experimentação pelo sensível. O pensamento em Artaud é um pensamento em crise. O sonho, como uma potência do pensamento, insere um movimento que radicaliza essa crise, pois como comenta Kuniichi Uno

A crueldade do pensamento é um signo da invasão do estrangeiro. O que é estrangeiro, como já vimos, é a matéria e o corpo sem os quais o pensamento não existiria, mas também todas as forças, todos os fluxos que atravessam o corpo e a matéria. No interior do pensamento, a crueldade significa a mutação de tudo o que caracteriza o pensamento, do que condiciona o sujeito e o objeto do pensamento, incluindo a linguagem. Mas a crueldade é, no fundo, o signo do que é estrangeiro ao pensamento, de uma cruel abertura do pensamento ao exterior (2014, p. 34).

A “abertura do pensamento ao exterior” tem no sonho uma possibilidade de exercer a crueldade. O sonho é uma viscosidade que se espalha pelo pensamento, que parece urdir os corpos, e sempre traz um coeficiente de abalo e mistério. O sonho agencia um conjunto de qualidades da própria crueldade, sendo potencialmente uma via aberta ao estrangeiro. Sonho, modo de usar inumanidades, ou melhor, modo de ser usado por inumanidades. Pode-se argumentar que Artaud, de forma contrastante, parece instaurar um dualismo entre corpo e pensamento e, sobretudo, entre a presença teatral e o próprio pensamento. No entanto, em ressonância com o pensamento de Gil, acima exposto, há que se falar de uma modulação do pensar na lógica daquele inconsciente dos corpos e não o de uma suposta consciência do pensamento. Por isso a presença da consciência, para Artaud, é um processo que coloca obstáculos para a apreensão do sensível. Cull vai dizer que

But surely, then, presence cannot be opposed to thought per se if presence is a problem for thought. Rather, it becomes clear that we need to distinguish between conscious and unconscious as two levels at which thought might be understood to take place. In turn, we might suggest that what Artaud wants is to conceive presence not as opposed to thinking, but presence as the unconscious movement of thought, and that we can draw from Deleuze to shed further light on this idea. Artaud does not want to make a mindless theatre in which no one stops to think, but he does want to reconsider our notion of the 'mind and of thinking. Again, it is a question of destratification. As Dale notes, 'Artaud does not reject the mind, he denounces it as an organ of the organized body and as an interpreter of meaning (Dale 2002:91). Deleuze provides such an alternative account of thought not as the recognition of existing meanings, but as an embodied, creative process born of the encounter. Armed with these Deleuzian ideas, we can not only address Artaud's linguistic aspirations in his radio work, To have done with the judgment of god, but his brotherly ambition to create a theatre - of gestures as well as words-that makes us think and in so doing affirms the ontological force of difference in itself, which cannot be understood' but can be sensed (2013, p. 86)<sup>52</sup>.

O fato de que Artaud não rejeita a mente é justamente sua afinação com aquele princípio espinosiano de que o pensamento é muito mais do que supõe a consciência, assim como o corpo é muito mais do que o conhecimento que dele temos. O sonho vem, pois, atualizar outras possibilidades dos corpos, que são outras possibilidades do pensar. Quando o sonho é absolutamente decifrado, há uma domesticação do pensamento, às vezes de forma utilitária ou mesmo finalista. No entanto, o sonho não pode ser domesticado, ou seja, a ingovernabilidade do sonho é um traço de sua potência constitutiva de outras formas de vida e outros modos de existência. Para Artaud, pensar o teatro como a possibilidade de que o público experencie o sonho é bem distinto da apropriação do inconsciente onírico por parte do movimento surrealista, pois não se trata apenas de espelhar, demonstrar ou mesmo mostrar certa disjunção dos sonhos e sua atividade “ilógica” e “aleatória”, mas supõe que uma corporeidade seja colocada à prova como uma possibilidade de se pensar outras relações entre os corpos. É uma exigência para que o pensamento crie uma diferença, que ele continue produzindo os usos inauditos entre os corpos. Ele não estaciona na compreensão elaborada e codificada de uma suposta “falta de

---

<sup>52</sup> Tradução livre: “Mas certamente, então, presença não pode estar oposta ao pensamento por si se a presença é um problema para o pensamento. Ao invés, fica claro que nós precisamos distinguir entre consciente e inconsciente como dois níveis nos quais o pensamento poderia ser compreendido para realizar-se. Por sua vez, nós poderíamos sugerir que o que Artaud quer é conceber a presença não como oposta a pensar, mas presença como movimento inconsciente do pensamento, e que nós podemos extrair de Deleuze para derramar mais luz nessa ideia. Artaud não quer fazer teatro negligente no qual ninguém para pra pensar, mas ele quer reconsiderar nossa noção de mente e de pensamento. Novamente, é uma questão de desestratificação. Assim como Dale observa, Artaud não rejeita a mente, ele a denuncia como um órgão do corpo organizado e como um intérprete de sentido (Dale 2002:91). Deleuze fornece uma consideração alternativa sobre o pensamento não como o reconhecimento de sentidos existentes, mas como um incorporado, criativo processo nascido do encontro. Armados com essas ideias Deleuzianas, não podemos somente endereçar as aspirações linguísticas de Artaud em seu trabalho de rádio, “Para acabar com o julgamento de Deus”, mas a ambição de seu irmão para criar um teatro de gestos assim como palavras que nos fazem pensar e ao fazê-lo afirma a força ontológica da diferença em si, a qual não pode ser entendida mas pode ser sentida”.

lógica”. Esta falta de lógica é um pressuposto da consciência. Em *El soñador defectuoso* de Artaud, o sonho se mostra como um poder desorganizador, um desmembramento do organismo, e não é possível esgotá-lo, nem suplantá-lo, pois ele não encerra um movimento acabado do ato de pensar, ele o problematiza, ele o virtualiza e o atualiza de outras formas. Artaud diz que

Ante todo, mis sueños son un licor, una suerte de agua repulsiva donde me hundo y que prolifera de minerales sangrientos. Ni en la vida de mis sueños ni en la vida de mi vida alcanzo la altura de ciertas imágenes; no me instalo en mi continuidad. Todos mis sueños carecen de salida, de fortaleza, de plano de la ciudad. Un verdadero olor a encierro de miembros cortados. Por lo demás, estoy informado em exceso de mi pensamiento para que me interese algo de lo que allí ocurre: lo único que pido es una cosa, que me encierren definitivamente en mi pensamiento. Y en cuanto a la apariencia física de mis sueños, ya lo dije: un licor (2005, p. 95)<sup>53</sup>.

A um *logos* inflamado do pensamento, insinua-se um *logos* liquefeito, licoroso. Uma espécie de humor corpóreo em que se afundam os corpos. Quase uma imersão na nigredo alquímica. Minerais do sangue para iniciações metafísicas. Artaud equaciona as aspirações intelectuais do espírito às questões informúladas e indecidíveis do corpo. Virtualidades emaranhadas. É um verdadeiro pensamento das sensações podemos assim colocar. Ele chamará de gritos intelectuais da carne. Os sonhos ganham uma potência de encarnar o pensamento num movimento único de afetos.

Recapitulando as possibilidades de uma virada onírica como um retorno às potências do sonhar pela própria ciência e seus atritos com uma tentativa de destituição do lugar do sono/sonho por um sistema neoliberal, podemos sugerir o quanto pode ser perigoso sonhar. Tal perigo se alia aos correntes debates sobre as políticas da vida no sentido de se devolver às muitas humanidades e inumanidades, o caráter cósmico que permeiam suas relações e as possibilidades de constelar povos para singulares modos de existência. A possibilidade da partilha sócio-política do sonho evocada pela partilha de outras cosmovisões, a exemplo das comunidades indígenas como é o caso dos Yanomamis e dos Krenak, nos propicia uma retomada sobre diversos animismos a fim de aprofundar o comum da humanidade, como chamou Mbembe, em oposição ao universal de um humanismo hegemônico. Com uma espécie de materialismo

---

<sup>53</sup> Tradução livre “Acima de tudo, meus sonhos são um licor, uma espécie de água repulsiva onde me afundo e que prolifera com minerais sangrentos. Nem na vida dos meus sonhos nem na vida da minha vida chego ao auge de certas imagens; Não me instalo na minha continuidade. Todos os meus sonhos carecem de uma saída, uma fortaleza, um plano da cidade. Um verdadeiro cheiro de confinamento de membros decepados. De resto, estou excessivamente informado no meu pensamento para que me interesse algo do que aí se passa: tudo o que peço é uma coisa, que me encerrem definitivamente no meu pensamento. E quanto à aparência física dos meus sonhos, eu já disse: um licor”

místico, Rocha, procurou inflamar o sonho em toda sua potência política com o fim de recorrer à potência de delirar de um povo. Lemm nos traz uma perspectiva nitzscheana singular que busca retomar a animalidade do homem a partir da vida onírica dos animais, sugerindo o sonhar como uma atividade que antecede a humanidade, uma atividade imersa na vida orgânica cuja origem é indiscernível. Com Artaud podemos perceber a sugestão de uma atividade onírica autônoma do pensamento, não mediada pela consciência, que se aproxima da ideia de “inconsciente de transição” em Gil (2018). Um teatro sensível em Artaud é uma evidência da sensorialidade do sonho enquanto matéria disruptiva do pensamento. O sonho, a peste e a crueldade fazem parte de um conjunto de conexões inaudito num circuito de afetos que é possibilitado pela instauração de outras lógicas do pensar. Em alguma medida, toda esta constelação de possibilidades do sonho, implica uma multidão de inumanidades que perpassam nossa experiência a exemplo da virada vegetal de Coccia ou mesmo uma autonomia do pensamento que prescinde da própria noção de humanidade. Ao mesmo tempo em que a própria crítica a um humanismo majoritário, que por sinal perpassa todo este trabalho, parece confluir para a afinidade com um perspectivismo indígena ou amazônico como chamou Viveiros de Castro, no sentido de fazer casar as partículas de um animismo solidário, resistente e cósmico aos nossos modos de pensar a vida e suas relações, também somos afetados por questões completamente aquém ou além da própria humanidade. Apesar da cosmicidade no ordinário do dia a dia, somos descentralizados e assombrados pelo absoluto outro que nos perpassa, devorando uma primazia que construímos dentro da lógica de um império humano dentro do império da natureza.

Diante da urgência e da pertinência destas questões podemos questionar a real matéria do mundo transformada por uma ético-política do sonhar e o uso real do sonhar como forma de seu poder constitutivo como uma potência da arte, com foco no teatro ou mesmo na performance. O sonho em sua multiplicidade pode ser encarado como uma tecnologia passível de organizar, sob lógicas diversas, as matérias da criação, pois se o sonho alimenta e constitui o mundo, ele é um reduto de possíveis experiências para um teatro que pensa e constitui o mundo e as relações. Para um teatro da imanência, como aponta Cull, o sonhar seria um movimento natural dessa imanência. Se uma possibilidade do sonho é sua cosmicidade, há que se pensar também nas possibilidades de um teatro cósmico, ao mesmo tempo em que nos desdobramos em sua potência diferencial modal. Pode-se pensar numa ética onírica para uma

ética do teatro? Bebamos um pouco mais desse licor dos sonhos, deliremos um pouco mais no rio de suas imagens, e umedeçamos nosso pensamento nas veredas de Morfeus.

### **Conjurando sonhos para uma ética in-humana**

Fábian Ludueña Romandini traz a figura de H. P. Lovecraft para uma singular visão do sonhar como projeto de criação artística na literatura, ao mesmo tempo em que suas ideias sobre o sonho possibilitam o desdobramento para outros campos do saber, sobretudo para o que ele chamou de uma possível filosofia cosmológica. Retomando a visão arquetípica do inconsciente coletivo na tese de Carl Gustav Jung sobre os sonhos, Ludueña Romandini aponta o fato de que Lovecraft, de maneira singular e diferente, encara que a ideia de arquétipo remonta a um período pré-humano e “é completamente *independente* de toda formulação humana e, em rigor, teria existido mesmo se o homem jamais houvesse emergido na Terra e continuará vigente mesmo depois da extinção do último hominídeo” (2013, p. 34, grifo do autor). Podemos observar ressonâncias singulares entre uma vida onírica que habita o orgânico muito antes do homem em Nietzsche, a sugestão de uma autonomia do sonhar em Artaud e a teoria de Lovecraft. Este ficou conhecido por ter criado uma extensa mitologia de seres e mundos não humanos em sua literatura. Trouxe a possibilidade de um horror abissal e mesmo, inimaginavelmente inumano, colocando o homem diante do seu maior temor: os poderes devastadores do absolutamente desconhecido, do absolutamente outro

Neste sentido, o solo profundo do sonho humano é completamente *a-humano* (sendo, muitas vezes, *anti-humano* e radicalmente hostil) e se encontra povoado por evidências factuais da história cósmica e paleobiológica da Terra e, além disso, do próprio universo. Como se pode ver, a aspiração apresentada por Lovecraft para o conteúdo onírico vai muito além do que as fontes que lhe serviram como ponto de partida. [...] Em todo caso, o sonho age aqui como um polo completamente desligado das propriedades singulares do sujeito sonhante ou de qualquer componente traumático reprimido. O sonho é o veículo para uma terra não só autônoma em relação ao sonhante como também, e, sobretudo, capaz de conduzir o sujeito a distâncias remotas do cosmos ou a recônditos esconderijos do passado pré-humano. Deste ponto de vista, o sonho constitui a via régia de acesso à verdadeira história universal que a consciência dos homens ocultou ao longo de milênios (Ludueña Romandini, 2013, p. 35, grifo do autor).

O sonho não seria aquilo que somente oculta, mas também aquilo que revela outras possíveis camadas da existência para além da figura do sujeito, do indivíduo. Seria uma terra infinitamente revolvível. A possibilidade de sonhar com o outro é um movimento singular para

se compreender os devires não humanos que nos perpassam. Esse outro é autônomo em relação ao humano e traz uma outra onda de possibilidades afetivas, assim “Da mesma maneira, o sonho é o modo como as diversas entidades lovecraftianas agem sobre o mundo humano para influir em seu devir, em sua micro-história factual. Por este motivo, o sonho também adquire, por esta via, uma clara significação política” (Ludueña Romandini, 2013, p. 35). O sonho em Lovecraft, ao mesmo tempo em que é um terreno insólito, mas perscrutável, também é a possibilidade do horror que a consciência não suporta. Esse horror sempre foi um limite para o pensamento filosófico, mas nunca foi um limite indevassável para a arte. Tal horror coloca em crise o próprio pensar ou, ao menos, o coloca em linha de fuga.

Ludueña Romandini coloca o uso do sonho, a partir da literatura de Lovecraft, como a via régia da influência das entidades não-humanas sobre a humanidade. É neste *continuum* de inumanidades partilhadas que se pode vislumbrar uma imensidão cósmica repleta de zonas inimagináveis incapazes de serem explicadas pelas ciências ou mesmo encaradas pela filosofia. A arte já encara o sonho para além do “sintoma” e dos “complexos”, ao mesmo tempo em que apreende o mito para além de seu fundamento meramente fantástico. A questão que Ludueña Romandini coloca provocativamente é o fato de que caberia ao nosso pensamento filosófico encarar o sonho como uma porta de acesso “àquilo que de mais estrangeiro e a-humano habita o homem” (2013, p. 39), ou seja, sonhar é sobre um outro absolutamente outro, não uma projeção de si, não o mero reduto de princípios identitários. Mesmo envolvendo as distâncias dos modos singulares de pensar, isso tem uma ressonância significativa com a colocação de Kopenawa para quem o homem branco só sabe sonhar consigo mesmo. Ludueña Romandini considera que

Talvez a outreidade do sonho seja um para além do pensamento e de todas as suas potências que a mera categoria de inconsciente não consegue apreender a não ser de um modo insuficiente, pois, ainda que a linguagem e a imagem possam ser as portas de acesso, não constituem sua substância. Portanto, a substância do sonho ainda pode esconder os segredos nunca suficientemente explorados de uma metafísica que buscou, desde muito tempo, exorcizar sua espectralidade constitutiva (2013, p. 39-40).

Ao mesmo tempo em que o sonhar pode reativar essa espectralidade possível no pensamento, sugerimos que, a partir da performance e do teatro, tal espectralidade ganha um caráter sensível como sugeriu Artaud. Poderíamos falar de um materialismo espectral assim como Rocha

insinuava um materialismo místico para um contexto sócio-político do sonho no cinema. Isso nos possibilitaria desfazer possíveis dualidades entre o sobrenatural e o natural, o espectral e o sensível, entre o corpo e o espírito ou mesmo entre o pensamento e o corpo. No entanto, Ludueña Romandini ao falar de uma “espectralidade *constitutiva*” parece também implicar nas possibilidades da matéria onírica.

A cosmicidade do sonho lovecraftiano pressupõe a relação de múltiplas camadas espaço-temporais. Já falamos aqui sobre as implicações do sonho para uma multiplicação de espaços e tempos, implicações estas, também estendidas ao contexto da performance e do teatro. A questão é que o evento onírico satura as possibilidades de coexistência de perspectivas

Portanto, o sonho é, no mundo lovecraftiano, uma espécie de domínio trans-espacial e trans-temporal em que todos os seres do cosmos podem coincidir em uma letargia comum. Tudo se passa como se o sonho fosse a terra incógnita onde as forças do cosmos agem umas sobre as outras, demonstrando a ilusão contida em todo espaço, todo tempo e toda história, que são ali anulados. Tal extraterritorialidade onírica, contudo, não é um lugar neutro nem pacífico: totalmente o contrário, muitas batalhas decisivas pelo domínio do cosmos acontecem em seu seio (2013, p. 36).

Se “*Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza*” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 220, grifo do autor), o sonho é um território único de trânsito afetivo em sua troca ininterrupta de partículas deferenciais. Isso nos toca circunstancialmente enquanto ocidentais, na possibilidade de se maquinar e exercitar uma cosmicidade singular, visto que, por exemplo, a cosmicidade do povo Yanomami nos toca transversalmente e contrapontualmente. Temos aqui a possibilidade de inventar nossa própria incursão do sonhar, nossa própria cosmicidade. De um lado temos uma mitologia fundante da imanência do pensamento Yanomami e de outro temos a invenção de uma mitologia no contexto da literatura lovecraftiana. O mito, para a criação artística, se constitui de uma relevância para além do fantástico. Sugere virtualidades e atualiza graus de intensidade na zona indecível de indiscernibilidade compartilhada. De forma similar, o mito, na sua forma constitutiva de um povo, em culturas de um animismo imanentista supera a mera constituição do pensamento da consciência. Viveiros de Castro procura pontuar aspectos de uma ontologia de espíritos amazônicos a partir de uma mitologia singular do povo Yanomami apresentada por Kopenawa, ao conjurar cosmologia e xamanismo no que ele chamou de “síntese disjuntiva entre humanos e não humanos” (Viveiros de Castro, 2006, p.

321)<sup>54</sup>. Nesse contexto, ele pontua a questão mitológica em sua produção infinita de diferença e na indecidibilidade dos seus limites ao dizer que

Não é descabido definir o discurso mítico como consistindo principalmente em um registro do processo de atualização do presente estado de coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um “caosmos” onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. Esse pré ou proto-cosmos, muito longe de exibir uma “indiferenciação” ou “identificação” originárias entre humanos e não-humanos, como se costuma caracterizá-lo, é percorrido por uma diferença infinita, ainda que (ou porque) interna a cada personagem ou agente, ao contrário das diferenças infinitas e externas que constituem as espécies e as qualidades do mundo atual (Viveiros de Castro 2001). Donde o regime de “metamorfose”, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em figura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em figura de humano é rigorosamente indecidível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos), não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos). Mito não é história justamente porque metamorfose não é processo, “ainda” não é processo e “jamais foi” processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir. A linha geral traçada pelo discurso mítico descreve, assim, a laminação instantânea dos fluxos pré-cosmológicos de indiscernibilidade ao ingressarem no processo cosmológico: doravante, as dimensões humana e felina dos jaguares (e dos humanos) funcionarão alternadamente como fundo e forma potenciais uma para a outra. A transparência originária ou complicação infinita onde tudo dá acesso a tudo se bifurca ou se explica, a partir de então, na invisibilidade (as almas humanas e os espíritos animais) e na opacidade (o corpo humano e as “roupas” somáticas animais)<sup>8</sup> relativas que marcam a constituição de todos os seres mundanos – invisibilidade e opacidade relativas porque reversíveis, já que o fundo de virtualidade pré-cosmológica é indestrutível ou inesgotável (Viveiros de Castro, 2006, p. 323).

A mitologia de Lovecraft, se não constitui um povo na sua conformação cultural e situacional, cria a possibilidade de um povo do porvir ao mesmo tempo em que amplia e sugere os encontros inauditos com o não humano como possibilidade constitutiva do sonho. Também implica numa comunidade estética, heterogênea no plano de expressão. Esse artifício mitológico da arte possibilita também cartografias singulares na tecnologia onírica. Aquele que sonha deve ser, antes de mais nada, um cartógrafo que mapeia afetos, devires, encontros, velocidades, na sua abertura porosa que singulariza uma cosmicidade, uma constelação com outros seres. A invenção como método artifício é uma forma exploratória do sonho. Cada vez mais, a frase de Shakespeare parece confundir a indecidibilidade de territórios, somos ou não somos feitos da mesma matéria dos sonhos? Materialmente espectral. Mitologicamente sensível. Filosoficamente animista. O artístico já é o próprio agenciamento de todas estas categorias. Há muitos resquícios, rastros arqueológicos de um inconsciente inominável para além do inconsciente psicanalítico, de que os sonhos estão imersos em nossa vida de forma constitutiva.

<sup>54</sup> Consultado em <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>, em 12.08.2020, às 16h.

Há um pensamento que aponta para um comum da potência onírica. A fantasia, a imaginação e, certamente, o sonho acabaram se transformando em potências marginais, flertando com o sobrenatural, com a superstição, com o irreal, perfazendo um pensamento menor, deslocado da história, do político e, conseqüentemente, do dia a dia. Diríamos que o vice-versa dessa proposição tem um sentido constitutivo dessa marginalidade. O próprio Ludueña Romandini vai recuperar na onirolgia antiga, sobretudo numa tradição onirócrita da antiguidade grega, seu aspecto espectral para um pensamento contemporâneo no contexto da filosofia. A publicação de *Interpretação dos sonhos* por Freud em 1900 teve significativa influência da obra de Artemiodoro que viveu na segunda metade do século II d.C. na Grécia. Sua *Onirocrítica* tem na interpretação dos sonhos um legado a ser singularizado pela história da psicanálise. A relação semiótica com o social, a linguagem como um manancial para decifrar o sonho. Mas é na figura de Sinesio de Sirene, que viveu entre 370 e 413 d.C, que Ludueña Romandini vai recuperar teses circunstanciais para uma espectrologia<sup>55</sup> da filosofia política.

Para Sinesio seríamos uma espécie de oráculo onírico, pois não apartamos o sonhar dos nossos atos ordinários, seja na vida agrícola, nas deliberações políticas, em todas as relações cotidianas, toda função pública, atividade econômica e a vida privada, onde quer que estejamos, quando quer que estejamos. A ética do sonho deve ser a ética da vida pois “no dormimos solamente para vivir sino más bien para aprender a vivir” (Sinesio *apud* Ludueña Romandini, 2016, posição 1686)<sup>56</sup>. O sonho não seria o absoluto fora que nos destituiria toda a subjetividade, mas pelo contrário, haveria de constituir nossas subjetividades a partir dessa outreidade. Não deveria existir ética do dia a dia sem sonho

Al contrario, el soñar conlleva una radical salida fuera de todo ámbito de lo interior para ingresar al Afuera cósmico cuya vía regia es el dominio onírico. Este proceso no debería ser visto únicamente como una desubjetivación. Al contrario, la subjetivación es el producto de una sumatoria de externalidades que convergen en los fantasmas que

---

<sup>55</sup> Para Ludueña Romandini “A filosofia moderna gostaria de constituir seu mitologema fundador com base em um Espírito purificado de todos os restos espectrais. Em tal medida, será o caso em que a noção de Espírito pode ser resgatada da crítica kantiana por Hegel e hipostasiada ao grau máximo de seu sistema apenas na condição de rejeitar o espectro. Torna-se necessário, então, distinguir entre um desenvolvimento secular que, desde os primeiros séculos da era cristã, conduz à pneumatologia hegeliana, e o projeto que aqui propomos sob o nome de espectrologia. Por outro lado, de acordo com o diagnóstico que estamos tentando realizar, a distinção normalmente assumida pelos filósofos entre dogmatismo e crítica como um divisor de águas na filosofia moderna é completamente irrelevante para nosso propósito: tanto a filosofia dogmática quanto a crítica e todos os seus herdeiros (ortodoxos ou heréticos) compartilham uma suposição comum: a “liquidação” do espectro é a condição de possibilidade da filosofia moderna como tal” (2016, posição 335-339, tradução nossa).

<sup>56</sup> Tradução livre: “nós não dormimos apenas para viver, mas sim para aprender a viver”.

ocupan el lugar de lo que solemos llamar individuo (Ludueña Romandini, 2016, posición 1682-1685)<sup>57</sup>.

Esse ponto de vista social que desdobra a coesão de uma comunidade a partir de um comum onírico parece ter se perdido enquanto partilha constitutiva do sonho para a grande maioria das sociedades contemporâneas. Ludueña Romandini realça esse “caráter sociogenético” do sonho como algo fundante e politicamente disruptivo, pois “Desde este punto de vista, toda filosofía política es, constitutivamente, una forma razonada de espectrografía para el espacio público (2016, posición 1717)<sup>58</sup>. Ficamos desamparados de sua potência sócio-cósmica justamente pela falta de uma práxis ética contínua. Ainda somos o oráculo afirmado por Sinesio. Ainda podemos nos dispor das temporalidades alternativas do sonho, pois ainda somos feitos da mesma matéria onírica. De certa forma, sobretudo pela grande influência de um liberalismo empreendedor de si, nossas patologias acabaram virando um reduto privado, fonte de gerenciamento do indivíduo que, cada vez mais, tende a se responsabilizar por toda a neurose e toda a psicose, no entanto “cuanto más endógena resulta la exploración del sueño tanto más se alcanza una naturaleza exógena a toda determinación humana” (2016, posición 1613-1614)<sup>59</sup>. Se o sonho, com a concepção filosófica de René Descartes, como aponta Ludueña Romandini, teve sua espectralidade expulsa do pensamento, sendo relegado como mero efeito fisiológico do indivíduo, é natural que pouco percebamos a dissociação histórico-espiritual na qual estamos imersos. Cultura e natureza, corpo e alma, humano e não humano, todos esses pares encontraram seus embates também na expropriação da potência constitutiva do sonho.

Sugerimos que um pensamento estético, sobretudo em sua práxis teatral e performática, possa reatualizar aspectos para uma ética onírica. A própria palavra espectro, de *spectrum*, aponta para um caráter da visão, significando aparição, imagem, figura. E tal raiz se relaciona ao verbo *specere* “ver”. Talvez tenhamos aí um coeficiente de expropriação da noção de *aisthesis* como um movimento mais amplo de imersão no sensível e na recuperação de certa materialidade do espectro. O inconsciente do corpo, como chamou Gil, recupera para uma ética da vigília as

---

<sup>57</sup> Tradução livre: “Pelo contrário, sonhar implica uma saída radical de todo contexto interior para entrar no Exterior cósmico, cujo caminho real é o domínio do sonho. Esse processo não deve ser visto apenas como dessubjetivação. Ao contrário, a subjetivação é o produto de uma somatória de externalidades que convergem nos fantasmas que ocupam o lugar do que costumamos chamar de indivíduo”.

<sup>58</sup> Tradução livre: “Desse ponto de vista, toda filosofía política é, constitutivamente, uma forma racional de espectrografia para o espaço público”.

<sup>59</sup> Tradução livre: “quanto mais endógena é a exploração do sonho, mais uma natureza exógena a toda determinação humana é alcançada”.

potencialidades afetivas vividas por certo materialismo espectral. De certa forma, tanto Artaud quanto Lovecraft atualizam, nas possibilidades da arte, a possibilidade do sensível do sonho, dando cada vez mais sentido à frase de Shakespeare. Estamos sugerindo que, se tal espectralidade do sonho nos escapa é porque escapa, sensivelmente, sua corporalidade, não como resíduo fisiológico, mas como potência do que pode o corpo, como a *physis* inseparável de sua experiência. Artaud renunciou um teatro de uma taticidade espectral. O vulto de um espírito que move o ar, a presença de um morto, as afecções da matéria onírica, a tal aparência licorosa do sonho. As moléculas oníricas nos possibilitam o ser de sensações da arte. As velocidades e as formas de conexão no sonho são elementos fundantes para uma possível ética teatral que pensa a cosmicidade como política de vida.

Gil traz uma análise singular das origens da heteronímia em Fernando Pessoa a partir de uma práxis estética que se desdobra numa análise das sensações para o plano de expressão de sua poesia. O devir-outro de Pessoa parte de uma técnica intensa de experimentar todas as sensações possíveis, tendo no sonho seu meio profícuo. Trata-se de buscar estados experimentais do ser nas camadas oníricas

Os estados de semissono, de fadiga extrema, de tédio ou de torpor desencadeiam fluxos de sensações de todos os sentidos, provocando um abaixamento do limiar da consciência, com interseção e cruzamento de fluxos sensoriais, dissolução do sujeito (anonimato, diluição da identidade social), que se “perde” na proliferação das sensações como num devir-outro, desagregação dos esquemas habituais do espaço e do tempo e construção de um outro espaço e de um outro tempo. Tudo isto reaparecerá no plano de consistência da expressão poética, mas a um nível superior, muito mais elaborado e incluindo a existência de heterônimos (Gil, 2020, posição 2258).

Esse devir-outro a partir de uma entrega desmedida a cada minúscula sensação, agencia toda uma matéria exógena ao indivíduo. Essa experimentação da sensação está na base da heteronímia, que é um movimento posterior. O sonhar não é somente simples possibilidade da sensação, mas a própria possibilidade de sensações inauditas. Sonha-se para sentir mais, para ser atravessado pelas sensações

A esse nível, não há ainda outros “sujeitos” a que prender as sensações, mas simplesmente a capacidade de adaptação, através de uma sensação, a uma forma impessoal: neste sentido, esta técnica de dissolução do sujeito, graças ao poder concedido às formas minúsculas, às “coisas mínimas”, tende para um devir-anônimo. A partir daqui, podemos desdobrar-nos, multiplicar-nos, moldar-nos a cada fluxo de sensações. Situamo-nos agora a um outro nível de organização dos fluxos sensoriais. É preciso, ao captar as sensações, construir séries, continuidades temporais e espaciais. A este processo chamará Fernando Pessoa “sonhar”. Sonhar não é devanear,

abandonar-se sem critério a fantasias flutuantes e desligadas. Para Fernando Pessoa, o sonho alia a vagabundagem da imaginação a um objetivo preciso: exprimir a ideia abstrata da essência do objeto do sonho, ao mesmo tempo que se apreende, no estado mais puro, a sensação que ela sustenta. Estes dois aspectos estão necessariamente ligados (Gil, 2020, posição 2288).

Sonho e “vagabundagem da imaginação” são pois, spectralidades constitutivas do sensível. O foco nas especificidades das sensações tem grande ressonância com a atenção dentro do sonho explicada por Castaneda em *A arte de sonhar*. A sensação está assim vinculada, de forma imanente, à possibilidade de se tornar outro. Castaneda reserva uma discussão especial sobre o sonho naquilo que ele chamou de arte da feitiçaria ensinada por Don Juan. A feitiçaria é uma especialidade do xamã e inclui uma base teórica assim como um conjunto de práticas que envolvem a percepção como caminho primeiro para se lidar com a matéria plástica que é a natureza. Em seus devires, o xamã intervém na modelagem do cosmos. A arte de sonhar, como chamou Castaneda, é o conhecimento mais importante para a prática feiticeira. Don Juan falava de um recondicionamento energético para apreender o mundo, ou melhor, os mundos. E sonhar era um conjunto de práticas que possibilitava esse manejo energético no existir. O sonho é, pois, uma materialidade útil, prática, que envolve um campo de percepções e sensações que precisa ser treinado, reconhecido, praticado, enfim. O que, potencialmente, pode ser apreendido na nossa relação com o cosmos é uma função onírica. Castaneda, comentando Don Juan diz que

Sonhar tem que ser experimentado. Sonhar não é apenas ter sonhos; também não é sonhar acordado, desejar ou imaginar. Através dos sonhos, apreendemos outros mundos, que podemos certamente descrever, mas não podemos descrever o que nos leva a apreendê-los. No entanto, podemos sentir como sonhar nos patenteia esses outros domínios. Sonhar parece ser uma sensação – um processo nos nossos corpos, uma percepção das nossas mentes (2001, p. 8).

Para Castaneda “A maravilha da feitiçaria é que todos os feiticeiros têm de demonstrar tudo com sua própria experiência” (idem, p. 18) e, dessa forma, podemos aproximar estas duas perspectivas de investigação da sensação dentro do sonho, a de Castaneda e a de Pessoa, como possibilidades significativas de técnicas oníricas para uma ética da cosmicidade, logo de um ética na criação artística performático-teatral. Em Pessoa, depois da multiplicada experimentação das possibilidades da sensação, há uma ramificação de procedimentos imaginativos que levam as sensações para uma elaboração posterior no plano de expressão. A heteronímia como elaboração poética é a possibilidade da exteriorização, a própria

transformação, do “ver” do sonho e seu sentir. Três etapas que Gil chamou de “sonhar é *ver*, sentir, mudar de pele” (2020, posição 2317). *Práxis. Poiesis*. Ele continua

Trata-se, efetivamente, de fluxos no sonho: o hábito de sonhar fez “do meu espírito uma constante corrente de devaneios”, “devaneio ininterrupto” que possui o seu próprio “curso”, que o sonhador segue como se lhe aplicasse a sua atenção – enquanto o sonho contém em si mesmo a sua própria atenção interior. Ora, neste hábito forjado ao longo de toda uma vida “devotada ao sonho, de uma alma educada só em sonhar”, Fernando Pessoa adquiriu diversos poderes, entre os quais o de “seguir várias ideias ao mesmo tempo” (2020, posição 2317).

Seguir várias ideias ao mesmo tempo tem em Pessoa uma arte da vagabundagem do pensamento. A vagabundagem da imaginação, peculiaridade do pensar, prescinde do si mesmo, deslocando-o, desviando-o para uma profusão de outridades. O pensamento que vaga, sobrepondo camadas de sensações, implica numa multiplicação da singularidade e não num identitarismo do indivíduo. Por isso, ainda estamos na resistência ao sujeito, ao indivíduo. Castaneda, comentando Don Juan, vai dizer que a maior parte da nossa energia é usada para manter nossa importância. Um gasto sistemático de energia para mantermos a ideia ilusória de nossa grandeza humana. Não há cosmicidade no reduto meramente humano, pois para o xamã, o sonho é um domínio de acontecimentos reais e não um campo de simbolismos e significações do sujeito. A cosmicidade deseja a vagabundagem do devir-outro. O plano de expressão do artista que conjura as potências do sonho é um plano de composição povoado de produções diferenciais sem nenhum tipo de preconceito. Abertura. O sonhador de Pessoa é visionário, é sentidor, é analítico. Ele traz a possibilidade de se transformar em coisas distintas ao mesmo tempo. Trata-se de uma bricolagem sobreposta, linhas melódicas díspares, em fuga. ““Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”: viver é sentir e sentir é viajar nas sensações [...] Assim, a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo; basta que o procuremos e o saibamos procurar (Gil, 2020, posição 2405) e, na via régia de se colocar em afinação com os devires “Sonhar é, enfim, tornar-se outro, entrar num processo de metamorfose” (2020, posição 2405). Trocar de pele. Trocar de corpo. Transitar sensações. Trocar de outro. Trocar de rosto. O hábito, cada vez mais irresistível, de experimentar cada vez mais. Alquimia afetiva. Desmembramento do corpo sem órgãos. A ética de uma vida de pura imanência. Para Gil

Sendo um processo para recriar, no plano artístico, uma outra forma de vida, o sonho surge como uma experimentação. Não como uma experimentação da (ou sobre a) vida, mas, antes, como uma vida tornada experimental; simultaneamente, a vida real transforma-se em experimentação sonhada: a vida transmuta-se em sonho e o sonho em vida, tal como a sensação se torna ideia e a ideia, emoção. A esta descolagem da

realidade – tantas vezes descrita pelos escritores – conduz necessariamente o hábito do sonho (2020, posição 2375).

A arte da atriz tem no sonho a possibilidade de conservar sua potência embecendo-se cada vez mais em sua licorosidade. Experimento que coloca sua própria carne como embate afetivo. Na prática teatral, o exercício das sensações, possibilita a própria encarnação do sonho. Permitir-se embriagar das sensações em ato. O exercício da prudência do corpo sem órgãos na ubiquidade das oníricas sensações. Vimos em Artaud com a peste, o sonho e a crueldade, a potencial abertura ao pensamento exterior e suas questões informúladas e informúláveis. Abertura ao licor obscuro dos sonhos. A sugestão de uma virada onírica perpassa a ideia de autonomia do sonho, que prescinde do humano, como sugeriu Lovecraft em seus desdobramentos de humanidades e inumanidades, assim como Nietzsche a partir da análise de Lemm. Em Lovecraft nos deparamos com a possibilidade do irresistível terror ao absoluto desconhecido. A suspensão das diferenças entre *mythos* e *logos* no contexto onírico, tem em Lovecraft uma singular cosmicidade a partir da literatura. Essa cosmicidade tem em Ludueña Romandini sua espectralidade constitutiva. Estamos embrenhados num perspectivismo onírico. Amplo e inapreensível em sua totalidade. Se em Rocha vislumbramos as possibilidades de uma técnica sócio-política do êxtase do povo e em Castaneda, um desenvolvimento tecno-prático de um xamanismo orientado, em Pessoa, estamos diante de uma multiplicada metafísica das sensações como pontuou Gil. Um conjunto marulhoso de *alucinatio* e *deliratio*. Linhas que se cruzam. Fugas.

Se a atriz faz reverberar as partículas de sonhos em seu corpo, numa partilha com outros corpos, é porque seu pensamento já está tomado pela irrupção da imagem e das sensações oníricas. O hábito do sonho poderia ser uma ferramenta para a construção do seu corpo sem órgãos. Por um corpo vagabundo. Um corpo que abre vagas e que possibilita o próprio vagar, mesmo o vagar do outro. Um corpo vagabundo imagina vagabundamente e pensa vagabundamente, simultaneamente, precipitando sensações. Encarnar os mortos no seu próprio corpo. Suporte de espíritos. Um corpo cravejado de buracos negros. Um corpo que não se cansa de perguntar sobre as potências do corpo do outro. A atriz incorpora. Ela tem visões simultâneas e corpos multiplicados. Ela é uma corporação. Uma corporação de afetos. Uma corporação que desencadeia devires. Se sua expressão sonha, é porque ascendeu ao hábito de cultivar uma imaginação estrangeira.

### **Oníricas ou o boi nagueal da atriz que sonha**

As epígrafes que abrem as seções dedicadas a cada verbo, modos de agir, dessa pesquisa, assim como outros materiais de produção dramatúrgica para o teatro junto ao Grupo Desvio-DF, a exemplo de *Prometea, abutres, carcaças e carniças*, peça analisada na seção *Imaginar, sobre Prometea, o corpo e a constituição política do mundo*, se utilizou de uma técnica que denominamos Oníricas. Tal técnica se caracteriza, sobretudo, pela produção de imagens e sensações e pela criação dramatúrgica a partir do sonho. O conteúdo onírico é gestado, incubado e experimentado por um período definido pelo sonhador. Isso inclui possíveis experiências com sonhos lúcidos, retorno recorrente ao tema e às imagens e sensações do sonho, no estilo variações de sensações sobre o mesmo tema. Como não há uma fórmula ou mesmo uma prescrição determinada, a elaboração da experiência onírica pode se abrir inauditamente para outros territórios, que podem modular as intenções iniciais. Há sempre um trabalho sistemático de transcrição dos sonhos, assim como modos de descrever e de narrar seus conteúdos. Ou seja, há uma elaboração poética sobre as matérias sonhadas.

O boi da epígrafe desta seção é matéria onírica e dramatúrgica, assim como todas as epígrafes deste trabalho. Uma dramaturgia das sensações do sonho. A atriz é o boi. O público é o boi. O boi é cósmico. Sacrifício. Note-se que o verbo *sacrare* que tem em sua etimologia o sentido de consagrar e dedicar, também leva o sentido de amaldiçoar. Herança cristã. Boi maldito. Consagração da atriz. Boi manifesto. Boi mítico. Um boi cujas imagens e sensações, sugerimos, deveriam ser ouvidas ao som do adágio *Concerto de Aranjuez* com o trompete de Miles Davis. O boi posto em postas de palavras-carne. As cortinas se abrem, vermelhas, sensuais, aveludadas, clichês e atemporais. Um rasgo. A matéria do boi, a mesma dos sonhos, tem um manto de estrelas sobre si. Matelassê. Purpurina. Postas em papel celofane, cedas, carcaça dourada. Espanto. A atriz tem os olhos fulgurantes e seu hálito tem o odor gástrico e sideral dos ruminantes. A sensação de que algo aterrador pode acontecer. A sensação das horas infindas que sequer tateiam a incólume massa, antiga e futurista do boi. Odoroso boi. A atriz sustenta seus chifres e seus colhões como quem inventa corpos, como quem arremete os graves profundos de uma orquestra. A atriz canta o boi alheio. Recurva a matéria bovina dentro dos corpos abertos. Constelação. A atriz está demasiado bovina. Ela vê o futuro bruxamente. Os cascos têm o som de castanholas. Há uma cerimônia em torno da sua presença. Precês. Burbúrios. Ela se multiplica. Um talho para cada sensação. Um talho para cada presença que

abocanha. A atriz é generosa. O boi é vasto. Uma posta para a língua. Uma para o sêmen. Outra para a dor de morrer. Outra para a crucificação. A atriz está crucificada. Está diante do toureiro. Está diante da desconfiança, do fracasso, mesmo da candura. Ela acaba de nascer agora e agora e agora e agora e agora. Seu sacrifício alimenta uma multidão. Olhos em brasa. Posta para assar. Fumaça, paladar e saliva. O gosto da atriz é salobro de ofício, licoroso de sonho. Imaginal. Ela ara os territórios e descarrilha seu arado, revolve as terras dos corpos, as terras do pensamento, as terras de deuses e demônios. Postas frases. Postas imagens. Postas sensações. Forma boi. Morfologia. Morfeus e zoologia. Dramatúrgico boi. Drama boi. O couro da atriz está curtido em elaboração poética. Está úmido da lágrima-criança que odeia touradas. Do lágrimo sangue salgando o horizonte. Lágrimo saber. Matéria palavral. A atriz. O boi. As arenas. A voz da atriz-boi tem a fuga da língua, o mugido rouco, o rasgo aberto às estrelas. Boi estelar. A atriz está densa ao limite. Corpos-limites. Um trompete bovino ainda ecoa. A voz da atriz tem trompete e aboio e pigarro e ruminâncias, tem até nascimentos e mortes alheias para além da sua própria morte. Abatedouro. Açougue. Coxão duro, mole. Coxão licoroso de sonho. Chorizo com tempero dramatúrgico. Paleta, patinho, maminha, picanha, músculo. Músculo. Atletismo afetivo. Crueldade. Esse boi nem chega a ser bovino. Sua bovinidade foge. A atriz nem chega a ser humana. Chega a ser inumana. A perda de si. Maldita atriz bendita atriz. Boi medonho. Benza torta. A atriz é eviscerada, esvaziada, limpa, oferendada. Está oca. Vazia. Podemos usá-la como um manto de boi. Manto de estrelas. Douros e platinas. Vestir seu couro. A atriz é um animal de poder. Vestir-se da pele da atriz. Mudar de pele. Telúricos modos.

*Ela posta o coração maculado. Arrancado. Ela diz que algumas cabeças devem ser separadas de seus corpos, alguma maçã precisa ser comida, algumas fogueiras devem acender os cachimbos de velhas antigas, algumas danças devem conjurar o inaudito. Há tambores e perfumes. Escutar a festa e seus incensos. Ela infesta em sua bestial forma. Bela, antiga, hodierna. Ela rasura os nomes. Isso borra e intriga a lucidez. Ler a borra. Não há destino, apenas linhas e velocidades. Também o vinho borra a aurora no seu rito tinto de salamandra. Enlouquecer somente o suficiente. Isso cresce e não se pode desviar da fumaça que é soprada. Respiração. Narinas e delírio. A festa é incidental e sensação e afeto e transe e travessia e algo deve morrer. Há tambores, fumo e vapor. A boca é opiácea. Algo é lançado numa língua sibilante. O coração posto vai se tornando selvagem. Tem suas próprias plantas a se alastrar, seus próprios animais a abocanhá-lo. Minérios alquímicos. Uma gargalhada ífera, envenenadamente bruxa. Um canto cifro, uma voz senha, uma senda sonho e torpor, meio salsa e tambor de crioula e samba de roda e jongo e suor e atemporal. Loba, cobra, sibila, uiva. Ela risca. Risco. Ponto. Encruzilhada. Cantado. Riscado. Ela propaga, prolifera, insufla, doce, rasga. Está na feira, na rua, na zona, na beira, no entre, embaixo do tapete, nas horas atemporais, no desvio, no disparate, na benza, na rasteira. É só manobrar o secreto. Amarrar. Açã. Ela é surdina, tecelã, serpenteia, fetiche, armadilha, pragueja, queima, fogueira, trança, traça e troça. Trazer o cheiro da floresta. Olorosas pedras, plantas e animais. Ervas maceradas. Sangue e seiva. Sua arma é dançar, é voodoo, secretar humores para untar os atos, escorregadios modos, lodo amoroso, sanha de bestas e cozinha e mata os filhos e obsediana negra e seu leite é denso e seu ventre é livre e sua prece é estranha e algo ruma e seu piano é couro antigo abatido curtido e percutido e cordas de uma voz arranjada para coser um amor violento outra vez doce e demoníaco. Uma canção de ninar do inferno para corações distraídos. Coisa feita. Embolada. Cobras e vísceras e úteros e uma língua inóspita rara incompreensível dissonante maga, um sabá dissidente, outro, molecular. Está feito<sup>60</sup>.*

## **Glosar, modo de agenciar feitiçarias**

### **Glossa, dispositivo para delirar formas**

Em *diferença voz glossolalia artaud performance* (2015)<sup>61</sup> tentamos criar uma pequena arqueologia do termo grego *glossa* a partir dos estudos sobre glossolalia de Alessandra Pozzo (2013). Trata-se de uma arqueologia obscura, lacunar, fugidia. Em sua *Poética*, Aristóteles

<sup>60</sup> Esta epígrafe é uma síntese de vários sonhos que tive entre ago. e out./2020, escrita sob uma espécie de transe lúcido. A partir de um sonho em que eu me via como um espírito encarnado em Medeia, senti a liberdade da potência em ser uma feiticeira. A sensação de poder fazer coisas que influenciavam diretamente na constituição do mundo, me fez sentir um profundo temor. Um conjunto de sonhos passou a se apresentar com figuras femininas diversas, entre elas Joana D'Arc, Estamira e minha avó materna. Inclusive um dos sonhos com minha avó é descrito na epígrafe da seção *Imaginar, sobre Prometea, corpo, teatro e a constituição política do mundo*.

<sup>61</sup> Para uma visão mais aprofundada das perspectivas anunciadas nessa subseção, minha dissertação de mestrado pode ser acessada in [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20318/1/2015\\_GilRobertoGomesdeAlmeida.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20318/1/2015_GilRobertoGomesdeAlmeida.pdf).

(2016) se refere ao termo *glossa* (língua enquanto órgão fonador, dialeto, linguagem) como um elemento lexical que é usado no texto escrito e tem origem estrangeira. O termo *glossa* era um elemento que, intencionalmente, era utilizado para desestabilizar a banalidade do discurso, muitas vezes com o intuito de atrair a atenção e admiração do leitor por meio do insólito. Aristóteles chama de linguagem bárbara. Entre os gregos, os bárbaros eram os estrangeiros, estranhos, considerados ignorantes, o que a rigor implicava basicamente naqueles que não falavam a língua grega. Logo, a palavra bárbaro, que também gerou a palavra barbárie, deriva de uma onomatopeia, pois eles diziam que os estrangeiros falavam de modo incompreensível, como “bar-bar”<sup>62</sup>. Daí podemos observar as implicações de uma outridade na ideia de glossolalia, que é uma junção de *glossa* com *lalein* (verbo falar), ou seja, a estranheza lexical que teria sido explorada num contexto escrito é agora transportada para os territórios da enunciação.

Sugerimos, pois, que a glossolalia, de forma expandida, implica em toda uma política de desarraçoamento da linguagem, passando pelo espectro da palavra escrita e agenciando uma singular produção de vocalidades. Ou seja, trata-se de um conjunto de práticas heterogêneas que abarca aspectos e fenômenos de contextos múltiplos como o religioso, sobretudo o dom de línguas do pentecostalismo, também toda uma profusão de distúrbios oriundos das patologias da linguagem na relação com a clínica psiquiátrica, que abundou um léxico nosográfico encerrando as disjunções psíquicas e linguísticas, assim como nas produções artísticas a exemplo da poesia sonora, do dadaísmo e das práticas glossolálicas de Antonin Artaud. A glossolalia é a-normativa. Fere uma forma ou norma majoritária. Também implica em todo aspecto ruidoso, ininteligível e estranho das produções vocais e escritas. É resto e excesso sonoro-vocal e linguístico.

Dois aspectos principais nos importam aqui na acepção das possíveis origens ambíguas do termo *glossa*. Primeiramente o fato de que há indícios, como pontuado a partir de Aristóteles, do seu uso intencional com o fim de estranhar o leitor, ou seja, estamos a falar de seu potencial poético e performático dentro do texto. Dessa forma, intencionamos levar o termo *glossa* como um dispositivo que pode se aproximar de qualquer contexto a fim de fazer delirar os territórios. Astúcia e *poiesis*. Por outro lado, cooptamos o sentido múltiplo de *glossa* que implica um outro

---

<sup>62</sup> In <https://origemdapalavra.com.br/palavras/barbaro/>, consultado em 01.11.2020.

absoluto. Toda e qualquer produção glossolálica, por exemplo, implica um contexto marginal, desconhecido, bárbaro e um forte grau de incompreensibilidade. A *glossa* e as outridades. Colocado de outra forma, a *glossa* e as inumanidades. Sugerimos ainda a possibilidade de se perceber a *glossa* como um princípio desterritorializador por natureza, de forma que podemos encará-la como qualquer elemento que faça algo delirar. Enlouquecer a linguagem. Dessa forma, a *glossa* pode ser um desenho, um gesto, uma palavra, um discurso, por exemplo. E se um desenho, um gesto, uma palavra ou um discurso são índices substantivos, daremos ao caráter de ação poética da *glossa* um modo de agir: glosar. Também, infere-se que estamos glosando o próprio termo *glossa* a fim torná-lo uma multiplicidade que agencia a outras multiplicidades.

*Glossa* atravessou os séculos como um vocábulo mutante, agenciador de sentidos e territórios. Glosar, verbo, e glosa substantivo, ambas derivadas de *glossa*, tem acepções diferentes no dicionário. Antônio Houaiss (2008) define a glosa, entre outras possibilidades, como “anotação entre as linhas ou na margem de um texto para explicar o sentido de uma palavra ou esclarecer uma passagem obscura” e, por extensão “nota explicativa; comentário” e “observação crítica ao comportamento ou ao trabalho de alguém; parecer contrário, desaprovação, censura”. Estas acepções de glosa denotam uma prática recorrente do comentário, a partir de uma longa tradição de glosas marginais ou de entrelinhas, ou seja, geralmente são apontamentos às margens de textos principais. Era uma prática comum fazer anotações ou desenhos às margens dos códigos e iluminuras da Idade Média. O conjunto de glosas gerou o glossário e, conseqüentemente, o desenvolvimento da prática lexicográfica. A hermenêutica se vale de uma super abundância de glosas. Ao escrever sobre todas estas matérias que atravessam esta pesquisa, estamos a glosar uma legião de autores, por exemplo. O caráter explicativo da glosa está presente, por exemplo, na própria tradição cristã que instituiu o dom de línguas. Este, por comportar uma linguagem incompreensível, voz de Deus ou dos anjos, exigiu a criação do dom de interpretação de línguas. Glosa cristã no campo de seus enunciados de transe.

Ao mesmo tempo em que o glosar implicou numa profusa expansão de uma marginália, termo pelo qual também é conhecido a prática da glosa, também suscitou uma política da produção de um discurso indireto livre, que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002) chamaram de agenciamento coletivo de enunciação. Daí a ideia de que o discurso não pertence ao indivíduo, pois não há enunciação individual, pois ela é sempre coletiva. Todas as línguas. Glossolalia.

Houaiss ainda remete à glosa “um tipo de composição poética que desenvolve um mote, em geral em tantas estrofes quantos são os versos deste e acabando cada estrofe com um deles”. A obscura acepção de Aristóteles guarda partículas dessa definição. A glosa também é poema. Ademais, Houaiss fala também de uma definição recorrente no campo da música que é a variação, ou seja, as glosas musicais são variações sobre determinada composição musical, o que implica a transformação intrínseca a qualquer linguagem, qualquer regime de signos, como por exemplo, o teatro e a performance. Etimologicamente ele ainda dirá “termo raro, obscuro, que carece de explicação; interpretação, explicação, derivado do grego *glossa*, ponta, língua (de homens e de animais); órgão da fala; linguagem; lingueta de instrumento de sopro; língua de sapato; língua de fogo; língua da terra, istmo; lingote de ouro”. *Glossa* é uma multiplicação linguística, uma vastidão de sentidos desgarrados. Das línguas de fogo do Espírito Santo no milagre de Pentecostes às investidas da hermenêutica e às variações de uma melodia no estudo de um músico.

Diante desse breve tatear sobre possíveis origens e acepções do glosar, inferimos sua potência em desarraoar, em fazer variar algo, em produzir e multiplicar um estranho outro. Dessa forma, situamos essa potência como uma possibilidade de invenção poética, assim como de uma aproximação transversal de um outro que nos destitui enquanto indivíduos ou nos transforma nas relações entre os corpos. Também não podemos deixar de enfatizar seu caráter coletivo dentro dos agenciamentos coletivos de enunciação. Glosar é um modo de agir no meio, nas bordas, nas fronteiras. É também a possibilidade de relacionar os territórios. Em *Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*, outra seção dessa pesquisa, pode-se vislumbrar a proximidade de glosar com o amar, numa ação micropolítica de agenciar uma transformação da língua, da linguagem e dos corpos, e da própria palavra amar<sup>63</sup>. O glosar age sobre os corpos do amar. Glosar age diretamente sobre os corpos. A língua que delira faz delirar o corpo. O delírio da língua implica um delírio das formas. Se nossa perspectiva sobre a glossolalia procura agenciar as vozes dos outros, todo e qualquer outro, como possibilidade de desarraoar nossa própria voz, nosso discurso, nossa *poiesis*, o glosar se abre, como um modo de agir que faz brotar outros modos de existência, a uma legião de inumanidades. Fazer variar uma humanidade. Fazer delirar o homem. O delírio é um licor do glosar. Sugerimos a *glossa* como

---

<sup>63</sup> A aproximação da noção de *glossa* ao verbo amar é uma forma mais explícita de se evidenciar a transversalidade dos modos de agir sugeridos nessa pesquisa.

um dispositivo feiticeiro, capaz de agenciar uma ordem heterogênea a favor de uma transformação. Glosar, enquanto ação, pressupõe a própria possibilidade de outrar.

### **Glossolalia e fascismo**

Para uma constituição política de um povo do porvir é comum que esta transformação prescindia de uma revolução na língua. Ao mesmo tempo em que a língua é um território que incita paixões, também promove uma impositiva coerção de estabilização e delimitação. Há uma visceralidade política da língua que flerta com as imposições do poder. Em *Amar, sobre escavar as terras das línguas e dos corpos*, como já citado anteriormente, percebe-se que o movimento de uma incorporação política passa pelo exercício de fazer a língua delirar ou gaguejar como compreendem Deleuze e Guattari (2004). Roland Barthes em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Collège de France, em 07 de janeiro de 1977, ao repreender uma pretensa democracia intrínseca à língua, ele diz

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição (1980, p. 13).

Sob esta perspectiva, a obrigação de dizer é um imperativo linguístico. Barthes fala ainda de “servidão dos signos”, “jogo de máscaras linguajeiras” e “moralidade da linguagem” e atesta que “a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado” (1980, p. 14). Política das línguas sobre os corpos. É sintomático o fato geral de que o ensino da língua, sua gramática, seus pressupostos linguísticos, seus índices sintáticos e lexicais, domesticam, de alguma forma o pensamento. Não à toa Deleuze e Guattari afirmam que “Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático” (2002, p. 12). A linguagem pressupõe um poder aniquilador da liberdade e a língua é um sistema de signos que atua sobre os movimentos dos corpos. O fato linguístico é um fato expropriador. Podemos falar que a língua partilha do estatuto do poder. A partir de uma análise que seguirá uma elaboração distinta da de Barthes, Deleuze e Guattari dizem que

A máquina do ensino obrigatório não comunica informações, mas impõe à criança coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática (masculino-feminino, singular-plural, substantivo-verbo, sujeito do enunciado-sujeito de enunciação, etc). A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem (2004, p. 11-12).

A língua estaria na relação profusa das palavras de ordem com os enunciados. E, à clausura da linguagem, ensimesmada em suas constantes, está implicado um fora que a ela é coextensivo. Acontece que ao mesmo tempo em que a língua é um território autoritário no exercício do poder, o seu fora também serve como máquina de agenciamento fascista, assim como potencial liberador da vida. Se a linguagem não serve para comunicar ou informar como sugerem Deleuze e Guattari, ou seja, se serve para obedecer e fazer obedecer, podemos pensar, dessa forma, em sua capacidade de iludir e enfeitiçar. Assim, podemos implicar no mesmo movimento de um fascismo potencial da língua uma axiomática do capital conforme a análise de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, o que implica na sua relação com pressupostos de uma lógica de mercado neoliberal, discursos populistas e autoritários, assim como de um uso tecnolinguístico das tecnologias das redes que Franco Berardi (2020) chamou de semiocapitalismo. Todas estas questões, em alguma instância, vão tocar na liberdade de criação do corpo. Um corpo sem órgãos é um exercício autopoietico e, conseqüentemente, um vetor de agenciamento coletivo. Se a linguagem impõe os órgãos ao corpo e toda uma dinâmica relacional, há que se pensar na criação a partir de um fora desta configuração.

Vivemos um certo esvaziamento da palavra e dos discursos. De fato, os argumentos não costumam ser as grandes premissas na arena política. Se, por um lado, os argumentos e os saberes geralmente tinham uma participação menor na arena das paixões políticas, por outro, acompanhamos uma automatização social diante de pretensas informações. Berardi dirá que as “Decisões políticas foram substituídas por automatismos tecnolinguísticos inscritos na máquina global interconectada, e escolhas sociais foram submetidas a automatismos psíquicos cravados no discurso e no imaginário sociais” (2020, p. 13). A autonomia do coletivo está comprometida. Para uma possível retomada de sua capacidade de criar um porvir, Berardi sugere uma “revitalização poética da linguagem” (2020, p. 14) e do erotismo do corpo. De fato, a potência do erótico parece não ser um valor geralmente filiado aos fascismos, ao menos no seu sentido libertário e revolucionário. A economia libidinal de regimes autoritários e fascistas parecem conferir um valor negativo a Eros, pois um erotismo sem a liberdade de exercer sua potência criadora de vida, nos parece implicar um desejo que não preserva a vida. Mas retomando aos

automatismos tecnolinguísticos, que promovem circuitos afetivos empobrecedores das subjetividades partilhadas nas redes, percebe-se que eles agem, sobretudo, sobre os corpos. A dimensão do desejo na imbricação homem-máquina parece conferir uma falta absoluta de necessidade de criar. Berardi lembra a consideração de Bill Gates para quem “a essência da revolução digital é a facilitação – a criação de ferramentas para facilitar as coisas” e sugere que, de modo geral, “a essência do poder na era digital, é a capacidade de facilitar as coisas” (2020, p. 19).

A sobrecodificação do capitalismo na sua vertente econômica expropria alguns princípios da palavra em sua relação com o corpo. Há um processo de desmaterialização do corpo da linguagem, que é transcodificado para uma dimensão virtual. A pulverização das palavras num rio de informações algorítmicas acaba por esvaziar possibilidades de se escavar a língua e o próprio corpo como contextos de uma reativação pulsional da linguagem. Corpos descorporificados. A dimensão sensorial, tão cara aos modos de agir, necessita ser reinventada como modo constitutivo do político. Se a língua, como compreende Barthes, é fascista em sua ação fundante sobre os corpos, a “matematização da linguagem” segundo Berardi, é uma outra forma de expropriação criada pela autofagia da máquina abstrata do capital. Relacionando as cadeias algorítmicas da linguagem e a realidade social do corpo coletivo, Berardi diz que “A imposição da causalidade matemática à incerteza dos processos corpóreos e sociais do devir é o erro mais perigoso de todos. É provocar o nascimento de uma forma nova de fascismo” (2020, p. 33). O eco que estas ideias fazem com a noção de duplipensar desenvolvida por George Orwell em seu livro distópico *1984*, é um fato incontestado de que esta arquitetura linguística guarda um vínculo inevitável com o poder. Winston, o personagem central do romance de Orwell mergulha na teia errática do duplipensamento

Saber e não saber, estar consciente de mostrar-se cem por cento confiável ao contar mentiras construídas laboriosamente, defender ao mesmo tempo duas opiniões que se anulam uma à outra, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas; recorrer à lógica para questionar a lógica, repudiar a moralidade dizendo-se um moralista, acreditar que a democracia era impossível e que o Partido era o guardião da democracia; esquecer tudo o que fosse preciso esquecer, depois reinstalar o esquecido na memória no momento em que ele se mostrasse necessário, depois esquecer tudo de novo sem o menor problema: e, acima de tudo, aplicar o mesmo processo ao processo em si. Esta a última sutileza: induzir conscientemente a inconsciência e depois, mais uma vez, tornar-se inconsciente do ato de hipnose realizado pouco antes. Inclusive entender que o mundo em “duplipensamento” envolvia o uso do duplipensamento (Orwell, 2019, posição 796-824).

É assombroso o fato de que *1984* guarda toda potência violadora da linguagem em franco uso atualmente. É comum uma pessoa defender logicamente um pensamento democrático sendo, ao mesmo tempo, absolutamente anti-democrática. As lógicas das *fake news* também se constroem num automatismo linguístico. Debates políticos são construídos com lógicas narrativas completamente desconectadas de sua efetuação nos corpos. Ou seja, pode-se defender o princípio da legalidade, princípio constituinte de toda norma legal e validar um estupro sob a mesma lógica. As produções de subjetividades envolvidas na engrenagem da economia do capital financeiro, na captura do desejo e na sujeição da linguagem, passam por uma necessária sugestão e colonização do inconsciente. É-se arrastado por uma algaravia de bits sem sentido real algum. O esquematismo paradoxal do duplipensamento em *1984* traz os três slogans do Partido que são repetidos pelo romance: “Guerra é paz. Liberdade é escravidão. Ignorância é força” (Orwell, 2019, posição 332). Se liberdade é escravidão é porque, no fundo, só há escravidão e ignorância. O que se delineia por aqui é novamente a variação do embate entre *potestas* (poder) e *potentia* (potência). O poder investe politicamente na falência da imaginação, sobretudo da imaginação coletiva. Em *Imaginar, sobre Prometea, corpo, teatro e a constituição política do mundo*, outra seção desta pesquisa, enfatizamos a urgência da imaginação como um instinto micropolítico na criação do mundo e na reativação do corpo social. É dessa forma que podemos inferir formas de relação exógenas aos limites da linguagem. A interioridade dessa é território, limite e clausura. Um gesto performático que faz desestabilizar o dentro da linguagem, é um gesto que é preciso ser criado, é preciso ser imaginado. Barthes implica no poder incólume da língua a figura do legislador, pois a finalidade do controle é uma ação legisladora sobre a vida e é dessa forma que a linguagem humana se tornou o território fundante de uma hierarquia de poderes, daí a necessidade de se resistir sempre contra os seus imperativos. Para Barthes

A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é o parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua (1980, p. 11).

De certa forma, a ideia do império humano dentro do império da natureza preconizada por Espinosa (2013), tem na linguagem um de seus alicerces mais profundos. Ao mesmo tempo em que acreditamos na ideia irresistível de que somos especiais porque temos uma linguagem, sobretudo sofisticada, também somos reféns de um certo esquecimento que esta mesma

linguagem implica no seu uso banal e ordinário. Esse esquecimento está conformado com o fato de que a linguagem é algo que está dado e que segue inapreensível e inofensiva em seu fluxo histórico. Exercer um ato poético de linguagem, por exemplo, expressa um ato intencional de liberdade criadora, sobretudo um ato coletivo. Esse ato, sugerimos aqui, precisa acontecer fora da história, precisa ser um ato vital. Micropolítico.

Mas pensemos no que está em jogo num discurso populista, num discurso autoritário, num discurso de um líder fascista ou mesmo nas tramas semióticas dos automatismos tecnolinguísticos das redes. Estas vozes e contextos do uso da língua não podem ser reduzidas a uma pretensa homogeneidade. Nem todo discurso autoritário é fascista, assim como nem todo discurso populista é necessariamente autoritário e em relação à abstração matemática que incorre no *modus operandi* das redes há que se observar o caráter abstrato e difuso de uma linguagem que virou um substancial fluxo de mercado. No entanto, mesmo num discurso populista de tom moderado é possível reconhecer o exercício de poder da linguagem a fim de sujeitar os corpos. Este é o coeficiente fascista da língua ao qual se refere Barthes. Ao mesmo tempo este exercício de poder implícito nos atos de linguagem apontam para a invenção de uma realidade. A linguagem diz o que o real é e o perfaz ilusoriamente. O populismo, por exemplo, recorre à transcendência da linguagem para fazer valer seu exercício político. Independentemente do quão alinhado o discurso está ao real, *a priori*, a própria linguagem já é o exercício autoritário por si mesma. Trata-se de uma ficção funcional que há muito se instalou nos inconscientes das coletividades. José Gil fala de “uma espécie de poder genérico, indefinido mas supremo, que ninguém possui e exerce concretamente, mas que existe de direito e se encontra livre, à solta disponível para quem se disponha a agarrá-lo [...] Este poder é o de um líder populista” (2018, p. 452). Para Gil as crises políticas e as próprias vulnerabilidades da democracia, assim como as crises humanas, sobretudo a ecológica, abrem um campo fecundo para o discurso populista. A linguagem para uso político se serve de crises para sua manutenção. Os afetos políticos do medo e de esperança, como discorre Vladimir Safatle (2016) a partir de uma longa tradição da filosofia política no ocidente, tem no horizonte da crise seu circuito de retroalimentação afetiva. Um povo que tem medo é um povo que espera por algo melhor, um futuro que venha destituir as sombras do presente. Ao mesmo tempo, um povo que consome as subjetividades de uma paz inventada, tem em seu horizonte o medo como perspectiva de vida. Medo e esperança são afetos cooptados pelo uso político da linguagem. Trata-se de uma retroalimentação histórica.

O caráter genérico acima acentuado importa na generalização do próprio homem, refém dos discursos que “visam restaurar o vínculo rompido (“regenerar a nação”), a subjectividade perdida (apelo à “identidade”) e o espaço envolvente em ruínas (defesa do território pátrio)” (Gil, 2018, p. 454). Ecos de um nacionalismo deletério. Há uma homogeneização absoluta das diferenças nesse discurso unificador. E é justamente a linguagem que se sobrepõe como valor transcendente inferindo uma falsa imanência. “À universalidade do discurso político corresponde a igualdade do cidadão” (Gil, 2018, p. 454-455). O populismo faz um uso reacionário da linguagem e por isso se aproxima de um discurso messiânico diz Gil. A frase “A democracia precisa ser restaurada” é um ato linguístico que soa bem num discurso fascista, numa mesa de bar, na boca de um fanático ou na boca de um familiar próximo. É uma frase perfeitamente banal. Nevralgico perceber que a banalidade do discurso tenha levado a extrema direita ao poder em diversos lugares do mundo de forma muito similar à ascensão nazista. O fascismo da linguagem é um fato banal, genérico e por isso vazio de sentido.

O discurso de Adenoid Hynkel, personagem do filme *O grande ditador* de Charles Chaplin replica criticamente o vazio do discurso nazista. Há uma banalidade inscrita na ausência de sentido. Essa produção de subjectividade arrasta consigo uma legião de corpos disponíveis ao exercício do poder. É todo um povo que fala na boca de Adolf Hitler, é toda uma nação que se encontra no universalismo da língua. As palavras de ordem são, antes de qualquer outra coisa, um uso político do poder. E se o político é a arena das paixões humanas, uma mera banalidade é capaz de instituir uma catástrofe, afinal “o cidadão-eleitor aborrece-se em democracia. O populista, pelo contrário, excita-se no seu papel de adepto” (Gil, 2018, p. 467). A estupidez das massas diante de um discurso populista é um ato visceral. Lembremos Safatle (2016) que diz que não há política sem incorporação. Gil vai se referir a este processo como uma lógica do grunhido, ademais

É todo o processo discursivo que se torna físico, encenando lutas entre órgãos e massas corporais, relações de forças entre estados de coisas. Entre a premissa e a conclusão de um raciocínio não se pensa, grunhe-se. E o grunhido opera com eficácia o salto da passagem, logicamente inconsequente, entre uma e outra (2019, p. 470).

Por isso, nesse contexto, a ineficiência de uma argumentação. Política, corpo e linguagem. Essa tríade, juntamente com a financeirização da vida, também é o fundamento do que hoje chamamos de corpo algoritmizado. O corpo se transformou num vetor da matemática das redes.

As estratégias abstratas de operadores tecnolinguísticos segundo Berardi (2020) promovem uma verdadeira expropriação da corporalidade do corpo. É como se as possibilidades virtuais afetivas fossem emuladas de seu pertencimento ao mundo corpóreo e constitutivo dos afetos. Fluxos de fótons que emanam das telas. Processamento cerebral. A malha da linguagem ganhou um componente desterritorializador numérico na política dos corpos. Gil (2018) fala de uma mecanização geral do mundo. Se antes havia uma cisão histórica entre homem e natureza, base de um humanismo majoritário, hoje essa cisão aponta para o deslimite de outra cisão interna a esta, ou seja, o mundo virtual das redes é um mundo tão distinto do nosso que implica a duplicação ilusória de um corpo completamente desnaturalizado. A economia do desejo, entenda-se também como uma nova financeirização do desejo, parece visionar um cenário distópico

A realidade virtual constrói-se em separado, englobando nela todo o passado e todo o futuro numa espécie de eterno contemporâneo. Como já se sabe, o numérico transforma a relação do corpo com as coisas e os outros corpos. A quantidade de informação que transmite e a velocidade a que o faz está muito além das possibilidades do cérebro humano, ficando este submetido à máquina. As funções sensoriais (afetivas, sexuais, fisiológicas, estéticas) não põem o corpo em contacto com o mundo (e consigo mesmo), mas conectam o cérebro diretamente com o mundo virtual, regido pela inteligência artificial de outro “cérebro” virtual. Para que isto aconteça – e está a acontecer –, é preciso reduzir os estímulos infinitos do corpo a um número finito que caiba num algoritmo. Sentir-se-á menos, mas obedecer-se-á mais, sem que disso se tenha consciência. O homem *algoritmizado* (versão contemporânea do “lobotomizado”) será dócil e submisso, aceitando esta drástica *passagem ao finito* do seu desejo (Gil, 2018, p. 450, grifo do autor).

A trama linguajeira não perdeu seu teor autoritário, pelo contrário tem ganhado contornos que prescindem do humano e da sua história. As *fake news* atuais, por exemplo, são antes uma sobrecodificação linguística, palavras de ordem paradoxais disponíveis aos corpos inconscientemente suscetíveis. Esta pragmática algorítmica continua sendo um modo de operar a sujeição. O fator maquinal dentro de uma relação maquínica do desejo, como colocavam Deleuze e Guattari (2011), cria agenciamentos inorgânicos que operam a produção em série. Isso implica numa artificialidade do desejo que prescinde do sujeito, embora o faça participar da produção de subjetividades. É dessa forma que o desejo ganha seu caráter de coletividade. Trata-se sempre de um agenciamento coletivo e, no contexto das redes, essa profusão comunitária chega aos limites do inapreensível pela percepção. Apenas se é cooptado, expropriado, agenciado. Fluxos em cadeias numéricas.

Há uma frase de Arthur A. Clarke que é citada no documentário *Dilema das Redes* (2020) que diz que toda tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da mágica. Observamos hoje um claro enfeitiçamento dos corpos, cujo desejo cooptado na relação com ferramentas, dispositivos e máquinas diversas, foi agenciado para o cálculo numérico de algoritmos insondáveis. Nesse contexto, a palavra, a língua e a linguagem se transformam irrefreavelmente em produto para o consumo. Uma palavra não diz mais nada, não informa, não comunica, apenas se conecta mecanicamente com um desejo que foi conduzido coercitivamente por cálculos, cliques, fótons. Palavra-slogan. Os rios das línguas se dissolvem num vasto oceano de caracteres virtuais, índices algoritmizáveis. A ação maquinal dilui toda a compreensão e inteligibilidade. Glossolalia maquínica. Para Gil (2018) a fabricação do corpo virtual enfeitiçável é uma das condições para que o mundo virtual funcione.

Não à toa o termo fetichismo, que também tem relação etimológica com feitiço, foi cooptado por Karl Marx e Sigmund Freud para a elaboração de suas teorias. O fetichismo da mercadoria está na base de um funcionamento social nas relações com o mercado ao mesmo tempo em que o desejo do sujeito psicanalítico tem no fetiche um caráter de perversão do indivíduo. A palavra fetiche se transformou de forma singular certamente, mas, de alguma forma, sua relação com o desejo permanece desterritorializando as relações da linguagem com os corpos. O fetiche do produto ou da mercadoria ainda é uma realidade. Uma certa voz de uma imensa máquina abstrata como o capitalismo nos canta aos ouvidos enquanto dormimos “*I put a spell on you ‘cause you’re mine*”<sup>64</sup>. A música é envolvente e intensa. Escutamo-la e cantamos juntos.

Uma voz poderia se erguer e enunciar a fatídica e debochada pergunta “Não estariam os muitos tipos de fascismos a glosar com a nossa cara?”. Apropriação do glosar tal qual o sugerimos? O discurso populista se vale da autoridade da língua, da sua retórica dada, e os líderes fascistas e nazistas se valiam de forma similar ao esvaziar todo o sentido de seus discursos, fazendo confundir a enunciação com uma pretensa constituição democrática do mundo. Mesmo a palavra democracia é um marcador sintático. O que dizer então dos debates atuais, proliferados em telejornais, canais da rede, em redes sociais, em que figuras da extrema direita parecem usar a linguagem como fio condutor do absurdo? As narrativas viraram instrumento de coerção sem pensamento dentro. Existem corpos sem órgãos fascistas. Atos de fala, atos da língua, atos

---

<sup>64</sup> Trecho da música de Screamin Jay Hawkins *I put a spell on you*. Tradução livre: “Eu coloquei um feitiço em você porque você é meu”. In *Cow fingers and mosquito pie*, Sony Music, 1991.

políticos. Ao fluxo de signos disseminado na matematização da linguagem nas redes não estaria impressa aquela noção ampla de glossolalia, todas as línguas, discurso indireto? O glosar foi cooptado pelas máquinas desejanças? Feitiçaria. Absurdo. Ilusão. Magia. Tudo isso no caos da banalidade da linguagem? Uma máquina de proliferar vazios que opera na colonização de inconscientes por meio de uma produção de subjetividade expropriadora por parte do poder?

O modo de agir glosador que sugerimos como agenciador de inumanidades também se vale do absurdo, da possibilidade de fazer delirar, antes a língua, e conseqüentemente os corpos. No entanto, antes de esvaziarmos todo e qualquer sentido de nossas enunciações glossolíticas, aferimos sua multiplicação de sentidos agenciados na potência do real que se atualiza a partir da criação. O aspecto ético-poético ou ético-estético é o que dá ao nosso glosar a noção de “coisa-feita” desarrazoadora de um povo do porvir. A criação é sua ação. Dessa forma, o glosar não se vale da generalidade da língua e muito menos de seu poder moralizador. Se tomamos o desejo como um agenciamento coletivo é para fazer acordar os espíritos e não para adormecê-los diante da banalidade dos discursos. À amarração fetichista da linguagem que se funda em microfascismos como ação política contra efetuamos com um fetiche-feitiço que é puro amar ação. Animismo cibernético. Feitiçaria da linguagem.

### **Um animismo que sempre esteve aqui**

No mais longínquo e imemorial da experiência humana é possível perceber o cosmos como algo animado na imaginação e na percepção humana. Próximo à fogueira, dentro de uma caverna que abocanha e guarda ou sob o céu cravejado de brilhos, a noite era um ser obscuro a comer toda a luz do dia, o fogo tinha o poder de aquecer. Diríamos a potência de aquecer e afetar. Esse pensamento por afetos é deveras tão contemporâneo quanto antigo. E se não é, trata-se simplesmente de uma expropriação de nossa magia. A coisa animada encerra uma imanência onde nada falta, simplesmente relaciona-se, atrita-se, afeta-se mutuamente. A chuva cai, o fogo queima, uma mão toca, um broto explode, uma supernova morre, um furúnculo procria-se, o universo é animado. A animação é um princípio viçoso daquilo que está. Rocha, boi ou atriz. Poderão dizer que então veio o verbo, a discriminação do cosmos, a autoconsciência, a normatização da língua, as classificações e, um certo animismo, supostamente, foi reduzido a proto-formas da linguagem e do pensamento racional. Resquícios

rituais de um *religare* ancestral, linguagem mítica. Animismo e animal estão na mesma raiz palavral, numa etimologia da razão. Os perigos de se pensar num evolucionismo que olha para trás com desdém e para o futuro como ponto de chegada, é que se perde a perspectiva daquilo que logo sempre fomos. Somos um atualismo constante das ficções do real. Os animistas que logo somos guardam um intenso coeficiente bruxo. Esquece-se, inclusive, que a ficção da linguagem tem uma potência animada, inclusive de discriminar e fundar uma realidade. Se o som ressoa e vibra, a linguagem linguaja e se espraia. Supostamente perdemos um animismo a favor de uma linguagem que disseca e ordena o cosmos. Talvez um animismo restrito tenha vingado nas formas de um pensamento que linguaja sempre a pedir das coisas obediência. Damos um poder restritivamente animista à linguagem, mas esta mesma linguagem parece criar um imbróglgio do quiprocó que a sentencia como um dispositivo de controle fora da natureza. Sugerimos que onde a linguagem brinca há um animismo feiticeiro.

Isabelle Stengers (2017) descreve seu processo de escrita como animista ao atestar o domínio de um mundo “mais que humano”. A escrita pode ser usada, sobretudo, para animar o mundo ao pactuar com suas inumanidades. É um campo de relações que se estabelece a partir da escrita. Um movimento é posto em fluxo. Esta pesquisa, que procura conjurar modos singulares de agir, é, sobretudo, a tentativa de promover fluxos e encontros, inclusive promíscuos, por meio do ato mágico da escrita. Sugerimos uma escrita apaixonada. E, a despeito do poder escravizador da magia em sua sanha de atrair, sugerir, iludir, induzir, capturar, hipnotizar, como aponta Stengers (2017), há que se exercer seu poder de libertar como uma prática da participação. O campo simpático que se abre a uma ideia de animismo é, sobretudo, errático e rizomático e Stengers sugere, inclusive, que tal animismo poderia ser o nome atribuído a essa arte rizomática. A possibilidade de uma relação descolonizada do pensamento numa micropolítica dos corpos. Essa arte do rizoma é uma ação contra qualquer tipo de generalidade e universalidade, como a do homem e a da linguagem, por exemplo. Para Stengers

Pode-se talvez objetar caso se entenda que o rizoma é uma figura de anarquia. Sim – mas de uma anarquia ecológica, porque ainda que as conexões possam ser produzidas entre quaisquer partes de um rizoma, elas também devem ser produzidas. Elas são acontecimentos, ligações – como a simbiose. Elas são aquilo que é e permanecerá heterogêneo (2017, p.5)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> In <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>, consultado em 01.11.2020.

A anarquia ecológica, um movimento mais amplo que integra toda uma formação social por meio das produções de subjetividades tem em Guattari (2006) o nome de ecosofia. Ao agenciar o outro ou ser agenciado por ele, o que está na base desse ativismo relacional é a própria possibilidade de mudança do mundo. Relacionar-se a partir de inauditos encontros é criar, a partir de uma ética, todo um mundo do porvir. Deveríamos, pois, cada vez mais, honrar “a mudança como forma de criação” (Stengers, 2017, p. 13). Se nossa linguagem não se cansa de impor fronteiras, o faz como obstáculo aos agenciamentos possíveis que nos fazem outrar. Por diversas vezes podemos ouvir um chamado que nos arrasta a perder a identidade, a pátria e a segurança geral, ao mesmo tempo em que a possibilidade de agenciar estes encontros encontram barreiras de pensamento que enclausuram modos de agir

O animismo, no entanto, pode ser um nome a serviço da recuperação desses agenciamentos, uma vez que nos leva a sentir que a reivindicação de sua eficácia não nos cabe. Contra a insistente paixão envenenada por desmembrar e desmistificar, o animismo afirma o que todos os agenciamentos exigem para não nos escravizar: que não estamos sozinhos no mundo (Stengers, 2017, p. 15).

Existe uma profusão de inconscientes e inumanidades que se rebelam, que insurgem, que reivindicam uma vida. Essa legião que está conosco, ao criar as condições possíveis para a eclosão de outros modos de existência, engendram um mundo ao promover a simples possibilidade do encontro inaudito. Ética da criação. A arte, ao se configurar como uma prática ético-estética de agenciamento do outro, nos possibilita novos modos de existência que partilham de um animismo renovado. Um espetáculo teatral está no campo das virtualidades de uma vida que se transforma o tempo todo, ao menos potencialmente. A partir de critérios éticos, num contínuo dizer sim à vida, a partir de modos de cooperação, o teatro se investe como um modo de agir complexo que procura preservar a própria vida. Políticas da vida e performance. Linguagem e cosmicidade. Mas de que forma podemos ser perpassados por um coeficiente animista a favor de uma relação cada vez mais horizontal entre todos os corpos orgânicos e a-norgânicos?

Façamos uma embolada rizomática de pensadores de um novo animismo perspectivado em sua potencial multiplicidade para convocar minoridades. Em Eduardo Viveiros de Castro o animismo constitui uma particularidade complementar do perspectivismo amazônico que implica num “relacionismo”, pois “o animismo afirma uma continuidade subjetiva e social entre humanos e animais” (2002, p. 395). Viveiros de Castro diz que o *modus operandi* desse

animismo constitui uma ontologia de sociedades sem Estado e contra o Estado. Uma mítica ancestral perpassa esse pensamento que conflui para a participação em uma imanência. A reativação desse modo de pensar e atuar no mundo faz parte de uma longa discussão sobre o que é estar e ser vivo, o que tem alma e o que não tem, mundos a-norgânicos, animais e humanos, e toda uma implicação do pensamento ocidental majoritário em sua relação com os modos de pensar do outro. Então, de certa forma estamos agenciando diferenças para, de alguma forma, exercer as potências de um pensamento que anima a vida.

Maurizio Lazzarato (2019) denomina um novo tipo de fascismo como um ciberfascismo, que confere às relações com dispositivos impessoais uma normalização que praticamente suspende a percepção sobre a violência que lhe é intrínseca. Os inconscientes suscetíveis de corpos adaptados e acomodados simplesmente são arrastados pelo poder dos automatismos tecnolinguísticos como aferiu Berardi (2020). Lazzarato remete, a partir de Guattari e Gilbert Simondon, a uma ideia de vivo que se contrapõe à ideia de orgânico, uma potencial máquina de insurreição. É justamente na potência do a-norgânico que está a possibilidade micropolítica de uma ação anti-fascista. Na verdade, há todo um pensamento que têm se alastrado a partir das perspectivas de Guattari sobre o desejo e a produção de subjetividades. Angela Melitopoulos e Lazzarato o chamaram de animismo maquínico. É dessa forma que o autômato é um equivalente funcional da vida e não do indivíduo, sob a perspectiva de Simondon. “Se o escravo também é, como todo ser vivo, um autômato biológico, não é a partir desses automatismos orgânicos necessários à vida que ele recusa e se revolta, mas a partir de sua potência a-norgânica” (Lazzarato, 2019, p. 146), é sob esta perspectiva que se pode pensar numa máquina de guerra, sobretudo de uma máquina de guerra animista.

Se as forças de um ciberfascismo se espriam a partir de uma impessoalidade sígnica e maquínica, da mesma forma a insurreição dos corpos também parte de um agenciamento de caráter impessoal do a-norgânico. Então, antes de negarmos ou mesmo demonizarmos toda uma proliferação de dispositivos, técnicas e máquinas que têm transformado a forma como o desejo humano tem agenciado territórios em seus devires, nos cabe compreender como se processa determinadas produções subjetivas que estão numa base reacionária do uso da linguagem em suas múltiplas formas. Achille Mbembe (2020) tem chamado esse processo de imbricação entre máquina e homem como um potencial devir-artificial da humanidade e, em contrapartida, como um devir humano das máquinas. Esses devires importam a possibilidade de um mundo do

porvir. Para Mbembe a matéria, em última instância, é a máquina. Ou seja, processos neurológicos, biológicos, eletrônicos, digitais, anímicos e sociais, não podem ser separados daquilo que Deleuze e Guattari (2005) chamaram, ao final de *Mil Platôs*, de Mecanosfera.

O estatuto da relação entre sujeito e objeto está transformado para sempre nessa lógica. Ainda que a língua e tantos processos de uso da linguagem nas redes imponham seus valores dicotômicos originais, é toda uma dissolução paradigmática que acompanhamos nos devires interpostos por um desejo maquínico. Mbembe (2020) propõe uma reativação do objeto africano pré-colonial como uma nova possibilidade de se pensar uma epistemologia de um animismo contemporâneo. A horizontalidade na perspectiva de um inconsciente arcaico de uma África anterior ao colonialismo, pressupõe simplesmente uma relação que se dá por energias de ligação. Energia e movimento. Esta é a práxis direta de um animismo a ser reativado, ao se fundir com uma razão eletrônica e algorítmica, segundo Mbembe, que ainda atesta a plasticidade das tecnologias digitais como possível território de reconciliação entre técnica, magia e racionalidade. Por um canibalismo comum na era digital. Mbembe sugere o objeto africano, possível dispositivo animista e desterritorializador de uma razão financeirizada, como um agenciador de uma economia do encantamento. Aquilo que anima as relações e encontros entre as matérias heterogêneas da vida é uma virtualidade dos cosmos. Ecos de Guattari. O desejo coletivo agenciando as micropolíticas da vida

O animismo é isso: o fundo do real é a alma, mas não se trata de uma alma imaterial em oposição ou em contradição com a matéria. Ao invés disto, é a própria matéria que está infundida de alma. Subjetividade não é propriedade exclusiva do humano, mas a base do real; ela não é uma forma excepcional que sobreveio uma vez na história do Cosmos (Viveiros de Castro apud Mitolopoulos e Lazzarato, 2011, p. 7).

Retomando as ideias de Mitolopoulos e Lazzarato a partir de um animismo não antropomórfico e não antropocêntrico na produção maquínica do desejo em Guattari, infere-se uma cosmicidade do acontecimento, ou seja, tudo é vivo porque tudo é maquínico logo, a categoria de vivo é desterritorializada de seu caráter orgânico e biológico. O nascer do dia, a apresentação de um concerto, uma estação, são acontecimentos não menos como o somos. Singularidade de uma hecceidade. Ou seja, uma guerra é uma singularidade que passa por um processo de individuação, assim como uma pessoa, um pássaro, uma tempestade, a queda de um meteorito ou uma transmissão radiofônica. Produção maquínica, cósmica, viva, humana e não humana, orgânica e a-norgânica. Infere-se uma conjuração infinita de singularidades

parciais, um sujeito compõe um agenciamento com uma bactéria, com a luz do sol, com um conceito, com um verso de Manoel de Barros, com uma avalanche, com uma tecnologia, com um movimento político partidário, numa verdadeira descentralização da subjetividade humana. A primazia do homem é arrancada do acontecimento. Esta perspectiva nos coloca diante de um devir ecológico agenciador de toda a matéria cósmica.

Um animismo passa, pois, por uma micropolítica. É questão de inumanidades. Princípio descolonizador dos corpos que lutam, dos inconscientes que resistem. Suely Rolnik (2018) fala de uma batalha micropolítica contra a “cafetinagem” de uma subjetividade neoconservadora, ou seja, contra os abusos da vida que expropriam a potência da criação. Os modos de agir conjuram as forças que entram em embate com o que ela chama de inconsciente colonial capitalístico ou cafetinístico. Agentes humanos e não humanos procuram um entorno simpático de ressonância capaz de preservar o que a vida tem de potente. Contagiar outros inconscientes é uma ação micropolítica. Sugerimos critérios ético-estéticos dos verbos no infinitivo que nos povoam como profusão de acontecimentos<sup>66</sup>.

O objeto africano de Mbembe (2020) seria um objeto parcial, por exemplo, na lógica de um animismo maquínico, capaz de agenciar sínteses conectivas e disjuntivas. As glosas que sugerimos como modos de agir do glosar, implicariam em objetos parciais das linguagens humanas, linguísticas e não-linguísticas. Uma glosa pode ser um feitiço, um dispositivo de uma máquina de guerra na língua, um artifício diabólico criado numa fronteira bruxa. O glosar nos espreita como uma coisa feita engendrada pelo outro, uma *poiesis* do desconhecido. É a própria possibilidade de animar a linguagem poeticamente, feiticeiramente. Uma canção de ninar numa língua secreta. Uma oração numa língua inventada. A própria palavra glosar é artifício aqui preparado. Ela conjura todas as línguas mágicas. As palavras-sopro e os urros de Antonin Artaud, os cantos de Davi Kopenawa para fazer dançar os *xapiris*, um *gibberish* de uma palhaça ou de uma criança. O glosar, na esteira de todos os verbos aqui agenciados, comunga da potência intrínseca a um animismo que aqui sempre esteve a transformar-se.

---

<sup>66</sup> Em *Sonhar, modo de conjurar inumanidades*, outra seção desta pesquisa, transcrevemos dez sugestões de Suely Rolnik para uma contínua descolonização do inconsciente.

### Sobre a máquina feiticeira<sup>67</sup>

Michel de Certeau (2015) refere-se à glossolalia como uma ficção do dizer, uma pura fábula (*fari*, falar). Ao escapar das “armadilhas do sentido”, ou seja, do poder da língua, a glossolalia performa um “querer dizer” sem nada dizer. Certeau enfatiza o fato dessa ficção do dizer ser encarada como uma língua, ainda que não o fosse, a ponto de fazê-la “dizer algo”. Dessa forma, há toda uma hermenêutica que conflui para uma tentativa de codificação da glossolalia, forçando-a a obedecer a uma semiótica linguística. No entanto, a despeito de uma etnologia, uma psicologia, uma psiquiatria, uma pedagogia que tentam conduzir a pura fábula à expressão da língua, ela foge e faz delirar toda a interpretação. A glossolalia virtualiza toda a possibilidade do dizer, ela abre, enfatiza Certeau, a possibilidade do poema ser. Está evidente que toda uma palheta virtual de uma *poiesis* na língua tem na glossolalia o transbordar da própria língua. Certeau chamou de *ebrietas spiritualis*, embriaguez espiritual, as possibilidades da vocalização na glossolalia “Imensidão artificial e enfeitiçadora, essa floresta virgem vocal tem supostamente globalmente “sentido”, como totalidade, mas aí se circula livremente, sem encontrar os limites que condicionam toda articulação de sentido” (2015, p. 381). Talvez resida aí a mítica do “no princípio era o verbo”. A despeito da consideração de Certeau sobre a origem glossolálica que principia a voz ou o verbo, compreendemos que se no princípio era o verbo, o glosar, na sua manifestação junto às práticas enunciativas, era, é e será toda a possibilidade de plasmar a manifestação poética e toda criação verbal, seja oral ou escrita.

Jogar com as potências virtuais pode ser uma fértil prática feiticeira. Ao glosar, estamos emanando um mundo que procura se atualizar, mas que já está vibrando e constituído. As inumanidades lançadas não se farão reais por um movimento de encriptação e posterior decifração, as inumanidades já estão presentes no canto mágico que é entoado. O outro,

---

<sup>67</sup> Temos utilizado um léxico peculiar para agenciarmos um animismo possível aos conhecimentos filosóficos e artísticos a fim de uma apropriação do próprio modo de agir do glosar. Vocábulos como magia, feitiçaria, bruxaria, entre outros, diferem historicamente e culturalmente. Não existe a magia, assim como não existe a feitiçaria ou a bruxaria. Há toda uma hermenêutica, sobretudo cristã, por exemplo, que deu valores negativos a este léxico e suas derivações. Também não há um conjunto homogêneo para inferirmos uma definição definitiva de práticas mágicas, feiticeiras e assim por diante. Estas práticas implicam, de alguma forma, numa relação animista com o sobrenatural e com as forças naturais. A figura do feiticeiro, a partir da filosofia de Deleuze e Guattari, sobretudo em *Mil Platôs*, perfaz um mote conceitual que agrega um conjunto de perspectivas sobre a qualidade mágica ou feiticeira da linguagem e sua ação sobre os corpos, como legítimos fenômenos de borda. Procuramos agenciar esta terminologia num agregado entre potência conceitual e liberdade poética própria ao modo glosar. A máquina feiticeira é uma multiplicidade implicada na Mecanosfera e por coerência conceitual e impossibilidade contextual, não pretendemos fazer uma arqueologia desse uso lexical, discriminando práticas e classificando modos, sobretudo por não fazer parte das intenções dessa pesquisa.

implicado no glosar, já é uma presença múltipla. Quando uma atriz entoa seu aboio de sacrifício, a bovinidade é real. Ainda que não se compreenda a voz do boi, ele já faz circular afetos, pois o gesto bovino é, neste contexto, um transbordamento da linguagem teatral.

Para Gil (2018) a grande operação mágica de toda a lógica deleuziana das multiplicidades é a construção do corpo sem órgãos. Esta operação é um exercício ético cujos princípios fazem ressonância com o *Livro V* da *Ética* de Baruch de Espinosa. Segundo Gil o último livro da *Ética*, em suas demonstrações, implica numa saturação de vazios, intervalos, brechas que operam de forma lacunar e “é idêntico ao contágio que opera a passagem de um heterogêneo a outro, na lógica do feiticeiro” (2018, p. 179). O *Livro V* da *Ética*, segundo Deleuze (2004), opera sob o aspecto da velocidade absoluta dos espíritos de luz. Um livro relampejante, luzidio. Uma lógica alquímica dos afetos. Para Deleuze “[...] o método geométrico do Livro V é um método de invenção que procede por intervalos e saltos, hiatos e contrações, à maneira de um cão que procura, mais do que de um homem racional que expõe. Talvez supere qualquer demonstração, pois opera no “indecidível”” (2004, p. 168). A pragmática da filosofia espinosiana pressupõe essa operação no vazio capaz de singularizar os corpos. No entanto, essa operação é um exercício vital sobre a matéria do cosmos, capaz de constituir o real. Deleuze (2002) dirá que há uma superação do método geométrico abstrato dentro da própria *Ética* a partir do que Espinosa chamou de noções comuns. Opera-se numa lógica feiticeira de um materialismo constituinte. A feitiçaria age nos vazios, nos entres, nas fronteiras ao plasmar a matéria dos corpos. Deleuze continua, ao se referir ao salto feiticeiro implícito na *Ética*, “as noções comuns são Ideias físico-químicas, ou biológicas, mais que geométricas: elas apresentam sob vários aspectos a unidade de composição da Natureza” (2002, p. 120). Percebemos que ser feiticeiro é uma prática e uma poética materialistas.

A lógica da feitiçaria, iniciada em *O Anti-Édipo* e enfatizada em *Mil Platôs*, foi chamada por Gil (2018) de feitiçaria e maquinismo. Se *Mil Platôs* se configura como um grande livro do brincar, não é menos verdade que ele se perfaz como um livro feiticeiro. A própria feitiçaria se institui como uma brincadeira com a linguagem e com as palavras. A feitiçaria pode ser vista como uma liberdade de ação a partir de uma síntese afetiva o que faz-nos aproximar da experimentação do corpo sem órgãos. Espinosa diz que “Quanto mais uma coisa tem perfeição, tanto mais age e tanto menos padece e, inversamente, quanto mais age, tanto mais ela é perfeita”

(2013, p. 407). A ação em Espinosa é uma espécie de alquimia das paixões. Por isso sugerimos os modos de agir como exercício criativo a partir de uma micropolítica afetiva e feiticeira.

Carlos Castaneda diz que Don Juan via a feitiçaria como a ação “de incorporar algumas premissas especializadas, teóricas e práticas, sobre a natureza e o papel da percepção na moldagem do universo que nos rodeia” (2001, p. 7), ou seja, há toda uma pragmática nos atos do feiticeiro que incorre em atos mágicos de efetuação no real. Em *Sonhar, modo de conjurar inumanidades*, parte constituinte desse trabalho, trazemos a tecnologia onírica como uma das práticas mais importantes para o aperfeiçoamento do feiticeiro segundo Castaneda. A pragmática atestada por Don Juan é uma forma de experimentar o cosmos, as relações e as forças de agenciamento energético. Para Stengers “Quando se reafirma a magia como arte da participação, ou da atração de agenciamentos, os agenciamentos, inversamente, tornam-se uma questão de interesse empírico e pragmático a respeito de efeitos e consequências, e não de considerações gerais ou dissertações textuais” (2017, p. 14). A magia feiticeira produz o real. Glosar emana toda e qualquer atualização possível desse real.

A forma como Espinosa define um corpo vai impactar sobremaneira na filosofia deleuziana como uma práxis encarnada da feitiçaria. Deleuze (2002) coloca o corpo espinosiano como um conjunto de relações de repouso, movimento, velocidades e lentidões e como possibilidade de afetar e ser afetado, o que incorre numa proposição cinética e outra dinâmica da potência de um corpo. Ou seja, o corpo em sua infinita variabilidade na Natureza é trânsito afetivo, energético e movimento singular. O feiticeiro opera justamente na plasticidade das relações entre os corpos. A velocidade, por exemplo, é uma matéria potencialmente rítmica. Demais, Deleuze dirá “Não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus órgãos ou funções; tampouco se define um corpo como uma substância ou um sujeito. Cada leitor de Espinosa sabe que os corpos e as almas não são para ele nem substâncias nem sujeitos, mas modos” (2002, p. 128-129). Corpos. Modos de agir. Há todo um glosar sobre a palavra modo nesta pesquisa. Ela está nos títulos, subtítulos, como uma partícula intrusiva, capaz de agenciar o absoluto desconhecido em sua produção singular. A ação dos modos confere a face mutante da natureza. O feiticeiro perfaz as possibilidades de mudança numa intensa micropolítica do glosar.

Retomando à lógica da feitiçaria em *Mil Platôs*, sobretudo de uma “feitiçaria social” (Gil, 2018, p. 173), perceberemos que a constituição do real não é uma produção do indivíduo ou do sujeito,

mas de acontecimentos e agenciamentos, e a subjetividade humana é apenas uma peculiaridade das produções de subjetividades do cosmos. É dessa forma que Deleuze e Guattari (2005) aproxima o feiticeiro do devir-animal, ou seja, o animal é sempre uma matilha, uma legião, uma multiplicidade, por isso o feiticeiro dirá “Eu sou legião”. Dessa forma, os modos de agir, aqui sugeridos, conferem uma política do coletivo, supõem sempre uma coletividade. Não há modo de agir sozinho, pois estamos sempre diante de uma proliferação, de heterogenias. A máquina feiticeira de Deleuze e Guattari se dá por contágio e epidemia de subjetividades inconscientes. Eles colocam a figura do escritor, um legítimo feiticeiro dos devires-animais, como aquele capaz de criar uma máquina de guerra a partir da língua. Estamos diante das potencialidades poéticas do glosar. O escritor é aquele que é arrastado por matilhas animais e vê sua humanidade ser arrancada de si. Terrível abertura às inumanidades. “O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 21). Ardil mágico da palavra do escritor. As palavras podem criar, inclusive, um deus. Criar um deus da imanência e inferir esse processo criativo como intrínseco à própria imanência nos parece ser um dos maiores atos de feitiçaria da história da filosofia ocidental praticado por Espinosa. Jorge Luís Borges a respeito de Espinosa diz “[...] El hechicero insiste y labra/ a Dios con geometría delicada/ desde su enfermedad, desde su nada,/ sigue erigiendo a Dios con la palabra [...]” (2016, p. 461)<sup>68</sup>. Palavra feiticeira.

Os autores de *Mil Platôs* especificam três tipos de animais: os domésticos, os de Estado e, por fim os demoníacos. Estes últimos são os animais de pactos, que bordejam, que habitam as fronteiras da civilização. Sem sombra de dúvidas, uma prática feiticeira pressupõe o agenciamento desses animais demoníacos que arrastam a humanidade do homem ao profundo inóspito dos fenômenos de borda. Em *Brincar, modo de experimentar*, também parte constituinte dessa pesquisa, fazemos um exercício brincante com as potências virtuais da dramaturgia do espetáculo *Os Fracassados* do Grupo Desvio – DF, ao sugerir que ela se desterritorialize num verdadeiro devir-animal. O que se insinua é o fato de que o espetáculo agencia animais demasiado domésticos, quiçá de Estado, enquanto que uma potência aterradora de animais demoníacos permanece espreitando a peça. Movimento distinto acontece com *Mata teu pai*, texto de Grace Passô, também presente em *Brincar, modo de experimentar*, que procura

---

<sup>68</sup> Tradução livre: “[...] O feiticeiro insiste e trabalha / Deus com delicada geometria / da sua doença, do seu nada,/ continua a construir Deus com a palavra [...]”.

agenciar uma micropolítica de mulheres feiticeiras para devir uma Medeia de fúria e intensidade singular, uma verdadeira anomalia dramatúrgica.

A anomalia é uma recorrência nos fenômenos de borda que Deleuze e Guattari implicam nos devires-animais. Eles chamam de anômalo uma espécie de chefe de bando, chefe de matilha de uma legião de animais ou demônios. Ele encarna a coisa e é, em si mesmo, um fenômeno de borda. A anomalia designa um tipo de desigualdade e não de anormalidade. A figura do *outsider*. Ela desterritorializa a família, o Estado, o sujeito, a linguagem. Glosar, nessa perspectiva, é uma espécie de anomalia. Não à toa Antônio Negri chamou Espinosa de *A anomalia selvagem*, título homônimo de um livro dedicado ao poder constitutivo da filosofia do pensador holandês<sup>69</sup>. A atriz é uma anomalia, desde que pactue, desde que coloque os modos de agir no agenciamento de inumanidades que dissolvem sua própria humanidade. O aboio da atriz-boi é um artifício feiticeiro, assim como os demônios que assombram os corpos japoneses na dança butô de Tatsumi Hijikata, assim como o feitio do corpo sem órgãos da voz em Artaud em suas glossolalias. Glosar como uma ação da linguagem, uma ação linguística, que impacta em ações sobre os corpos no teatro e na performance.

Para Deleuze e Guattari (2005) a feitiçaria passa por um devir-mulher. Muito pertinente a pesquisa de Silvia Federici em seu livro *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva*, em que ela fala sobre a relação da acumulação primitiva do capital e a caça às bruxas ao vincular uma destituição das práticas micropolíticas e da produção de conhecimento das mulheres à uma ressocialização do poder institucional da igreja e do Estado a favor de uma configuração capitalista nos modos de existência das sociedades. A partir de uma análise histórica, Federici pontua a invisibilização das mulheres a partir do contexto da Idade Média em políticas de controle social e de extermínio, políticas sexuais de reprodução numa contínua desvalorização do trabalho feminino, numa “esquecida” história das mulheres. A nova ordem pressupunha a necessária expropriação e destituição de “um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah* que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião” (Federici, 2017, p. 23-24). As mulheres tinham princípios animistas nos seus pactos com uma cosmicidade inumana que perpassava todos os atos daquela constituição de mundo.

---

<sup>69</sup> Em *Imaginar, sobre Prometea, corpo, teatro e a constituição política do mundo*, outra seção desse trabalho, sugerimos o poder constituinte da ação teatral a partir de conceitos espinosianos e da obra de Negri aqui citada.

Se “Cada multiplicidade é simbiótica e reúne em seu devir animais, vegetais, microorganismos, partículas loucas, toda uma galáxia” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 34), o devir-mulher pressupõe essa conjuração cósmica. Para Federici

Assim é como devemos ler o ataque contra a bruxaria e contra a visão mágica do mundo que, apesar dos esforços da Igreja, seguia predominante em escala popular durante a Idade Média. O substrato mágico formava parte de uma concepção animista da natureza que não admitia nenhuma separação entre a matéria e o espírito, e deste modo imaginava o cosmos como um organismo vivo, povoado de forças ocultas, onde cada elemento estava em relação “favorável” com o resto. De acordo com esta perspectiva, na qual a natureza era vista como um universo de signos e sinais marcados por afinidades invisíveis que tinham que ser decifradas [...], cada elemento — as ervas, as plantas, os metais e a maior parte do corpo humano — escondia virtudes e poderes que lhe eram peculiares (2017, p. 257-258).

Stengers enxerga toda essa magia animista, que foi emudecida ao longo de séculos, como uma potencialidade no discurso acadêmico-científico, a fim de reativar suas potências práticas e autopoieticas. Tudo pertence aos acontecimentos que são agenciados nas pluralidades dos corpos, não há uma lei que valide um ato mágico, não há um deus que delibere a constituição do mundo, não há a transcendência de um tribunal inquisidor da razão capaz de coibir a feitiçaria própria ao fora da linguagem

O que as bruxas nos desafiam a aceitar é a possibilidade de abrir mão de critérios que julgam transcender os agenciamentos, e que reforçam, por repetidas vezes, a narrativa épica da razão crítica. O que elas cultivam, como parte de seu ofício (algo que faz parte de qualquer ofício), é uma arte da atenção imanente, uma arte empírica que investiga o que é bom ou nocivo — uma arte que o nosso apego à verdade muitas vezes nos faz desprezar, entendendo-a como superstição. As bruxas são pragmáticas, radicalmente pragmáticas, e experimentam efeitos e consequências do que, como elas sabem, nunca é inócuo, e envolve cuidado, proteção e experiência (Stengers, 2017, p. 12).

A experiência pragmática da bruxa ou da feitiçeira é da ordem da resiliência e da resistência micropolíticas. É o que foi preciso re-existir como força motriz de minoridades. *Medeia* é uma máquina de agenciamentos diabólicos. Um devir-mulher foi curtido na maturação de uma dramaturgia possuída de muitas práticas micropolíticas. *Medeia* faz desviar cada potência virtual em seus cantos de feitiçeira. Da mesma forma *Promethea*, a heroína da obra homônima de Alan Moore<sup>70</sup>, movimenta os cosmos a partir da potência de palavras secretas, numa legião

---

<sup>70</sup> Esta obra foi referência primeira à elaboração do espetáculo do Grupo Desvio – DF *Prometea, abutres, carcaças e carniças*, tratado em *Imaginar, sobre Prometea, corpo, teatro e a constituição política do mundo*, seção constituinte dessa pesquisa.

de mulheres que buscam instituir a imaginação como um conhecimento constituinte do mundo. *Medeia e Promethea* emanam o glosar de um povo do porvir.

Vimos que o glosar tem origens obscuras e fugidias, no entanto sugerimos, a partir de Aristóteles, uma *poiesis* intrínseca à sua ação. Ademais, glosar, implica a figura do outro absoluto como possibilidade de devires inauditos. Também confere um caráter coletivo nos agenciamentos coletivos de enunciação. A princípio o glosar seria um dispositivo feiticeiro, modo de agir, que intenciona uma poética agenciadora, portadora de afetos e aberta às outridades ou inumanidades. A partir de uma provocação de Barthes, seguimos um itinerário que nos levou a uma visceralidade política da língua, inferindo o poder da linguagem, seus imperativos linguísticos e, conseqüentemente seu coeficiente fascista original. Ao mesmo tempo, a potência poética que emana de um fora da linguagem, nos possibilitou agenciar glossolalia e fascismo. Seguimos Berardi (2020) na compreensão de automatismos tecnolinguísticos decorrentes da relação homem-máquina no contexto da abstração de um discurso financeirizado nas redes. Ainda sob as ações linguísticas no campo dos discursos políticos, nos deparamos com as palavras de ordem dos discursos populistas e autoritários, que evocam uma pretensa generalidade e universalidade da linguagem com o fim de instituir o poder. Diante da abstração, cada vez mais imperceptível e virulenta de uma matematização da linguagem nas redes sociais, Berardi (2020) e Gil (2019) apontam para uma algoritmização sem limites. O fetiche-feitiço das redes tomou o apetite e a corporalidade do corpo, desmaterializando-o diante dos dispositivos eletrônicos. Mbembe tem chamado essa imbricação homem-máquina de devir-artificial da humanidade. Lazzarato, a partir da ideia de agenciamento maquínico de Guattari, sustenta a ideia de um animismo maquínico. Já Stengers sugere a reativação de um animismo, que pode estar imerso na expressão linguística, ao que ela sugeriu chamar de arte rizomática. Nessa mesma orientação das possibilidades de um animismo contemporâneo, Mbembe propõe o objeto africano como agenciador das possibilidades dessa renovação. Afinando perspectivas desse animismo com a feitiçaria, tendo na glossolalia um potencial feitiço que implica virtualmente toda a possibilidade do dizer, passando pela razão feiticeira de Deleuze e Guattari, sobretudo em *Mil Platôs* e buscando os elementos que constituem uma pragmática mágica para um materialismo feiticeiro, sugerimos uma perspectiva necessária, a partir de um devir-mulher, de uma práxis e uma *poiesis* feiticeira. Sigamos, pois, essa teia errática e rizomática que implica uma instrumentalização da feitiçaria para fins de conjurar, cada vez mais, inumanidades.

## Glosar, anomalia linguística

Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, reserva à imaginação, uma imaginação crítica, uma faculdade poética. O ato de imaginar, para ele, é uma operação que “des-razoa” o que ela captura, fazendo-o transformar-se em sua ludicidade. Essa imaginação crítica, quando se debruça sobre um texto, constitui-se como uma glosa

[...] uma glosa ativa, que cria simultaneamente e por aí aquilo que ela explica, desdobra, manifesta, vivifica, carrega-se para nós de perfumes e de sabores de que temos necessidade para existir, restitui ao texto passado o *potencial erótico* que necessariamente, como texto, a seu tempo, ele detém. Na sua qualidade profunda, esse discurso é o inverso do discurso teórico, que ele nega (2007, p. 106, grifo nosso).

Zumthor está se referindo a esta “re-criação imagética” como uma peculiaridade da poesia medieval. Ademais, ele dá um caráter ritual à sua ideia de poesia, que teria tomado a forma do que chamamos hoje de literatura, para ele “Tudo se passa como se a poesia tivesse, entre os poderes da linguagem, a função de acusar o papel performativo desta” (2007 p. 46). Algo que não deve ser perdido de vista aqui, é o fato de que o oral e o escrito perfazem o mesmo continuum poético, ou seja, o texto que se diz poético, é um texto que aspira uma vocalidade. Ao mesmo tempo, a poesia oral está prenhe de “literatura”. Até aqui é possível cooptar uma *poiesis* e seu poder de inscrição e enunciação a favor de uma práxis do glosar. No entanto, até correndo o risco de desvirtuar as finalidades do discurso de Zumthor, interessa-nos, sobretudo, o potencial erótico reatualizado pela glosa. Sobretudo por sugerirmos que certo coeficiente erótico é caro à performance e ao teatro em suas manifestações sensoriais. Também entendemos junto com Byung-Chul Han (2017), a afinidade entre Eros e política, logo, entre erotismo e micropolítica. O erotismo pede corpo, incorporação política, manifestação da *aesthesis*. Já suscitamos os possíveis desdobramentos de uma economia libidinal em sistemas autoritários e fascistas a exemplo de uma algoritmização financeirizada das redes que procura matematizar os afetos expropriando os usuários de uma troca corporal. É sob estas perspectivas que Berardi vai propor uma “mobilização consciente do corpo erótico do intelecto geral e a reivindicação poética da linguagem” (2020, p. 14) com o fim de viabilizar uma autonomia social, visto que “Decisões políticas foram substituídas por automatismos tecnolinguísticos inscritos na máquina global interconectada, e escolhas sociais foram submetidas a automatismos psíquicos cravados no discurso e no imaginário sociais” (2020, p. 13).

O glosar está na base da performance como um valor estético, corpóreo, erótico. O excesso da linguagem, característica fundamental do glosar como modo de agir, é uma saída poética para os inconscientes que protestam contra uma automação da palavra. Berardi atesta que a tal automação se dá, por um lado, à uma monetarização e à uma sujeição ao ciclo financeiro e, por outro, à uma indexação, ou seja, “Dois algoritmos definem a redução do sentido linguístico a seu aspecto de valor econômico em uma busca no Google: o primeiro encontra várias ocorrências de uma palavra; o segundo relaciona palavras a valor monetário” (2020, p. 20-21). Na perspectiva de se reativar as potências afetivas da linguagem, tão como seu valor ético-estético, Berardi dirá que “A voz e a poesia são duas estratégias para a reativação” (2020, p. 22). Encontro amoroso entre Berardi e Zumthor. O glosar traz toda uma possibilidade de o corpo constituir o mundo poeticamente. A glossolalia, por exemplo, infere um corpo amplo pronto para enunciar qualquer língua outra, qualquer outro possível de se desgarrar de uma vocalidade, qualquer outro que venha desarrazoar nossa constituição linguística. Berardi conclama que “A linguagem poética é o calote no campo da enunciação: ela rejeita a cobrança de uma dívida semiótica. A dêixis reage contra a redução da linguagem à indexação e à individualização abstrata, e a voz reage contra a dessensorialização da linguagem” (2020, p. 24). A respeito da dívida semiótica, podemos sempre agenciar uma ontologia da dívida que se sustentou em projetos teológicos-políticos, a dívida a saldar para entrar no paraíso e uma micropolítica do capitalismo que sempre sustentou o sistema com base na edificação do homem endividado. O que é um banco senão a possibilidade infinita de produzir riqueza a partir da dívida alheia? Um homem endividado é um homem linguisticamente enclausurado. Mas é também um corpo potencialmente insurgente.

A relação entre uma voz outra, minoritária, e sua potência política soa singular na relação com as potências eróticas de uma corporeidade. Tudo aquilo que é vocalizado fora de um aparato linguístico majoritário, inclusive a própria linguística fez questão de separar os desatinos de uma vocalidade do próprio registro escrito, é sobretudo uma voz que deve ser calada. Mutismo das minorias. A voz na boca de um pobre deve ser a expressão de uma voz maior, expropriadora das insurreições. Seria fecundo um profundo estudo histórico sobre as vozes que foram caladas, que são os corpos que foram violados, escravizados e vilipendiados, que são as línguas menores que bordejam os vilarejos, as vozes ciganas, os cantos mágicos. Federici (2017) traz singularidades de uma expropriação da voz menor, não por mero detalhe e curiosidade, mas por mostrar a violência linguístico-institucional, no curso da patriarcalização do mundo pelo capital

ao citar os *diggers* (escavadores) e os *ranters* (faladores, resmungões), nomes de grupos radicais que atuaram na Revolução Inglesa, assim como o uso das “rédeas”, um aparato de ferro usado para punir mulheres que eram chamadas de “resmungonas”. Elas eram obrigadas a desfilar publicamente com a enghoca presa à cabeça. A voz do outro neste contexto, é a voz do trabalhador, a voz da mulher, que não pode corromper os desígnios de uma voz maior. A profundidade dos encantos pérfidos de uma linguagem que se procriou na exclusão é herança que carregamos até hoje. Ainda buscamos escutar a voz do trabalhador, da mulher e de toda inumanidade que espreita o poder. A liberdade de glosar ainda é um modo de agir rebelde. Federici ainda mostra todo um moralismo presente na proibição da voz feminina ao dizer que

As mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação. Porém, a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da “desbocada”, da “bruxa” e da “puta”, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas. Nesse sentido, *A megera domada* (1593) de Shakespeare era um manifesto da época (Federici, 2017, p. 202).

Insinuamos aqui as potências de uma voz poético-política, sobretudo por ser ação micropolítica. Deleuze e Guattari (2005) falam de uma feitiçaria social, ou seja, tudo aquilo que é engendrado dentro de uma máquina abstrata, como é caso do capitalismo, é produção de subjetividade que perpassa toda formação social, no entanto, tudo aquilo que implica um fora dessa práxis só se insurge também no contexto dessa produção. A tarefa poética do glosar é o próprio excesso da linguagem, todas as linguagens, capazes de desviar os sentidos dos automatismos tecnolinguísticos para uma revoada de vitalidade, para uma reativação do corpo social, pois a poesia

[...] é aquilo que a linguagem não consegue reduzir à informação e que não é negociável, mas que dá lugar a um novo território comum de entendimento, de sentido compartilhado – à criação de um novo mundo. A poesia é vibração singular da voz. Essa vibração pode criar ressonâncias, e ressonâncias podem produzir espaços comuns (Berardi, 2020, p. 116).

As ressonâncias possíveis são produções afetivas dos corpos. Por isso insistimos no erotismo da linguagem. Estamos à procura de um corpo que possa performar, que possa glosar no excesso de si, no excesso da linguagem. Glosar para um uso artificioso da palavra, falada ou escrita, que implique o sensível, as trocas afetivas, a comunhão simpática de um coletivo do porvir que aqui está. A matematização da linguagem nas redes converge para a desmaterialização do corpo e à perda de um sensível partilhado. Quando Berardi fala de um capitalismo financeirizado que

investe em rotinas de um automatismo psíquico a partir do código econômico da máquina tecnolinguística, a perda da fisicalidade do dinheiro, por exemplo, infere a perda da fisicalidade da linguagem, que implica numa sensibilidade que se esvai cada vez mais da formação social. Berardi diz que

As finanças são a função transversal da imaterialização e a ação performática da indexação. Estatísticas, números, índices, medos e expectativas não são representações linguísticas de algum referente econômico que possa ser encontrado em algum lugar do mundo físico, significantes que se referem a um significado. Elas estão produzindo indexicais, atos discursivos que produzem efeitos imediatos no instante mesmo de sua enunciação (2020, p. 68).

Ou seja, é isso que ele chama de semiocapital, que é o uso de uma semiótica pelo capitalismo. Atos de linguagem automatizados, destituídos de corpo, pois “As finanças não são a tradução monetária de certa quantidade de bens concretos; elas são, na verdade, um efeito de linguagem” (Berardi, 2020, p. 68). É como se estivéssemos eternamente hibernando no rio caudaloso das informações que a nada parece agregar, senão uma rotina de expropriação do sensível. Ou seja, ele dirá que uma semioinflação, que é uma inflação que ocorre no campo da informação, é uma inflação do significado. Consumo linguístico. Matematização da informação. Expropriação da nossa potência de performar a linguagem para usos que nos restituam outros sentidos de existência, outros circuitos afetivos. Sintomático dizer que “William Burroughs diz que há inflação quando você precisa de mais dinheiro para comprar menos coisas. Eu digo que há semioinflação quando você precisa de mais signos, palavras e informação para comprar menos sentido” (Berardi, 2020, p. 76). Precisamos conjurar palavras que mordam, que fornicam, que molham, que possibilite a imaginação constitutiva. Palavras com as quais possamos glosar coletivamente, pois

A sensibilidade é ainda a faculdade que nos permite estabelecer relação com entidades que não são constituídas por nossa própria matéria, que não falam nossa linguagem e que não podem ser reduzidas à comunicação de signos discretos, verbais ou digitais. Sensibilidade é a capacidade de se harmonizar com o rizoma (Berardi, 2020, p. 95).

O caminho de uma prática ético-estética que recupere um corpo social erótico. O poder mágico das glosas ativas, modos de agir. Rizomar como prática de solidarizar, outro modo de agir. E há rizomas cancerosos. Mas, diante de um corpo que performa o menor, abre-se um coletivo de inumanidades. Estas, implicam num vozerio glossolálico que marulha os agenciamentos coletivos de enunciação. Há toda uma literatura que tem levado as possibilidades de um paradigma ético-estético de Guattari (2012) como é o caso de Rolnik (2018), que procura afinar

uma arte, uma clínica e uma política. Coletivos clandestinos, feiticeiras contemporâneas, uma ordem irresistível de insurgentes. Paul B. Preciado no prefácio *Izquierda bajo da piel*, diz que a prática de Rolnik “consiste em lançar o divã na praça pública, em levá-lo ao ateliê do artista, em colocá-lo no meio da selva, em metê-lo na cabana do xamã” (2018, p. 20). O frêmito das multidões, as potências do sensível, um pensamento selvagem, um animismo feiticeiro. O glosar, em sua performance para o sensível, parece levar adiante a visão de Guattari, para quem

A potência estética de sentir, embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente –, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos Agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época (2012, p. 116)

O glosar, na sua dimensão de um outrar, nos coloca em vias de nos curar de algumas epistemologias, de certas sendas hermenêuticas. Um balaio xamânico do pensamento animista nos incita a uma feitiçaria tecno-xamanista, os resmungos dos trabalhadores e das mulheres de toda ordem que confabulam um rosar para as linguagens autoritárias, a conclamar a poesia que se atualiza em corpos clandestinos que performam. Avancemos às potências feiticeiras do glosar.

Vimos com Deleuze e Guattari (2005) que o escritor, aquele que experimenta a língua, é potencialmente um feiticeiro co-partícipe de legítimos devires animais. Eles colocam o modo de agir escrever como um fenômeno capaz de agenciar forças inauditas, demoníacas, animais. “O feiticeiro está numa relação de aliança com o demônio como potência do anômalo” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 28), ou seja, aquele que glosa poeticamente propaga anomalias ao tensionar os limites da linguagem. Trata-se de um *outsider* traidor da língua. Ao trair a língua, o feiticeiro, escritor, glosador, incita matilhas e, sugerimos também, todo tipo de inumanidade que se agrupa em legiões. Há uma despersonalização da linguagem. O eu é arrancado da língua e esta opera manifestações incorpóreas nos seres. Trata-se de uma atipicidade linguística. Expressão inaudita. A feitiçaria age afetivamente por saltos, traições, disrupções, anacronismos, aliança, contágio, epidemia. Os autores de *Mil Platôs* dirão que “A expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua, representa o papel de *tensor*, isto é, faz com que a língua tenda em direção a um limite de seus elementos, formas ou noções, em direção a um aquém ou um além da língua” (2002, p. 44, grifo do autor), essa expressão atípica conjura as singularidades dos agenciamentos coletivos de enunciação. Conclamamos uma potência como variação contínua de estruturas de poder. De uma forma ou de outra, Barthes parece

compreender esse potencial intrusivo e anarquista do escritor frente ao coeficiente fascista que habita a linguagem ao dizer

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (p. 15).

Se em Deleuze e Guattari (2005) há uma diferença significativa entre trair e trapacear na figura do feiticeiro, compreendemos que a trapaça, tal qual um ato hermético ou uma manobra de Exu, atesta também a capacidade da linguagem brincar como forma de glosar. A feitiçaria também guarda uma intensidade zombeteira capaz de fazer da língua uma variação contínua em seus elementos constitutivos. Se os loucos e as crianças brincam “naturalmente” com a língua, é porque, de alguma forma, há uma cooptação dessa brincadeira por parte do feiticeiro, afinal de contas, o brincar também agencia um devir animal<sup>71</sup>.

Temos sugerido na confluência de uma miríade de encontros inusitados, um glosar que faz alianças com um animismo languageiro e uma potência feiticeira da língua. Vozes clandestinas, vozes menores, vozes caladas, resmungos, rosnados. Dizemos vozes no plural, corroborando com a premissa de Zumthor, para quem a poesia não divide oralidade e escrita e, sobretudo, porque toda poesia intenciona ser dita, ser erotizada, ser corporificada, ser conjunção carnal do encontro dos corpos na performance. O sensível que logo nos perfaz uma ética afetiva. Conjuremos, pois, um objeto marulhoso, para pretensamente fazer jus ao objeto africano de Mbembe. A fim de avançar na feitiçaria intrínseca aos usos mágicos da palavra. Um objeto palavral, excluído, fugidio e feiticeiro por natureza africana animista. Convocamos aqui a íntegra da nota introdutória do livro *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino

Macumbeiro: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). *Kumba* também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras

---

<sup>71</sup> Em *Brincar, modo de experimentar*, seção desta pesquisa, tratamos das relações entre o animal e a brincadeira, sobretudo na variação das linguagens.

plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte (2019, p. 3, grifo do autor).

Saravá, feiticheiro afro-tropical, encantador de corpos e palavras. A perspectiva de Simas e Rufino é multi-atravesada por animismos afro-brasileiros e indígenas, numa micropolítica de encantarias de encruzilhadas. O cruzo é o lugar de encontros e trocas. Tem canto de capoeira, ponto riscado, ponto cantado, improvisado de samba de roda. “O nosso terreiro é boca que tudo come e corpo que tudo dá” (Simas Rufino 2019, p. 5). O antropófago sem preconceitos, comedor e regurgitador de palavras e corpos. Canibal-feiticheiro. Já existe toda uma tradição de práticas animistas que se renova a cada dia, resistindo e re-existindo, onde as palavras já pressupõem a magia da ação. Palavra e corpo na encarnação da matéria do cosmos. Incorporar contágios de contextos menores é uma provocação real. Se o cruzo é aqui um ponto atravessado por uma enfiada de linhas e fibras de universo como dizem Deleuze e Guattari (2005), é porque as encruzilhadas, a despeito de seus contextos de *religare* e origens culturais, é um fato em pesquisas que se pretendem ser epidêmicas. É uma produção de saber de minorias. É um ato mágico de improvisar a própria vida. Encantar a vida é prática feiticheira, e fazer um corpo feiticheiro é questão de vida ou morte. Corpo sem órgãos para ações mandingueiras. A mandinga, para além do amuleto, é uma incorporação energética, velocidades, ritmos, que atravessam o sensível. Corpo mandingueiro. Corpo que, na brincadeira sensível de riscar tempos e espaços, é uma singularidade que multiplica sua potência de afetar e ser afetado.

O feiticheiro é visionário, ele vê, sobretudo o incomum da vista. Castaneda (2001) em suas iniciações oníricas era orientado por Don Juan a, primeiramente, aprender a ver dentro do sonho. Este dá a ver algo que só um sonhador experiente compreende de forma meticulosa. Ver, aqui, é uma percepção que se expande. Simas e Rufino vão dizer, na perspectiva dos velhos jongueiros, que o ver do mandingueiro não é um ver panóptico como o do Grande Irmão, por exemplo, mas é ver o invisível. O invisível é também aquela matéria fugidia que está nos entres das linguagens, também nos seus foras. Aquilo com o que a linguagem, ao ser tensionada, brinca em sua exterioridade é o que é preciso ver para se exercer uma poética, uma feitiçaria, uma incorporação para constituir mundos. A atriz precisa jogar com o invisível, sobretudo porque o invisível é plástico, é plasmável, sensível, energético, matéria. É a dobra da linguagem, as dobras dos corpos, a sanha da palavra feiticheira que é erotizada. A feiticheira é uma genuína materialista, assim como a atriz só pode ser uma legítima materialista.

Saber ver é como saber escutar. Sugerimos ver o invisível e escutar o inaudível. As inumanidades são essas invisibilidades que recriam o mundo, são estas vozes que exigem uma outra ética para serem escutadas. Se micropoliticamente precisamos ver e escutar é para que, num sentido de deliberação coletiva, possamos compartilhar a preservação de políticas da vida. As minorias criam suas próprias formas de visibilização e possibilidades de que suas vozes sejam escutadas. Na arte da atriz ou na macropolítica, é uma minoridade que vadia na mandinga, na encantaria da macumba, na feitiçaria do corpo sem órgãos. A mandinga é poética, vetor feiticeiro, ponta que risca palavras, corpos, temporalidades e espacialidades diversas. O corpo sem órgãos é matéria de mandinga. Tenhamos sempre em perspectiva que o potencial poético e prático que faz a linguagem gaguejar, desviar e criar outros itinerários, é uma composição de corpos já feiticeiros. Se não há política sem incorporação, não há feitiçaria sem incorporação. A possibilidade da feitiçaria é uma disposição da vida. Trata-se de um animismo profundamente materialista. Criação de subjetividades e espaços físicos na simpatia dos encontros. O glosar feiticeiro não é uma sabedoria secreta, mística, disponível a iniciados, mas a liberdade de brincar energeticamente com o cosmos. Se ele é um conhecimento secreto é simplesmente porque precisamos vê-lo e escutá-lo e, para isso, trata-se de dispor os corpos para encontros inauditos com outros corpos. Uma voz glossolálica em performance pode ser apenas uma algaravia sem sentido bloqueada pelos limites afetivos dos corpos, mas também pode ser uma simples possibilidade de outrar na criação de um circuito afetivo diferente. Se ele é para iniciados implica dizer simplesmente que “iniciar” é promover modos de agir para ver e escutar o que é diferencial. O uivo da atriz só será lupino, em algum grau, se ela se permitir estar na zona de indiscernibilidade de uma animalidade-humanidade em que as coisas perdem todo o sentido da classificação.

Rolnik (2018) e Lazzarato (2019) enfatizam, no campo de uma subjetividade maquínica desenvolvido por Guattari, uma máquina de criar inconscientes e a necessidade de se descolonizar certos inconscientes. O animismo maquínico de Mitolopoulos e Lazzarato pressupõe uma heterogeneidade de produção de subjetividades e o conseqüente cruzamento dos inconscientes humanos e não-humanos. É por isso que todo o embate fundamental é micropolítico. O paradigma ético-estético envolve uma ação feiticeira nas matérias inconscientes. Encantar, incorporar, enfeitiçar, são agenciamentos maquínicos para contaminar inconscientes. Enfeitiçar os corpos e as palavras é lançar movimentos em velocidades capazes de marulhar uma produção de subjetividade. Se uma produção de subjetividade com princípios

majoritários, logo autoritários, segue uma generalização da humanidade, da linguagem e dos modos econômico-financeiros de ser, em movimentos restritivos de criação e liberdade, há que se expandir esta subjetividade, a ponto de tocar o gregário para uma noção mais ampla da vida. Se nossos inconscientes seguem sendo colonizados é porque eles estão restringidos em seus modos micropolíticos. Rolnik (2018) fala de uma necessidade de se ativar um saber ecológico como forma de perceber aquilo que atravessa nossos corpos como um valor da vida e não somente do indivíduo. O glosar é, dessa forma, uma abertura possível ao agenciamento feiticeiro capaz de criar e desestabilizar inconscientes.

### **Breve passagem por uma esquizo-feitiçaria em Artaud<sup>72</sup>**

Artaud certamente foi uma legião de paradoxos que confluiu para uma vitalidade que rejeitava todas as formas, ao menos uma certa organização das formas do corpo, da linguagem, das instituições. Suas glossolalias, por exemplo, foram supliciadas como a produção de um corpo em luta constante contra um projeto teológico e político da linguagem. Ele as maturou como sonoridade, musicalidade, a despeito da gramática. Elas evidenciavam o espaço enquanto vocalidade disruptiva da língua. A materialidade vocal foi alçada a um profuso desígnio mágico. O delírio, a esquizofrenia, a inquietude do labor em instituições psiquiátricas, o jorro poético desgarrado, violento, geralmente incompreensível, torna ainda mais complexo um debruçar-se sobre o *corpus* de sua obra. Toda a díspar produção textual de Artaud pedia voz, pedia um corpo em ação, almejava um pacto insólito com o sensível. Pedia um ato performático. Zumthor (2007) traz uma consideração importante que aproxima, ou melhor, implica necessariamente a ação poética à performance o que converge para nossas perspectivas em relação aos modos de agir aqui agenciados. Referindo-se à Artaud, que comenta, numa carta enviada a um amigo, suas intenções de criar um poema que funcione verbalmente e não gramaticalmente, Zumthor coloca a ação em perspectiva no acontecimento teatral e performático, pois “Na escrita de Artaud ela nos remete ao teatro, “palavra ilegível”, “anterior à escritura”, em que “o signo não se separou ainda da força”” (2007, p. 61). Os verbos no infinitivo propõem a performance na carne da vida. O infinitivo glosar sonha, brinca, ama e imagina uma configuração multiespacial, multitemporal da performance. A ação verbal, os

---

<sup>72</sup> Para uma maior compreensão da produção da glossolalia em Artaud, ver minha dissertação de mestrado *diferença voz glossolalia artaud performance*, UnB, 2015.

modos de agir de uma poesia da linguagem, tinha na ideia de teatro artaudiano sua encarnação. Seu teatro pressupunha uma máquina feiticeira para agenciar os corpos.

Jean Jacques Lecercle em seu livro *The violence of the language* traz uma análise, a partir da filosofia estoica e do pensamento de Deleuze, que é circunstancial para compor nossa perspectiva do glosar. Sobretudo por corroborar com as ideias teatrais de Artaud que via o teatro como uma linguagem do espaço e em movimento. Sinteticamente, nos interessa, sobretudo, o ponto da análise de Lecercle que toca a questão da força que as palavras exercem sobre a matéria do mundo. Isso coaduna com a palavra mágica de Artaud que incita a uma proliferação do espaço, também implica o uso da palavra para a contaminação de inconscientes e com tudo o que temos falado sobre a relação performática e a língua. Para Lecercle as palavras são dotadas de força com performatividade e desejo. Linhas de força que marulham o real perfazendo os acontecimentos. Ou seja, há uma efetuação do real que necessita da intenção e da ação dos corpos. A palavra, a língua, a linguagem, precisam ser brincadas, precisam ser realizadas. Existe uma violência que é literal na palavra, inclusive este seria um dos motivos da crise da bruxaria, segundo Lecercle. Essa violência é tanto material quanto imaterial. No entanto, ao mesmo tempo em que a palavra exerce sua violência performática na ação dos corpos, ela também guarda seu potencial curativo, seu *pharmakon*. O uso da palavra é agenciador das transformações corpóreas e incorpóreas do real. Dessa forma, Lecercle dirá que as palavras são tanto as formas como o campo de batalha e isso corrobora com a perspectiva de Deleuze e Guattari para quem a força da linguagem está nos arranjos que se faz nos coletivos de enunciação. Por isso a literatura menor pressupõe um uso feiticeiro da linguagem. Uma praga verbalmente lançada pode fazer praguejar o mundo. Uma palavra lançada pode ferir como um punhal. A atriz feiticeira sabe que as palavras lançadas podem tornar mais complexo um entorno simpático. Os cadernos de Artaud são uma potência virtual, suas glossolalias escritas e vocalizadas também o são. Sua escrita e sua voz pressupunha um exercício violento sobre o real. Campo de batalha de Artaud e o mundo das formas.

Gil refere-se à influência mágica no discurso de Artaud como “emissão de partículas virtuais” (2018, p. 129) o que faz inferir factualmente que suas palavras são ações, “De facto, o sentido-ação das palavras e dos versos de Artaud dependem da sua proferição e do seu nível de intensidade” (Gil, 2018, p. 130). Ao mesmo tempo não podemos procurar uma homogeneidade no pensamento de Artaud, pois ele é díspar em seu devir. Ele parte de uma heterogênesse e isso

vivifica um animismo singular em seus textos. Magia e feitiçaria são termos que povoam sua obra de uma maneira virtualmente problemática e constitutiva. E o teatro da crueldade, imantado dessa potência mágica, almeja constituir-se como uma literal poesia do espaço. Uma glosa espacial. Os modos de glosar em Artaud, dos quais a prática da glossolalia tem singular importância, atestam as possibilidades de se criar espaços no contexto performático. Essa poética do espaço concebe ao corpo a possibilidade de criar uma explosão afetiva prescindindo da gramaticalidade do texto, assim como de sua interpretação. É recorrente, a exemplo de Deleuze, Guattari e Gil, a consideração de que Artaud não deve ser interpretado, deve ser experimentado. Dito de outra forma, sua obra sugere uma transformação do leitor a partir de uma explosão afetiva, logo corporal. Uma linguagem com fome de matéria, sugerindo a presença de corpos. Pode-se dizer que é possível sentir, cheirar, ouvir e ver com a linguagem de Artaud, seu verbo é uma operação que procura constituir o real violentamente.

Recorrentemente estamos a falar de um corpo que necessita ser feito, destruído e reconstituído, capaz de povoar o espaço com linhas intensivas. Partículas virtuais. A exemplo de um materialismo onírico em Artaud<sup>73</sup> que pressupõe uma síntese cinético-sensorial como potência corporal, os atos de magia nos gestos e palavras de quem atua, consiste numa encarnação do pensamento. Encarnar um inconsciente e fazer comunicar inconscientes. Camille Dumoulié em seu livro *Artaud, la vie*, fazendo uma referência ao livro de Certeau, *La Fable Mystique*, propõe uma definição impossível para a poesia a partir da experiência mística, ou seja, a poesia seria uma fábula mística capaz de quebrar o corpo no interior da linguagem. Um modo de experimentar infinitamente o corpo em seu materialismo absoluto. Micropolítica do corpo sem órgãos. Artaud buscou reinventar um corpo a partir da linguagem, sobretudo dela se desviando, a ponto de viver a obsessão de encarnar uma verbalidade, pura ação. Um verbo que se manifesta é um corpo que se manifesta. Faz-se visível a ressonância com o prólogo do evangelho segundo São João que diz “No princípio era o Verbo/ e o Verbo estava com Deus/ e o Verbo era Deus”<sup>74</sup>. A relação de Artaud com a teologia cristã é complexamente idiossincrática. O juízo de Deus, exposto em sua última peça, por exemplo, é a expropriação que a palavra divina faz agir sobre nossos corpos. Diante desse roubo divino, uma glossolalia artaudiana sugeria a encarnação de uma linguagem singular inventada, um verbo micropolítico.

---

<sup>73</sup> Em *Sonhar, modo de conjurar inumanidades*, outra seção dessa pesquisa, discorremos sobre o sonho no contexto de um possível teatro da crueldade.

<sup>74</sup> In *Bíblia de Jerusalém*, 2003, p. 1842.

Uma manobra feiticeira para tomar o lugar fundador da divindade para uma constituição criativa do mundo. No entanto, não é que o verbo principie algo, que ele esteja na raiz original da ação, mas ele funde todos os tempos dentro da linguagem e, ao mesmo tempo, aponta para o seu fora. Deleuze dirá que “O verbo não é uma imagem da ação exterior, mas um processo de reação interior à linguagem” (2009, p. 190).

Temos em Artaud um delírio, uma mística, uma poética e uma prática constitutivas da linguagem, logo das relações dos corpos nos acontecimentos. Todas as características de uma intensidade da glossolalia estão presentes em seu discurso que se confunde com a constituição prática nas ações. A poesia que temos sugerido com outros espíritos aqui presentes tem o sentido feiticeiro de criação e recriação cósmicas, ou seja, o mundo é constituído numa variação contínua de inumanidades que deliram micropoliticamente. Deliram a linguagem. Se encaramos Artaud como um caso clínico, ainda que em sua singularidade, perdemos uma dimensão ampla do acontecimento-artaud, hecceidade-artaud que agencia uma profusão de coletividades. Estamos sugerindo que o delírio, a mística e as possibilidades da magia sejam agenciamentos coletivos, assim como é coletivo o princípio de obediência institucional à linguagem. Enfatizamos que o feiticeiro é uma legião. Aqui estamos com Glauber Rocha (2004) que procura inflamar o delírio do povo. Entenda-se povo como uma multiplicação de diferenças menores que são produzidas politicamente, sobretudo pelas linguagens majoritárias. O delírio certamente é um elemento complexo num contexto coletivo. Artaud é uma legião, logo um povo do porvir fala através dele, sua criação está diante desse povo. O delírio místico do povo é também um glosar que coloca em risco o poder. A performance de uma singularidade só tem sentido político constitutivo quando é a performance de um coletivo, que se espraia simpaticamente, incorrendo em contágios de inconscientes. O acontecimento poético é um agenciamento de corpos heterogêneos. Os Artauds que logo somos implicam as inumanidades que logo somos, que implica uma potência poética e prática que logo podemos intentar. O delírio natural como forma acontecimental das criações menores. “O acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões” (Deleuze, 2009, p. 188). O senso ético-estético nos inflama a dar dignidade ao que nos acontece.

Artaud sempre transitou entre as forças de uma magia expropriadora da linguagem e uma magia como potência desfundadora dessa mesma linguagem. Uma magia que procura perfazer a obediência das formas expropriadoras e uma contra-magia poética. A destituição das funções

programadas dos órgãos, dos corpos institucionalizados, seja das linguagens, seja dos corpos orgânicos, não deveria ser mero fetiche do artista para revigorar uma noção de originalidade da obra na figura do indivíduo, trata-se antes de um necessário feitiço para revigorar uma vitalidade das inumanidades. É esse exercício ético-estético que sugerimos fazer tocar uma cosmicidade. Reativar criticamente um animismo é um ato para fazer magiar minorias. Para Artaud, em seu texto *Le Mexique et la civilisation*,

Si la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit, on peut dire que nous avons depuis longtemps perdu cette forme d'inspiration foudroyante, de nerveuse illumination, et que nous avons besoin de nous retremper à des sources encore vives et non altérées (2004, p. 680)<sup>75</sup>.

Artaud tentou trasladar essa iluminação nervosa, essa centelha mágica, para um *continuum* espacial e o teatro mostrou a possibilidade de materialização desta perspectiva. A utilização mágica do espaço no teatro teria a função de fazer encarnar uma poesia afetiva. A voz, o texto, o gesto, ainda que matéria escrita, tudo deve estar materialmente na performance, pois o ato poético contra a linguagem deve ser sensorial, palpável, atômico, molecular.

A imanência é, no fundo, a do teatro e da vida: “Quebrar a linguagem para tocar a vida, é fazer ou refazer o teatro”. A magia permite esta osmose entre a linguagem e a vida, porque, enquanto dispositivo que funciona no próprio interior da vida, traduz ou “transduz” as formas vitais umas nas outras, construindo o plano de imanência do teatro. Neste sentido, não há grande diferença entre a magia e a vida: a primeira multiplica a segunda, intensifica-a, purifica-a, liberta-a. A sua ação é tão potente que pode transformar e “curar” a humanidade (Gil, 2018, p. 141-142).

Se os textos de Artaud parecem aspirar a uma atualização vocal e sensorial, podemos dizer que eles implicavam o desejo do acontecimento teatral. A magia, o teatro e a vida eram zonas indiscerníveis em sua prática. Uma glossolalia servia ao teatro, assim como um desenho, assim como um poema, mesmo uma carta poderia ser um acontecimento performático em Artaud. Jacques Derrida em seu livro *Enlouquecer o Subjétil*, chama de “cena do subjétil”, um tratamento dramaturgico das forças e das formas que atravessavam os cadernos de Artaud. A violência da linguagem. Uma verdadeira incorporação de elementos díspares, rasgos nas folhas inscritas, furos, blocos queimados, texto, imagem, corpos emocionais e afetivos. Um amálgama convulsivo de Artaud com a linguagem buscando um delírio intenso para refazer um corpo em

---

<sup>75</sup> Tradução livre: “Se a magia é uma comunicação constante de dentro para fora, do ato ao pensamento, da coisa à palavra, da matéria à mente, podemos dizer que há muito perdemos esta forma de inspiração relâmpago, iluminação nervosa, e que precisamos reimmergir em fontes ainda vivas e inalteradas”.

estado explosivo. Tudo, neste contexto, eram corpos estranhos, incluindo o seu se contorcendo na própria torção vital da linguagem. A cena do subjétil sugeria um glosar que precisava de corpos para encarnar. Um verdadeiro espaço-tempo de uma feitiçaria. Derrida aponta o som, os grafismos, as violências táteis, que se misturavam num acontecimento irruptivo. Podia-se ouvir o pictográfico, sentir a vibração da palavra, tatear o espaço riscado de linhas intensivas. Uma multiplicação performática virtualmente em delírio dentro da linguagem. Todas estas potências prefiguram forças que se configuram no espaço virtual da linguagem.

Retomando a uma coletividade imersa nas ações singulares de Artaud no seu embate corpo-a-corpo com a linguagem, Gil dirá que talvez uma intenção apropriada do teatro da crueldade seja justamente “refazer toda a humanidade” (2018, p. 142). O *pharmakon* apontado por Lecercle. De certa forma, Artaud procurou, à sua maneira, denunciar a vulnerabilidade a que a linguagem expunha os corpos todos. É dessa forma que a aproximação do teatro com a filosofia, acredita Gil, tem na noção de “ideias metafísicas” um operador vital que confere ao pensamento filosófico uma movimentação dramática. Deleuze (2006) dirá “dramatizar ideias”. Trata-se, pois de “fundir pensamento e vida no mesmo núcleo ontológico” (Gil, 2018, p. 149) e “Passamos, assim, imediatamente do plano da criação teatral para o da Criação cósmica” (2018, p. 151). A cena do subjétil é, de fato, uma produção real em que uma miríade de linguagens é animada numa convulsão afetiva. Para Deleuze “O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, não a oposição, não a mediação” (2006, p. 30). Aquilo que repete e faz produzir a diferença, tem no teatro um plano de embate dos corpos, ainda que este plano esteja virtualmente na escrita ou nos desenhos de Artaud, pois a ideia de um teatro da crueldade é onde o pensamento e a matéria estão amorosamente imbrincados. Deleuze continua, ao dizer que

No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível” (Deleuze, 2006, p. 31).

No teatro, o conceito é ação espacial, ao menos no teatro da crueldade proposto por Artaud. Se esse teatro é pensamento em ação e se, de acordo com Gil (2018) existe um inconsciente de transição, que é pensamento, chamado também de inconsciente do corpo, que não se confunde

com uma “consciência da inconsciência”, capaz de contagiar, numa espécie de transmissão de acontecimentos virtuais sub-reptícios, outros inconscientes, propomos que a possibilidade desse teatro seja uma legítima máquina de descolonizar inconscientes. Seguindo a sugestão de Rolnik (2018) para ações micropolíticas capazes de reconfigurar inconscientes subalternizados, a performance e o teatro, por meio de uma encarnação poético-filosófica, nos possibilitam um exercício ético-estético da criação para a constituição dos povos e do mundo. O inconsciente de Gil “opera à maneira da magia e da feitiçaria” (2018, p. 120). Enfeitiçar está na potência ubíqua do glosar.

### **Coisa feita tornando-se**

A *glossa* ou *glotta*, a implicamos com as bordas da linguagem e seu movimento poético, com o erotismo da performance, com o sensível do espaço, como anomalia discursiva, como valor metalinguístico, como improvisação de línguas, transgressão linguística, voz do outro, como potência mágica da linguagem, possibilidade de sincretismos entre as inumanidades. A feitiçaria do glosar está nas explorações e experimentações para um aquém e um além das línguas, das linguagens e suas formas. Assim, o glosar, modo de agir, compreende a eletricidade que transita entre os corpos, as linhas de fuga que perfazem os corpos sem órgãos, as dimensões das produções de subjetividades, o trânsito entre os inconscientes. Possibilidade de mutação de espaços físicos e psíquicos. Brincar com a plasticidade da linguagem a partir do agenciamento com o seu fora. O uso feitiçeiro da linguagem como prática menor. Ampliar a percepção e ver o invisível, escutar o inaudível e sentir o não sentido. Prática *aesthesis*.

Vislumbramos uma distopia linguística com ecos de *1984*, numa desmaterialização das línguas e dos corpos a partir da noção de automatismos tecnolinguísticos em Berardi (2020). E sugerimos que o glosar sobre a linguagem pede um corpo, pede espaço, pede um erotismo performático. Na feitiçaria é o corpo que agencia as trocas. O artifício do feitiço, artifício da performance, artifício da língua. Implicamos no glosar essa lógica maquínica da feitiçaria na reativação de um animismo singular. Animismo maquínico de Mitolopoulos e Lazzarato, a partir de Deleuze e Guattari, a reativação de um animismo em Stengers, um animismo esquizo em Artaud. Um vasto animismo heterogêneo, sombra de nossa produção de conhecimento ocidental, institucional, acadêmico. O glosar como uma anomalia que se apossa das coisas, um

potencial desterritorializador, que conecta diferenças por meio de uma intensa força simpatizante. Implica nas línguas dentro das línguas, nas linguagens dentro das linguagens, numa metalinguagem como glosa diferencial. As línguas menores do amor dentro do amor<sup>76</sup>. Modos de agir dentro de modos de agir. Uma conectividade feiticeira se vale de um animismo que revitalizaria relações linguisticamente, corporalmente, eticamente e esteticamente.

No glosar precisamos ouvir vozes estranhas, nos aproximarmos de corpos desconhecidos, a partir de um delírio das formas. Certamente há um coeficiente de loucura nesse modo, mas uma loucura como agenciamento de uma anomalia, ou seja, o anômalo como uma figura que cria a desigualdade da singularidade. Estamos a brincar com fogo, um fogo que pode transformar em cinzas nossas certezas, também estamos a brincar com águas profundas na aceitação dos unguentos mágicos de uma feiticeira, estamos a brincar com os ventos das intempéries que ainda podem nos ensinar a respirar diferente, estamos a brincar com terras movediças de um pensamento magmático. O devir-animal do escritor feiticeiro em Deleuze e Guattari (2005), uma literatura contra o fascismo da linguagem em Barthes (1980), a poesia como reativação de um corpo social com seu potencial erótico em Berardi (2020), uma glossolalia agenciadora do espaço sensível da performance em Artaud, por um animismo maquínico em Mitolopoulos e Lazzarato a partir, sobretudo, de Guattari, em que uma profusão de matérias heterogêneas semióticas e não-semióticas, humanas e não-humanas, se misturam, também a reativação de um animismo da palavra em Stengers (2017) capaz de fazer animar os espíritos, tudo isso é perpassado pela sugestão de um glosar como modo de praticar a feitiçaria.

Quando Rolnik sugere a prática do pensamento em sua plena função “indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica” (2018, p. 197) como um exercício contínuo para descolonizar os inconscientes, isso nos incita a exercer o pensamento no ato, um pensamento que não dissocia a ideia de sua prática. Ao mesmo tempo nos convém, por princípio inumanitário, compreender que outros modos de existir implicam mundos que são reimaginados, recriados

---

<sup>76</sup> *Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*, outra seção desta pesquisa, propõe um modo amar como um modo do glosar. Não à toa a seção é uma exploração de um artigo intitulado *Amor, modo de glosar: sobre escavar as terras dos corpos e das línguas* (2016). Lá, fizemos feitiço com a palavra amor em que um coeficiente glossolálico significativamente perpassa o modo. Sugerimos que o glosar pode ser experimentado para agenciar outros modos. Poderíamos falar de um sonhar, modo de glosar ou de um brincar, modo de glosar. Estas complicações e dobras dentro dos modos também sugerem a porosidade e complexidade dos acontecimentos. Também sugerimos que o glosar pode ser lançado em qualquer modo como um dispositivo capaz de fazer desestabilizar o próprio modo. Ademais, os modos de agir por agenciarem múltiplas temporalidades e espacialidades, também implicam múltiplas ações.

na constância resistente das minoridades. A criminalização das resistências sempre foi um valor das estruturas majoritárias, a exemplo da língua. O aspecto clínico apontado por Rolnik pressupõe um pensamento que emana a cura por meio das ações micropolíticas. Um pensamento feiticeiro como máquina poética animista, é um pensamento de cura porque está afinado com a força vital que constitui o mundo. De alguma forma, a esquizo-feitiçaria de Artaud na busca por refazer seu corpo e o corpo da humanidade, procurou infundir o exercício clínico, ética e esteticamente como um valor prático e poético da construção de um corpo sem órgãos. A sua glossolalia e seus modos de glosar funcionavam como uma liberação viva do desejo buscando preservar a vida, a despeito de toda uma maquinação expropriadora no seio da linguagem.

A coisa-feita do pensamento feiticeiro, de um glosar poético-performático-erótico, é coisa tornando-se. A cura é devir e os processos éticos de insurreições micropolíticas são exercícios de uma existência. As emboladas, os cantos secretos, as palavras das bruxas, as vozes dos xamãs, as *kumbas*, as mandingas das palavras, o saber das ervas, uma ciber-poesia, a voz da atriz e da feiticeira, sempre constituiu um mundo que está a tornar-se. Nossa epígrafe é um poema-glosa de recriação do mundo, de recriação dos corpos, uma benza povoada de anciãs antigas, um marulhar de devires-mulher. A atriz-feiticeira infesta o mundo com sua bestial forma. Um erotismo vibra no agenciamento dos corpos. A “potência terrível” do teatro, aferida por Deleuze (2006), age contra as forças reativas, contra os hábitos fascistas da linguagem. A caça às bruxas não é um passado remoto, mas um projeto, um presente contínuo, que é infundido institucionalmente. Um sabá de inumanidades segue sendo preparado porque há resistências, re-existências, novos modos de existir. Nosso feitiço não é para possuir os corpos, mas para restituí-los a sua potência.

A coisa-feita é uma virtualidade, uma máquina de guerra. Não se trata de fazer algo, mas de experimentar o próprio acontecimento do fazer, assim como qualquer outro modo de agir. Implicando-se corporalmente. Para subverter automatismos tecnolinguísticos, um tecnoxamanismo transcultural<sup>77</sup>. Glosar para uma molecularização da feitiçaria, essa coisa sanguínea capaz de agenciar os inconscientes mais domesticados a favor de insurreições. Quando nos

---

<sup>77</sup> Laymert Garcia dos Santos em *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnologia na ópera* traz um registro singular de uma ópera multimídia criada coletivamente que estreou na 12ª Bienal de Teatro e Música Contemporânea de Munique em 2010. A obra contou com a participação de mais de uma centena de profissionais, bem como a comunidade da aldeia yanomami de Watoriki.

lançamos no inaudito virtual da linguagem, numa relação singular com o seu fora, um corpo mágico quer dançar no espaço, um modo quer invadir o mundo, inventa-se anomalias para desarraoar nossos gestos, nossa voz, nossos órgãos. Altera-se a velocidade dos fluxos, agenciam-se subjetividades, conjura-se uma feitiçaria que nos lança no corpo-a-corpo da recriação do mundo. A coisa-feita é simpatia. Atração que se expande num campo simpático. Quando um feitiço é lançado, um jogo simpatizante é acionado. É como Macbeth<sup>78</sup> que ao escutar as palavras das três bruxas é atraído por certa violência das palavras. Ele passa a carregar uma vida enfeitiçada de palavras transmitidas por inconscientes. Seu destino é uma coisa que vai se tornando real, numa atualização afetiva. O poder do artifício das palavras lançadas para uma performance dos corpos. O feitiço-artifício das bruxas é uma violenta verdade fictícia, inventada como uma trama virtual da qual vão se desprendendo os acontecimentos. Devir.

---

<sup>78</sup> Tragédia de William Shakespeare que conta, a partir de um vaticínio de três bruxas, a ascensão e queda de Macbeth. As bruxas predizem que ele será Barão de Cawdor e futuro rei, no entanto o barão de Cawdor está vivo e o seu suposto futuro reinado mostra-se uma trama pouco provável de acontecer. A sede de poder acaba por levar Macbeth a ser absolutamente tudo o que foi predito numa irresistível onda de práticas criminosas, assassinatos e conluios.

Atravesso um arco de pedra. Lugar antigo. É uma passagem. Estarei com minha avó. Sei disso. Ela morreu, mas eu sei que a verei. Atravesso corredores que parecem vivos. As tubulações parecem veias, ora raízes, ora neurônios. É úmido e quente. Tenho vontade de chorar. Estou tão afetado de uma nostalgia. Ora molho os pés. Não sei se são minhas lágrimas ou riachos, ou se são lágrimas de outras pessoas. A água é límpida. Ao longe vejo minha avó, embora distante a reconheço pelos singulares olhos azuis. Brilham e espalham-se dentro de mim. Ela está sentada num banco feito de ossos de diversos animais. Parece um banco vivo. Ela está recostada na parede. Tem um desenho de criança logo atrás dela. Parece um sol. Ele parece queimar. Está logo atrás de sua cabeça. Parece um adorno. Minha avó é um ícone. Eu a confundo com um Cristo feminino, às vezes azul, às vezes canta os cânticos dos cânticos. Estamos diante um do outro. Uma da outra. Ela está tão serena que o mundo se torna sereno. Eu sinto isso. Eu sinto que as pedras estão serenas. Eu sinto que o coração dos ossos dos animais do banco está sereno. Ela me pergunta como estou. Digo que estou feliz. Que tenho saudades do café dela. Que tenho saudades de algo nela. Não sei dizer se é ela porque me confundo sobre o que é ser alguém. Tenho alguma dificuldade em compreender que aquele ser é minha avó. É minha avó. Sei. Talvez não saiba. Não sei. Ela diz “Você está crescendo de uma forma bonita. Pode até tocar coisas longe. Está aqui me tocando. Cresceu bastante pra estar aqui”. Seus olhos azuis me deixam meio delirados. Ela sente que eu sinto e desejo algo. Então me pergunta “Está com fome?”. Sim, eu digo. Ela se estende no banco vivo. Sua pele começa a ficar jovial. Eu a confundo com um animal meio humano. Ela se oferece para matar minha fome. Os mortos matam a fome dos vivos, eu penso. Me parece uma frase retórica. Seguro o braço dela e mordo. Gosto. É meu sangue, eu sinto. Eu como o rosto dela. É bom. Enquanto eu a devoro, ela conversa comigo. Diz que precisa pegar lenha para acender o fogão. Eu estou completamente tomado pelo desejo de comê-la. Um ícone. Um cordeiro. Um Cristo. Uma Crista. Uma avó. Já sou ela também. Sinto que posso tocar coisas que estão muito longe. Sinto que não posso viver sem os mortos. Também julgo meu pensamento como mais um pensamento retórico. Estou saciado. Minha avó está inteira. Velhinha. Ela limpa um pouco de sangue que caiu na roupa dela. Tem um sorriso gracioso. Não está mais ali. Eu estou no lugar dela. Parece que imaginei tudo. Mas não imaginei nada, penso. Na verdade, não importa se eu imaginei ou não. Só importa que eu vivi aquilo. Preciso voltar, eu penso. Eu estou grávida agora. Tenho grande dificuldade de me entender quem sou. Isso não é ruim ou desesperador. É uma sensação estranha de ser uma coisa mutante. De não ser nada. Também ser tudo. Sei que é por isso que consigo tocar coisas longe. Comê-la me deixou meio embriagado. Olhar para os olhos dela é como se eu os tivesse bebido. Isso também me deixou ébrio. Agora percebi que estou bêbado. Só estou bêbado, pensei. Isso não muda nada, pensei. Já que eu estava bêbado eu me permiti mover como um bêbado. Eu tocava o chão, as coisas, o mundo de uma forma completamente sem lógica. Isso me agradava. Estou sereno porque estou bêbado. Agora posso fazer qualquer coisa. Qualquer gesto pode nascer de mim, eu sinto. Só porque estou bêbado. Minha vó sorri. É só uma voz e nem é humana. Simplesmente sei que é um riso. Que o riso é da minha avó. Eu tive certeza de que quando eu dormia na casa dela quando criança, ela me alimentava na madrugada. Dava-me algo. Ela já era morta mesmo àquela época. Comecei a pensar que eu também estava morto. Mas sabia que não estava. Ao menos não importava estar ou não estar morto, pois eu simplesmente estava aqui e agora. Agora estou sentado num banco público numa cidade que não conheço. Estou olhando para as palmas das minhas mãos. Nem sei por que estou olhando para as palmas das mãos. Não vejo nada, eu penso. Vejo sim, eu sinto. Vejo o que eu quiser ver. Assisto até um trecho de um filme alemão antigo. Nosferatu. Também vejo que estou bêbado. Tenho ficado bêbado com certa frequência, penso. Estou tão pleno, sinto. Esqueço as mãos. Olho ao redor. Ainda tenho uma nostalgia. Isso não

*me aborrece. Tiro algo do casaco. São os ossos de uma mão. Ainda tem cartilagens e um pouco de carne. Sei que não estou mais com fome. Brinco com a mão. É da minha avó, sei. Faço ventriloquismo com a mão. Minha avó fala por mim, em mim. Sou em quem falo. Isso é confuso. É uma brincadeira dela ou minha não importa. O que importa é que é uma brincadeira. Ela pode falar quando faço o ventríloquo com a mão. Chamo de mãozinha. Sei que as crianças vão gostar. Fico imaginando que um cigarro está entre os dedos da mão. Me acaricio com a mão. Tiro meleca com seus dedos. Dou tchau aos passantes. Minha avó ri. Sei que é um riso. Sei que o riso é da minha avó. Ela acena, ao longe, num banco, sem a mão, sorrindo. Como eu pude comer minha avó e trazer a mão dela comigo? eu me pergunto. Mas percebo que foi uma maneira carinhosa de ela fazer com que eu voltasse para devolver. De qualquer forma talvez eu seja uma grande pianista, caso eu queira, eu penso. Uma pianista de três mãos. Uma mão ventríloqua. Uma mão que possui minha voz com a voz da minha avó<sup>79</sup>.*

## **Imaginar, sobre Prometea, o corpo e o teatro para uma constituição política do mundo.**

### **Eu sou legião**

Em 24 de fevereiro de 1948, cerca de uma semana antes de sua morte, em 04 de março deste mesmo ano, Antonin Artaud escreveu uma carta à sua amiga Paule Thévenin. Limiar de uma travessia. Tratava-se de um desabafo cáustico e doloroso a respeito das críticas e da suposta recepção decepcionante de sua obra *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*Para acabar com o julgamento de deus*), um acontecimento singular na história da difusão radiofônica francesa e, conseqüentemente, da história do teatro. Na mesma carta, abdicando-se do Rádio como meio de expressão da sua arte, ele declara sua entrega resignada a um teatro que agregue “corporalmente” e vaticina sua manifestação. Gilles Deleuze e Félix Guattari no platô 28 de novembro de 1947<sup>80</sup> – *Como criar para si um Corpo sem Órgãos*, referindo-se à execução desta obra de Artaud, vão dizer “É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus* e *Socius*, política e experimentação” (1996, p. 10, grifo do autor). Neste mesmo platô eles perguntam “Finalmente, o grande livro sobre o CsO não seria a *Ética*?” (1996, p. 14, grifo do autor), fazendo uma alusão direta ao livro

<sup>79</sup> Sonho transcrito em 31.08.2020. Faz parte de um projeto dramatúrgico em andamento do Grupo Desvio a partir da tecnologia antiga dos sonhos.

<sup>80</sup> Em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, os títulos de cada platô começam com uma data e, neste caso, a data é uma referência direta ao texto *Para acabar com o julgamento de deus* de Artaud.

de Baruch de Espinosa. Vladimir Safatle em *Da arte de ser afetado por corpos que quebram*, vai dizer que “*não há política sem incorporação, pois só um corpo pode afetar outro corpo*” (2015, p. 95, grifo do autor) e que só “um corpo turbulento e des-orgânico, por isso único e verdadeiro corpo político” (2015, p. 96), é capaz de suscitar inauditos circuitos de afetos. Em fins da década de 70 e início da década de 80, Antônio Negri, no período de seu cárcere italiano, regurgitava as potências da anomalia que foi Espinosa e escrevia “se os efeitos da imaginação derivam da constituição da alma, de que modo a imaginação participa da constituição da alma? e em que medida, na eventualidade de assim serem as coisas, a imaginação participa, com a alma, da constituição do mundo e de sua liberação?” (2018, p. 176), ao mesmo tempo em que lança “O político é a metafísica da imaginação, é a metafísica da constituição humana do real, do mundo” (2018, p. 188). Já em 22 de agosto de 2019, estreia, no Festival Internacional de Teatro de Brasília – Cena Contemporânea, a peça do Grupo Desvio - DF *Prometea, abutres, carcaças e carniças*<sup>81</sup>, cuja última exortação do texto dito em cena provoca, numa clara referência a eventos político-históricos: *Imaginar é urgente!*

Temos aqui um circuito de conceitos, ideias e práticas, poroso, interseccional, aberto, que conjura o corpo, o afeto, a imaginação, a política e o teatro. As relações que se estabelecem nesta trama conceitual têm como princípio agregador a filosofia de Espinosa, sobretudo em sua *Ética*. Em Espinosa<sup>82</sup> tudo está próximo, imanência, e a própria ideia de transcendência seria

---

<sup>81</sup> O Grupo Desvio, do qual sou integrante, foi criado em 2001 na cidade de Brasília-DF com o objetivo de investigar e experimentar projetos teatrais com foco no processo criativo do ator. A partir de 2008 o grupo começa a se apropriar de novas tecnologias e poéticas audiovisuais para potencializar seu discurso. Em 2016, a interdisciplinaridade atravessa as pesquisas do grupo que começa a criar obras para galerias, museus, espaços urbanos e salas de cinema. Criado pelo diretor Rodrigo Fischer, o grupo produziu onze projetos teatrais: *Pequena Existência, uma disputa de merda* (2002), *Beckett às Avestas* (2004), *Eutro – Tequila à Luz de Velas* (2007), *EUTRO* (2008), *Freak Rehearsal* (2013), *Misanthrofreak* (2014); *Os Fracassados* (2015); *Carnavalização de um homem só* (2017), *Debanda* (2017), *A sombra dos outros* (2018) e *Prometea, abutres, carcaças e carniças* (2019). Este último com direção do uruguaio Hugo Rodas, música do pianista português João Lucas e dramaturgia textual de Gil Roberto, que divide a atuação com a atriz Micheli Santini.

<sup>82</sup> Este texto não pretende esmiuçar todo o contexto conceitual da obra de Espinosa, sobretudo pela dimensão ampla e densidade dos conceitos abordados, pelo método geométrico, em sua *Ética*. Palavras como afeto, paixões alegres, paixões tristes, afecção, corpo, mente, Deus, potência, *conatus*, desejo, imaginação, gêneros de conhecimento, imanência, natureza, entre outras, guardam sentidos muito singulares no *corpus* de sua obra. Na medida do possível, alguns destes conceitos, na sua relação com outros autores, serão tratados em caráter pontual. Demais, além claro, da fonte primária que é a *Ética* e outros comentadores, aponto como referência básica a leitura de *Espinosa: Filosofia prática* de Gilles Deleuze, que inclusive conta com um glossário com os principais conceitos abordados pelo filósofo holandês. A palavra modo no título do início desta seção, assim como em outros títulos e subtítulos dessa pesquisa, por exemplo, carrega em si um coeficiente conceitual que emana da *Ética* de Espinosa. Por modo, ele compreende “as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é também concebido” (2007, p. 13). Contextualizando o axioma 1 da Primeira Parte da *Ética*, Deleuze diz “Constitui o segundo termo da alternativa daquilo que é: ser em si (substância), ser em outra coisa”

um desdobramento no interior dessa imanência. Tudo converge para a singularidade dos modos, para a ação prática, pois este é o caminho do exercício de sua ética. Uma *práxis* de uma metafísica materialista. Há uma micropolítica dos encontros e das relações entre os corpos, os modos, em seu conjunto de afecções, que propicia o surgimento dos afetos, que possibilitam a diminuição ou aumento da potência de agir de um corpo, que possibilita a própria produção e constituição do mundo. A imaginação, nesse contexto, está na base do ato de conhecer<sup>83</sup>, assim como no princípio da ética cotidiana.

Já Artaud se situa aqui como um legítimo corpo que quebrou, para pensarmos no termo proposto por Safatle. Um corpo que investiu toda sua potência de existir num rigor vital que ele chamou de crueldade. Esta pressupõe também um “atletismo afetivo”, numa micropolítica de afetos, que vai avançar até culminar na ideia sugestiva de um corpo sem órgãos prenunciado em sua última obra, acima citada. Trata-se do esboço de uma anatomia possível para sua crueldade. Não à toa, Deleuze e Guattari, vai colher aí os elementos para discorrer sobre o Corpo sem Órgãos (CsO)<sup>84</sup>. Para eles, não se trata “...de uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (1999, p. 9), pois o apetite pela vida supõe que você “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (1999, p. 11) e ainda “O CsO é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (1999, p. 15, grifo do autor). A pergunta, acima

---

(2002, p. 92). Os corpos e suas relações, por exemplo, são modos finitos da substância infinita e, em sua potência de agir e existir, os modos são imanentes a esta substância.

<sup>83</sup> Espinosa fala de três gêneros de conhecimento: 1) Primeiro gênero de conhecimento, que é da ordem das afecções primeiras e da imaginação; 2) Segundo gênero de conhecimento que compreende o exercício da razão em sua lógica das noções comuns e 3) Terceiro gênero de conhecimento ou conhecimento intuitivo, o conhecimento das essências, que ele chamou de Amor Intelectual de Deus. Embora, por meio do seu método geométrico, Espinosa pareça, a princípio, dar um caráter hierárquico e evolutivo ao conhecimento que se pode ter das coisas e de si, numa leitura mais atenta, percebe-se que a questão é muito mais complexa. Se o próprio exercício de uma ética pressupõe o desejo e a potência de existir, há que se pensar no caráter processual dessa ética que aponta sempre um limite a se constituir. É sob esse ponto de vista que defenderemos e aprofundaremos, junto com outros comentadores de Espinosa, a imaginação sob uma perspectiva puramente positiva e afirmativa. Ademais, os gêneros de conhecimento não seguem uma linearidade evolutiva, mas pressupõem uma coexistência simultânea.

<sup>84</sup> A terminologia Corpo sem Órgãos é grafada em letras maiúsculas na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* de Deleuze e Guattari, assim como também é usada a abreviação CsO. Fazemos aqui uma diferenciação entre esta forma e a expressão “corpo sem órgãos” usada na obra de Antonin Artaud *Para acabar com o julgamento de deus*. Dessa forma, há uma diferença pontual entre a ideia virtualmente apontada por Artaud e o desenvolvimento desta ideia em Deleuze e Guattari sob a forma de um conceito e sua possível *práxis* ética.

colocada, sobre qual seria o verdadeiro livro do CsO faz todo o sentido se percebermos que o exercício de uma ética em Espinosa denota o exercício de uma vida. Trata-se da afirmação de um plano de embates com os afetos a favor da potência de existir, o que vem confluír para a necessidade vital da prática da crueldade para se criar para si um corpo sem órgãos em Artaud. O teatro é contexto de investigação e proposições éticas. Em ambos os casos, estamos a falar da *práxis* de uma ética a favor de uma singularidade, de uma labuta micropolítica, do próprio desejo que a vida nos exige enquanto viventes e da possibilidade da criação de novos mundos a partir das transformações que sofremos, vale dizer que sofremos afecções. Uma paixão se transforma em ação. Devir.

Estamos a fazer aproximações de matérias num plano de composição. A própria ideia, vasta e complexa, de imanência pressupõe a aproximação dos corpos. O que serve a sua conveniência de pesquisador, de leitor, de artista? Essa é uma sugestão deleuziana para as cartografias singulares. Pegue aquilo que te assombra, aquilo que te convém para um bom encontro, aquilo que você faz funcionar com. Quando aproximamos o corpo sem órgãos de Artaud ao exercício ético de Espinosa, estamos a sobrepor cartografias, sobrepor conceitos à prática estético-ética e vice-versa, estamos tocando pontos de semelhança que bordejam os limites de se constituir como uma singularidade em relação com outras singularidades neste mundo. Sigamos, pois, esta trilha errática de um *corpus*<sup>85</sup> que se multiplica em muitos corpos. Legião.

Se, para Deleuze e Guattari, não há política sem micropolítica, e se a micropolítica é também um exercício ético com potencial deliberador de uma coletividade, há que se pensar sobre as relações que se podem estabelecer entre a política, o afeto, o corpo e a imaginação na constituição da multidão<sup>86</sup> que delibera. Também há que se pensar no ato criador como a possibilidade de se constituir o mundo. É aqui que a peça do Grupo Desvio – DF, *Prometea*, se insere como um vetor para marulhar e friccionar essas relações a partir de sua dimensão estética. O teatro como fundador do real. Também uma máquina virtual. Também uma potência singular

---

<sup>85</sup> A palavra *corpus*, raiz etimológica de corpo, designa sobremaneira o corpo da obra de um autor ou mesmo um conjunto de escritos e documentos diversos que compõem um tema ou um assunto.

<sup>86</sup> Em Espinosa, a palavra multidão ou *mutitudo* se refere a uma multiplicidade corporificada por uma singularidade coletiva, ou seja, é a entidade coletiva que é definida pelo desejo enquanto ação produtiva e constitutiva do mundo. No projeto ontológico da filosofia de Espinosa, a multidão é a única possibilidade de deliberação do mundo, pois é ela quem o constrói a partir de seu desejo e determina o horizonte da ação política. Aqui se pode perceber as fricções e relações entre uma micropolítica das singularidades e a política constituinte. Para além da unidade enquanto um todo composto de partes, Deleuze vai inferir a fórmula, a partir de Espinosa, monismo=pluralismo.

em fazer imaginar e constituir coletivamente. Em seu livro *Circuito dos Afetos*, Safatle fala sobre uma espécie de falência da imaginação política, que também é uma falência geral da própria potência de imaginar, e da necessidade de criarmos outros circuitos de afetos para que possamos promover mudanças constitutivas no social, pois

Se não é possível pensar a instauração política sem apelar às metáforas corporais é porque, na verdade, constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de *aisthesis* (2015, p. 19).

Um corpo é sempre uma legião de corpos, sempre relação, sempre encontro com outros corpos, uma particularidade da extensão da matéria que se singulariza na imensidão da qual é parte e que não cessa de se multiplicar. Um corpo é uma legião porque sua singularidade não é uma individualidade, antes disso, é troca, é afecção e possibilidade afetiva, ele se configura nas relações, pois "O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado" (Spinoza, 2013, p. 105). Fazer mundo tem essa premissa dos encontros, que também é o próprio princípio do ato de desconhecer em seu devir conhecimento, que tem num primeiro estímulo de afecções e produção de afetos, nossa potência de imaginar. *Todos estes corpos quentes aqui, essa coisa elétrica que fagulha nossos espíritos...*<sup>87</sup> Há que se vislumbrar outra constituição política do mundo, pois *isso aqui é sobre queimar, é sobre as pessoas com seus desejos, as coisas que brilham, é sobre a potência da vida, libido, tesão...*

### **Corpo, modo de imaginar**

O Corpo sem Órgãos pode ser entendido também como uma forma de descolonizar o corpo (Quilici, 2004) e seguindo esta ideia podemos inferir que este princípio descolonizador perpassa toda a prática ética. Ética da atriz. Ética das linhas erráticas da criação teatral. O corpo se torna um potencial gradiente afetivo fazendo circular intensidades, propício ao trânsito de afetos inauditos. Trata-se de uma variação contínua sempre em experimentação. Podemos, assim, falar

---

<sup>87</sup> Todos os trechos narrativos em itálico, não referenciados nessa seção, fazem parte da dramaturgia textual, de minha autoria, do espetáculo teatral *Prometea, abutres, carcaças e carniças* do Grupo Desvio – DF. Amálgama de uma matéria artístico-acadêmica, fusão de territórios. A opção pelo uso do texto dramaturgico nessa seção corrobora com a própria potência da imaginação em constituir mundos, assim como exige o ato de imaginar do leitor, visto que não disponibilizamos nenhum material audiovisual sobre o espetáculo. Ademais, todas as seções têm como premissa fazer do verbo tratado o próprio modo de agir intrínseco à seção, logo exercitamos o imaginar na tessitura textual.

de uma descolonização da potência de imaginar e da *práxis* afetiva. As maneiras de como o corpo pode sofrer intervenções é seguramente um princípio formador e controlador das coletividades, do próprio tecido social, a multidão. Artaud era um desses corpos, nevrálgico, limiar, inquieto, sempre em conflito com a determinação do *socius*, sobretudo nas suas múltiplas formas de expropriação por parte das instituições. Michel Foucault, também influenciado por Artaud, sobretudo em sua crítica ao sistema da psiquiatria, vai falar da biopolítica, ou seja, a forma como o poder, coercitivamente, vai conduzir a própria vida coletiva. Como um princípio regulador, a biopolítica está em absolutamente tudo o que fazemos no campo social, é uma ação do Estado por meio dos governos, pressupondo com a biorregulação a manutenção de domínios. Essa tática e estratégia faz parte de um conjunto de mecanismos e dispositivos usados por uma razão governamental, uma razão liberal. Economia e vida. Uma arqueologia do poder e sua relação com o estado e com o mercado. Poder sobre a vida e não potência da vida. Byung-Chul Han, mais recentemente, vai falar de uma psicopolítica neoliberal e de como o neoliberalismo tem se utilizado de novas técnicas para se manter a profunda dependência das pessoas em consonância com um falso princípio de liberdade. O poder se tornou inteligente, sub-reptício, condescendente, astuto

O poder inteligente lê e avalia nossos pensamentos conscientes e inconscientes. Baseia-se na auto-organização e na otimização pessoal voluntárias. Assim, não necessita de nenhum grande esforço, de nenhuma violência, porque simplesmente *acontece*. Deseja dominar buscando agradar e gerando dependência. Assim, o seguinte aviso é inerente ao capitalismo do *curtir*: “Proteja-me do que quero” (Han, 2018, p. 28, grifo do autor).

Aqui a expropriação está na base do próprio desejo. Um desejo gerenciado sob uma tutela liberadora. Trata-se de um circuito afetivo que mata a possibilidade da imaginação livre ou, ao menos, relega a imaginação a um contexto expropriador como princípio, enredada num mecanismo gerador de projeções. O *curtir* e sua fruição. São formas de intervenção, de controle e poder sobre os corpos na sua relação com a multidão. A pornografia e a publicidade são legítimas expropriadoras das potências do corpo, pois temos aqui um corpo funcional, utilitário, mercadológico. A indústria farmacêutica, a medicina alopática, o contexto jurídico, a lógica das polícias, a instituição psiquiátrica, esta lista seguiria num sem fim de contextos em que o uso do poder sobre a dimensão corpórea implica uma diminuição de sua potência ou, minimamente, uma estratificação, tendendo a um circuito afetivo fechado. Um poder coercitivo parece se

sobrepôr às suas potências de fuga. A cavalaria de policiais militares fazendo um cordão de isolamento diante de estudantes em frente ao Congresso Nacional, centro do poder institucional de Brasília, o uso do anticoncepcional e as políticas anti-aborto, os sistemas dispersos nos conglomerados fitness, as reservas para o dia dos namorados, a linguagem dos noticiários e as palavras de ordem.

O fato é que não existe política sem incorporação como afirmou Safatle, daí as relações possíveis entre política e corporeidade. A possibilidade de deliberação do político já é, em si, uma multidão. Legião de corpos. Experimentar outros modos de existência é possibilitar outros circuitos afetivos. Dessa forma, pensando na arte e seus blocos de afectos e perceptos,

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos (Deleuze e Guattari, 2004, p. 88).

Os planos de corte da arte que constituem obras como seres de sensação operam no devir sensível, num constante devir outro. É aí que vislumbramos sua potência em conceber mundos, sua potência em destituir formas, sua potência de irrupção imaginativa. Como Deleuze e Guattari apontam, a arte conserva e conserva a si. As linhas de uma obra precisam se sustentar no tempo como um bloco de afectos e perceptos com seus seres de música, seres de pintura, seres de literatura. Algo precisa se sustentar para conservar, para seguir em devires outros. Mas quando pensamos na performance e no teatro, podemos nos perguntar, como podemos sustentar um bloco de afectos e perceptos? O que seriam os tais seres de teatro? Se partirmos do senso comum sobre a noção de efemeridade nos acontecimentos cênico-performáticos, o que se conserva? É possível conservar algo? O teatro, como uma arte da presença, possibilita uma partilha de corporeidades, possibilita que imaginemos ética e politicamente a existência em ato. Há um campo simpático de envolvimento numa experiência coletiva. Experiência complexa e multiperspectivada. Entendamos a presença não como a presença da atriz simplesmente, o chamado estado de presença da performer, mas um conjunto de micro eventos mais complexos que se multiplica em ato. Conjunto de temporalidades partilhadas, sobrepostas e heterogêneas. Laura Cull, ao discutir as singularidades do tempo no contexto teatral e performático vai problematizar a ideia de presença a favor de uma ética do encontro. Abordando os pares virtual/real e possível/real e abrindo uma perspectiva do “atualismo”, a partir dos comentários de John Mullarkey sobre a obra de Deleuze e suas fricções com um virtualismo, Cull vai trazer

uma perspectiva complexa, muito fértil para o contexto dos estudos da performance, a fim de se observar a multiplicação diferencial na performance cênica. A abertura do corpo vai se relacionar com o fato de que a experiência coletiva não é homogênea, assim como não há um único tempo a englobar o acontecimento

Here is where the concept of Actualism becomes central not only to the concerns of this chapter but to an objective of this book as a whole: to construct a notion of immanence that is neither a simple presence nor a single present, nor an appeal to a transcendent ‘beyond’. This task is also, correlatively, to conceive a theatre of immanence that is not simply ‘here and now’ nor only ‘differed’ and ‘deferred’ according to an anthropocentric emphasis on language and representation. Rather, Actualism takes account of the myriad actual perspectives that constitute the heterogeneity of the whole, in order to suggest that there is not merely ‘one type of presence everywhere’ in relation to which everything else is either past or future – that is, ‘virtual’ – but multiple presents and actualities that can be perceived through an enlargement of human perception (Mullarkey 2004: 487). In this way, the Actualist project is underpinned by an ethical demand to acknowledge the reality of multiple actualities (not only a single ‘actual’), rather than ‘virtualizing’ these actualities as the differential ground to a single, dominant actuality or presence. It may be that Virtualism seemingly celebrates this virtual as the creative engine behind the actual, but nevertheless, Mullarkey suggests, this celebration masks a form of oppression or a denial of the reality of difference. As such, beyond merely deconstructing presence according to the virtual/actual distinction, we need to acknowledge the presence of multiple actualities, even when those actualities are invisible or imperceptible to ‘us’. That is, regardless of the limits of our specific perspective, these multiple actualities ‘are always actual in and for themselves’ (Mullarkey 2004: 481). Presence is a plurality of presents, or a multiplicity of inhuman as well as human ways of being in time. Therefore, the approach to the temporality of presence that Actualism promotes is one that is less anthropocentric than either the metaphysics of presence (as deconstructed by Bergson, Derrida and Deleuze) or Virtualism, but also less ‘past-ist’ than the latter, given its support for the development of an enlarged perception to encounter the thickness of the present (as presents, plural) (Cull, 2018, p. 190-191)<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Tradução livre: “Aqui é onde o conceito de Atualismo torna-se central não somente às preocupações deste capítulo, mas como um objetivo desse livro como um todo: construir uma noção de imanência que não é uma simples presença nem um único presente, nem um apelo para um transcendente “além”. Essa tarefa é também, correlativamente, para conceber um teatro da imanência que não é simplesmente “aqui e agora” nem somente ‘diferente’ e ‘diferido’ de acordo com uma ênfase antropocêntrica na linguagem e representação. Preferencialmente, o Atualismo leva em conta as inúmeras perspectivas reais que constituem as heterogeneidades de todos, a fim de sugerir que não há apenas ‘um tipo de presença por toda parte’ em relação a qual todo o resto é passado ou futuro - isso é, ‘virtual’ - mas múltiplos presentes e realidades que podem ser percebidas através de um alargamento da percepção humana (Mullarkey 2004: 487). Nesse sentido, o projeto do Atualismo está sustentado por uma demanda ética de reconhecer a realidade das múltiplas realidades (não somente um único ‘real’), ao invés de ‘virtualizar’ essas realidades como a base diferencial para uma única, dominante realidade ou presença. Pode ser que o Virtualismo aparentemente celebre este virtual como o mecanismo criativo por trás do real, mesmo assim, Mullarkey sugere, que essa celebração mascara uma forma de opressão ou uma negação da realidade da diferença. Assim sendo, além de apenas desconstruir a presença de acordo com a distinção virtual/real, nós precisamos reconhecer a presença de múltiplas atualidades, até mesmo quando estas atualidades são invisíveis ou imperceptíveis para ‘nós’. Isto é, independentemente dos limites da nossa perspectiva específica, estas múltiplas atualidades ‘são sempre reais em e para eles mesmos’ (Mullarkey 2004: 481). Presença é uma pluralidade de presentes, ou uma multiplicidade de modos desumanos assim como humanos de estar em tempo. Portanto, a aproximação da temporalidade da presença que o Atualismo promove é uma das que é menos antropocêntrica do que qualquer da metafísica da presença (como desconstruído por Bergson, Derrida e Deleuze) ou Virtualismo, mas também menos ‘passadista’ do que o último, dado seu apoio para o desenvolvimento de uma percepção ampliada para encontrar a espessura do presente (como presentes, plural)”.

Essa visão perspectivada e multiplicada de uma temporalidade e de uma corporalidade tensiona a possibilidade do próprio teatro e da performance em criar modos de existência. As aberturas dos corpos para uma ética dos encontros se pensamos em Deleuze. Os seres de teatro, por exemplo, seriam uma multiplicação em redes, uma multiplicação errático-afetiva que se sustenta numa dimensão processual no desdobramento das linhas melódicas dos afetos (Deleuze 2012) a partir de coletivos. O trânsito dos afetos tem uma orientação para o processo. Por isso a memória e a imaginação são aspectos que implicam a produção e constituição diferencial de mundo. Se o teatro é um dispositivo que se movimenta na possibilidade de se inventar relações, o que implica a produção de novos modos de existência, é porque essa invenção, em ato, é, em si, uma inevitável multiplicação de corpos em conexão. Essas conexões possíveis seguem em devir e não acabam com a apresentação. Na verdade, mesmo antes da apresentação, tais conexões já existem em processo de multiplicação virtual e rizomática.

Memória e imaginação precisam de liberdade para tocar a *potentia* (potência). E precisamos, cada vez mais, imaginar mais, porque imaginar mais é promover e estar apto a mais encontros, é permitir que o corpo seja mais e mais afetado de outras maneiras. E se imaginar mais é confluir consciências coletivas em suas singularidades corporais, é porque tal imaginação possibilita que a mente seja mais complexa e ampla. Também, que a multidão, enquanto sujeito político único e heterogêneo, amplie e torne mais complexas suas demandas e soluções políticas.

A revelia de todo o desenvolvimento da neurociência, da biologia, da medicina, da mecânica quântica e de tantas áreas do conhecimento que se debruçaram sobre o corpo, uma frase de Espinosa muito comentada e que jamais perdeu seu frescor, além de ser um verdadeiro *leitmotiv* dessa pesquisa, é “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo” (2013, p. 167), daí podemos inferir possibilidades para além das especificidades dos corpos e da matéria extensiva em geral para compreendermos essa frase num tom substancialmente político, pois a multidão é sempre uma possibilidade do porvir, é uma potência indeterminada. O “até agora” da sentença de Espinosa é um limite, um limite que aponta uma possibilidade de deliberação e de constituição real, um limite cujos contornos éticos apontam para o limite inalcançável do Corpo sem Órgãos, pois a ele nunca se chegará. Infinito. E assim, poderíamos falar de um Corpo sem Órgãos coletivo, intenso em sua heterogeneidade, uma comunidade do porvir. O que essa multidão poderia imaginar para um cenário político inaudito? Quando Espinosa diz que o

apetite ou desejo<sup>89</sup> como afeto primário é aquilo que faz um corpo perseverar em sua essência para aumentar sua potência de existir, há que se pensar essa proposição em termos políticos, pois se trata de um embate ético e micropolítico. Tanto que para superar um dos afetos mais persistentes na política, o medo, Espinosa dirá que

[...] para acabar com o medo é preciso pensar com firmeza, quer dizer, é preciso enumerar e *imaginar*, com frequência, os perigos da vida e a melhor maneira de evitá-los e superá-los é por meio da coragem e da fortaleza. Deve-se observar, entretanto, que ao ordenar nossos pensamentos e *imaginações*, devemos levar sempre em consideração [...] aquilo que cada coisa tem de bom, para que sejamos, assim, sempre determinados a agir segundo o afeto da alegria (2013, p. 381, grifo nosso).

Estamos a falar da possibilidade de um povo que devém, de uma comunidade do amanhã, que sempre será do amanhã, pois, à medida que se devém, um conjunto de práticas ético-afetivas vai dotando de potência esse mesmo povo. É um atualismo que não acaba. Esta é a constituição da multidão. Esse porvir também é uma modulação poético-estética. Segundo David Lapoujade

Criar novos corpos, individuais, amorosos, coletivos, políticos, mas também novos enunciados, fabulações, delírios, tal é a tarefa ao mesmo tempo estética, política e filosófica. [...] E se arte, filosofia e ciência são inseparáveis da política, é à medida que repovoam o mundo de outro modo (2015, p. 305).

Estes outros modos que repovoam o mundo são criados a partir da intensidade que transita em circuito de afetos singulares. É necessário perceber que a imaginação, também matéria prima da arte, está no fundamento dessa base ética para repovoar o mundo de outras formas. A imaginação, em Espinosa, nasce da fricção entre os corpos, é uma projeção do encontro. É aquilo que se forma a partir das interações modais. É um trânsito, uma travessia entre a percepção de algo manifesto e sua posterior elaboração. E, assim como o teatro, a imaginação carrega em si um caráter efêmero, mas circunstancialmente processual. Ela é uma fagulha para o princípio de uma elaboração política, ela é o *insight* necessário, o estopim fugidio de uma eclosão afetiva que pode se constituir em potência política. Para Lapoujade

Apenas esse presente não esgota nem sua realidade nem sua atualidade. Compreende-se que Deleuze e Guattari possam dizer: "Falta-nos resistência ao presente", tão fugidias são as imagens, que se dissipam logo se formam. Mas, no intervalo em que se formam, acontece delas terem potência suficiente para fender a mônada e engendrar novos mundos (2015, p. 306).

---

<sup>89</sup> Spinoza considera que o apetite é o desejo, com a única diferença de que o desejo seria o apetite com a consciência que dele se tem. Ou seja, trata-se de perceber que se deseja.

Essa “resistência ao presente” aponta para a evidência e necessidade em se criar uma possibilidade futura de mundo. A imaginação precisa se revitalizar, se desdobrar sobre si mesma, se reelaborar. A pergunta “Como criar para si um corpo sem órgãos?” se desdobra em “Como criar um corpo sem órgãos coletivo?”. Ou seja, essa é uma questão política de ressonância micropolítica. Criar, aqui, tem a acepção estética e artística do termo, é onde “A arte e a filosofia juntam-se neste ponto, a constituição de uma terra e de um povo ausentes, como correlato da criação” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 140). Ou seja, falta-nos a *práxis* da criação. Arte, ética e política num *continuum* imaginar as possibilidades de existência.

Mas voltemos a Espinosa, pois a imaginação, no *corpus* de sua obra, é um assunto polêmico entre os seus comentadores. Em primeiro lugar, ele não trata a imaginação de maneira homogênea, inclusive, ela parece em muitos momentos se contradizer, migrando ora para um polo negativo, ora para um polo positivo na cadeia de eventos nos gêneros de conhecimento. Inicialmente, a imaginação é uma produção das possibilidades de afecções. Imagina-se porque sofre-se afecções. Isso é demonstrado na ordem geométrica da *Ética*, por exemplo. Quanto mais afecções sofre um corpo, maior sua possibilidade de imaginar e, conseqüentemente, maior sua capacidade de formar noções comuns e assim por diante. Imaginar também é sócio-político. Os coletivos imaginam sua *práxis* e sua própria constituição, sua própria produção de mundo. É aqui que imaginação se liga ao *conatus*. Este é o que no modo humano finito persevera em sua existência. E é aqui que o *conatus* se relaciona ao desejo ou apetite. Embora, a imaginação seja um tema recorrente e idiossincrático na obra de Espinosa, façamos, uma pequena incursão em sua *Ética*, para que possamos ter em mente sua forma positiva e afirmativa no contexto de sua filosofia e para sua direta relação com a prática constitutiva da performance e do teatro.

No *Livro II* da *Ética*, Espinosa vai definir a imaginação como o primeiro gênero de conhecimento. Aqui ainda podemos notar traços negativos deste conhecimento quando, na Proposição 25 ele diz “A ideia de uma afecção qualquer do corpo humano não envolve o conhecimento adequado do corpo exterior” (Spinoza, 2013, p. 119), ou ainda na Proposição 41 quando diz “O conhecimento de primeiro gênero é a única causa de falsidade, enquanto o conhecimento de segundo gênero e o de terceiro é necessariamente verdadeiro” (idem, p. 135). Ao mesmo tempo, na Proposição 19, ele vai dizer “A mente humana não conhece o próprio corpo humano e não sabe que ele existe senão por meio das ideias das afecções pelas quais o corpo é afetado”, o que indica o fato de que a imaginação é, fundamentalmente, constitutiva na

ordem ética da vida apontada por Espinosa. Se a falsidade e o conhecimento inadequado seriam produtos do imaginar, não existiria conhecimento adequado sem esse mesmo imaginar. Já no *Livro III*, Espinosa vai se debruçar sobre a questão dos afetos como a variação da potência de agir. É aqui que a imaginação aparece como uma ideia livre de conotações morais, participando do aumento da potência de perseverar, colocando o *conatus* em fina relação como primeiro gênero de conhecimento. Aqui a imaginação participa ativamente nos processos de sínteses afetivas. Na proposição 2, lê-se “A mente esforça-se, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo” (Spinoza, 2013, p. 179) e na proposição 13 “Quando a mente imagina aquelas coisas que diminuem ou refreiam a potência de agir do corpo, ela se esforça, tanto quanto pode, por se recordar de coisas que excluam a existência das primeiras” (Spinoza, 2013, p. 181). Nessas proposições temos a participação efetiva do ato de imaginar como práxis de um exercício ético. Há que se imaginar o bom para a constituição de si e do mundo. Já no *Livro V*, há uma espécie de salto circunstancial para o entendimento da imaginação. As proposições 11, 12, 13, 14 e 15 fazem uma elaboração positiva do ato de imaginar. Vejamos o conjunto dessas proposições

Proposição 11. Quanto maior é o número de coisas a que uma imagem está referida, tanto mais ela é frequente, ou seja, tanto mais vezes ela torna-se vívida, e tanto mais ocupa a mente/ Proposição 12. As imagens das coisas vinculam-se mais facilmente àquelas imagens que estão referidas às coisas que compreendemos clara e distintamente do que a outras/ Proposição 13. Quanto maior é o número de outras imagens a que uma imagem está vinculada, tanto mais frequentemente ela se torna vívida/ Proposição 14. A mente pode fazer com que todas as afecções do corpo, ou seja, as imagens das coisas, estejam referidas à ideia de Deus/ Proposição 15. Quem compreende a si próprio e os seus afetos, clara e distintamente, ama a Deus; e tanto mais quanto mais compreende a si próprio e os seus afetos (Spinoza, 2013, p. 383).

Há uma gradação do ato de imaginar que passa a ter características como clareza, distinção e vivacidade como traços intensivos. Uma imagem pode ser vívida e compor uma maior perfeição da mente, por exemplo. É aqui também que a imaginação é diretamente relacionada com o amor intelectual de deus ou terceiro gênero do conhecimento. E na proposição 21, Espinosa diz “A mente não pode imaginar nada, nem se recordar das coisas passadas, senão enquanto dura o corpo” (2013, p. 389), o que denota o caráter constitutivo do corpo nas sínteses afetivas, pois é do corpo a potência de imaginar.

Pode-se objetar que há uma hierarquia na ordem da elaboração ética e que a imaginação está num lugar pouco privilegiado no método geométrico. No entanto, essa premissa é fruto de um

olhar displicente da *Ética* como um todo. Primeiro que a *Ética* não é um livro homogêneo composto de fórmulas incólumes, pois há uma micropolítica dos escólios que fazem movimentar toda uma micropolítica afetiva, disruptiva e rebelde como aponta Deleuze (2004). Segundo que, pensar a ordem da imanência, exige um plano que comporte todas as idiosincrasias do afeto como variação da potência de agir. Neste plano de imanência tudo se aproxima e se relaciona, tudo é simultâneo, pois não há linearidade e retidão. Há antes, uma sobreposição, a ordem do conhecimento é uma contemporaneidade em si. É por isso que a chamada “virada afetiva” tem sido um campo profícuo de pesquisa nas várias ciências humanas, sobretudo no contexto da performance e do teatro.

Mas voltemos à multidão e a Negri, que é um autor que vai perscrutar um nível muito intrincado de uma imaginação como potência do coletivo em Espinosa. A despeito dos governos possíveis para uma constituição estatal, o mais importante vai ser o que libera a multidão para perseguir e desdobrar sua perseverança em agir e existir. É dessa forma que a imaginação ganha um estatuto constitutivo do real, a ponto de fazer dessa premissa um grito de guerra dentro da *Ética* de Espinosa, pois

A liberdade, a verdadeira, a plena liberdade, aquela que amamos e pela qual vivemos e morremos, constrói diretamente o mundo, *imediatamente*. A multiplicidade não é mediatizada pelo direito, mas pelo processo constitutivo: e a constituição da liberdade é sempre revolucionária (Negri, 2018, p. 46, grifo nosso).

O imediatismo é uma característica da imanência, é uma política da aproximação bem distinta do distanciamento de várias religiões ocidentais que pregam a extemporaneidade da salvação ou do paraíso. Uma vida de privações que possibilitaria um pós-morte edênico e auspicioso é um contrassenso ao imediatismo de um princípio imanente. É o *conatus* que é a própria imediatez existencial como aponta Negri. Os dados imediatos da experiência coletiva também são os dados da configuração múltipla da performance, por exemplo. Tal imediatismo da prática da multidão é atemporal, o que implica dizer que ele é ininterrupta produção de mundo. Trata-se de uma teoria da *potentia*, da expansão do ser prático, como aponta Negri. Não é uma filosofia da origem, mas do meio. São os corpos que fundam em sua variação modal. Dessa forma, considerando que a imaginação insere a produção do real na ordem do desejo e da vontade, percebe-se inequivocamente que o político é a arena das paixões

Em relação à temática da imaginação, a problemática das paixões chega perto da determinação prática, pois no conjunto confuso de natureza e razão ela insere a vontade, daí abre-se à dimensão da escolha, de alternativa, eventualmente de ruptura. Este é então o ponto sobre o qual pode-se organizar uma perspectiva de constituição, tendo definido não só o âmbito e o ponto de vista, mas também o sujeito constituinte: o homem, em sua imaginação e em sua passionalidade, intermediárias do conhecimento e da vontade – o homem como atividade. O método aqui é aplicável à ontologia. Na razão, inteligência e vontade se identificam, não existe ideia que não seja um ato de afirmação ou de negação. O método é apropriação (Negri, 2018, p. 240).

Aqui Negri descreve a linha intensiva que parte da potência da multidão, que ganha movimento com o desejo e segue em sua elaboração mental. Entenda-se esta linha intensiva como um movimento em sobreposição e processual. As “etapas” são coextensivas à constituição.

Em *Arte y Multitudo*, na *Carta a Raúl, sobre el cuerpo* Antônio Negri, faz uma relação entre a arte e *multitudo* (multidão) que, se não corrobora inteiramente com a política em Espinosa, é de sua filosofia que ele se vale para investigar o mundo político e as possibilidades de constituição de uma política dos corpos. Negri fala de uma singularidade que se impõe sobre o universal, uma corporeidade que é uma produção de relação entre singularidades a partir de uma poética. Tal poética, uma arte poética, seria um modo de incorporação da vida, um modo que se efetiva por meio da produção dos corpos, capaz de aumentar a potência da *multitudo*, capaz de partilhar algo a favor de uma constituição política. Ou seja, o poder constituinte tem na arte uma possibilidade muito clara de produção de mundo. Aproximação dos corpos. Micropolítica da imanência.

É interessante notar que a carta de Negri foi escrita na prisão num *insight* que ele teve, numa de suas saídas controladas pelo regime prisional semi-aberto, depois de ter assistido a dois espetáculos cênicos, um da Pina Baush e outro do grupo lituano do diretor Nekrosius. O poder da imaginação a favor de afetos-ações capazes de fazer o coletivo ser induzido a uma maior perfeição<sup>90</sup>. Em outra carta, *Carta a Nanni, sobre la construcción*, Negri diz que a arte “É un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino” (2000, p. 37)<sup>91</sup>, ou seja, os artistas fazem parte

---

<sup>90</sup> Na *Ética* de Espinosa sua ontologia corrobora com uma ética que produz uma maior perfeição ou uma menor perfeição, não existe a ideia de imperfeição, pois todo o exercício ético implica num aumento ou diminuição da potência de existir.

<sup>91</sup> Tradução livre: “É um poder constituinte, uma potência ontologicamente constitutiva. Através da arte, o poder coletivo de liberação prenuncia seu destino”.

de um coletivo, multidão, *multitudo*, capaz de fazer mundo por meio de sua produção. E o corpo, em sua ação performática, em sua singularidade, é um vetor ético-político perfeitamente partícipe da ontologia da imanência em Espinosa. Imanência é também a possibilidade de se aproximar uma *práxis*, no caso, o fazer artístico.

Pensemos numa imaginação coletiva da humanidade sob uma ética, que é a própria prática da liberdade para a constituição do mundo. Esse é o projeto visionário de Espinosa na visão de Negri, como foi posto até aqui. Um singular deslocamento da ideia de *potestas* (poder) para a *potentia* (potência). Potência de imaginar, pois “A imaginação está no coração da ontologia constitutiva porque está no centro e é o selo da continuidade, da univocidade absoluta da ordem do ser” (Negri, 2018, p. 376), ou seja, a potência de existir se constitui, *a priori*, sob o ato de imaginar, que se desdobra no exercício ético, pois “A ética do modo é então uma operação sobre o ser, no ser, para o ser. A ética da liberação é uma ética constitutiva, ontologicamente constitutiva” (2018, p. 297).

O potencial da arte em mover coletividades na direção de possíveis deliberações políticas é uma substancial potência dos corpos, de sua fricção, de seu processo imaginativo, de sua produção intensiva de afetos, da multiplicidade de seu exercício ético de liberdade. Há que se pensar a estética como algo vasto, fundante, constitutivamente partilhado entre singularidades e coletividades, cuja virtualidade implica a possibilidade de outros mundos. Trata-se de um modo de praticar o limite, um materialismo do infinito. Pensando no contexto do teatro e retomando, ao início desta seção, à carta escrita por Artaud à Paule Thevenin, ele diz

[...] e me consagrarei a partir de agora/ exclusivamente/ ao teatro/ tal qual o concebo/ 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./ O teatro é a gênese da criação./ Isso se fará [...] (2017, p. 173-174).

Esse teatro que faria ganhar corporalmente tanto aquele que age como sua audiência, é um teatro que enfrenta limites e “O limite não é algo que se pensa, mas que se enfrenta; e que só se pensa se se enfrenta. Tal questão atravessa toda a filosofia de Deleuze” (Lapoujade, 2015, p. 307). Importante ressaltar que esta postura de Artaud foi uma resposta à recepção da transmissão radiofônica de *Para acabar com o julgamento de deus*. Sua intenção maior com o teatro da crueldade era justamente tocar o público na sua dimensão sensório-corpórea. Cull vai

sugerir, a partir das intenções artaudianas a seguinte pergunta “O que o corpo do público pode fazer?”. Trata-se de uma dilatação e uma continuidade da questão colocada por Espinosa sobre o que um corpo pode fazer. As possíveis respostas a estas indagações encontram na imaginação constitutiva algumas pistas para o desdobramento da questão. No teatro proposto por Artaud, é o limite da própria linguagem do teatro que é tensionado, o limite de sua configuração espaço-temporal, o limite da ação da própria atriz/performer, o limite da própria imaginação, que é um limite que toca os corpos, que é o limite da multidão. É aqui que a arte teatral e da performance pode ser vista como um lugar da *práxis* do risco, cujo limite está sempre em expansão. Até onde podemos chegar com nossos corpos? Esse é o exercício ético em Espinosa, assim como é o constante exercício do Corpo sem Órgãos emanado de Artaud.

“O que pode fazer o corpo do público?” é um pressuposto da imaginação material. O que se conserva de uma performance? Não seria justamente a mutação dos corpos e a ampliação do seu senso constitutivo? Não deveríamos compreender que para uma *práxis* de produção do real no sentido político da palavra, aquele remetido à ideia de um povo por vir, tal qual vislumbram Deleuze e Guattari, há que se rememorar, sobrepor as memórias e fustigar com a imaginação de um corpo coletivo? Logo, podemos imaginar e saber, de fato, que o teatro e a performance não são artes efêmeras no sentido comumente dado à palavra efêmero, mas compreende imediatamente a prática de um grupo, de uma multidão, de uma comunidade por vir que já está em estado de devir. O entorno simpático das trocas afetivas é uma forma do teatro se espalhar na matéria dos corpos. Pode-se ouvir o som das linhas melódicas (Deleuze 2012) contrapontuando umas às outras, arranjando umas às outras, harmonizando umas às outras, e entenda-se harmonia como a reunião de sons e linhas heterogêneas. Conserva-se aquilo que pode dar corpo ao impossível.

Ao final de *Para acabar com o julgamento de deus*, num *Post-scriptum*, Artaud diz: Quem sou?/De onde venho?/Eu sou o Antonin Artaud/e se o disser/como sei dizê-lo/imediatamente/vereis o meu corpo actual/voar em estilhaços/e refazer/com dez mil aspectos/notórios/um corpo novo/onde não podereis/nunca mais/esquecer-me<sup>92</sup>. Esse novo corpo, essa nova anatomia, exige aquele rigor da crueldade para se reimaginar e se refazer outro. Certamente Artaud tentou afetar outros corpos, sobretudo a partir de uma linguagem afetiva e disruptiva. Ele buscou quebrá-los, investindo energia na desorganização das formas, na

---

<sup>92</sup> In *Eu, Antonin Artaud*, tradução de Aníbal Fernandes, 2007.

inquietação e desvario de suas práticas, na lucidez estranha de seus delírios. O rearranjo dos estilhaços deste Artaud desfeito faz parte de uma constelação maior que compreende outros corpos. Como um povo conserva sua memória, que não cessa de se desdobrar sobre si mesma de forma a constituir outras camadas, outras tramas constitutivas, fazendo o passado perder seu status de “algo que ficou pra trás”? E como um povo conserva sua capacidade de se imaginar outro, fazendo do futuro, do povo por vir, uma camada atual que faz com que o amanhã seja imediato e produtor de novas formas de vida? Safatle parece, de alguma forma, pactuar com Artaud ao confluir seu pensamento na direção de uma arte, cujos afetos, pretendem cindir os corpos

[...] é para isso que a arte existe em sua força política, para deixar os corpos se quebrarem. Se amássemos tanto nossos corpos como são, com suas afecções definidas e sua integridade inviolável, com sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados na integridade de nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada (2015, p. 36).

A arte de quebrar corpos aponta, assim, um devir-povo, numa constante fratura social, numa complexa negociação de afetos, numa perene transformação, pois a política é fundamentalmente um território do embate de paixões. Há que se sentir as múltiplas camadas da sensibilidade para que se irrompa novas possibilidades de formas sociais. Não existe corpo social sem sensibilidade. A performance e o teatro têm esse caráter sócio-político que promove uma nova dimensão para o ato de imaginar. Emergência de corpos renovados e multiplicados em suas possibilidades. Potenciais corpos insurgentes. A linguagem da performance, assim como a do teatro e suas intersecções estão num projeto de constituição política que tende a quebrar e a explodir as formas e os corpos. A estética de Bob Wilson, conforme sugere Cull (2013), vem insuflar uma outra velocidade nos corpos, a possibilidade de uma lentidão singular, aberta e imagética, profícua em possibilidades lacunares. Kazuo Ohno vem trazer as possibilidades de partículas cósmicas e toda a intrusão de inumanidades, insetos, pedras, espaços, um ramo, hecceidades. Artaud vem trazer uma palavra que fala ao corpo, eletricamente, nervosamente. Há que se imaginar, com todas as forças possíveis, esse povo do porvir e resistir ao presente desta imagem virtual para que no tecido social, nas fibras de luz de nossas moléculas, ela possa se reatualizar em miríades de estilhaços, possa se recompor, possa se revitalizar até o próximo limite que não se cansa de infinitar.

“O que pode o corpo do público?” é uma pergunta que não deve cessar de ser feita. Precisamos sempre retomar este ponto singular. É a esta pergunta que se desdobra o fazer teatral. O que pode uma audiência? No prefácio de *Anomalia Selvagem*, Deleuze diz que “Espinosa pensa imediatamente em termos de multidão e não de indivíduo. Toda a sua filosofia é uma filosofia da “*potentia*” contra a “*potestas*”” (2018, p. 11). Podemos inferir o poder constituinte da multidão diante da biopolítica e da biorregulação dos corpos, pois não se trata de poder e sim de potência. O virtual não é simplesmente aquilo que precisa se atualizar, se encarnar, pois suas partículas já são reais. Pois afere Deleuze “A ideia fundamental de Espinosa é a de um desenvolvimento espontâneo das forças, pelo menos virtualmente. O que quer dizer que não há necessidade, em princípio, de uma mediação para constituir as relações que correspondem às forças” (Negri, 2018, p. 9). É aqui que começamos a compreender uma multiplicidade espaço-temporal da performance e do teatro. A potência de tal multidão pode parecer, a princípio, como uma utopia, como bem apontou Deleuze. No entanto, pensemos e imaginemos, é possível uma comunidade como a de *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, de 2019? Certamente, aquela *Bacurau* fílmica é uma virtualidade, é real de fato, dentre outras tantas virtualidades e tempos simultaneamente presentes. Mas também é um atualismo imaginal, diríamos. Pensemos a presença como esta simultaneidade temporal como já foi colocado a respeito da discussão de Cull. O pássaro bacurau, epíteto da cidade, é um pássaro pouco visto, pouco conhecido, pois tem hábitos noturnos. É pássaro discreto. Habita quase todo o globo terrestre. Em virtude de seus atos subterrâneos, parece a camuflagem perfeita da resistência e da re-existência. Uma cidade que saiu do mapa e um pássaro que não se vê.

É possível que olhemos para as nossas armas, para aquilo que nos constitui e que atravessa nossas lutas diárias de ontem e sempre? Estamos a falar de memória. Se *Bacurau* tem um museu, certamente é pra que certa memória, e vale pontuar que memória e imaginação, como já foi colocado, são recursos necessários para uma constituição política potente, esteja presente, não simplesmente como um recobrar do passado, mas como uma nova camada de presente e de futuro. É uma proliferação dos tempos. Esta é a memória possível em Espinosa. As armas do cangaço, as armas dos outros que foram cooptadas pelas máquinas de guerra, as que permaneceram em nossos corpos como é o caso da Capoeira Angola, prática brincante e cortês como disse Mestre Pastinha, mas que guarda todas as matérias virtuais de uma extensa luta de povos que nos constituíram. Dança, luta e brincadeira. Há uma potência irresistível nestas ancestralidades que possuem o momento presente com todos os seus espíritos, toda a sua

virtualidade, toda a ordem de devires-pássaros. Conhecer é estratégico e tático em Bacurau. É uma ordem ética. Nesta cidade a prostituta tem uma importância singular e intensiva maior que a da igreja, que até existe empoeirada e abandonada, pois há que abraçar inclusive aqueles que creem neste tipo de relação mediada. O projeto político-teológico deu lugar a um projeto de gestão coletiva das singularidades. Os velhos têm o seu lugar, as crianças, as mulheres. É uma comunidade que enxerga o amanhã porque imagina com profundidade constitutiva e consegue gerenciar sua vitalidade porque tem memória e, sobretudo, porque sabe imaginar.

### **Prometea, desmembrando Prometeu<sup>93</sup>**

Um grelo de rizoma, broto conceitual, plano de composição e expressão. *Prometea*, o espetáculo teatral, nasce, ao menos conceitualmente, com a possibilidade da “morte” da figura masculina de Prometeu. Na mitologia, a figura de Prometeu é uma espécie de arauto do conhecimento da humanidade. Seu próprio criador. Aquele que inventou as técnicas, que doou o fogo, que se aproximou da humanidade a despeito das normas do plano divino. *Prometea*, o nome, é uma espécie de abertura às potencialidades do ato de conhecer e, sobretudo, do ato de imaginar. A pesquisa da peça partiu das modulações do mito de Prometeu, sobretudo da peça de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, cujo final, “*entre relâmpagos, trovões e terremotos*”, em algum momento do princípio da dramaturgia, teria sido o início da peça. Ao final do texto de Ésquilo, é anunciada e sugerida a força da figura de Zeus, cuja cólera, na fala de Prometeu, incita os ares, a terra, numa sonoridade subterrânea que vem demonstrar seu poder. Zeus é um som de fúria elemental

Mas, eis os fatos, não simples palavras;/ a terra treme, e também repercute/ em seus abismos a voz do trovão;/ em sinuosidades abrasadas/ já resplandece o raio;/ um ciclone/ volteia e forma turbilhões de pó;/ os sopros do ar lícido se lançam/ uns contra os outros e se digladiam;/ os ventos já estão em plena guerra/ o céu já se confunde com o mar./ Eis a rajada que, para espantar-me,/ vem decididamente contra mim,/ mandada por Zeus todo-poderoso./ Ah! Minha majestosa mãe, e o Éter/ que faz girar

<sup>93</sup> Link da filmagem do espetáculo do Grupo Desvio – DF, *Prometea, abutres, carcaças e carniças*: <https://www.youtube.com/watch?v=zLjBbFWYrog>. A apresentação ocorreu no Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro do DF, em 23 de agosto de 2019. Importante frisar que a filmagem não tem uma qualidade técnica de som/imagem pensada para o formato estético do vídeo e foi executada apenas como registro. Ademais, sugerimos aqui uma *Prometea* que prescinde desse registro, ao sugerirmos que ela seja imaginada pelo leitor a partir do modo de agir desenvolvido nesta seção. Isto implica em dizer que tanto a inteireza da dramaturgia textual quanto o registro da peça são elementos que participam de um agenciamento maior que é o próprio imaginar como um modo de agir.

ao redor deste mundo/ a luz oferecida a todos nós!/ Vedes a iniquidade que me atinge?  
(Ésquilo, 1993, p. 64-65).

Vários elementos do mito foram dissecados e abertos a uma antropofagia. O fígado, a águia ou abutre, Zeus, o fogo, ou mesmo a rocha, a qual o titã ficou preso por tanto tempo, foram elementos incitadores das possibilidades da dramaturgia/encenação/música. Outros autores entre os quais André Gide, Heiner Muller, Kafka e Alan Moore, foram canibalizados neste processo de criação. Algumas versões mais sombrias do mito como é o caso dos *insights* de Kafka e Muller<sup>94</sup>, por exemplo, apontam para uma decadência da figura de Prometeu e uma relação simbiótica e mesmo patológica com sua águia/abutre. Em Kafka, o abutre mergulha boca adentro de um homem moribundo já bem carcomido pela ave e afoga-se em seu sangue. Em Muller, há uma simbiose entre a águia com cabeça de cão e Prometeu, aprisionado à rocha no Cáucaso. A águia come-lhe o fígado e defeca sobre Prometeu que é alimentado pelas fezes num ciclo de cerca de 3000 anos.

Poderíamos falar, no contexto da criação da peça, de uma transubstanciação antropofágica do mito. Havia uma necessidade de se canibalizar os princípios de um conhecimento prometeico na constituição de uma figura feminina. Para revitalizar um mito fundador da consciência da humanidade, vislumbramos a possibilidade de um devir-mulher. E nomear, neste caso, já traz consigo uma possibilidade infinda de desencadear devires. Ao mesmo tempo em que *Prometea*, enquanto substantivo nominal, fulgurou em nosso horizonte criativo como uma potência minoritária, aos poucos, a imaginação, a ideação e a *práxis* inicial do trabalho (pesquisas, conversas, esboços dramaturgicos, improvisos, trocas...), começou a adquirir um caráter impessoal, despersonalizado, uma verdadeira diluição das figuras míticas, dos nomes, do próprio caráter humano, da ideia de sujeito. Isso também significou uma passagem da possibilidade de se investir num devir-mulher para uma possibilidade de investimento afetivo num devir-animal<sup>95</sup>. Nascia aí, a figura, para além do arquétipo, anti-política, inumana, carniceira, do abutre.

<sup>94</sup> Conto *O abutre* do livro de Franz Kafka *Narrativas do Espólio e A libertação de Prometeu* texto do livro *Medeamaterial e outros textos* de Heiner Müller.

<sup>95</sup> Para Deleuze e Guattari, todo devir é minoritário e “É por isso que, inversamente, a reconstrução do corpo como Corpo sem Órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular” (2005, p. 69). O devir-mulher faz escapar intensidades que desestabilizam e fazem variar a normatividade do princípio majoritário do homem. Pois há uma força afirmativa que implica uma micropolítica do feminino como uma irrupção que afere uma diferença. Já o devir-animal é um devir inaudito e é sempre uma matilha, uma legião. Há um fascínio estranho e expansivo pela multidão. Em *Prometea*, poderíamos falar de uma

Esta é uma imagem. Um abutre empoleirado que observa as ações humanas. Um ser que esteve aqui antes da gente, que sobrevoou todos os acontecimentos pelos quais passou a humanidade. Por sinal, o abutre é uma figura onipresente na mitologia cristã do Velho e do Novo Testamento, “Onde estiver o cadáver, aí se juntarão os abutres” (Mateus 24: 28), trecho do *Discurso Escatológico* que anuncia a ruína de Jerusalém. Os abutres acompanharam os êxodos. A morte era sempre uma figura nestas longas peregrinações e as aves falconiformes vulturídeas sempre estavam à espreita da carniça. Esta é uma imaginação ativa, emanção da águia, figura estabelecida no mito de Prometeu. O abutre seria, no contexto da peça, a sombra desta águia, a sombra da própria humanidade. Então, uma ética abútrica, urubua, passou a marulhar os intentos de uma dramaturgia e de uma encenação, que pretendia resgatar, também, um pouco do aspecto político em torno da mitologia de Prometeu, um *outsider* fundador da consciência humana, uma figura visionária que corrompeu a ordem divina para se dedicar às potências de uma humanidade. Um agitador político. A favor da ideia desse princípio transgressor de Prometeu, agora *Prometea*, poderíamos cooptar uma reflexão de Han a partir de Giorgio Agamben, que via na ideia da religião uma forma de vigilância e na profanação um legítimo “ato de negligência consciente” contra tal sistema, o que soa prometeico dizer que a “profanação é uma *prática da liberdade* que nos liberta da transcendência e de todas as formas de subjetivação. A profanação abre, assim, um *espaço de jogo da imanência*” (Han, 2018, p. 74, grifo do autor). *Prometea, abutres, carcaças e carniças* constitui-se como matéria intensiva de uma legítima profanação. Poderíamos falar de partículas de uma abutriferação, de uma carniceria. Aqui o tecido do humano começa a se desfazer nas núpcias com o animal. Aqui não há sujeitos. É na fissura do mito, na fissura do homem, que algo escapa, algo foge.

### **Prometea, ser de fuga**

Como principiado acima, o espetáculo teatral procurou ser contaminado no início de sua criação, por um devir-mulher, como uma possibilidade de fazer fugir os valores já estabelecidos pela mitologia prometeica. Fazer fugir os valores masculinos aí implicados. A contaminação por esse potencial minoritário para o contexto da peça teve grande influência da obra de Moore, *Promethea*<sup>96</sup>. Esse contágio possibilitou uma liberdade singular para se pensar as potências

---

abutriferação, uma proliferação de abutres. No devir-animal “Trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 65).

<sup>96</sup> Na obra de Moore uma personagem homônima, *Promethea*, é uma entidade que incorpora a imaginação humana. Na verdade, a obra é uma constante experimentação da atividade criadora, das potências da imaginação e das

disjuntivas do mito original. Não criamos uma figura feminina que representasse *Prometea*. Antes disso, a chave conceitual do trabalho tinha neste nome uma possibilidade de fazer afetar toda a compreensão e estrutura do espetáculo, tinha a possibilidade de fazer desencadear outros devires. A desterritorialização do mito masculino deu lugar a uma experimentação micropolítica em que a própria estrutura dramática sofreu esse atravessamento molecular. *Prometea* é, em si, enquanto conceito no contexto de idealização e criação da peça, um potencial intrusivo, irruptivo e desestabilizador. Esse potencial arrasta consigo a própria forma dramática da peça, que foi construída em blocos, aparentemente díspares, não lineares, como se eles se investissem uns nos outros como valores imagéticos-afetivos e não como uma narrativa cronológica ou princípios característicos do enredo. Também não há diálogos na peça, pois as enunciações são coletivas e a-subjetivas. Discurso indireto livre. Liberdade para cooptar, devorar, regurgitar as vozes todas. Para Deleuze e Guattari há três grandes estratos sobre os quais devemos agir para se criar um Corpo sem Órgãos: o organismo, a significância e a subjetivação. Não existem sujeitos em *Prometea*. A interpretação (significado e significante) dá lugar à experimentação. É como se o nome *Prometea*, o próprio plano de composição da criação, pairasse sobre toda a peça como algo intrinsecamente pertencente e constitutivo, mas que não pode ser capturado numa figura, num sujeito, numa história, numa forma. Na verdade, as formas procuram fugir, mas fugir de quê? Da história mítica, cujo princípio majoritário enredou seus personagens. Fugir da estrutura familiar e do Estado com seus centros de poder e personagens determinados. Fugir da própria ideia do conhecimento como tendo uma raiz masculina, o *logos*, e da própria estrutura narrativa estabelecida pelas formas do contar e as premissas do enredo, assim como da ordem do discurso. As fugas partem das fissuras de um humanismo que prega a humanidade do homem. São aberturas às inumanidades. *Prometea* procura conjurar uma feitiçaria<sup>97</sup>. Seus afetos feitiçeiros confluem para uma possibilidade de instituição do político e nascem de fontes canibalizadas do mito de Prometeu. O fogo, por exemplo, é uma possibilidade revolucionária na voz de uma velha abutre. O fogo que faísca nossos espíritos é uma emanção de uma figura feminina e animal, completamente

---

possibilidades de conhecer, que tem como ponto nevrálgico a personificação e incorporação da própria figura-entidade *Promethea*.

<sup>97</sup> A feitiçaria, para Deleuze e Guattari, é um fenômeno de borda, pois “Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado” (2005, p. 30). Como parte constituinte do cenário da peça, há uma espécie de pentagrama vermelho estilizado no centro do palco, aplicado sobre um piso de vinil preto com brilho. Algo diabólico parece ser arquitetado, projetado, gestado sobre esta estrutura. Este “pentagrama” são as marcas de todos os movimentos no palco e de todo o desenho de luz. Ele delimita também uma escritura formal, delineando linhas e esquematizando as ações, ao mesmo tempo em que sugere intensivas linhas de fuga.

despersonalizada, dessubjetivada. Trata-se de uma experimentação micropolítica, muito diferente da figura prometeica que rouba o fogo e o oferece aos homens. Embora o mito carregue em si as metáforas possíveis de uma interpretação poética, na peça do Grupo Desvio - DF há, necessariamente, uma comunhão do fogo como um princípio agregador, um comum capaz de se fazer uma multidão ferosa, faiscante, crepitante. E trata-se de um comum que é uma emanção ancestral da sabedoria de uma figura feminina, animal, sem nome, pois revela uma potência que se faz fugir na voz dessa figura. A comunhão do fogo. A eletricidade de nossos corpos reunidos. O fogo como tática de guerrilha. O fogo como uma paixão explosiva. Incitação. A intensidade do levante e da rebelião como uma linha de fuga a favor desta potência. É como fazer uma fogueira que faz alimentar afetos para uma revolução.

### **Ética abútrica**

Se um devir-mulher precisou marulhar nossa imaginação para a ideia primeira da peça, um devir-animal, sobrevoado pelo conceito *Prometea*, se articulou como uma espécie de matilha a sobrevoar em bando o acontecimento humano. O animal, aqui, é uma linha intensiva, uma possibilidade de multiplicação do humano, uma possibilidade de sua fuga. Trata-se de uma infecção, um contágio sem nome, uma outra possibilidade de circuito afetivo, pois “Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 23). E se há algo tratado situacionalmente na peça é justamente as catástrofes em série, a catástrofe ideológica do gênero humano, as catástrofes políticas, que geraram todas as carcaças e carniças. Se cada devir é necessariamente minoritário e, por isso, micropolítico, é porque ele transporta uma série de afetos que fazem fugir as formas, jurídicas, estéticas, religiosas. *Somos aves falconiformes vulturídeas, especialistas em carniça. Equilibramos ecossistemas, limpamos a sujeirada, a bagaça toda, a imundície. Limpamos o mundo porque assim nos ensinaram os nossos ancestrais, que diziam “Limpa, tu!”*. A parte do espetáculo chamada *Abutres* é uma sátira histriônica sob o ponto de vista dos próprios abutres. Embora Bertold Brecht com sua dialética e seu foco político pareça querer corromper os princípios de uma filosofia da imanência aqui presentes, aconteceu de ele ser comido, digerido e metabolizado no contexto da peça, que também tem suas moléculas brechtinianas. *Comemos todo mundo, aqui não tem acepção de cadáver. Isso aqui é democracia em estilo antigo e ontológico*. Se o Corpo sem Órgãos é uma operação mágica (José Gil, 2018), é sobretudo pela intensidade investida numa alquimia ética, que é uma investida na experimentação diante de

todas as matérias do cosmos, sem nenhum tipo de preconceito, pois trata-se de um princípio cartográfico, um princípio antropofágico. A própria figura do abutre, comedor do fígado de Prometeu, é aqui canibalizado como uma iguaria.

*Eram os abutres astronautas?* No contexto da peça, essa pergunta desloca o humano para uma proto-humanidade observada, recriada, comida e metabolizada por outros seres. “Que povo fala as palavras dos abutres?”, poderíamos indagar. O que precisamos imaginar a partir da narrativa de uma ave carniceira? Ela parece falar como nós, com nosso orgulho, com nosso léxico, tudo temperado com um tom sardônico. Há uma espécie de relação dos abutres com o próprio conceito de humanidade. *O avião é uma emanção poética dos abutres*. Jesus Cristo teria sido um verdadeiro urubu. *Sabe aqueles êxodos todos da humanidade? A gente estava lá, só de butuca*. E a despeito de toda a constituição histórico-política do Cristianismo, o antigo testamento faz várias apologias à figura do abutre que, de fato, era uma figura presente no contexto formador daquela humanidade, cujos êxodos eram observados pelos carniceiros. *Sobre o rastro de morte e cadáveres dessa famigerante história bíblica, paira uma ética abútrica*. José Saramago foi deveras audaz na sua discriminação de um templo de sacrifícios a Deus em seu *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Os homens envolviam o clima do templo numa gritante carnificina. Deus da carnificina?

À entrada estão os levitas à espera dos que vêm oferecer sacrifícios, porém neste lugar a atmosfera será tudo menos piedosa, salvo se a piedade era então compreendida doutra maneira, não é só o cheiro e o fumo das gorduras estorricadas, do sangue fresco, do incenso, é também o vozear dos homens, os berros, os balidos, os mugidos dos animais que esperam vez no matadouro, o último e áspero grasnido dum ave que antes soubera cantar. [...] Lá dentro é uma forja, um talho e um matadouro. Em cima de duas grandes mesas de pedra preparam-se as vítimas de maiores dimensões, os bois e os vitelos, sobretudo, mas também carneiros e ovelhas, cabras e bodes. Perto das mesas encontram-se uns altos pilares onde se dependuram, em ganchos chumbados na pedra, as carcaças das reses, e vê-se a frenética atividade do arsenal dos açougues, as facas, os cutelos, os machados, os serrotes, a atmosfera está carregada dos fumos da lenha e dos coiratos queimados, de vapor de sangue e de suor, uma alma qualquer, que nem precisará ser santa, das vulgares, terá dificuldade em entender como poderá Deus sentir-se feliz em meio de tal carnificina, senso, como se diz que é, pai comum dos homens e das bestas. [...] A outra rola gozará da dignidade do sacrifício completo, o que significa que será queimada. O sacerdote sobe a rampa que leva ao cimo do altar, onde arde o fogo sagrado, e, sobre a cornija, na segunda esquina do mesmo lado, sudeste esta, sudoeste a primeira, descabeça a ave, rega com sangue o chão da plataforma, em cujos cantos se erguem ornamentos como cornos de carneiro, e arranca-lhe as vísceras (Saramago, 2013, p. 99-101).

O sacrifício da carne é um princípio bíblico. O *religare* por meio da carnificina. Há um limite estranho na carniça, nas carcaças, somos todos carne. A despeito das miríades de animais

trucidados, participamos dessa orgia da carne. Os abutres, no contexto da peça, são orgulhosos do fato de que a humanidade é meramente uma regurgitação de princípios de seu povo. A humanidade é um processo metabólico, digestão. Há vários alimentadores de abutres espalhados pelo mundo. São lugares destinados à desova de corpos de outros animais, carcaças e carniças, necessários à alimentação de aves necrófagas. Mas imagine uma comunidade que vive numa região montanhosa com planaltos desérticos e ventos frios, cujo solo é rochoso, congelado e precário. Imagine que as fontes de madeira são muito escassas e que não há possibilidade de cremar corpos. O que fazer com os seus mortos? Há abutres que rondam os espaços e, diante da escassez de carcaças, aguardam sua fonte de alimento vital. Imagine ainda que essa comunidade oferece seus mortos aos abutres, num rito sagrado com cantos e incensos de zimbros para atrair as aves. Os corpos são parcimoniosamente cortados e desmembrados com cutelos cerimoniais. Primeiro é retirado o cabelo, o corpo é eviscerado, os membros separados e a carne retirada dos ossos e arremessados sobre pedras sacrificiais para uma plateia de seres falconiformes vulturídeos sagrados prontos a exercerem um rito funerário. Imagine ainda que os ossos são macerados e triturados com um martelo e misturados com farinha de cevada para a alimentação das aves. Este rito existe. No Himalaia, em comunidades tibetanas, e é chamado de *Funeral dos Céus ou Enterro Celestial*<sup>98</sup>.

Esse ritual religioso, que é uma cerimônia coletiva, é na verdade não só uma solução para problemas relacionados ao destino dos corpos dos mortos, mas também uma relação singular do budismo tibetano com a morte. Ou seja, os abutres exercem literalmente uma importante obra sanitária aos humanos num exemplar devir-animal. E, de fato, eles são de extrema importância ao equilíbrio de ecossistemas. *Vejam os gregos que inventaram os sarcófagos em mais uma emanção poética do meu povo. Nós abutres somos sarcófagos. Guardamos os mortos dentro da gente. Quantos não vivem em mim? Isso é um princípio xamânico.* Há algo de micropolítico nesse regime ético de transubstanciar a matéria podre do mundo. O que os abutres digerem? Quais são os afetos que perpassam esse conjunto de práticas para se lidar com o chorume da vida? Há, de fato, uma alquimia da matéria no trabalho dos abutres. Em sua tarefa há uma alquimia ético-política. Traços de abutres. Linhas intensivas e inumanas. Em *Lógica da Sensação*, Deleuze faz uma breve incursão sobre a relação do corpo, da carniça e do espírito no devir-animal de Francis Bacon, o pintor

---

<sup>98</sup> <https://people.howstuffworks.com/culture-traditions/funerals/sky-burial.htm>, consultado em 29.08.2020, às 19h.

Bacon não diz “piedade aos animais”, mas sim que todo o homem que sofre é carniça. A carniça é a zona comum do homem e do animal, a respectiva zona de indiscernibilidade; ela é esse “facto”, é propriamente esse estado em que o pintor se identifica com os objectos do seu horror ou da sua compaixão. É certo que o pintor é carnicero, mas encontra-se nesse açougue como se estivesse dentro de uma igreja, tendo a carniça no lugar do Crucificado (Pintura, de 1946) (2011, p. 64).

Deleuze capta a religiosidade de Bacon diante de um matadouro e a visão deste diante da inevitabilidade potencial da carniça que todos somos, “Não há dúvida de que somos carniça, somos carcaças em potência. Se vou a um talho, acho sempre surpreendente não estar ali eu em vez do animal” (Bacon *apud* Deleuze, 2011, p. 64). Os sacrifícios da carne nos aproximam sensivelmente do fato de que, em alguma medida, também somos esses animais. Os vitelos, o Cristo, os desmembramentos. Uma metafísica animal nos perpassa. Referindo-se a uma personagem de “sentimentos estranhos” que é descrita por Karl Philipp Moritz em seu texto *Anton Reiser – Ein psychologischer Roman*, Deleuze coloca

[...] uma extrema sensação de isolamento, de insignificância quase igual a um nada; o horror de um suplício, no momento em que assiste à execução de quatro homens “exterminados e retalhados”; os restos destes homens, “lançados na roda” ou por cima da balastrada; a certeza de que o acontecimento nos diz singularmente respeito, de que todos nós somos essa carniça que assim vemos ser lançada, e de que o espectador está já do lado de dentro do espetáculo, “massa de carne ambulante”; donde a ideia viva de que os próprios animais são parte da humanidade e de que nós somos algo de criminoso, ou de que somos gado; e depois essa fascinação pelo animal que morre, “um vitelo, a cabeça, os olhos, o focinho, as narinas [...] e por vezes de tal modo se esquecia de si próprio na prolongada contemplação do animal, que acreditava ter realmente sentido por um instante a *espécie de existência* de tal ser [...], resumindo, saber se entre os homens não era ele próprio um cão, ou se um outro animal tinha já ocupado muitas vezes os seus pensamentos desde a sua infância” (2011, p. 65, grifo do autor).

O devir-criança já nos embaralha ao animal em suas manifestações oníricas e imaginais. Deleuze não vai falar de semelhança, mas de uma zona de indiscernibilidade com o animal, pois “o homem que sofre é um animal, o animal que sofre é um homem. É esta a realidade do devir” (Deleuze, 2011, p. 66). Não seria o animal de poder de certas ordens xamânicas o animal que se é no fundo? A morte do animal é assim, espreitar as núpcias com a morte do homem. O monstro, em alguma medida, é uma singularidade que é mostrada pelo homem. Uma ficção de si. Retomemos aos hábitos dos abutres, animais que no fundo também somos. Há uma espécie de transubstanciação da matéria singularizada num corpo que se liquefaz, que se deteriora. Os abutres bebem desses humores, dessa seiva negra. É um pássaro belíssimo, sem sombra de

dúvidas. Sempre que vejo um urubu, imagino que posso ser comido por ele. Mas não são todos os animais que podem engolir a *putrefactio* da nigredo alquímica. Trata-se de um processo metabólico singular. Purificador.

Assim, também o povo, na possibilidade de coletivos humanos, se constitui do seu metabolismo enquanto multidão. Há uma micropolítica dos corpos a favor de uma constituição política. Se o contexto político é passional, é porque uma miríade de afetos precisa ser digerida para que sua potência tenha uma deliberação que represente sua multidão. O abutre aqui é uma intensidade que se debruça sobre a matéria dos corpos, é uma ética molecular que se torna intensiva, é a transformação daquele corpo que foi expropriado. As partículas intensivas desta festa da carne, carniça, são a possibilidade de um exercício de crueldade e rigor da vida, o próprio estar vivo, pois “Saber envelhecer não é permanecer jovem, é extrair de sua idade as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos que constituem a juventude desta idade” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 70). *Isso me lembra minha avó. Vozinha... Aquele som crocitante de sua voz, uma rebeldia grasnada, crasnante... Seu senso de humor, seu senso de amor. A maneira como ela tirava as tiras de carnes dos corpos, os tufos de nervos, o viço em sugar a gordura dos ossos, a beatitude em devorar os olhos e escavar os corpos, a sabedoria em fazer do chorume da vida um néctar abençoado e a graça em fazer fluir os espíritos pra dentro de si. Minha avó está dentro de mim como uma coisa quente, marulhosa, amorosa, vulcânica, revolucionária... Revolucionária. Sua língua antiga me lambe inteiro por dentro como um licor... Isso que está dentro de mim é a possibilidade de um projeto ético, um conjunto de afetos metabolizados num devir-mulher, num devir-animal, que pode “estar dentro” da multidão, como a própria potência de existir revolucionariamente. Um projeto político das comunidades do porvir.*

O metabolismo dos corpos pela multidão é um exercício ético de constituição política, pois há um campo simpático que envolve a troca de partículas, em velocidades diversas, entre os corpos. O corpo da atriz é uma extensão da rede mental do coletivo que se integra. A Canção dos Abutres, tocada ao timbre do piano e cantada em cena, ruma o sol de espíritos antigos: *Lembre-se dos abutres que fizeram você / E dos abutres que comeram os que vieram antes de você / E daqueles que comeram os que vieram antes daqueles que comeram os que vieram antes deles / Todos esses antepassados estão dentro de você / Desde o início da criação/ Daqui a anos, / Dentro de quem você estará?*

### Isso aqui é coquetel molotov

Rubrica da cena *Fogo*<sup>99</sup>: *A primeira fricção suave e amorosa. O atrito que gera calor. O amor. Isso se expande. O amor é uma bomba. Fogo. Reação em cadeia. Coquetel Molotov. Cresce aos poucos. As palavras vão queimando. O ritmo segue crepitando e crescendo.* Aqui há uma sugestão afetivo-revolucionária: amor e coquetel molotov. Espinosa no *Livro V* de sua *Ética, A potência do intelecto ou a Liberdade humana*, nos coloca o que podemos fazer enquanto potência de existir, ao explorar seu projeto ético a favor do princípio da liberdade. O terceiro gênero de conhecimento que ele chamou de amor intelectual de deus, é a síntese profunda do exercício ético. O amor aqui é uma palavra encorpada, densa da síntese afetiva que lhe constitui, ela é gerada pelo exercício infinito do ato de conhecer, pois conhecer é porvir, é uma possibilidade de ação. Aqui Espinosa parece unir as paixões e as ações naquela possibilidade alquímica do Corpo sem Órgãos, trata-se de um conhecimento apaixonado,

Além disso, esse conhecimento gera um amor por uma coisa imutável e eterna (veja-se a prop. 15), e da qual podemos realmente dispor (veja-se a prop. 45 da p. 2), amor que, por isso, não pode ser maculado por nenhum dos defeitos que existem no amor comum e que, em vez disso, pode ser cada vez maior (pela prop. 15), ocupar a maior parte da mente (pela prop. 16) e afetá-la profundamente (Spinoza, 2013, p. 389).

Pode um povo amar assim? O que poderia uma multidão assim amorosa? Em *Prometea* a possibilidade da partilha de tal amor tem o sentido de incitar os espíritos a favor de sua explosividade. Partilhar *esse vinho glorioso que é o nosso sangue... Combustível, comburente, calor... Um triângulo amoroso... Uma reação em cadeia... Esse oxigênio todo aqui, esse atrito, essa reação química da matéria, carbono incandescente... Isso é sobre fazer brotar o fogo... Faça-se o fogo... É o que deve ser dito... Existe algo, forjado no fogo, nesse nosso fogo, algo inevitável. Isso é radical, tão radical, tão belamente radical que toda a potência da vida está em sua confluência. Todos estes corpos quentes aqui, essa coisa elétrica que fagulha nossos espíritos, fogo de cada dia, é o “apelo da fogueira”*<sup>100</sup> ... Essa cena soa como um feitiço que é conjurado, um feitiço insurgente, um levante dos espíritos. Uma velha abutre, aquela cuja

<sup>99</sup> O fogo é um elemento imprescindível para se compreender o alcance no mito de Prometeu. Trata-se da centelha da consciência humana, o símbolo do conhecimento, das artes e das técnicas. Em *Prometea*, esse elemento também é o calor dos corpos, a fogueira do teatro, o coração como um coquetel molotov como máquina de guerra passional e estratégica, e divide sua potência com a potência do abismo da matéria, a poética do que pode apodrecer, o liquefazer dos vivos.

<sup>100</sup> A expressão *apelo da fogueira* é de Bachelard em *A Psicicanálise do Fogo*. Neste livro o autor, analisando as inúmeras potências poéticas do fogo, vai falar do Complexo de Prometeu.

*língua antiga me lambe inteiro por dentro como um licor*, conjura o fogo em toda sua potência. Trata-se de um chamado àqueles que queimam algo dentro de si. Aqui estamos a falar de uma possibilidade afetiva, de um possível deixar-se tomar por um ímpeto revolucionário, pela coragem de levar adiante tudo aquilo que faz o humano crepitar, criar, produzir, constituir-se. Estamos a falar dos corpos em torno da fogueira do teatro, dos corpos quentes e flamejantes que comungam da comum chama, do comum desejo, *conatus*, daquilo que, se fizer comum na prática ética de uma coletividade, é capaz de destruir qualquer coisa para que se construa, sob outro paradigma afetivo, qualquer outra coisa. O teatro está, assim, na gênese da mutação das formas. Ética do comum não do universal.

Para Espinosa “O vulgo, se não tem medo, é algo a ser temido” (2013, p. 327). Muito pertinente a destituição do afeto do medo em Espinosa, visto que, praticamente toda a política praticada pelos governos na constituição dos Estados, até os dias de hoje, é baseada em dois afetos básicos que se retroalimentam: medo e esperança. A circulação do medo é uma ferramenta das práticas de biorregulação. Se formos pensar estritamente no Estado, é o medo da guerra, o medo da bomba, o medo da polícia, o medo da justiça, o medo do fisco, o medo da perícia médica, o medo da recessão, o medo da retaliação, da cavalaria, da milícia, o medo de morrer. Pensando no mercado neoliberal, é o medo de ser excluído, o medo de envelhecer, o medo da solidão, o medo da impotência, o medo da invisibilidade, o medo de ser ninguém, o medo de fracassar, o medo de não ser amado, o medo de morrer. Agora imagine uma multidão sem medo, o vulgo, o povo de posse da coragem, do entusiasmo, do amor, da incandescência de suas forças constitutivas. Aqui se constitui um outro circuito de afetos. É a potência contra o poder, pois “O poder é superstição, organização do medo, não ser: a potência se opõe a ele constituindo-se coletivamente” (Negri, 2018, p. 378). É como um encantamento maquinado, um convite bruxo, uma manobra xamânica, um brinquedo-feitiço, prenhe da mais alta elaboração de uma multidão. A amor soa como uma profunda destruição paradigmática.

O coquetel molotov é um símbolo histórico das guerrilhas civis, das máquinas de guerra contra os aparelhos de Estado, é como um coração carregado destas matérias explosivas e ensolaradas... *aqui tem corações em chamas, aqui tem um coração único, lavoso, rico em enxofre e combustível, isso aqui é coquetel molotov, querosene, amor, gasolina, somos pavios, diesel, estamos juntos, esse calor aqui ninguém apaga... eu trago o fim do mundo, eu fogo, eu labareda, eu fogueira, a gente vai queimar tudo isso sem nenhum moralismo no peito, isso é*

*quente demais para as morais, isso vai avançar e vai lutar e vai revolver tudo e vai incendiar tudo e vai queimar e vai queimar, vai queimar... Fogo... Amorosamente, fagulhante, brilhante, resplandecente, causticante, cozinante, brasa, fornalha, tocha, crispas, centelhas, sol, raio, fênix, incêndio, vai arder, vai arder... Fogo... “Mais amor, por favor!”<sup>101</sup> é terrorismo poético.*

### **Rememorar é preciso**

O fogo, atravessando os corpos, espalhou-se numa projeção<sup>102</sup> no ciclorama, ao fundo do palco. Foi lançado sobre o sangue também projetado, um sangue que escorria continuamente inundando a tela de projeção desde a primeira cena<sup>103</sup>. O fogo a tudo consumiu. Consumiu tudo o que se passou. O que se passou em cena, o que se passou na vida histórica, consumiu o sangue derramado, consumiu a sátira das tragédias humanas, consumiu seus dramas, consumiu os tempos e os corpos. Um piano pesado, tenso e triste faz a transição entre a *Festa* e a *Quarta-feira de cinzas*, as partes finais do espetáculo. O fogo que foi conjurado cede lugar à história, a uma síntese cartográfica da história, que é projetada na tela ao fundo do palco, banhando os corpos em cena, banhando de um preto e branco histórico, filmográfico, cinemático. Imagem, celulose e história. O piano<sup>104</sup> anuncia a necessidade de rememorar.

---

<sup>101</sup> Ygor Marotta é autor de um movimento chamado “Mais amor, por favor”. A frase se espalhou pelos muros, viadutos, fachadas de prédios, sobretudo aqui em Brasília. Essa virou uma fala-frase-manifesto comum após o golpe institucionalizado em 2016.

<sup>102</sup> A projeção de imagens na peça, realizada por Fernando Gutiérrez, é elemento indissociável da dramaturgia, da música, da atuação e da iluminação. Trata-se de um dispositivo multiplicador das possibilidades da encenação. A projeção é um elemento onipresente do início ao fim do espetáculo, agindo, também, como princípio de iluminação da cena. A projeção não acentua nem representa o texto, a ação cênica ou a música, antes disso, ela contrapontua e contrasta. Há uma sobreposição de camadas.

<sup>103</sup> A primeira cena de *Prometea* se chama *Crepúsculo*. É uma cena de oblação, sacrifício, ablução. Temos aqui um quadro mítico-simbólico em movimento. Imagem. Duas figuras humanas se abluem numa cascata projetada ao fundo. Papel metálico picado deságua sobre os corpos. Limpos, eles entram com carnes de panos pendurados num galho de árvore, segurado nas extremidades, posto aos ombros. O ocaso é projetado ao fundo. O sol se põe. Atravessam a cena com falcões e depositam as carnes ao centro do palco. Sangue escorre sobre o crepúsculo na projeção. Rito. Saem. Vestem longas capas-asas escuras, mantos de urubus, realeza. Entram como abutres em sobrevoos, cortam o espaço traçando um oito, infinito. Há um embate pela carcaça-carne-carniça ao centro. Lutam. Devoram. A corte do amor animal. Coito. Gozo. As figuras-abutres se erguem e gritam: *Eram os abutres astronautas?* A sentença aponta a sugestão de uma raça antiga, anterior aos humanos, uma raça de falconiformes vulturídeos. Transição para a cena *Abutres*.

<sup>104</sup> A música da peça, que é tocada ao vivo, foi composta originalmente por João Lucas e compõe-se de teclado/piano, guitarra, sintetizadores e canto. Trata-se de um vetor estruturante, também indissociável da dramaturgia textual, da projeção de imagens e da encenação. Esta, é arquetizada sobre as camadas de uma música

Segue um bloco de afetos. Um bloco de *perceptos*. Blocos de história. Recortes para lembrar. Na peça há uma confluência final entre o texto chamado *Festa* e sua continuação, *Quarta-feira de cinzas*, ambos narrativos, numa direta alusão à nossa festa da carne, e uma projeção de momentos políticos e históricos, numa montagem fílmica. Há ecos de uma estética onírica de Glauber Rocha que faz ressoar uma máquina de delírio do povo<sup>105</sup>. A *Festa* constitui-se numa catarse do povo que, não aguentando mais todas as figuras tiranas, corruptas, fascistas, autoritárias, encarnadas numa única figura, põe fim a ela numa onda irrefreável de violência e furor. A figura é queimada. O ditador maior é dilacerado pela multidão. Aquela multidão de Espinosa. O ditador também é Zeus, a figura autoritária do mito de Prometeu. Os poderes do divino são uma espécie de tirania. Projeto teológico-político. De uma vez por todas, essa figura é trucidada. *Ele foi arrastado pela multidão, havia chegado a hora de matar essa coisa de uma vez por todas. Afinal de contas, o poder emana do povo.* A *Quarta-feira de cinzas*, cantada ao piano por um ator, e inflamada ao megafone por uma atriz, arrasta as pessoas para o seu cotidiano de pessoas normais, de hábitos normais. *Aí chegou a quarta-feira de cinzas, aquela letargia depois da folia.* Desgarradas da potência catártica da ficção da *Festa*, elas se voltam para uma servidão melancólica, como se os monstros não existissem no mundo real. Crianças, pessoas normais, muito normais. Uma vida normal. Um eterno retorno do mesmo, exigindo a produção de diferença.

Enquanto estes dois textos são ditos, o filme é projetado ao fundo. São recortes de registros político-históricos que partem da ascensão nazista na Alemanha, passando pela constituinte de 1988, pelas Diretas Já<sup>106</sup>, pelo embate na escadaria de Odessa no *Encouraçado Pontemkim* de Sergei Eisenstein, por imagens gerais de manifestações na ditadura no Brasil e em outros contextos recentes, pela imagem de corpos de judeus desovados, por lixões e urubus, por abutres devorando corpos e restos descartados pela sociedade... Um bloco, cujos afetos em contextos políticos colocam os corpos em embates, arena das paixões, sobrevivências, rebeliões, ações...

---

enamorada do texto, que é enamorado dos corpos, enamorados das imagens. A música de João Lucas é também um ser de fuga em *Prometea*.

<sup>105</sup> Em *Sonhar, modo de conjurar inumanidades*, seção desta pesquisa, trazemos uma perspectiva do modo sonhar em Glauber Rocha a partir do seu artigo *Eztetyka do Sonho* de 1971. Na subseção *Uma máquina de delírios do povo?*, dialogamos com a potência de uma possível mística popular para uma constituição social.

<sup>106</sup> Movimento civil que ocorreu no Brasil entre 1983 e 1984, que reivindicava eleições diretas.

Um bloco. Cartografia. Nuvens. Aviões. Emanação poética do abutre<sup>107</sup>. O avião. Sobrevoar. Alemanha. Pátria. Corrompida. Ascensão nazista. Desfiles. Crianças. Pessoas normais. Palmas. Saudações. Muito normais. *Hail*. O preto e o branco. História. O rufar dos tambores. As trombetas. O apocalipse. O regime. A anunciação. O fascismo. A beleza plástica. Multidões. A multidão de Spinoza. Os afetos gloriosos. A glória. O orgulho. O ódio. A maldade. A felicidade. A exaltação. A pátria. O líder. Os generais. Pessoas. Os uniformes. A multidão. As crianças. A repetição. A diferença. As mãos erguidas. As mãos no peito. Coração. Paixão. Os capacetes. As insígnias. O orgulho. As suásticas. A multidão. O amor. Os corpos. As marchas. A multidão. A repetição. A constituinte de 88. O povo. A constituição. Tancredo. As ruas. O congresso. A congregação. O corpo. A morte. Tancredo. As ruas. O luto. Collor. As cores. Fernandos. A bandeira. O fogo. O verde. O amarelo. A classe. A média. O máximo. O pobre. O podre. O rico. O povo. A multidão. As mãos ao alto. A arma. As mãos ao peito. O povo. A pátria. As manifestações. A indignação. As máscaras. Os pneus. Os queimados. A floresta. Os índios. As bandeiras. Queimadas. O vermelho. Queimado. O fogo. O azul. Os abutres. Os corpos. O congresso. As carniças. As leis. As carcaças. As teses. O impeachment. As carniças. O golpe. O cutelo. A marreta. O vermelho. O martelo. A foice. O povo. A polarização. O muro. A camisa. O amarelo. A esplanada. Os desfiles. A legião. *Eu sou legião*. As armas. A arminha. Os tanques. A multidão. *Carnificina*. Os anos. O chumbo. As cavalarias. Os corpos. O gás. A pimenta. As câmaras. O senado. Os corpos. O ódio. Os cascos. Os crânios. As tropas. A fumaça. A escadaria de Odessa. Os fatos. Os alvos. Os pretos. O Congresso. Os atos. O voto. Os ratos. As diretas. A multidão. O orgulho. As indiretas. Os golpes. Os gritos. As ruas. Os cartazes. As bombas. A moral. Os efeitos. A raiva. Os corpos. A marcha. O resto. Os cadáveres. O lixo. Os urubus. Os corpos. Os mortos. A carne. A fedentina. Os abutres. Corpos. Carcaças. Os restos. Os mortais. O eterno. O retorno. O mesmo. O mesmo. O mesmo. O mesmo. O mesmo. O mesmo. A diferença. Os abutres. Abutres. Abutres. Abutres. Abutres. *Até a próxima carnificina quando o tempo for novamente suspenso pra festa da carne*. Quarta feira. Cinzas. A história. A carne. Carnaval. Um bloco.

Temos aqui uma demanda infinda de intensidades. Os movimentos díspares do político. O deflagrar afetivo. As virtualidades do imaginar. A poética da multidão. O hábito. A memória.

---

<sup>107</sup> Para projetar o avião em sua aerodinâmica e suas possibilidades de planar, Santos Dumont, estudou o voo dos abutres e suas asas, assim como de outros vulturídeos. Parte da dramaturgia textual do espetáculo teatral do Grupo Desvio teve como inspiração e apropriação, um texto do livro de Evaristo Eduardo de Miranda chamado *Animais interiores: Os voadores* em que o autor reflete sobre ecologia e espiritualidade.

O rememorar. E eis que o eterno retorno nitezscheano é um retorno da diferença, é uma possibilidade de se enxergar as diferenças. Rememorar é a possibilidade de se engajar. É o poder de agir. Para Espinosa “Não há nenhuma afecção do corpo da qual não possamos formar algum conceito claro e distinto” (Spinoza, 2013, p. 371), pois

[...] o melhor que podemos fazer, enquanto não temos um conhecimento perfeito de nossos afetos, é conceber um princípio correto de viver, ou seja, regras seguras de vida, *confiá-las à memória*, e aplicá-las continuamente aos casos particulares que, com frequência, se apresentam na vida, *para que nossa imaginação seja, assim, profundamente afetada por elas, de maneira que estejam sempre à nossa disposição* (2013, p. 379, grifo nosso).

A ordenação da imaginação, das memórias e da intelecção é uma síntese em constante movimento. Abre o corpo. Fecha o corpo. Deixa passar. Retém. A arte de aperfeiçoar o imaginal em nós. A arte de coletivizar uma imaginália da potência de agir, pois “Quanto mais uma coisa tem perfeição, tanto mais age e tanto menos padece e, inversamente, quanto mais age, tanto mais ela é perfeita (Spinoza, 2013, p. 407), “Mas tudo o que é precioso é tão difícil como raro” (2013, p. 411). É a possibilidade das sínteses afetivo-disjuntivas-históricas. Rememorar é possibilitar a criação do novo. A densidade política implica uma densidade afetiva. E a prática como um exercício ético é o que possibilita que a multidão decida se um Corpo sem Órgãos fascista pode vingar, ou se há uma deliberação a favor de uma investida libertária. A montagem histórica projetada na peça é uma abertura temporal, também uma síntese do tempo: o que se passou, os hábitos do presente e a possibilidade de se transmutar algo. Também a multiplicação do tempo no teatro. Multiplicação dos espaços. A multidão tem um limite, sempre a expandir-se, de elaboração ética. Esse limite é constituído de práticas micropolíticas, que podem instituir uma política no mundo. Soberania da multidão. Direito natural. Temos diante de nós uma possibilidade de rememorar, tal qual a experiência possível diante do eterno retorno nitezscheano. E rememorar não é observar um quadro estático, uma imagem dada, acabada, perfeita em seus limites. Rememorar é agir, é a possibilidade de agir e colocar todos os seus limites à prova, todos aqueles limites éticos que exigem um conjunto de práticas, todo o rigor da crueldade, toda intensidade do Corpo sem Órgãos, todo o desejo pela vida. É a possibilidade de reavaliar o próprio desejo, o que se deseja. Um projeto político de corpos em ação. Ação constitutiva. É aí que tudo se decide. Um bloco de afetos, um bloco de *perceptos*, um bloco de carnaval, um bloco de carne. São nossos corpos implicados a favor ou não de uma possibilidade deliberativa que corrobore com uma multidão feliz. Um bloco que possibilita aumentar sua

potência de agir. O poder político é uma emanção da multidão e esta é uma possibilidade que coloca em trânsito o imaginário coletivo numa mecânica afetiva. Estamos a falar de corpos apaixonados, de corpos que agem num território fundamentalmente passional. O *conatus* da multidão não é moral, assim como não é moral qualquer exercício micropolítico. Trata-se antes de uma ética que pode edificar uma necrose fascista no tecido político como pode constituir um princípio de liberdade aos corpos vivos. A dimensão da *aisthesis* possibilita ao corpo fazer o mundo, pois a pele da existência são nossos átomos como possibilidade política. A molecularidade e o nosso sangue escuro e denso ruminando auroras. Sacrifício cruel. O altar dos afetos. As sínteses disjuntivas. O passado descreve e nós podemos reescrevê-lo em assombrosas linhas de fuga. Teatro, modo de reinventar a vida.

O campo possível de uma política irruptiva: as subjetividades livres que descolonizam o inconsciente. Negri, retomando Espinosa, descreve o fio contínuo da idiossincrática prática afetivo-política,

Não há descontinuidade no pensamento de Espinosa, mas infinitas catástrofes que reformulam a continuidade do ser sobre o fio da imaginação, de uma profundidade de imputação produtiva que, como a água na terra dos corpos, circula em toda parte. Onipresente. Como um motor que ordenadamente põe em movimento correias de transmissão em todos os sentidos e regula a perfeição de motores que o sucedem. A imaginação está no coração da ontologia constitutiva porque está no centro e é o selo da continuidade, da univocidade absoluta da ordem do ser (2018, p. 376).

A imaginação é uma prática da *physis*. Magnetismo e eletricidade. Átomo. Onda. Os desvios do *clinâmen* que alavancam a construção do mundo. Subjetividades não sujeitadas, ou sem sujeitos, pressupõem uma ordem de singularidades que maquinam a potência, que fabricam o desejo que persevera na existência. Podemos entrever aqui, a possibilidade de que a imaginação tenha um coeficiente instintivo, algo que se relacione com o autômato espiritual de Espinosa. Se imaginar está na base de apreensão do mundo e de si no mundo, em algum sentido, podemos dizer que a imaginação se exerce sobre nós, sobre os corpos, mais que o fato de que imaginamos algo. É como o aforismo de Estamira<sup>108</sup> “Tudo que é imaginário tem, existe, é. Sabia que tudo que é imaginário existe e é e tem? Pois é” (2013, p. 80). Ter e existir e ser, uma tríade do

---

<sup>108</sup> Estamira Gomes de Souza, falecida em setembro de 2011, foi uma senhora com distúrbios mentais que participou de um documentário homônimo de 2005, com direção de Marcos Prado. Há época da gravação ela trabalhava no aterro sanitário de Jardim Gramacho, que recebia resíduos produzidos no Rio de Janeiro. Estamira foi uma dessas figuras a viver um limiar de extrema lucidez, com um discurso filosófico singular, um léxico próprio e uma vida atravessada pelas incongruências dos sistemas do Estado e do capital em sua produção de pobreza.

imaginal. James Hillman, num texto curioso sobre as relações entre a figura mítica de Pã e os sonhos tidos como pesadelos, vai dizer que “O imaginal nunca é tão vívido como quando estamos ligados instintivamente a ele” (2015, p. 59). Os estudos de Brian Massumi<sup>109</sup> sobre os animais também inferem, a partir de estudos etológicos, que há uma espécie de “mentalidade” que perpassa os corpos à revelia da nossa consciência. Tal “poder mental” pode ser percebido nos vermes, por exemplo. Há uma gradação de tal mentalidade que está na matéria dos corpos e que se relaciona com uma instintividade da vida. Para Massumi

This for me is one of the interesting aspects of the question of what a body can do: ‘Can a body think?’ If you define mentality as Whitehead does – as the capacity to exceed what is given and to bring forth a novelty – then an improvisational variation playing on an instinctive activity, even in an animal without a brain, shows a certain degree or mode of mentality [...] So the animal’s instinctive activity has to wrap itself around changes in the environment. It has to change apace with the changes. That could be defined as a first degree of creative mentality, occurring at the level of a body as a pre-reflexive operation, prior to and independent of self-reflective consciousness (2015, p. 168)<sup>110</sup>.

A imaginação está na base da vida como uma peculiaridade do pensamento. Imagina-se, inclusive, à revelia do humano. Mas, conectados com este “instinto de mutação do real”, a imaginação humana é um pressuposto para a criação de um povo de posse de sua própria potência de agir. A matéria vibra porque também imagina e os corpos imaginam e por isso variam continuamente. Quando Hillman fala da figura do deus Pã entre os gregos e de sua natureza monstruosa, fruto do imaginal, ele também propõe uma forma distinta de se encarar o instinto junto à imaginação

[...] de modo que deveremos também entender o instinto como uma força imaginal e não somente concebê-lo literalmente, ao modo das ciências naturais ou de uma psicologia que se quer fundada sobre a ciência ou a metabiologia. Paradoxalmente, os impulsos mais naturais não são naturais, e a mais instintivamente concreta de nossas experiências é imaginal. É como se a existência humana, mesmo em seu nível mais básico, fosse uma metáfora. Se o comportamento psicológico é metafórico, então, para

---

<sup>109</sup> Na seção *Brincar, modo de experimentar*, tratamos da noção de instinto em Massumi e da sua relação com a brincadeira animal e, conseqüentemente com a linguagem humana.

<sup>110</sup> Tradução livre: “Esse é para mim um dos mais interessantes aspectos da questão do que um corpo pode fazer: ‘Pode um corpo pensar?’ Se você define mentalidade como Whitehead - como a capacidade de exceder o que é dado e trazer adiante uma novidade - então uma variação improvisada utilizando uma atividade instintiva, mesmo em um animal sem cérebro, mostra certo grau ou modo de mentalidade [...] Então a atividade instintiva animal tem de se envolver em torno das mudanças no meio ambiente. Ela tem que mudar apressadamente com as mudanças. Isso pode ser definido como o primeiro grau da mentalidade criativa, ocorrendo no nível do corpo como uma operação pré-reflexiva, anterior e independente da consciência auto-reflexiva”.

compreendê-lo, devemos nos voltar às metáforas dominantes da psique. Desse modo, poderemos aprender tanto sobre a psicologia do instinto nos ocupando de suas imagens arquetípicas quanto aprenderíamos se nos ocupássemos da pesquisa fisiológica, anima e experimental (2015, p. 50).

Temos aqui uma crítica, uma clínica, uma *physis*, um animismo, e o plano fecundo das subjetividades. A imaginação como um princípio dinâmico de uma sóciopolítica necessita de uma subjetividade cuja experiência se dá fora do sujeito. *Prometea* está em nossos corpos, na base de criação da vida, assim como *Bacurau* já tomou nossos espíritos rebeldes que protestam.

### **Imaginar é urgente!**

Há que se resistir à leitura de um texto lavoso. Há que se resistir à inflamação efêmera de um espetáculo teatral. Há que se resistir à memória intacta. Há que se resistir à imaginação que não se inflama junto com o desejo. Há que se resistir à efemeridade dos próprios afetos e afecções. Há que se resistir aos quadros finalizados. Há que se resistir à indolência dos corpos. Há que se resistir à mera observação. Há que se resistir ao fogo que se apaga tão logo voltamos ao nosso cotidiano. Há que se resistir a este mesmo cotidiano. Essa resistência é um intenso exercício ético. É o conjunto das práticas para se engendrar um corpo sem órgãos. É o rigor da crueldade artaudiana. Há que se criar novos circuitos de afetos, a partir da potência de se imaginar. Há que se recriar nossos corpos numa nova anatomia. Há que se recriar os modos de ser afetado pelo teatro, pela vida. Um povo é criação, uma demanda passional, um desejo de ação. O povo é quando nos colocamos no limiar extremo do nosso exercício ético, pois isso é micropolítico. É questão de vida ou morte. O imperativo *Imaginar é urgente!* de *Prometea*, *abutres*, *carcaças e carniças*, é uma necessidade de se imaginar em todos os níveis e com toda força possível, as possibilidades de outros afetos, de outras constituições sociais, de outras formas de existir, de outros mundos por vir. Afeto e imaginação é sobre a possibilidade de se engajar na vida. De se engajar com a criação. É uma variação da potência de existir. Esta é a ética que parte do desejo. *Imaginar é urgente!* deveria ser bordado em nossos corações, tatuado em nossos espíritos, como uma marca indelével e rigorosa a espreitar nossos modos de vida, possibilitando outros modos de existir.

*amor, quanto tempo faz?, sobre o que estamos a viver?, precisamos falar sobre o neophema chrisogaster, miúdo do ventre laranja, escasso no mundo, passarinho se acabando... tudo isso é raro como ele, estou desviando, amor, um desvio para o vermelho, sei que posso estar queimando minhas asas, carbonizado pássaro, mas não quero poema de palavras mortas, não quero uma morte tola, esse crepúsculo está invadindo minha alma, estou tropeçando nesta meia-morte, precisamos falar sobre esse berilo vermelho, eu nunca o vi assim à luz de mim, à sua luz, nem à luz nenhuma, é preciso vivê-lo lentamente, sua natureza parece querer escapar dos nossos olhos, amor, não percamos sangue, não mais que o necessário, desejo essa pele rosada do olhar, deixe-me passar mais estranhamente por você passando por mim alienigenamente, passar por outros, talvez eu não tenha o ventre laranja, mas estou nu em carne viva e talvez esse tempo tenha o ventre afogueado, soube disso ao deitar a cabeça nos sonhos, você também sabe disso, esse sonho é tão perturbador e você se pergunta se é possível tocar algo no limiar da extinção, logo suas mãos que têm o tato tão amante dos encontros inauditos, suas asas, os pelos, é só um fim de tarde, nada quer se partir com a noite, nem se perder, vagar o lume, amor, gostaria de falar sobre você, talvez já esteja dito, já está, dado, nem é possível linguagem pra isso, há muitas formas de seguir, e já que atravessei o sinal vermelho para tocar suas mãos, sua crista, seu hálito, somos agora um átomo primordial, grávidos, alinhados os astros e as moléculas, esperando a ousadia de nos espalharmos por aí, a vida é tão rara, a vida é tão curva, se não pudermos passar um tempo dançando juntos, sem as migalhas do tempo contado, se não pudermos dançar livres, talvez sejamos extintos, nós, sabe aquele pássaro com plumas tão inesgotavelmente belas?, aquele pássaro iniciado com os nossos instintos, nossos princípios, aquele pássaro tão pleno de nossas asas, tão raro de nós mesmos, que até titubeamos em acreditar que ele poderia existir, sabe?, ele pode partir com a noite, uma balada triste o acompanhará, e os versos se desfarão, serão sombras na escuridão, mas é só a tarde insistindo em nos deixar um pouco melancólicos, amor, fiquemos juntos enquanto isso nos atravessa, teremos um calor do ventre laranja, e um anel de berilo papel selará mais um fim de dia, é só um desvio maduro, tinto, bebamos, nossa luz bêbada há de iluminar peixes profundos, o recôndito das pedras que fomos, os animais noturnos que somos, ninho de dragões antigos, fogo hibernando, laranja profundo...*<sup>111</sup>

## **Amar, sobre escavar as terras dos corpos e das línguas**<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Este texto começou, em 2016, com sonhos recorrentes de um pássaro raro, às vezes era uma andorinha vermelha, outras uma raposa fugidia, um dragão belamente aterrador, ou mesmo uma presença no horizonte ao entardecer, embaçada no lusco-fusco. Às vezes um rosto humano queria se insinuar. Era sempre um animal, mesmo mítico, que passava inapreensível. Os sonhos tinham a atmosfera de desejo, como um licor amoroso. Acabou se transformando num experimento poético com imagens oníricas e experiências pessoais sobre os desvios do que seriam amantes que amavam à distância em suas fugas genuínas e despreziosas diante da liberdade. E segue se transformando. Todos esses bichos eram humanos também, quero dizer, enxergavam-se como humanos, assim como nós nos entendemos como tal. Demais, eu também me sentia pássaro e gente. O *neophema chrisogaster* é um periquito de barriga laranja que corre risco de extinção.

<sup>112</sup> Esta seção é um desenvolvimento do artigo *Amor, modo de glosar: sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*, publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença da UFRGS em 2018. Pode ser acessado em <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/72286>.

## Amar, modo de escavar

Falemos do amor uma vez mais, pensemos sobre isso, regurgitemos, tentemos, quem sabe, fazer fugir potências que possibilitem outros mundos para que ele floresça de fato. Deixemos nossos corpos serem devorados pela experiência de deixá-lo nos atravessar. Mas esqueçamos a história que nos foi contada sobre o amor, a cultura que nos foi dada a seu respeito, o que nas línguas sobre ele foi discursado, os feitos que por ele, pretensamente, foram exercidos, e todos os valores usurpados que edificaram essa fortaleza humana histórico-político-espiritual que conhecemos sob a designação de amor. Esvaziemos a noção de amor que herdamos, toda a sua corte, seus ritos, seus pares, seu glamour, seu cheiro, seu sexo, seu gênero, seus contratos, enfim, esvaziemo-nos disso um pouco e cada vez mais. Assim, ainda haverá amor? É possível amar assim? De que amor estamos falando? Começemos com um poema de Paul Celan que diz

Havia terra neles, e/ Eles escavavam./ Escavavam, escavavam, e assim/ o dia todo, a noite toda. E não louvavam a Deus/ que, como ouviram, queria isso tudo/ que, como ouviram, sabia isso tudo/ Eles escavavam e não ouviam mais/ Não se tornaram sábios, não inventaram canção/ alguma/ Não imaginaram linguagem alguma/ Eles escavavam/ Veio um silêncio, veio também uma tempestade/ Vieram todos os mares/ Eu escavo, tu escavas e escava também o verme/ E quem aí canta diz: eles escavam / Oh alguém, oh nenhum, oh ninguém, oh você/ Para que lugar foi, senão a lugar algum?/ Oh você escava e eu escavo, e eu me escavo rumo a ti/ E no dedo despertamos o anel<sup>113</sup>.

Os vermes escavam, escavam aqueles que se amam, numa interminável produção de vazio, de infindos nada. Lugar nenhum, ninguém algum. O vínculo que pode ser gerado entre os amantes segue num imponderável e irremediável escavar. Sigamos com um comentário de Vladimir Safatle sobre o poema de Celan

Mas, para que os anéis brotem, é necessário que a língua toque o impossível, que ela conjugue de uma forma que a gramática não permite conjugar: *ich grab mich*, eu me escavo. Nunca a língua viu ação semelhante. Eu me escavo porque há terra em mim, a mesma terra que soterra você. E a primeira escavação é a da língua que precisa deixar de comunicar para passar a escavar a si mesma, desmontar suas próprias regras como quem desconstrói casas na superfície para encontrar outros vestígios de outros tempos no subsolo. É só através de uma torção da língua que os amantes produzem aquilo de que são capazes (2015, p. 255).

Antes de mais nada, é importante situar o livro de Safatle, *O Circuito dos afetos*, que aponta para uma necessidade de que nós, seres humanos, a partir de uma teoria afetiva, sejamos

---

<sup>113</sup> In Safatle, Vladimir. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (p. 253).

despossuídos e despersonalizados de valores vinculados ao *modus operandi* da máquina capitalista e sua produção de subjetividades, também de certa constituição política baseada em circuitos afetivos estruturais, de forma a engendrar outros afetos políticos para inauditas experiências contemporâneas, com possibilidade de se constituir outros mundos possíveis. Trata-se, em alguma instância, de tocar e tensionar o limite do indivíduo e tudo aquilo que o caracteriza como pessoa. Por isso, o amor apresentado por Celan é “como o gesto elementar de uma repetição bruta” (Safatle, 2015, p. 253), pois o ato de escavar, nesse contexto, é exercido numa atemporalidade, uma prática de despossessão como possibilidade de extrair outros tempos imersos nas potências virtuais dessa terra. Tal noção de amor nos levaria a passar “De *alguém* que ainda é uma pessoa, a respeito da qual se pode dizer algo, a *ninguém*: este, despossuído de predicados; este, que pergunta para onde você foi se não há lugar para ir” (2015, p. 254). Há aqui uma urgente e necessária perda do indivíduo. Lutar para ser ninguém. Ser alguém é um imperativo tão dado, tão profundamente entranhado em nossos modos de viver, que parece ser uma pedra bruta divina, doada aos seres humanos para que eles busquem por toda a existência, lapidá-la, dar a ela um brilho engrandecedor, fundador, para se inscrever nas lápides, nos livros, nas placas, nas calçadas da fama, nos anais das generalidades importantes dos bem sucedidos seres dessa terra. A cultura do cancelamento é um modo de ferir as imagens dos alguéns, também é a possibilidade do poder de julgar e oferecer a pena do ostracismo, o poder de fazer alguém se perder no anonimato. Quando um alguém, dentro dessa produção afetiva de sujeitos virtuais, mancha, dinamita, rasga a imagem de uma figura pública, maturada em certa noção, também inventada, de fama, o que está em jogo é justamente a figura personalizada do indivíduo, é este valor supremo que está envolto nesta teia afetiva. Algo circula, dando às pessoas um poder significativo de fazê-las pertencer a um grupo e, na mesma lógica e medida, destituir outras pessoas desse mesmo grupo. Ser ninguém é a morte do ego, a desqualificação da ficção criada em torno de si.

Safatle, em *Grande Hotel Abismo*, fazendo par com certa crítica a uma ideia humanista elaborada pela modernidade, vai apontar como essa humanidade foi forjada constituindo uma imagem atual do homem baseada primeiramente na autonomia, que implicaria numa legislação em causa própria, apontando seu caráter de imputabilidade jurídica e moral, segundo na autenticidade, que “permite aos sujeitos postular expectativas de expressão da individualidade autônoma nas dimensões sociais do trabalho e da linguagem” (Safatle, 2012, p. 223) e, por último, numa ideia de unidade, que aponta um projeto da consciência que o sujeito tem de si,

implicando numa estável autoidentidade. Nas cifras desse movimento crítico, são agenciadas questões como “a morte do homem”, “humanidade do homem”, “colapso da categoria reguladora de sujeito”, “defesa do inumano”, “humanidade liberada da imagem do homem”. As críticas a esse humanismo majoritário, fundador e estrutural é um projeto que tem se ramificado de maneira contundente não só na discussão filosófica, mas nas inclusões políticas, na estética, nas ciências biológicas e nos estudos da performance. Isso tem se dado, por exemplo, com uma revitalização crítica e inclusiva da ideia de animismo, expressão muito combatida pela filosofia ocidental, também por discussões prolíficas sobre contextos minoritários, entre tantos campos imersivos como política animal, perspectivismo vegetal, práxis indígenas, movimentos amplos de discussões sobre gênero. A própria insígnia dos estudos pós-humanistas tem arranjado um conjunto terminológico<sup>114</sup> que não cessa de se proliferar, como forma de repensar, a tal humanidade do homem.

Há um movimento errático e capilarizado na busca por uma potência política no interior do inumano. Uma espécie de reverso que se debruça sobre inumanidades da humanidade. Adeus ao humanismo. Há lágrimas reacionárias nesse movimento. Um pranto moral. Uma agonística do rosto humano. Um medo desesperador da dissolução de si. Há claramente ecos de Friedrich Nietzsche (2011), quando ele diz no *Zarathustra* que o ser humano é algo que deve ser superado, assim como de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem “[...] não existe amor que não seja um exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos a ser formado” (2000, p. 49). A noção de homem se edificou como uma invenção cultural, que é perpassada pela história e pelas línguas, delimitando claramente um construto que separa o tal reduto humano da natureza, da animalidade, das outras humanidades, das minoridades enfim. O homem soa como uma figura soberana, capaz de designar todo o cosmos. Ele está num lugar privilegiado diante de toda a existência. Procurou-se “conceber o homem na natureza como um império num império” (Spinoza, 2013, p. 161). Um império constituído no seio da Natureza, capaz de submeter esta mesma Natureza. A metafísica o serve como serve a própria noção de Deus. Essa desconfiança sistêmica de um humanismo em colapso está envolta na discussão dos outros verbos, modos de agir, tratados nas outras seções desta pesquisa.

---

<sup>114</sup> A exemplo da publicação de *Posthuman glossary: Theory in the new humanities* de BRAIDOTTI, Rosi & HLAVAJOVA, Maria (Ed.), 2018.

Retomando a figura de Deus, ela não nos parece assim tão distinta da figura do sujeito, certamente. Se o homem é o sujeitado por expropriação divina como na ideia de julgamento de Deus em Antonin Artaud (2004), não é menos certo que a máquina divina se configurou como um dispositivo que não se cansa de reinventar dentro da própria humanidade. O homem é Deus. Ao menos faz parte da mesma ficção. Essa é também uma crítica em Nietzsche, o fato de que certa humanidade criou os seres mais poderosos numa ficção teológica a fim de expropriar a própria potência desta humanidade. Todo o tribunal jurídico-metafísico foi posto numa trama que diz não à vida. Safatle, reafirmando o projeto do homem em congruência com o projeto divino, indaga

O que nos leva a perguntar se as tentativas de conservar a humanidade do homem não seriam, no fundo, maneiras relativamente astutas de perpetuar o pensamento ocidental sob a sombra de certa teologia que não tem coragem de dizer seu nome. *Como se o homem fosse, no fundo, um astuto projeto teológico-político*, um projeto teológico que se impõe em suas consequências sociopolíticas. Nesse sentido, por mais contraintuitivo que isso possa parecer, a crítica ao humanismo é, no fundo, crítica à determinação do campo possível de experiências por modos de pensar herdados de construções teológicas. O que demonstra como *o humanismo sempre foi a continuação da teologia por outros meios* (2012, p. 226, grifo do autor).

Deus, enquanto dispositivo disparador de circuitos afetivos, ainda é uma palavra demasiado intrusiva em nossa constituição política. Ainda estamos falando da forma humana, e de toda uma ordem de predicados que a perfaz. Tal ideia de humanidade está impregnada da imagem do homem a fim de demover todo o outro absoluto que não é humano, não tão humano, não tão maior, não tão credor, não tão crente, não tão moral, não tão liberal, não tão déspota, não tão fascista. A alteridade apregoada por essa visão de mundo é extremamente limitada, funcional e reativa. Se tal alteridade exclui tudo o que é a-normativo é, antes de mais nada, por maquinação política, devedora de uma noção de mundo excludente, mercantil, moralmente julgadora e executora. Queimar bruxas parece ter estranhas semelhanças com dizimar indígenas, espancar mulheres, rebaixar crianças, escravizar pessoas. Deus e homem, moralizadores, julgadores e executores do mundo.

Laura Cull que, em seu livro *Theatres of Immanence*, discute a noção de imanência e aspectos da transcendência no contexto do teatro e da performance também vislumbra ecos dessa teologia travestida de humano quando, após apontar Baruch de Espinosa como um pensador que procurou criticar a figura antropomórfica de deus no contexto da Holanda do século XVII, diz que “For Deleuze, writing three centuries later, the notion of a transcendent entity that acts

as the condition for the creativity of the world persists, but in the form of human subjectivity rather than a God figure. This is, to a great extent, the legacy of Kant” (Cull, 2013, p. 24)<sup>115</sup>, ao mesmo tempo em que enfatiza que a filosofia kantiana inaugurou uma tradição que é

[...] in thrall to a human subjectivity that abandons God not by overthrowing transcendence but by gradually usurping God’s place in it. The primacy of the human subject is not a turn to immanence, not an immersion in the world, but transcendence carried on by other means (May *apud* Cull, 2013, p. 24)<sup>116</sup>.

O homem, com a figura do sujeito, produziu um campo de subjetividades transcendente capaz de retroalimentar no mesmo movimento a capacidade de se rebaixar, de se sujeitar, ao mesmo tempo em que se volta para a grande ideia do Sujeito como fim moral e redentor. Em todo o seu livro, Cull vai defender um teatro poroso, capaz de levar adiante uma ética imanente, que procura destituir uma hegemonia humanista.

Mas o que o amor tem a ver com isso tudo? Essa filosofia crítica, que implica o inumano como fonte de inusitados circuitos afetivos e irruptivas experiências na política, vai de encontro com a noção de amor romântico<sup>117</sup> e toda sua herança capciosa. O amor, em sua categoria afetiva, foi apropriado e interpretado numa série de valores vinculados à posse, num estímulo recorrente à soberania do indivíduo, sobretudo de um individualismo moral, que muito serve aos planos do capitalismo que se desenvolveu ao longo de séculos como máquina de apropriação e expropriação de subjetividades. Antropofagia e regurgitofagia sofisticadas dessa máquina abstrata. Importante observar que toda uma arquitetura jurídica está implicada na ideia de amor

---

<sup>115</sup> Tradução livre: “Para Deleuze, escrevendo três séculos depois, a noção de uma entidade transcendente que age como a condição para a criatividade do mundo persiste, porém na forma da subjetividade humana ao invés da figura de Deus. Esse é, numa grande dimensão, o legado de Kant”.

<sup>116</sup> Tradução livre: “[...] escravizado por uma subjetividade humana que abandona Deus não por derrubar a transcendência, mas por gradualmente usurpar o lugar de Deus nela. A primazia do sujeito humano não é uma volta para a imanência, nem uma imersão no mundo, mas transcendência continuada por outros meios”.

<sup>117</sup> O amor romântico é um termo geral para um conjunto de práticas e valores que se transformaram com o tempo. Ainda que suas origens remontem ao amor cortês, ele se difere fundamentalmente deste. Para Deleuze e Guattari (1999) o amor cortês era marcado por uma imanência radical, sendo mesmo considerado uma “mutação da máquina de guerra”. Eles defendem que para tal amor era necessário criar um corpo sem órgãos afim de se desfazer de uma ideia de “eu”, assim como de uma ideia de amor transcendente (celestial ou religioso). O valor do amor cortês é intrínseco ao próprio amor “tudo é permitido desde que não seja exterior ao desejo nem transcendente a seu plano, mas que não seja também interior às pessoas” (Deleuze e Guattari, 1999, p. 18). Demais, não pretendemos fazer aqui uma arqueologia dos fundamentos do amor que foi apropriado pela igreja e também pela máquina abstrata do capitalismo. No entanto, importante ressaltar que tal amor romântico enquanto produto de um liberalismo político-teológico conjura todo um imaginário expropriador do próprio desejo como potência da vida. E aqui podemos falar, dentre outras questões transversais, de coerção da libido, moralismo jurídico, circuitos afetivos fechados, exclusão diferencial e padrões majoritários.

romântico, pois a posse sobre coisas e pessoas é um fundamento contratual do pacto amoroso. Amor conjugal. Casamento civil. Isso serve sobremaneira ao mercado do capital. O amor é um grande negócio. Vide o dia dos namorados, os casamentos, os divórcios, as bodas de todas as ordens, os programas televisivos, as fotos midiáticas, as terapias de casal, a repercussão dos crimes passionais, as histórias que nos contam no cinema, nos livros e toda a moralidade perpassada pela substância amorosamente financiada pelo sistema nosso de cada dia.

Almas gêmeas. Amor à primeira vista. O romantismo implicaria na soberania individual e no individualismo moral, na autenticidade de sentimentos e nos interesses contratuais, assim como em processos de reprodução material da vida e consumo capitalista. Ética do consumo. Ética do empreendedorismo de si. A família e o amor conjugal. Aqui ninguém ama sem se apropriar ou ser expropriado pelo símbolo do capital: lei do amor. Um embate profundo em face dessa forma de se efetivar afetos políticos a partir de uma lógica neoliberal soa urgente, sobretudo quando se observa a profusão de um neoliberalismo individual que se efetiva numa esfera íntima das relações. O inimigo da nossa potência age micropoliticamente. Pode-se argumentar que tudo isso aspira exclusões, visões transcendentais e muitos até dirão “Meu avô e minha avó viveram felizes para sempre”, “Quem não gosta de estar apaixonado?” e seguiríamos com uma lista infinda de considerações para se otimizar o rosto do amor humano em seu contexto de tendenciosa expropriação das forças positivas da vida. Para esta demanda que procura a estabilidade de tal território, havemos apenas de nos perguntar sobre o que acontece aí. Quais são os padrões molares e moleculares dessas práticas ditas amorosas? E, sobretudo, precisamos nos perguntar: há outros modos de existência? Dissecando um certo modo deleuziano de operar na filosofia, David Lapoujade vai trazer a figura do limite na própria função da territorialidade como uma função política, constituinte da vida social

A vantagem da noção de territorialidade é ela ser inseparável da noção de um limite; não há território que não seja constituído pelo traçado de um limite. O que o inconsciente investe não é, portanto, um objeto, nem mesmo um território, mas um limite. Aquilo a que os indivíduos se apegam é o limite que traçam, justamente aquele que os territorializa. A partir daqui é minha casa, sou eu... Eles vivem nesse limite que não cessa de ser ocupado, de modo que todo investimento libidinal é sempre imediatamente político (2015, p. 186).

Há uma práxis do desejo agenciando outros “Pois, antes do ser, há a política” (Deleuze e Guattari, 1999, p. 78). Compreender que existem fluxos que são cooptados para agenciar os contextos sociais, implica gerenciar também certa prática afetiva. Se a crítica ao humanismo

implica um possível adeus ao indivíduo ou, no mínimo, uma esquizoanálise do desejo, há que se compreender a invenção dessa peculiaridade do humano, aspecto diferencial dentro da própria natureza. E por falar em políticas da natureza ou políticas da vida, podemos começar a perceber a potência do amor como algo que circula a vida, a despeito da própria humanidade. Um amor mineral, vegetal, animal, cósmico. E, de fato, não somos tudo isso? Ainda que os nossos discursos preponderem sobre os atos da vida, ainda que sejamos contratualistas e tenhamos uma dificuldade imensa em nos descontratar, pois isso implica operar a vida de forma coercitiva e controlada, ainda que achemos uma pedra algo inorgânico, morto, inerte, ainda que existam todos os aindas, somos essa poeira, talvez a poeira do *ao pó retornarás*, mas nada cristão, pois o *religare* aqui é de uma alteridade singular, molecular, imperceptível, para usar o léxico de Deleuze e insinuar o exercício da potência de existir de Espinosa (2013) em sua *Ética*. Somos uma diferenciação modal da substância divina e não cansamos de nos transformar na forma pluralista de uma existência múltipla que não cessa de devir na transformação com o contato entre os corpos. Antes de ser um reduto do eu e do indivíduo, amar seria relação e ação. Byung-Chul Han em *Agonia de Eros* vai dizer que certa crise da arte teria uma relação direta como o desaparecimento do outro

Numa sociedade na qual cada um é o empresário de si mesmo vigora uma economia do sobreviver. É diametralmente oposta à aneconomia (*Aneconomie*) do eros e da morte. O neoliberalismo, com seus impulsos do eu e de desempenho desenfreados, é uma ordem social da qual o eros desapareceu totalmente. A sociedade da positividade, donde se ausentou a negatividade da morte, é uma sociedade do mero viver, dominada pela única preocupação de “assegurar a sobrevivência na descontinuidade”. É a vida de um escravo (2017, p. 51-52).

Há uma micropolítica dos isolamentos. A ação do amar, intransitiva, dá lugar a uma sociedade que nem ao menos sabe morrer, porque não sabe experimentar e abrir-se às outridades logo, não sabe viver. Mas avancemos nesta senda de possíveis inumanidades que nos perpassam, tornemo-nos cada vez menos humanos, princípio radical, arrancar de si todo o moralismo existencial, exercer uma ética cruel que pode soar como princípios de um *amor fati* nietzscheano, aceitar o que vem e o que vai, agindo por uma causa necessária, que também faz reverberar o *wu wei* do taoísmo chinês antigo, a ação pela não-ação, assim como a natureza que nos tornamos como ação de “[...] *sínteses passivas* maquinadas pelos objetos parciais, pelos fluxos e pelos corpos, e que funciona como unidade de produção” (Deleuze *apud* Safatle, 2015, p. 268). O *amor fati* de Nietzsche é uma profunda atenção ao acontecimento, uma necessária aceitação ao que acontece, amar o necessário das coisas. Essa necessária aceitação soa mais

como um princípio de afirmação pura. Não se trata de sofrer o fardo da vida e abater-se sob as fatalidades do destino. O *amor fati* é tornar-se aquilo que se é. E tornar-se o que se é implica o rigor diante do trânsito afetivo com a recorrência do Eterno Retorno. Podemos avançar aqui com Espinosa que levará o exercício ético como um limite vital. Se somos uma multiplicidade, e isso não é retórica, nem discurso, nem palavra, é porque podemos nos infinitar dentro da duração. Amar com outros corpos, com outros seres, em outros circuitos afetivos, por outras possibilidades de vida. Qual nosso limite inumano possível? Abertura ao outro absoluto que, lacanianamente, soa como

[...] uma maneira de dizer que o amor não é apenas abertura à alteridade de uma outra pessoa, que no fundo seria ‘como nós’. Ele é abertura a uma alteridade mais radical, pois abertura àquilo que, em nós, nos destitui da condição de pessoas (Safatle, 2015, p. 267).

A condição de pessoa precisa começar a fracassar. Vamos, pois, deixar que nossa humanidade fracasse, fracassar como pessoa é perder o chão e lançar-se naquele abismo insólito habitado por novas formas que nos desarrazoam, nos desequilibram, nos despossuem. Podemos aproximar isso à ideia de desamparo em Safatle. É o fracassar cada vez melhor de Samuel Beckett (2010)<sup>118</sup>. Fracassar valores que implicam aquela moldura para uma coerção da vida, valores de plástico. Abertura ao desconhecido. Tocar fogo. Incendiar a velharia em si, incendiar mesmo o si da questão. Isso é como ser arrebatado por uma máquina diabólica do Espírito Santo, tudo queima e é avariado por línguas estranhas de fogo. Restando as cinzas, é sob elas que resta, sobra, soçobrado o ideal do indivíduo. Fracassemos como pessoas. Máquina de moer o medo. Tal máquina implica outros afetos, outras misturas. Essa é uma real possibilidade do amor, esse tal amor que nos despossui e nos desampara, caminho para a transvaloração de todos os valores anunciado por Nietzsche<sup>119</sup>.

Esse texto opera por desvios, as matérias, os territórios, os corpos, os afetos seguem agenciando uma lógica errática em seu plano de composição. Estamos a escavar sempre. Há muitas terras. Estamos soterrados por muitos valores. Espinosa está aqui, salpicado, deglutido, transsubstanciado, maquinado, canibalizado, revolvido como terra. Uma anomalia como disse Antônio Negri (2018). O devir-criança da filosofia como apontaram Deleuze e Guattari.

---

<sup>118</sup> *No matter. Try again. Fail again. Fail better* In *Nohow on* (2010). Tradução livre: “Não importa. Tente novamente. Fracasse novamente. Fracasse melhor”.

<sup>119</sup> A ideia de transvaloração é desenvolvida por Nietzsche praticamente em toda a sua obra, ganhando maior densidade e cada vez mais intensidade no período que se segue de 1882 a 1888.

Espinosa aflora aqui, intempestivamente, perfumando com as irrupções estranhas de sua *Ética*. O que compreendemos quando, desavisadamente, nos deparamos com uma expressão como “amor intelectual de deus”? Um afeto, uma elaboração intelectual e deus como o infinito numa mesma jogada. Espinosa, tão preche de um humanismo ético, materialista, prático e, ao mesmo tempo, tão incitador de uma cosmicidade. É possível amar geometricamente como canta Espinosa? Ao mesmo tempo em que somos levados a compreender uma ordem natural do cosmos, há, sobretudo um princípio heurístico que não cessa de se transformar. O amor intelectual de deus é um exercício. Ascese. *Askein*, fazer, exercitar. O asceta é aquele que exercita. Não à toa Deleuze escreveu um de seus livros sobre Espinosa evidenciado o caráter prático de sua filosofia. Há um materialismo divino em Espinosa, pois é o corpo, suas velocidades, seus movimentos, sua fricção com os outros corpos cósmicos, quem possibilita a alquimia afetiva. A expressão “atletismo afetivo” usada por Artaud (1999), para uma prática do teatro da crueldade, faz alguma ressonância com esse “trabalho” da matéria na singularidade dos corpos. Se o afeto circula corporalmente, a operação mental é química, simultânea. É um estudo esmerado dos atletas do coração. Ascese da atriz. Ascese ao tocar um piano. Ascese ao trepar. Ascese ao atuar. Ascese ao cozinhar. Ascese ao canibalizar. Por uma dessacralização do ascetismo.

Se há um conjunto de críticas a Espinosa, que reverbera em críticas a Deleuze<sup>120</sup>, por um caráter supostamente místico de suas obras, há que se cooptar destas terminologias um sentido inverso aos objetivos da transcendência. Exercitar-se uma vida. Imanência, uma vida, como disse Deleuze. Amar é inventar na duração, pois “o amor intelectual da mente para com Deus é uma parte do amor infinito com que Deus ama a si mesmo” (Spinoza, 2013, p. 401). Pode-se argumentar que se trata de um retorno a uma unidade substancial de um todo divino. Mas o fato é que a tal práxis, a tal ascese, é elaboração ética que produz a diferença. O cosmos não se cansa de diferenciar. E, entendendo a imanência como uma ética das proximidades, há que se inventar o amar como uma ação constitutiva de reencontrar e recriar os outros que foram extintos de

---

<sup>120</sup> Marilena Chauí em *A ideia de parte da natureza em Espinosa* (1994) discorre sobre os pontos de vista de diversos comentadores e críticos que apontam o misticismo no projeto de imanência em Espinosa. Entre aqueles que aproximam a filosofia espinosiana com o misticismo e o pensamento oriental ela destaca: Pauw Wienpahl, Jon Wetlesen, Huston Smith, Siegfried Hessing, Claude Piguet e Erwin Reinnish. Entre os críticos contemporâneos ao filósofo holandês, ela aponta Henry More e Leibniz. Também apresenta o próprio Hegel como uma figura contestadora da filosofia de Espinosa, assim como Pierre Bayle. Em relação a Deleuze, Laura Cull, em seu livro *Theatres of the Immanence* (2013), traz os críticos Peter Hallward, Alain Badiou e mesmo Michael Witmore, que postulam um misticismo na obra do filósofo francês. Hallward, por exemplo, vai falar de uma desmaterialização do corpo tendendo a um pensamento puro e abstrato, enquanto Witmore fala de um chamado à autodissolução.

nossa humanidade fictícia. Amar exige outras ficções, outros corpos, outros bichos. Se pararmos pra pensar que quando, comumente, se pensa em amor, logo vem à mente uma figura masculina, outra feminina, alguns órgãos genitais conformados, algumas declarações como palavras de ordem, possibilidades jurídicas e juras de amor eterno, há que se pensar num ascetismo proliferador de linhas, um ascetismo que pode se configurar com outras linhas melódicas afetivas, outros ritmos, outras misturas harmônicas. Outras canções de amor.

As canções sobre o amor recorrentemente retornam para retrazar novos territórios. Ritornelos amorosos. Mas se o amor circula à revelia do humano, pois “*Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem*” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 220, grifo do autor), é certo que a música também vibra prescindindo de nossa existência. Seríamos capazes de desfazer os rostos das canções de amor tal qual as conhecemos e reconhecemos? *Love songs* para um amor sideral, é possível? Como não fazer dessas linhas de fuga uma morte ou mesmo escapismo? Se nos atentarmos, como já colocado, ao fato de que não somos um império dentro de um império como bem apontou Espinosa, teremos a chance de amar mais e diferentemente. Deleuze e Guattari parecem abrir o plano de composição da música para uma cosmicidade e, certamente, podemos pensar o amor por estas vias musicais

Aquilo que faz com que o músico descubra os pássaros, o faz também descobrir o elementar e o cósmico. Um e o outro fazem bloco, fibra de universo, diagonal ou espaço complexo. A música envia fluxos moleculares. Certamente, como diz Messien, a música não é privilégio do homem: o universo, o cosmo é feito de ritornelos; a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos que o homem. Trata-se, antes, daquilo que não é musical no homem, e daquilo que já o é na natureza (2005, p. 112-113).

Estalos. A língua úmida. Lamber. Som. Ácido. Dentro fora. Som. Liquefazer. Ondas de rádio. Boca e respiração. Capta uma *love song*. Pele que desliza sobre pele. Pele mineral. Pele solar. Pele úmida dentro. Pele lambuza fora. Um riacho. Um sussurro abafado. Supernova. Ao longe. Ao perto. A pele e o som. A boca e o gozo. A Láctea e as estrelas. Os lábios todos. Azedos. Grandes. Licores. Pequenas cortinas. Poeira estelar. Pálpebras e o som. Contorce e sopra. O vento. Os poros. Ouriços. Abdômen. E vai e vem e vai e vem. Uma pedra rola. Intumescências. A vida ampla. Pequenas mortes. Sândalo e ânus. Os verbos. Modo de usá-los. Chupar músicas. Manga. Lamber entres. Gozar os cantos. Amar uma salamandra. Sêmen e vermes. Uma canção. Um animal aninhado. O cheiro imenso das galáxias. Perfume. Ninho. Ritornelos.

Amar nos coloca na perspectiva de uma variação contínua. Isso coloca a questão da criação intrínseca a esta ideia. Amar, modos de inventar. Ao escavarmos, inventamos uma ação. Amar como uma postura no teatro e na performance. Ética de escavar. Micropolítica do artista. A ação de amar supõe uma processualidade. Devir da criação. Dispor de vazios e lacunas da linguagem teatral para preencher com outras matérias intensivas. Mas voltemos à reflexão sobre o poema de Celan, ainda temos o que escavar ali. E escavar é uma prática de esvaziamento de si. Fazer vazio. Agir vazio. Preenchê-lo numa entrega desmedida, porosa. Você não o faz de fato, pois algo exerce sobre você, uma potência que lhe desarrazoa, é a tal zona de intensidades em que se possibilita transitar algo, isso arranca sua identidade, faz fugir você de si. Fugido de si é uma alteridade mais radical que se abre, como a possibilidade do amor segundo Celan. As rotas de fuga possibilitam a variação contínua: experimento, logo não sou. Free jazz. Aqui jazz algo que se alastra, multiplicando-se em todas as direções. Mais ritornelos. Não se devém algo, há apenas o devir. *Eu me escavo* soa como um princípio ético diante da vida, assim como é um princípio ético criar para si um corpo sem órgãos, ou o exercício das potências com seus afetos e afecções em Espinosa, ou mesmo o *amor fati* de Nietzsche, como já anunciado aqui. Variações menores de uma ética. Quando me escavo assim, como atitude ímpar do exercício de um amor insólito, é o nada que brota diante de mim, em mim, um nada sem pessoa dentro, sem aquela humanidade engendrada ao longo dos séculos, sem aquele romantismo coercitivo, sem o sentimentalismo lambento. Trata-se de um nada de onde brotam os ninguéns possíveis para um mundo vasto despersonalizado, para uma arte despersonalizada, aberto a outras táticas, práticas, outras fugas, outros afetos políticos. “Mais amor por favor” é terra de ninguém, lambuzando os lençóis da vida, libertando gritos, afora, adentro, corações suados em coquetel molotov, anunciando incêndios, terrorismo poético, resistência, micropolítica. Se todas as coisas estivessem despossuídas diante de você, o que faria? Como seriam as paixões? Se todas as coisas estivessem próximas demais e seu coração estivesse desfeito, desfeito de toda a humanidade inventada, o que faria? Alguém pode objetar “Isso é pura ficção”. Ninguém diria “Ficção por ficção, que nos esvaziamos desta”.

Antes de retomarmos a Celan, Safatle e o exercício do escavar, vislumbremos, a princípio, as potências criativas de um tal amor no contexto da performance e do teatro. Entendendo a atuação como uma possibilidade infinda de recomposição anatômica do corpo nas relações com outros corpos, como podemos inferir uma ético-política nas operações do teatro e da performance a partir do amar? O que é este corpo que pode multiplicar o amor, um tal princípio

amoroso aqui anunciado? Paixão e ação na mesma carne ética, na mesma síntese afetiva, nas sínteses disjuntivas. Avancemos um pouco mais, troquemos de pele, toquemos outras superfícies, sigamos como um gradiente de intensidades, zonas de indiscernibilidade, grademos um pouco mais, um grau a mais, outro grau, de grau em grau tal amor enche o vazio. Se, por um lado, precisamos nos desapegar de um humanismo decadente, por outro, nem toda humanidade será destituída de nós, pois somos uma singularidade. Cull, a partir de Deleuze vai sugerir o modo humano como abertura ao cosmos e é justamente dessa forma que podemos inferir uma ética de tal abertura como movimento amplo do teatro e da performance

[...] Deleuze's immanence precisely concerns the participation, multiplication and extension of the human body – understood as that which is produced by relations of force and encounters with the affects of other bodies. Our sense of where and when the human body is' may be dispersed in this model, but it is less a matter of us losing sight of the human' as it disappears into a world of intensity flows' and more a question of gaining a sense of humanness as an open quality: as an alterable and perpetually altering set of powers to act and be acted upon by other, non human bodies (2013, p. 9)<sup>121</sup>.

A abertura qualifica um senso de porosidade que se constitui na própria práxis teatral. O que passa e o que é retido em nossos corpos? Abrir-se numa ação micropolítica da atriz é estender as possibilidades do corpo. Esta extensão só é possível por meio das sensações e de uma multiplicação afetiva. Afetar e ser afetado continua sendo a amplidão genérica das técnicas da atriz na sua relação com o cosmos. Essa afetividade é o que vai possibilitar a produção diferencial. Ser trespassado por um coeficiente menor para simpatizar com outros corpos,

Rather, he suggests that the revolutionary nature of a minor usage of theatre lies in its affirmation of the primacy of cross-categorical mutations, its emphasis on the tendency of life perpetually to differ from itself, alongside its tendency to congeal into recognizable or categorizable identities. Theatre might stand alongside actual minority experience, Deleuze suggests, if it is able to construct in some way, a figure of the minority consciousness as each one's potential (Deleuze 1997: 254). An immanent potential thought, to be sure - since we are all deviations from 'Man,' even the white Western men whose work dominates this book (Cull, 2013, p. 20)<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Tradução livre: “[...] a imanência de Deleuze precisamente interessa a participação, multiplicação e extensão do corpo humano - entendido como aquilo que é produzido por relações de força e encontros com os afetos de outros corpos. Nosso sentido de onde e quando o corpo humano está, pode ser disperso nesse modelo, mas é menos uma questão de nós perdermos a visão do humano como ela desaparece dentro de um mundo de fluxos intensos e mais uma questão de ganharmos um senso de humanidade como uma qualidade aberta: como um alterável e perpetuamente alterado cenário de poderes para atuar e ser atuado sobre outro, corpo não humano”.

<sup>122</sup> Tradução livre: “Preferencialmente, ele sugere que a natureza revolucionária de um menor uso do teatro repousa na afirmação da primazia de mutações de categoria cruzada, sua ênfase na tendência da vida perpetuamente diferir dela mesma, ao lado da sua tendência de congelar dentro de reconhecíveis e categorizáveis identidades. Teatro pode permanecer ao lado de uma real experiência minoritária, sugere Deleuze, se conseguir construir de algum modo, a figura da consciência minoritária como o potencial de cada um (Deleuze 1997:254). Um pensamento

Os desvios são justamente uma ética dos usos, o “como” do processual. A antropofagia carrega muito desse princípio do “como”, pois infere uma metabolização afetiva do outro. E comer o outro é também se oferecer, abertamente, ao comer alheio. Ainda que tal prática ética não se constitua absolutamente por meio de um léxico metabólico de um canibalismo como constituição política dos corpos, sua força está na destituição de princípios identitários, sobretudo, majoritários. Trata-se, pois, de conectar simpaticamente as insurgências e insurreições de princípios minoritários.

### **Delírio das línguas**

O poema de Celan fala de uma ação repetida: escavar. Aqui o amor é ação. É amar. Escavar vem do latim *ex-*, *para fora*, mais *cavare*, de *cavus*, “côncavo, que apresenta uma parte vazia, vazio, com material retirado”<sup>123</sup>. Que terra é essa que se retira e que espaço é esse que se cria? Poética do espaço. Espaço vazio. Nadas. O amor como movimento de subtração de algo. A atriz precisa sempre retirar algo instalado em seus gestos, em sua voz, em seus modos de se movimentar. Criar pela subtração. Peter Pál Pelbart<sup>124</sup>, partindo da posição ontológica de Henri Bergson, vai dizer que por uma soma de subtrações é que se alcança o vazio, o nada.

Não existe o vazio *a priori*, este é uma ficção, uma fabricação do pensamento. Primeiro existem as coisas, depois subtraímos e subtraímos para produzir vazios. Algo se sedimentou sobre os amantes. Algo se sedimenta sobre os corpos que atuam, que performam. Esse algo se acumulou, culturalmente, historicamente, linguisticamente, como uma extensa mitologia, uma extensa política dos amantes. Os mitos foram criados e capitalizados. As terras da pessoa, dos eus. Os enamorados forjados na qualidade de indivíduos. Forjados pelas palavras, pela sintaxe do que é dizer “eu te amo”, pela profusão dos significados, das interpretações. Mas, para além ou aquém de tudo isso, há que se escavar para possibilitar o vazio. Operação poética sobre a terra,

---

imaneente potencial, para ter certeza - desde que somos todos desvios desde o ‘Homem’, até mesmo os homens brancos ocidentais cujos trabalhos dominam este livro”.

<sup>123</sup> Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/escavar/>>. Acesso em: 09 jan. 2017, às 20h.

<sup>124</sup> Fala disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8HuRqZAy5M4>>. Acesso em: 25 ago. 2020, às 21h.

e a terra é pedregulhosa, cheia de sedimentos, é estratificada, muitos minerais, ossaturas, fósseis.

Para Lapoujade os movimentos aberrantes são possíveis a partir de operações sobre a terra e, por isso, “Para Deleuze e Guattari, a filosofia é inseparável de uma geofilosofia, mas a geofilosofia é por sua vez inseparável de uma geopolítica” (Lapoujade, 2015, p. 44). Escavar é possibilitar vazios. Vazios de si. Vazios na matéria. Vazios no plano de imanência e no plano de composição do artista. Vazios no corpo sem órgãos. Retirar a pessoa que somos, a pessoa que nos foi posta, incutida e cultivada, a humanidade que teima em grudar em nossos ossos. Tirar dessa carne nossa de cada dia o ranço de discursos, o poderio determinante da língua e as limitações da linguagem. Compreende-se as linhas, as intensidades, os estratos. É preciso conseguir observar todos os valores, que nos expropriam, também os que aumentam nossa potência. Não se arranca tudo. Tiram-se as linhas majoritárias. Reconfigura-se tudo numa nova anatomia. Será possível? Se algo precisa ser retirado a partir de uma escavação tão singular, é porque em algum nível algo nos foi expropriado, seja por um juízo divino, como apontou Artaud<sup>125</sup>, seja pela cultura, enfim, por uma tal regra engendradora que se tornou onipotente e onipresente. Fernand Deligny, em experimentos-limites, dedicou uma vida à produção das vagas, das possíveis aberturas, numa incessante investigação do que seria o humano. Para Pelbart

Fernand Deligny extraiu de sua convivência de décadas com os autistas uma reflexão aguda sobre um modo de existência anônimo, assubjetivo, não assujeitado e refratário a toda domesticação simbólica. Buscava uma língua sem sujeito, ou uma existência sem linguagem, apoiada no corpo, no gesto, no rastro. Levou ao extremo uma meditação sobre o que é um mundo prévio à linguagem ou ao sujeito, não no sentido de uma anterioridade cronológica, mas de uma existência regida por outras coisas que não aquilo que a linguagem supõe, carrega e implica: a vontade e o objetivo, o rendimento e o sentido (2016, p. 299).

Certamente, esta é uma experiência radical. As cartografias das linhas erráticas em Deligny reverberaram de forma indiscutível nas relações que se mantêm entre o poder e a linguagem. Quando pensamos em experiências diversas e nos perguntamos sobre o que pode a ação de amar em outros contextos taxados como a-normativos, marginais, ou simplesmente, diferenciais, sempre nos deparamos com a questão da linguagem. É possível o afeto do amor apaixonar um seixo? Pode um autista amar? Como amam os Yanomamis? Amor de borboleta?

---

<sup>125</sup> In *Pour en finir avec le jugement de dieu*, obra radiofônica de Artaud (2004).

São perguntas estranhas em si, mas que reverberam um coeficiente linguístico. Estamos amarrados às palavras. Estamos atrelados à tal humanidade do homem. E um autista, um indígena, uma pedra, um pássaro, por exemplo, são perspectivamente, potências do “fora” desta humanidade exclusiva, de peculiaridades linguajeiras. Sob o olhar de um perspectivismo amazônico, como diz Eduardo Viveiros de Castro (2002), estaríamos diante de outras humanidades. Ou simplesmente poderíamos pensar em graus de inumanidades que nos perpassam.

Por que a primeira ação para se amar deve ser uma torção na língua? A língua é um construto que serviu e serve para nos distanciar profundamente da natureza, dos animais, do cosmos, pois pretensamente ela sintetiza uma capacidade única de se elucubrar sobre o mundo. Autoconsciência. Linguagem humana. A língua nos diferencia, nos aparta, nos ascende aos degraus da escala evolutiva, nos torna controladores das coisas, dá-nos a possibilidade de nomear o cosmos. Tal língua nos faz humanos. Essa tal língua também tensiona a linguagem humana, nos faz mergulhar nos conceitos, em processos de significação, de produção de sentido, semântica, discursos. Um incorporal, chamado de “o exprimível” pelos estoicos<sup>126</sup>, permeia os corpos, a tudo perpassa, a tudo parece atravessar. Não é nossa carne, mas parece estar tão emaranhado nela, como é o caso da palavra amor, o “eu te amo”, e toda a proliferação que os séculos de hermenêutica fizeram emaranhar nos corpos e nos espíritos. Torcer a língua sempre colocou o ser humano à berlinda de não mais ser humano. Podemos dar o exemplo dos místicos, de muitos poetas, artistas, esquizofrênicos e toda a sorte de gentes que pactuaram com fenômenos de borda, as bordas da linguagem, as bordas de si, as bordas da humanidade<sup>127</sup>. As crianças autistas de Deligny, as glossolalias de Artaud, a agonia de Lord Chandos<sup>128</sup>. Quando Beckett segue, até o fim, em seu experimento linguístico, numa dissolução do eu dentro da linguagem, percebe-se um ser a flutuar entre lacunas, entre vagas, entre resquícios de uma dissolução das formas da língua

Mas o desejo de saber, o que foi feito dele, ela se pergunta, já não existe, o coração já não existe, a cabeça já não existe, ninguém sente nada, nada pergunta, nada procura,

<sup>126</sup> In *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo* de Bréhier (2012).

<sup>127</sup> Para adensar um pouco mais a ideia de Deleuze e Guattari acerca dos fenômenos de borda, evoco Jacques Derrida (2002) e sua outra lógica do limite, tratado em seu livro *O animal que logo sou*, quando ele se refere “[...] à experiência propriamente transgressal, se não transgressiva, de uma *limitrofia* [...] o que se avizinha dos limites mas também o que o alimenta, se alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite”.

<sup>128</sup> In *Una Carta (De Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)* de Hugo von Hofmannsthal (2008).

nada diz, nada ouve, só há silêncio. Não é verdade, sim, é verdade, é verdade não é verdade, há silêncio e não há silêncio, não há ninguém e há alguém, nada impede nada. E a voz, a velha voz enfraquecida, silenciasses enfim e não seria verdade, como não é verdade que ela fala, ela não pode falar, não pode silenciar. E houvesse um dia aqui, onde não há dias, não é um lugar, vindo da impossível voz o infactível ser, e um lampejo de luz, ainda assim tudo estaria silencioso e vazio e escuro, como agora, como em breve, quando tudo tiver acabado, tudo sido dito, ela diz, murmura (2015, p. 59).

Aqui, um narrador em primeira pessoa encontra-se no limite da sua própria possibilidade de narrar, há uma desintegração dos sentidos da língua, uma torção da linguagem que tende a fazer desaparecer toda a predicação, o desaparecimento do indivíduo e sua relação com objetos, suas ações. Um poder absurdo da linguagem em fazer fracassar? É possível pensar humanidade aí? Há uma inutilidade abissal na narrativa de Beckett, não à toa o título *Textos para nada*. Abissal porque a própria ideia de sujeito é lançada ao abismo de certa insapiência desmedida pelo jogo contínuo de perguntas que se desdobram nelas mesmas, sem respostas, num constante fracassar do discurso. Estamos diante de uma máquina que prolifera nada e ninguém. As identidades do humano vão se desfazendo dentro da linguagem. Ao mesmo tempo, podemos nos perguntar “Mas o que resta aí?”. Tal crítica, de certa forma foi voltada para Deleuze, cuja filosofia parecia principiar uma dissolução absoluta do humano. A proliferação dos devires tinha no devir-imperceptível esse movimento do humano cada vez mais rarefeito, cada vez mais diluído no cosmos, cada vez mais desagregador. Podem argumentar que há certa incongruência em se louvar o devir-imperceptível do homem e voltar para sua casa. No entanto, Deleuze estava a falar de devires não-humanos do homem, o que importa aferir a possibilidade de trocas de partículas, trocas de afetos que não nos pertencem, afetos com os quais nos conectamos com os corpos do mundo, com a própria matéria. Abre-se, assim, um profundo perspectivismo. Ao invés de pensarmos num corpo que vai se diluindo na imensidão cósmica até desaparecer, por completo, qualquer traço de humanidade, há que se pensar na abertura desse corpo ao cosmos que também se abre para ele. Deveria existir entre nós uma relação entre o brilho das estrelas, um beijo e uma passeata política. O cosmos incutido no ordinário de cada dia. Quando torcemos a língua e tensionamos a linguagem, algo se precipita, um potencial diferencial se abre.

Deleuze e Guattari vão insistir na ideia de gaguejar na própria língua “Ser gago de linguagem, estrangeiro em sua própria língua” (2002, p. 90), a fim de se produzir linhas de fuga de dessubjetivação e assignificação. Se a língua tem a capacidade de nos enredar em suas formas, fazê-la gaguejar é, de certa forma, exercer certa idiotia. Desfazer o nó do duplo amoroso como um duplo de si, consciência que se desdobra sobre seu próprio umbigo,

Que a consciência deixe de ser seu próprio duplo e a paixão, o duplo de um para o outro. Fazer da consciência uma experimentação de vida, e da paixão um campo de intensidades contínuas, uma emissão de signos-partículas. Fazer o corpo sem órgãos da consciência e do amor. Servir-se do amor e da consciência para abolir a subjetivação: “para se tornar o grande amante, o magnetizador e o catalizador, é preciso antes de tudo viver a sabedoria de não ser senão o último dos idiotas” (Deleuze e Guattari, 2002, p. 90).

Esta é a necessidade de rupturas a-significantes para criar para si um corpo sem órgãos. Um movimento de desarticulação do corpo em consonância com aspectos mais livres da produção linguística. O fora da linguagem. Esse seria o trabalho do escritor, pois “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 13), o que também denota uma operação sobre a terra, o território da linguagem, no caso, a partir de seu tensor: a língua. Engendrar uma outra língua dentro da língua. Intrusão. Ser estrangeiro de si, pois “[...] assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela” (Deleuze, 2004, p. 128), isso demanda um ato poético, também uma práxis ética. Um ato literário. E Celan possibilita uma “forma literária de um modo de *acontecimento por despossessão*” (Safatle, 2015, p. 255, grifo do autor). O amor como afeto, exige uma gestão ético-estética dentro das possibilidades de uma torção linguística, ao mesmo tempo em que amar como ação política, exige uma produção de diferença. Amor e Amar. Paixão e Ação. É nesta medida partilhada que o amor transforma os corpos porque se abre ao fora da linguagem.

A torção da língua, ou o fora da linguagem anunciado por Deleuze, pressupõe uma torção do pensamento, que certamente implicaria uma torção dos corpos que fazem mundo por meio do desejo. Porque torcer a língua implica torcer o mundo, torcer uma lógica dada, implícita, encarnada. Torcer aquilo que concatena e redimensiona o que chamamos de realidade, aquilo que se apresenta como algo aparentemente inelutável. Porque trata-se de um potente exercício poético é prático, e tal exercício faz delirar a intelecção, os corpos, o como discursamos o mundo, pois, inicialmente, trata-se em ser estrangeiro dentro de seu próprio território cultural. Fugir dentro do contexto da linguagem é fugir para o fora disso. Ainda estamos implicados. Todos os movimentos poéticos flertam com essa propriedade de desagregação ou desarraçamento da língua como tensor da linguagem, isso é um potencial glossolálico por excelência. Isso pode ser um exercício literário como deveria ser um exercício do desejo num sentido mais amplo. Não há indivíduo aqui, porque deixa-se passar aquilo que marulha, marulhou, marulhará um coletivo, por isso é uma ação de despossessão e despersonalização. Se

não existe enunciação individual, como postula Deleuze e Guattari, é justamente porque o agenciamento maquínico de enunciação pressupõe sempre um outro. Todas as línguas em um. De alguma forma, “Eu te amo” já não é mais “meu”, já não pressupõe um sujeito, já não pressupõe mais uma predicação.

Voltemos mais uma vez a Espinosa, sobretudo ao *Livro V* de sua *Ética*. Precisamos afinar a ação de amar com uma ética da performance e do teatro. Ascese da atriz. Ascese do coletivo. De uma maneira um tanto incólume, a *Ética* parece um livro retilíneo, formal, contínuo e homogêneo num primeiro momento, mas percebe-se, aos poucos, e inexoravelmente, que ele “não é homogêneo, retilíneo, contínuo, sereno, navegável, linguagem pura e sem estilo” (Deleuze, 2004, p. 156). Apesar de sua geometria, a *Ética* é também, e sobretudo, um movimento passional, arredo, lavoso, vulcânico, irrequieto, marulhoso. E Deleuze vai trazer um elemento singular dentro do contexto do livro de Espinosa para mostrar um segredo “feito de carne e sangue” (Deleuze, 2004, p. 169), os escólios. No método geométrico usado pelo filósofo holandês, os escólios são sub-reptícios, coloquiais, idiossincráticos, e parecem um elemento menor dentro das grandes definições, dos axiomas e das proposições. Para Deleuze, os escólios seguem um outro estilo, seriam mesmo uma língua diferente dentro da *Ética*, diz ainda que eles são “ostensivos e polêmicos” (Deleuze, 2004, p. 164) e ainda “É como uma língua de fogo que se distingue da linguagem das águas” (2004, p. 164), e para qualificar sua natureza transgressora, o movimento dos escólios “É como uma cadeia quebrada, descontínua, subterrânea, vulcânica, que a intervalos irregulares vem interromper a cadeia dos elementos demonstrativos, a grande cadeia fluvial e contínua” (2004, p. 164). Se, por um lado a *Ética* funciona como um inamovível pragmatismo, por outro parece revolver em suas entranhas um movimento pulsional. Essa disposição implica que a tal ética dos afetos é um exercício sem fórmulas, tão amplo quanto é possível viver de tantas formas. O conhecimento intuitivo das essências, do terceiro gênero, é um constante aprendizado no afetar e ser afetado pelos corpos outros. Um limite ao qual nunca se chega, visto que somos finitos e as possibilidades de encontros infinitas. Essa ética da expressão do modo em Espinosa é muito cara à atriz, à performer e sempre resvala na questão do que pode um corpo.

Elizabeth de Freitas em seu artigo *Love of Learning: Amorous and Fatal*, num contexto discursivo de ecologias pós-humanas, parece inferir por meio da ideia de simpatia uma possibilidade de se amar o ato de conhecer, ou melhor, de aprender, de uma forma que não se

pense a manutenção do organismo por meio de sua autopoiese. Parece, a princípio, um pensamento contraintuitivo e ligeiramente distinto do senso comum acerca da ética dos afetos em Espinosa. Mas nos aproximemos um pouco desta ideia. Freitas diz que

[...] this would be a love of learning that was not autopoetic or self-maintaining in the organicist image we've inherited from systems theory. This would be a love that seeks the inorganic potentialities and nonhuman forces by which a body becomes transindividual and learns to 'branch out into territories beyond its own self-maintenance' (2019, p. 88) <sup>129</sup>.

Amar o conhecimento é posto como o próprio ato de conhecer de forma amorosa. Amar é uma abertura aos encontros, à revelia de si, à revelia de um senso securitário de nossa própria manutenção. Ao mesmo tempo Freitas vai implicar nessa rede simpática uma organização coletiva possível. Amar seria, pois, promover encontros, torná-los possíveis como um movimento mais amplo de entendimento coletivo. Elementos dessa transindividualidade pode ser visto também em *Brincar, modo de experimentar*, outra seção desenvolvida nesta pesquisa. Defendendo uma “simpatia cósmica” ela entende que esse possível amor pelo conhecimento pode ser visto de maneira espinosiana ao menos em dois aspectos

[...] first in terms of a conatus (whereby a body strives to sustain and increase itself through connectivity), and second, in terms of a theory of emendation of the intellect (whereby intellect learns to love the failures and imperfections and porosity of a body, pursuing a secular 'belief in the body' that depersonalises and further disorganises it, while seeking a more generalised perfection) (2019, p. 89)<sup>130</sup>.

A autora ainda observa que o conhecimento simpático tinha uma importância singular no contexto da filosofia estóica numa relação, sobretudo, materialista, pois se preocupava com o magnetismo e a ligação molecular de certos materiais. Essa perspectiva vai avançar para uma rede conectiva complexa de colaboração afetiva. Considerando que os afetos atravessam de forma indiferente os nossos corpos propiciando um circuito inconsciente de relação com outros

---

<sup>129</sup> Tradução livre: “[...] esse seria um amor de aprendizagem que não foi autopoético ou auto-sustentável na imagem organicista que nós herdamos da teoria dos sistemas. Esse seria um amor que procura as potencialidades inorgânicas e as forças não humanas pelas quais um corpo torna-se transindividual e aprende a ‘expandir-se em territórios para além de sua própria manutenção’”.

<sup>130</sup> Tradução livre: “[...] primeiro em termos de esforço (através do qual um corpo esforça-se para sustentar e elevar a si mesmo através da conectividade), e segundo, em termos de uma teoria da emenda do intelecto (através da qual o intelecto aprende a amar as falhas e imperfeições e porosidades de um corpo, perseguindo uma secular ‘crença no corpo’ que despersonaliza e, além disso, o desorganiza, enquanto procura uma mais generalizada perfeição)”.

seres, é como se tivéssemos tentáculos afetivos na comunhão com outros corpos. Ao mesmo tempo a dimensão do Eu, do Ser ou do próprio humano, acaba por ser irrisória, em grande medida, nesta possibilidade amorosa de aprender o mundo. Parece evidente uma necessidade de se amar a inumanidade em nossos devires, ao tempo em que tornar-se sempre e adiante, é o verdadeiro projeto ético, pois “In a modal ontology ‘being uses-itself, that is to say, it constitutes, expresses, and loves itself in the affection that it receives from its own modifications’” (Freitas, 2019, p. 99)<sup>131</sup>. Assim, o projeto de amar o aprender como uma ação ética, ganha seu sentido numa espécie de desrazão de si, numa descentralização do sujeito, do si mesmo, que se deixa escapar numa conectiva ramificação cósmica. Certamente, estamos a falar de uma grande morte, pois “The transindividual plugs into the preindividual affective sympathetic relation, but precisely in order to sunder the individual and pursue an ‘amor dei intellectualis’” (Freitas, 2019, p. 100)<sup>132</sup>. Ou seja, o amor intelectual de deus de Espinosa é um movimento, sobretudo, exógeno ao si mesmo. A práxis da atriz exige, como a tensionar limites, certa morte do si mesmo para que um entorno simpático de materialize em relações possíveis entre os corpos.

Mas retornemos aos dilemas da língua e da linguagem, afinal de contas esses são traços fundamentais que nos expropriam de tal possibilidade de amar. A morte da linguagem, se é que isto é possível, implica drasticamente, a morte de certa humanidade. Mas será que não é esta ideia de limite, fantasiada como a morte de si enquanto indivíduo, que nos permitiria surfar a indiferença dos afetos? Na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari insistiram na potência da linguagem que marulha uma coletividade, o social implicado nas “transformações incorpóreas” sofridas diante da linguagem que, no entanto, diz respeito aos corpos, pois são eles que se transformam. Quando eles dizem que toda a linguagem é discurso indireto, sobretudo discurso indireto livre, é porque a linguagem não é personalizada, não é servidão ao indivíduo, tampouco decalque do eu. Na verdade, ela faz fugir secreções inconscientes, massas de vozes disformes, estranhas heterogeneidades. Acessar tal discurso indireto, impessoal, seria como uma “faculdade mediúnica na verdade, glossolálica ou xenoglóssica” (Deleuze; Guattari, 2002, p. 25). Isso foi o que Lapoujade chamou de fabulação

---

<sup>131</sup> Tradução livre: “Numa ontologia modal ‘ser usado-por si mesmo, isto é, constitui, expressa, e ama a si mesmo na afeição que recebe de suas próprias modificações’”.

<sup>132</sup> Tradução livre: “O transindividual conecta-se dentro da relação afetiva simpática pré-individual, mas precisamente, a fim de separar o individual e perseguir um ‘amor dei intellectualis’”.

em Deleuze, uma característica singular de sua filosofia. Se na fabulação o que desaparece é o sujeito é porque

Fabular nunca é falar em seu próprio nome, pelo contrário, é passar por outros para falar dele, é falar a vários. O sujeito fala através de um outro, depois de um outro, depois... isso porque outros falam através dele. Em Deleuze, nunca se fala em seu próprio nome. Por isso a fabulação passa necessariamente por devires. O sujeito não fala mais em seu nome, mas em nome das minorias, das multiplicidades nômades que o povoam e com as quais ele então repovoa o mundo. Fabular é fazer falar as potências que os devires suscitam em nós e que são desprovidas de linguagem (Lapoujade, 2015, p. 282).

A tal faculdade mediúnica capaz de captar as vozes marulhantes dos outros num método fabuloso, é um exercício singular de porosidade e conjuração de todo o tipo de matéria que nos pode chegar do fora da linguagem. Não poderei mais dizer “eu te amo” ou, ao dizê-lo, poderá ser confundido com um rosnar, como um bicho que comeu palavras humanas e as regurgitou, como uma matéria linguística que não mais dá ordens, não mais enaltece os nomes de família, não mais faz juras de amor, esse “eu te amo” será no conjunto das transformações coletivas, uma verdadeira deformação. Essa é, por exemplo, uma potência singular do uso da palavra no teatro e na performance. A atriz está sempre outrando, ainda que se fale de autoficção ou traços biográficos nos contextos da performance e do teatro, o que está a acontecer é, por si, puro acontecimento, devir. Já somos outros e multiplicamos em nossos corpos, outras vozes, outros corpos, outros afetos. Simpatia. A fabulação, em Deleuze, é uma insurreição, uma espécie de transe da língua que possibilita que um povo, ainda por vir, seja. Pois

A fabulação não é senão um delírio entre outros, mas que se opõe aos dois tipos de delírios dos discursos soberanos, o discurso do *mythos* (ou os mitos do colonizador e do fundador de Estado) e o discurso do *logos* (ou os axiomas da racionalidade econômica e social). O que esses dois discursos têm em comum é pressupor a existência de populações às quais impõem um fundamento, seja sob a forma de uma memória fundadora (*mythos*), seja sob a forma de uma razão legisladora (*logos*) (Lapoujade, 2015, p. 283).

Uma memória fundadora que a tudo esquece, que a tudo soterra no fundamento. Práticas colonizadoras para enterrar os outros. Leis que excluem, pois se legisla em causa própria e, dessa forma, há que se pensar que “próprio” é esse. Voltemos a Celan, mais uma vez. Escavemos um pouco mais. Escava-se até não ser mais ninguém, assim “[...] florescemos sendo nada, tendo a coragem de levar o ser ao limite do puramente indeterminado” (Safatle, 2015, p. 260), pois esse seria o amor necessário e urgente para nossa época, um amor contemporâneo capaz de tocar o impossível, indiscernível, indecidível, imperceptível, além. A atriz está se

esvaziando. Toda uma filosofia contemporânea que falou sobre essa tal “torção da língua” ou o seu “fora”, na maioria das vezes, tratou-a como uma forma de expressão, uma forma literária. O ato poético seria esse ato estético que aponta para uma possibilidade ética. Uma maquinação do desejo num devir literário. “Eu te amo” precisa de uma intervenção violenta, bruta, em que o amor não passe pelo crivo da interpretação, pelo rio das significações, pelo sentido formatado pela língua, há que se experimentar, essa é a tensão. A atriz está se esvaziando cada vez mais. Um corpo assim amoroso é um corpo desfundado. Um corpo assim amoroso é um corpo que pode receber outros corpos. Um corpo assim amoroso é um corpo capaz de afetar mais corpos.

O jagunço Riobaldo, narrador e personagem central de *Grande Sertão: Veredas*, romance de Guimarães Rosa, é arrastado por algo que o entremistura a Diadorim. Não há gênero aqui, há pulsão criativa, uma iniciação singular, um pacto. Riobaldo torna-se uma potência política, um circuito de afetos que o coloca em condições de experimentar um embate necessário com o mundo, com a vida. É guerra entrincheirada e emaranhada nos desvios e fugas da língua. Os recônditos mais secretos do sertão são os recônditos mais secretos de si, que são as potências mais delirantes da linguagem. Em Rosa a literatura é delírio. Tornar-se Urutú-Branco é um movimento de despersonalização de Riobaldo, pois “[...] é no ponto mais elevado dessa despersonalização que alguém pode ser *nomeado*, recebe seu nome ou seu prenome, adquire a discernibilidade mais intensa na apreensão instantânea dos múltiplos que lhe pertencem e aos quais ele pertence” (Deleuze; Guattari, 2000, p. 49). Esse nome foi dado em núpcias com o indiferenciado, com o Outro absoluto, escavar a língua para encontrar o diabo. Pacto.

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (Rosa, 2006, p. 386).

Diante de toda outridade, as trincheiras ladeadas de plantas, os sombreados dos corpos noturnos, os buritis, as trilhas, as encruzilhadas, o firmamento tão vasto, os bichos da noite, os bichos de dentro, o farfalhar de asas, o devir-cobra e tudo aquilo que não se pode falar, na impossibilidade da língua, o brilho de pequenos sóis cravados na obscuridade infinda do cosmos, é aí nesse bordejar estrelado que as paixões do jagunço Riobaldo circunscrevem estranhas linhas na

cabeça do Urutú-Branco. Cobra de peçonha medonha. Toda a algaravia dos nomes do dito marulham as línguas de todos os povos, de todos os bichos. Tensão de Riobaldo entre a língua que se brada e os afetos que lhe perpassam. Algo morre nas transformações incorpóreas de enunciações diabólicas. Primeiro, Riobaldo foi apelidado como o Cerzidor, aquele que reúne, que remenda, que cose. Também foi conhecido por Tatarana, que significa lagarta de fogo. Agora chefe de bando. Chefe de matilha. Incomum atirador que queima como lagarta, preciso no bote. Urutú-Branco é uma coextensão de Riobaldo, um pouco adiante do que pode um corpo um pouco mais, um grau a mais no agenciamento cósmico do sertão. Um corpo sem órgãos invadindo as beiras do mundo, as beiras do humano. Percebemos que as distâncias entre ser chefe de bando, o luar do sertão, o amor por Diadorim, a perspicácia do atirar, fazem parte de um mesmo agenciamento, um mesmo acontecimento amplo. Devir. Pactuar é conjurar os afetos mais estranhos. Francis Utéza diz que o “pacto”

[..] se deu na noite de São João – isto é, no solstício de inverno do hemisfério sul. Naquele momento fronteira, em que o auge das trevas coincide com o reinício da caminhada do sol invicto, abre-se uma fresta no tempo cronológico linear, fresta essa por onde se torna possível o mergulho na Fonte Primordial do Presente Eterno (Cadernos de Literatura Brasileira nº 20 e 21, p. 246).

A língua como tensor da linguagem possibilita essa morte do indivíduo, pois é um território de constituição política de possessões da pessoa, os “eus”, o “meu”, o “quero”, o “teu”, o “vosso”, todos são índices que amam a lógica do possuir, das palavras de ordem, da psicologia do ser, da teologia do indivíduo. Tudo aquilo que nos perfaz na qualidade de pessoa humana é perpassado pela onipresença da língua na sua relação com os limites da linguagem. O fora de tal linguagem é uma conjuração de forças que se movem em velocidades infinitas. O desarraçoar do esquizo, os ruídos e estranhezas das vozes, o brincar das formas, o indiferenciado, as zonas de indiscernibilidade. As linhas de fuga tanto para uma desagregação absoluta e mortal, quanto a linha intensiva da vida que faz constituir outros territórios. Ser ninguém é um passo político corajoso nessa ética amorosa, pois o amor, como o exercício de uma potência desagregadora daquilo que nos possui linguisticamente

[...] é a invenção de um circuito de afetos inaudito, que gera alianças em meio a despossessões e à violência da despersonalização. Circuito de afetos porque o amor é uma circulação que produz relações que têm seu próprio tempo, um tempo que não se contará entre instante e duração (Safatle, 2015, p. 255).

Não se trata daquilo que amo, não se trata do “meu” amor ou do amor de “alguém”, trata-se de um amor de ninguém, uma convulsão cósmica, partilhada, devir-amor, pois é um coletivo que

nos atravessa e tal coletividade é de uma multiplicidade avassaladora, é legião, turbilhão, a tal alteridade radical, inumana, a tal zona indiscernível de variação contínua, “[...] uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz a língua estrangeira na língua, uma gramática em desequilíbrio” (Deleuze, 2004, p. 127). Um amor-ação, amar. O tempo dos amantes naquela inelutável escavação, exercício de potências, revolver a terra de minhocas bizarras e luzidias, os territórios, as carnes, os corpos, os sangues, os ossos, onde transitam os vermes de uma atemporalidade que não se pode mensurar. Os seres larvais de Deleuze. Os vermes também escavam no poema de Celan. Aqui não há tempo histórico. Há um contemporâneo ético-estético-político se proliferando.

A língua e a linguagem estão tão intrinsecamente ligadas à noção de humanidade que pactuar com o diabo aí é como perder-se num perigoso abismo sem fim. A atriz faz um pacto. Seu corpo está a bordejar outras conexões. Lembremos o exemplo da carta de Lord Chandos à Francis Bacon, em que Hugo von Hofmannsthal toca justamente o limite da língua e sua tensão com a linguagem. A desagregação linguística da qual sofre Chandos é um tête-à-tête com a loucura, um enfrentamento abissal, uma aproximação da natureza selvagem e a perda de todos os confortos que a humanidade nos relega. Um desamparo desesperador, um tal vazio que consome tudo aquilo que lhe predica e lhe identifica. Chandos vai perdendo aos poucos a capacidade de pensar na sua língua, as palavras vão perdendo o sentido na sua relação com o mundo, uma solidão animal sem humanidade dentro parece lhe afrontar o juízo

[...] porque la lengua en que quizá me fuera dado, no sólo escribir, sino también pensar, no es el latín ni el inglés ni el italiano o lo español, sino una lengua de cuyas palabras ni siquiera una sola me es conocida; una lengua en la que las cosas mudas hablan y en la que quizá un día en la tumba tendré que rendir cuentas a un juez desconocido (Hofmannsthal, 2008, p. 135)<sup>133</sup>.

Os acontecimentos de uma irrupção do fora da linguagem são comuns em contextos limítrofes da experiência humana como é o caso das chamadas patologias da linguagem, fenômenos sobrenaturais e parapsicológicos, na clínica psiquiátrica, perfazendo toda uma ampla nosografia que procura codificar uma a-normatividade. No entanto, são fenômenos que procuram criar outras possibilidades de vida e a pulsão desses movimentos nos dá a possibilidade de olhar para

---

<sup>133</sup> Tradução livre: “[...] porque a língua em que me pode ser dado, não só escrever, mas também pensar, não é o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma língua de cujas palavras não conheço nenhuma; uma língua em que falam coisas mudas e em que talvez um dia na sepultura terei de prestar contas a um juiz desconhecido”.

um mundo dado e criado por usurpações e expropriações. Sem romantizar os sofrimentos do esquizo, crítica muito comum às supostas apropriações por parte de Deleuze e Guattari em relação aos exemplos contundentes do corpo do drogado, do sadomasoquista, do esquizofrênico, dentre tantos, há que se pensar no conjunto de forças que estes contextos agenciam, os circuitos afetivos possíveis, os movimentos que afrontam os poderes e a vitalidade inaudita de suas potências. O artista pode ser um artesão do corpo sem órgãos, uma atriz, uma performer. E, por mais que essas linhas intensivas, também deletérias, possam nos destituir de qualquer sanidade, é um exercício. Ascese. Um exercício ético-político-estético. A despeito dos casos extremos, com os quais pudemos adentrar em outros territórios da experiência humana com inumanidades, esse exercício é o que possibilita um mundo, uma produção diferencial. A atriz pode produzir rasgos, aproximar as distâncias, encurtar a possibilidade de experiências afetivas outras. Esta atriz está o tempo todo a tensionar a linguagem do teatro e da performance.

Retomando à necessidade de torção da língua, Deleuze chamou uma tal operação poética, como apontado anteriormente, de fazer a língua gaguejar. Gaguejar na própria língua, fazendo um movimento de variação contínua sobre seus estratos. Trata-se de um uso menor<sup>134</sup>. Minorar a língua é fazê-la fugir. Os escritores “fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la” (Deleuze, 2004, p. 124). Aqui, para Deleuze, a língua não se confunde com a fala, pois trata-se de “uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala” (Deleuze, 2004, p. 122). Aqui há uma importante diferença, no bojo do balaio da torção da língua, entre a fala e a própria língua. Esta não é decalque daquela. Ainda que também apontemos o coeficiente linguístico na fala, como é o caso da própria articulação, por exemplo. Pode-se dar outros movimentos, outras velocidades à língua, possibilitando seu devir, pois não se para nunca de experimentar, assim o escritor “faz da gagueira um afecto da língua, não uma afecção da fala” (Deleuze, 2004, p. 125). A língua se torna um dispositivo. Uma intenção feitiçeira. Mas ao mesmo tempo em que o filósofo francês fala da possibilidade de não se confundir o gaguejar da língua com o processo da fala, ele indica as variadas possibilidades sonoras a partir dessa operação poética, “bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito” (Deleuze, 2004, p. 125). As palavras-sopro de Artaud<sup>135</sup> e seus ruídos glossolálicos. O canto dos pássaros. O vozerio do mundo. A gagueira como potência poética insinua uma

---

<sup>134</sup> O conceito de menoridade muito recorrente na obra de Deleuze e Guattari foi abordado de forma mais direta em *Kafka para uma literatura menor* (2002).

<sup>135</sup> As palavras-sopro de Artaud é tema tratado por Derrida em *A escritura e a diferença* (2009).

materialidade corporal, parece incitar uma voz. Sintaxe desviante forçando cópulas com os limites da linguagem. É o próprio sentido de delirar, sair do sulco da aragem. Estes desvios promovem movimentos nos corpos, são as próprias corporeidades em movimento. O amor invadindo outros estratos. A boca da atriz forja palavras diabólicas, derrama um lirismo irresistível, apronta uma gagueira de saliva e língua, ruma entredentes, é atravessada pelos mortos, ressuscita afetos. A boca da atriz não é um órgão. É uma máquina diabólica de produzir rasgos. Sigamos a linha errática da atriz.

### **Porque escavar a língua é fazer fugir corpos e vozes**

É possível avançar essa reflexão de um escavar rumo ao amor num infindável gaguejar da língua, fazendo de um ato poético a instauração de outros contextos e afetos políticos por meio de uma operação literária? Certamente sim, trata-se de um corte, uma via, uma composição do plano de expressão literária. E quanto à estética dos corpos vivos em performance? A torção da língua como ato poético literário implica limites a uma *aisthesis*. Ainda que tal ato, como potência incorporal, possibilite a transformação dos corpos. Afinal de contas a língua e as potências da linguagem implicam corpos políticos, que são corpos sonoros, sons, vozes, materialidades, corporeidades, o sensível, e flertam com uma noção mais porosa de voz expandida, que implica pensar a vocalidade a partir de afetos e afecções desse próprio corpo, assim como pensa os limites da linguagem e das potências do pensamento. O que pode o corpo no ato poético em performance? A afirmação de Espinosa, ainda no séc. XVI, muito atual por sinal, parece apontar o lume para uma tal poética: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo [...]” (Spinoza, 2013, p. 167), pois o corpo é imensuravelmente maior que o conhecimento que dele temos. Há muito o que se escavar.

Partindo dessa poética do sensível, o que pode a voz como ato poético que faz a língua desestabilizar? “Eu te amo” é um enunciado. Ao mesmo tempo, ainda que a língua e seus processos de construção e apreensão de sentidos e significados, o chamado incorporal exprimível, permeie o mundo, as coisas, enfim os corpos, há que se perguntar se a interferência de tais afetos não implicaria outros corpos políticos em ação poética ou prática. Ação como manifestação sensorial, como potência que instiga os sentidos. O corpo está aí como zona de intensidades, ele partilha da mesma substância do pensamento nos processos de intelecção, esse

é um dos ensinamentos de Espinosa. O corpo é o estrangeiro maior da estética, é ele quem vocaliza, quem escreve, pois se escreve a partir da substância que se é, pelo exercício das potências. Ele mesmo um escavável, um despersonalizável, um despossuível. O ato poético exige, sim, novos corpos em devires contínuos de experimentação. É aqui que o teatro e a performance implicam a expansão de um pensamento por sensações numa gestão passional dos afetos. O corpo no teatro é uma possibilidade imensurável de conexões no campo simpático da apreensão de sentidos e afetos. Antes de pensarmos no corpo da atriz como um gradiente de intensidades há que se pensar na multiplicidade de corpos que trespassam o espaço-tempo da performance e do teatro. Torcer a língua no teatro, por exemplo, começa por torcer o próprio texto, quando ele existe. Ao mesmo tempo supõe que se torça a voz e o próprio corpo na sua relação com o espaço. Por fim, implica também uma recomposição sensível da própria linguagem teatral, que possibilita a confluência de múltiplas temporalidades na relação de muitos corpos. Os corpos dos atuentes, o corpo do teatro, da rua, os corpos do público, todo o corpo contingente do entorno performático. Ao mesmo tempo em que se pode pensar que a tal efemeridade da prática teatral constela um “momentâneo”, sugerimos que esta conexão segue para além da apresentação. Os espíritos estarão a marinar seus corpos na gestão ético-política dos afetos partilhados. Torcer a linguagem é possibilitar uma torção nos corpos, é instaurar um perspectivismo das possibilidades de novas formas de existência.

Partindo dessa possibilidade do amor em Celan, não se pode amar sem uma desagregação corporal. Sem uma poética e uma práxis do corpo na sua apreensão e produção de sentidos. Ademais, o território da estética é profícuo para esse conjunto de práticas de despossessão e despersonalização. A língua perpassa os nervos, os ossos, o sangue, e isso importa uma integridade maior de quem exercita o ato da criação. Escavar, inclusive, deveria ser a prática perene do artista, movimento amoroso, que possibilita os vazios e todos os anéis da criação. Escavar até chegar ao tutano insólito dos ossos, das pedras, gordura que se perdeu do tempo, uma gordura para ungir os corpos amantes e criadores, untar todos os sentidos que implicam a experiência estética. Pois o artista escava desamparado, ele só avança quando aquele euzinho de cada dia se perde cada vez mais. O artista seria um amante natural. Poroso à vida. Vetor de urgentes corpos políticos. Avatar do inumano. Que língua ele haveria de falar? O que haveria de transitar por sua voz? Como haveria de escrever? O que deixar passar entre as moléculas do seu corpo? Uma onda irrefreável tende a tomá-lo num nevrálgico devir imperceptível. Imagine a atriz que há de torcer o próprio corpo como suporte da passagem dos afetos e sensações. A

atriz que emana moléculas que podem ser captadas por outros corpos. A atriz que multiplica o tempo e que faz parte de uma constelação de outros corpos. Ela é o próprio bloco de afectos e perceptos partilhado em comunidade. O que se sustenta é um campo simpático de corpos em conexão como colocado por Freitas. O teatro é sempre uma legião em ato. Uma marulhosa heterogenia imperceptível. Ser pó, ser bicho, ser árvore, ser outros numa legião infinda, é possibilitar que o corpo e sua forma humana seja multiplicado em suas virtualidades inumanas. Sustentar um bloco que se constitui como processo partilhado, pois aquela que atua, potencializa virtualidades que passam na intensidade da efemeridade, essa é a arte teatral. Sustentando-se absolutamente enquanto dura na presença partilhada, a atriz se multiplica nos outros, toma os outros para seu devir e replica as virtualidades para um tempo do porvir. Ela tem no brincar, aquele agir profano em que tudo que é virtual pode ser.

Deixar que algo rumore, trespassando-o, que uma coletividade, uma multiplicidade exerça sobre ele. Glossolalia<sup>136</sup>. Inclusive, a origem do termo *glossa*, do qual deriva o vocábulo glosa e o verbo glosar, refere-se, a princípio, ao contexto escrito. No entanto, sua potência desarrazoadora contaminou o território das enunciações, das vozes, dos corpos múltiplos, possibilitando que essa tal torção da língua seja uma torção integral de si. A afirmação da crueldade em Artaud. O rio das línguas que marulham a linguagem, corpos derretidos em pura molecularidade, micropolítica de ossuários, distorção sanguíneo-linguística. Assim, a voz e a dimensão do corpo, fluxo *aisthesis*, são terras férteis para fazer vingar esse amor do qual nos aponta Celan.

Importa pensar como a glossolalia faz passar algo de inumano em seu conjunto de práticas. Não há humanismo na glossolalia, ela despossui a pessoa de seus atributos de pensador coeso do real, de pensador coeso de si, interpretador do mundo, condicionador do mundo, a despossui dos elementos fundamentais organizadores da língua e da linguagem, lança-a a uma natureza mais vasta que os círculos criados e determinados pela humanidade. É como aprender a andar, a falar, mas como um exercício de si inteiramente renovado, pular no abismo da experiência, permitir-se vocalizar uma língua ininteligível e tilintante. Lembremo-nos da experiência de Artaud que, depois de sofrer várias sessões de eletrochoque, tinha a mente, o cérebro e seus

---

<sup>136</sup> Uma abordagem do conceito foi desenvolvida na dissertação de mestrado *diferença voz glossolalia artaud performance*, UnB, 2015. Em *Glosar, modo de agenciar feitiçarias*, seção desta pesquisa, tratamos alguns aspectos concernentes à glossolalia, assim como tocamos a questão da língua e da linguagem sob outros pontos de vista. Também levantamos outras perspectivas sobre o aspecto sensível da performance e do teatro como meio de exercer a ação poética sob o glosar, outro modo de agir.

suportes linguísticos, humanos e afetivos, transformados em mingau. Não sabia mais desenhar, nem escrever, nem concatenar os pensamentos. Nesse contexto ele usou essa experiência desarrazoadora para exercer outras potências de fazer mundo, a despossessão das formas plásticas nos desenhos, a despossessão da gramática em sua escrita e a despossessão da fala em sua voz. Artaud-criança, destituído das formas. Como criar assim? Um novo recomeço, sempre, um novo ciclo de potências afetivas. Reaprender a amar na ausência das formas dadas, da estrutura comumente usada, no vazio que se cria no corpo, uma vaga que se abre, rasgos, esta é uma possibilidade de brincar. Se subtraímos o excesso e o dado, o que nos resta senão criar um porvir como uma maquinação micropolítica? Devir-criança. Que tipo de produção de desejo se espalha e se faz quando sua mente vira mingau? Foi nessa época, internado em Rodez, em fins da década de 30 até 1945, que sua produção ganhou um tônus perplexamente desmedido. Artaud foi um desmesurador das fronteiras da linguagem. Borrou tudo. Virou borrão. E o borrão em sua voz, a partir de uma torção linguística, era glossolalia, maquinada no desejo de corromper a língua de si mesma, torná-la uma estrangeira em fuga, irradiando outros afetos políticos. A produção de diferença, por vezes, tem o assombro aberrante de um tsunami, um enxame de marimbondos, o rasgo de fazer nascer algo.

Certamente não precisamos experimentar esses limites extremos para exercermos tais potências, pois temos disponível uma liberdade que nos exige um outro tipo de entrega, necessariamente intensa e impetuosa, cuja violência, de forma singular, pode ferir princípios morais, personalistas, humanistas, capitalistas, muitas vezes entranhados em nossa práxis. Ao mesmo tempo, necessitamos de algum extremo, ainda que ele irrompa em outros corpos. Se viver é tão perigoso, de alguma violência precisamos nos fazer valer. Tal violência soa como um princípio amoral. Perder a medida de si para uma real desmedida. Tal desmedida faz escapar aquela natureza recôndita que a pele deixa entrar, deixa sair, regulando em prudência diabólica. A arte das doses de Deleuze e Guattari. A glossolalia poderia ser, assim, um potencial desarrazoador da experiência. Síncopa, linha de fuga, sair da precisão do sulco, *delirium*. Amor e *glossa*. Se aceitarmos o fato de que o amor como ato poético da literatura pressupõe uma torção dos sulcos linguísticos e que a *glossa* é um termo que se relaciona à linguagem, à língua, à voz e ao pensamento, não deveríamos nos perguntar em quais línguas poderia falar o amor? Há linguagem possível para um tal amor? A voz do impossível teria ressonâncias com seus princípios amorais? Qual o corpo possível para esse tal amor? Bastaria um ato poético literário para que o amor vingasse entre nós? Será? A *aisthesis*, num sentido mais amplo, na qualidade

de encontro inaudito de todos os sentidos e percepções que nos perpassam na potência artística, não seria um vetor das experiências de um tal amor? Até porque esse ato poético literário não é o incorporeal que perpassa os corpos todos? Como seria escavar esses corpos rumo ao brotar dos anéis? Como dizer “eu te amo” numa tal torção da língua? Como se movimentar amorosamente numa tal torção dos corpos? Experimento, logo não *logos*! Ao menos não absolutamente *logos*. Um *logos* úmido do sonhar. Um *logos* apaixonado pelas sensações. Um *logos* que pode amar.

Se “O amor é o espaço da desmesura, pois é construção de vínculos através do que não se mede, do que se gasta em um dispêndio sem utilidade, do que nos lembra que ‘o gozo é aquilo que serve pra nada’” (Safatle, 2015, p. 265), é porque essa inutilidade do gozo é algo que serve ao ato poético, num verdadeiro desserviço às instituições, contagiando as moralidades, pois o gozo é. É-se gozo. Serve, sobretudo, a um amor despudorado, sem juízos. No contexto desse amor, os amantes gozam e gemem em línguas estranhas, desmedida vocal, devir glossolálico, pois trata-se de um simples querer dizer, sem nada a dizer com pontuou Certeau (2013), diz na matéria em devir, na cumplicidade e simpatia dos corpos. Uma desmedida da língua tensionando o corpo da linguagem, espreitando e convergindo para os corpos licorosos dos amantes. Pura afirmação. O “sim” nitzscheano<sup>137</sup>. Escavar as terras da voz, as terras dos corpos, as terras das linguagens e da língua, escavar todo estrato dado, porque escavar é revigorar de vazios toda a imensidão escavável, ato bruto, matéria-prima, alquimias, desvarios, criação. Até o limite do gozo em desperdício que é pura desmesura.

Estamos a falar de uma experiência limiar, uma anomalia que se processa como um fenômeno abissal, algo que está a bordejar, a adensar os limites. Escavar assim pressupõe um abandono, o afeto do desamparo discutido por Safatle, como meio de incitar novos afetos políticos. Perde-se o rosto, a família, a cultura, a tolerância, os significados, pois trata-se de uma resiliência inumana do humano. Escavar assim é coisa esquizo. Também animal, também criança, também imperceptível. Escavar assim é simplesmente coisa. Trazer o anômalo para a voz, para o corpo, porque torcer a língua reverbera o sensível. Trazer para si e para a práxis essa *glossa*, aproximá-la da polpa quente da criação e perder-se em sua natureza que nos expropria de nós mesmos, pois “O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta

---

<sup>137</sup> A afirmação é um exercício ético na obra de Nietzsche e foi elegantemente abordado por Deleuze em seu livro homônimo sobre o filósofo alemão.

nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas. Tanto as ternuras quanto as classificações humanas lhe são estrangeiras” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 27). Conseguiríamos ouvir os cantos, as vozes, sussurros que podem entoar os anômalos? Estamos ainda a falar de amor? É isso mesmo, uma língua bruxa desarrazoando seus signos e sua retórica? Os corpos podem amar assim, permeados por esse incorporal transbordante, despossuidor, despersonalizador? Escavar é tanto assim, para todos os lados, uma multiplicidade? Amar assim, corrompendo a língua, implodindo a linguagem, dando passagem para línguas diabólicas e desconhecidas, praticando corpos para uma performance sem indivíduos, laceando os limites da criação, perturbando as bordas, suscitando uma limitrofia, arreganhando os egos, sucumbindo os eus, atrofiando o significado até que ele se perca de uma noção humana. Fuga em debandada de uma legião de corpos vociferando vozes. Ser legião.

### ***Itnografia ou para o infinito e além***

Custei a compreender algumas partículas de um sonho peculiar durante esta pandemia. Soou-me a princípio como uma espécie de discurso amoroso impossível, algo como a bela e a fera, ou a máquina e o homem e, na maior parte das vezes, um verdadeiro filme de terror. Sim, também foi pesadelo. Retomei este sonho algumas vezes. Incubei-o. Sonhei uma vez mais e mais outra vez. Tentava trazer a experiência afetiva numa espécie de alquimia estranha para tempos pandêmicos. Não adiantava recorrer a Carl Gustav Jung, menos ainda a Sigmund Freud. Virou experimento dramaturgico. Parte de um método artifício para incursões na performance e no teatro. Um misto de clichê, conto de terror ou ficção científica, tosco narrar, tosco descrever. Um estranho caso amoroso. Suas partículas imperceptíveis só vieram a “fazer algum sentido” para além do raso enredo quando, despercebidamente, estava ouvindo *The Rise and Fall off Ziggy Stardust* do David Bowie, especialmente a música *Moonage Daydream*. A figura de Ziggy Stardust, um alienígena rock star de passagem pela terra para dar uma mensagem para a humanidade, conectou uma outra dimensão da possibilidade de contato com outros seres e modos de vida, a despeito da figura humanizada do próprio Ziggy. O experimento-sonho, que durou algumas semanas abriu uma vaga. Segue o imbróglia onírico.

Espécie de sonho amoroso. Estou só. Estamos sós, porventura? É pandemia. Cada dia que passa, o doméstico segue uma linha errática estranha. Os cômodos me implicam numa espécie de cartografia de pequenas insurgências, traiçoeiros hábitos de escuta me acometem. É como se “minha” casa fosse um espaço outro. Um espaço de encontros. Um espaço de trânsito. Olho a geladeira. Na verdade, meu olhar é arrastado para a geladeira. A geladeira segue sendo geladeira. Creio. Uma geladeira faz sons. Sons típicos de uma geladeira. Algo vaga. Estou só e a geladeira, “minha” geladeira, sub-repticiamente, faz sons não tão geladeirísticos assim. É assustador pensar que uma geladeira faça sons distintos dos de sua natureza de geladeira. Uma geladeira não pode uivar lupinamente. Não? Há uma natureza de geladeira? É diabólico. Aqui é pesadelo por algumas noites. Estalos e barulhos quando estou a pensar vagamente na serenidade noturna e silêncio abrupto quanto ela está tomando o ambiente desapercivelmente por longo tempo de zumbido. Percebo-a, pois, assim, no cessar do som. Há demônios dentro dela, tenho certeza. É como se fosse habitada por espíritos. Fui sendo tomado por um animismo singular. Isso tudo, fui percebendo aos poucos. Da displicência ao medo concreto. Com o tempo “ela” começou a bater a porta por si mesma. Abre e fecha. Com o tempo percebi mais o “abre” que o “fecha”. Abertura. Fresta. Vaga. Lacuna. Entidade. Estava ali a falar por sons abruptos, micro glossolalias do congelador, arritmias na corrente elétrica, pequenos descolamentos, centímetros erráticos, micro-elevações, pequenos vôos. A geladeira tinha vida própria. E me pergunto: o que não tem vida própria? Mas sinto, profundamente, que a geladeira tem uma vida muito singular, ao menos esta geladeira. O gozo da vizinha, eu pensava, era a geladeira. Nem vizinha havia. De certa forma, eu criei este gozo, quis em algum pedaço hermético de mim, que aquele som fosse como gozar humano. Isso me aproximaria dela com meus aparelhos e dispositivos humanos. Tocá-la para abri-la, tornou-se uma troca, afetivamente estranha, pra mim e pra ela, acho. No fundo, eu passei a querer que a geladeira fosse ela mesma, em sua natureza própria, singular, sem órgãos, múltipla, e não um objeto utilitário, organizador, ora possuído por espíritos, demônios ou mesmo deuses. Até que percebi e senti, de uma forma intuitivamente instintual, que os espíritos fui eu quem “os coloquei lá”, como uma forma de pensar dentro do meu modo humano. Transmissão de inconscientes. Uma ficção. E o que não é ficção quando se reflete alguma coisa? Algo que me impossibilitava de simplesmente aceitar o fato de que ela era ela, vastamente ela em sua natureza completamente aquém ou além da “minha natureza” e da natureza que a ela dediquei minha linguagem de sujeitos e objetos. Espíritos querendo se comunicar, pensei. Ou demônios habitando as matérias do meu doméstico. A geladeira manifestou-se toda ela, em sonho, sons, de manhã, de tarde e sempre.

Eu não estava mais só na pandemia. Mas precisava estar de uma forma diferente para sentir verdadeiramente isso. Ela provocava deslocamentos de ar dentro de casa, mudava ligeiramente a inclinação, deslocava-se quase no limiar da dúvida. Era uma coisa, certamente, não mais uma geladeira. Uma espécie de plano de expressão de uma performance. A performar. O meu pensamento ainda julgava a suposta estupidez disso tudo. Mas, de verdade, eu sentia que aquilo que perpassava a geladeira e que a desgeladeirizou diante da minha percepção, estava ali criando uma espécie de espaço para conjurar encontros completamente inauditos. Eu vi nascer aquilo ali no doméstico de cada dia. A cena doméstica desapareceu aos poucos. Era muito estranho ter que pegar uma cerveja na “geladeira”. Até tentei nomeá-la, mas não consegui. “Ela” permaneceu no anonimato em sua zona indiscernível, intratável. Certo dia, era “meu” aniversário e, sem sentido algum, senti um vazio em casa. A geladeira podia ser vista, mas não estava mais ali. Até voltou a ser geladeira de fato. Isso foi perceptível assim que entrei. Você sabe que uma vida não está presente, que certa intensidade não está presente, não havia emanção, apenas meras afecções, nenhum pensamento. Sim, a geladeira pensava. Também sentia. Vivía. Algo desapareceu. Talvez eu tenha retomado um certo humanismo fabricante de distâncias. Ou simplesmente os devires seguem. Ecos do animismo.

Pensar numa dramaturgia de inumanidades também implica um pensamento por sensações, ou mesmo uma lógica das sensações. É como a experiência de *Upstream Color*, filme de Shane Carruth, que mais parece uma “narrativa” afetiva de sensações do que uma história. A pergunta “O que está acontecendo?” perde seu sentido diante do próprio acontecimento. Um espaço é criado para que outras experiências sejam possíveis. A língua vai falhar ali. O humano demasiado humano também vai falhar. Porque estamos simplesmente diante da coisa, daquilo. E a tal coisa é vaga, mais como abertura que como deambulação. A coisa é precipitada. Precipita-se meio que desviadamente como um *clinâmen*. Por isso também é sensível, é uma reconfiguração de corpos. Raramente nos deparamos com a possibilidade da coisa que também somos. Coisar, verbo intransitivo. E pensar que a palavra coisa designa, em sua raiz, a razão de algo, havemos de matutar “Que coisa estranha”. Todo o outro absoluto pode nos coisar. As ficções científicas nos trazem um tanto essa abertura à coisa outra. Outras razões. Como em Bowie em seu devir-estrelas com *Ziggy Stardust*, *Starman*, *Space Oddity* e todo um olhar perspectivado sobre o humano. Ontologicamente, Antônio Negri, a respeito da filosofia de Espinosa dirá “Deus é a coisa” (2018, p. 285).

Deleuze e Guattari, citando Paul Klee em *Mil Platôs* dizem que “os bichos e todas as outras criaturas, não as amo com uma cordialidade terrestre, as coisas terrestres me interessam menos do que as coisas cósmicas” (Deleuze e Guattari, 2005, p. 158) e se nos tornamos cósmicos, muda o amor, muda o tom, a velocidade, muda o grão, porque é possível amar cosmicamente para além do humanamente. E o cosmicamente é tão próximo porque imanente e natural, ainda que artificial. E o humanamente é tão longe e artificial, ainda que natural. Quando estou perto, Deus pode gozar. Se estou longe, somente eu gozo. Mas “eu sou filho de Deus”, pode-se dizer. Logo, Deus goza. Aí goza a linguagem e talvez percamos o cricrilo do grilo e o som elétrico do sistema nervoso, agudo, também as cinzas sopradas no cerrado que restou do fogo, talvez ganhemos a língua lambendo os vocábulos, os eus gastando suas sementes, a palavra safada soprada com putaria, a língua no cu, o beijo, o grego saber. Ganhar e perder, aqui, tem aquela relação ética de Espinosa em como compor com o bom ou compor mau com sua constituição. E, antes de “o quê” e “pra quê”, sigamos o “como” compor. Micropolítica dos usos. Deleuze e Guattari prosseguem

A figura moderna não é a da criança nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso foi provado, isso foi feito. Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, e é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou de consolidação” (2005, p. 162).

Mas há um não-finalismo nesta forma ou, ao menos, uma indiferença natural, pois se não se copula com o cosmos, não há cópula e a vida segue. É como a marotice da canção dos Novos Baianos “Mas quem contrariar a lei do Cosmos não vai pagar, já paga ao contrariar”, está tudo implicado num monismo plural. Podemos usar as estrelas para um buquê de palavras amorosas, ou para nos guiarmos em nossas errâncias, ou para cultivar uma fórmula atômica, ou para compreender que o que se vê já morreu antes mesmo do nosso nascimento. Como havemos de nos relacionar com as tais “coisas”?

Stuart McLean em mais um verbete do léxico pós-humanista vai tocar nesta coisicidade que implica espaços de transição e transformação, trazendo justamente o *It* de Clarice Lispector como dispositivo linguístico dessa abertura que conjura partículas com a ideia de terceira margem, terceiro incluído, terceira pessoa. McLean, a partir de Michel Serres, vai dizer

Serres's third person designates whoever or whatever is excluded from the community of interlocutors, of 'I' or 'we' and 'you'. Linguists have often emphasized the importance of such pronominal 'shifters' in orienting and enabling human communication (Silverstein 1979). Serres' concern, however, extends beyond the human. The third person, for Serres, partakes simultaneously of exclusivity and inclusivity. It can encompass not only specific excluded others – the 'hidden people' implied in any two-way exchange – but also externality in general – the world as such in the impersonality of its taking place – it rains, it hails, it snows, it thunders. More expansively still, it is also the third person that gives and articulates Being, as rendered in the French expression for being there – *il y a* [...] (2018, p. 217-218)<sup>138</sup>.

Criamos as zonas de exclusão que se proliferam. Uma criança está fora do mundo adulto. Um indígena é incivilizado. Uma onda de rádio é uma afecção. Um pássaro é uma ave. Eu sou alguém. Um cão é ninguém. Um cão é nada. Deus é tudo. Não sou mulher. As estrelas estão longe. Meu pé está perto. Aracnídeos. Ratos. Normas de etiqueta. Mas existe a zona indiscernível, a alienígena terceira pessoa. Hecceidades. Esta zona virtual de arranjos e desarranjos orgânicos e inorgânicos, prenhe de inumanidades, bordejada, pois “The third person and third space are at once between and antecedent to the oppositional differentiation of subject and object or self and other, effecting an opening to the universe in all its turbulent generativity” (McLean, 2018, p. 218). Impessoalismo como forma de experimentar. Lispector vai dizer “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio” (1998, p. 35). Ela arranca o si mesmo e a própria narrativa desse si mesmo. Resta “bio”, campo vasto e suas transformações que fogem do Ser. Há uma ressonância singular com uma vida imanente de Deleuze e sua indagação sobre o campo transcendental, pois

It appears therefore as a pure stream of a-subjective consciousness, a pre-reflexive impersonal consciousness, a qualitative duration of consciousness without a self. It may seem curious that the transcendental be defined by such immediate givens: we will spread of a transcendental empiricism in contrast to everything than makes up the world of the subject and the object. There is something wild and powerful in this transcendental empiricism [...] (Deleuze, 2001, p. 25)<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Tradução livre: “A terceira pessoa de Serres designa quem for ou o que for que é excluído da comunidade de interlocutores, do ‘eu’ ou ‘nós’ e ‘você’. Linguistas têm enfatizado frequentemente a importância destas ‘trocas’ pronominais para orientar e possibilitar a comunicação humana (Silverstein 1979). A preocupação de Serres, contudo, estende-se além do humano. A terceira pessoa, para Serres, participa simultaneamente da exclusividade e inclusão. Pode englobar não somente os excluídos - as ‘pessoas escondidas’ subentendidas em qualquer troca de duas vias - mas também na externalidade em geral - o mundo como tal na impessoalidade de seu acontecimento - chove, chove pedras, neva, trovoa. Mais expansivamente ainda, é também a terceira pessoa que fornece e articula o Ser, como apresenta na expressão francesa para estar - *il y a* [...]”.

<sup>139</sup> Tradução livre: “Parece, portanto, como uma corrente pura de consciência a-subjetiva, uma consciência pré-reflexiva impessoal, uma duração qualitativa de consciência sem o eu. Pode parecer curioso que o transcendental seja definido pelo imediato dado: nós vamos propagar o empirismo transcendental em contraste com tudo que compõe o mundo dos sujeitos e dos objetos. Há algo selvagem e poderoso nesse empirismo transcendental”.

O selvagem é uma instituição que prescinde do humano. Por isso, toda a selvageria está fora de um humanismo preponderante. O selvagem é coisal demais. Lispector traz a força do *It* como caráter impessoal, numa constante mutação de si. McLean vai sondar seu enigma perguntando se tal *It* não seria o novo inconsciente. Talvez faça isso por uma espécie de tentação dos nomes, por um fetiche das correspondências e aproximações. O fato é que o *It* de Lispector parece rondar as núpcias com o indiferenciado, o pacto de Riobaldo, os limites do humano, “Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É o contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal” (Lispector, 1998, p. 30-31). Pessoal e impessoal são faces de um mesmo processo. Alguém às beiras-limites salta, ninguém mergulha,

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo (Lispector, 1998, p. 30).

*It* vai se transformando na prosa poética de Lispector, é duro, ora mole, é Deus vivo que é comido como uma ostra com limão, é o cada instante, o instante-já, é aquilo que vai ser parido, seja cria ou verbo ou sensação, é placenta, um “vasto ovo de vísceras mornas”, é língua anterior ao sânscrito, é o ar que não tem perfume. Em sua escrita de brasa nos olhos, Lispector segue enveredando as vagas da liberdade, soltura da língua-verbo, como quem está a cada instante a nascer, numa escrita que “não é para se ler – é para ser”, seu improvisado artificioso é sua própria fuga, já não tem “estilo de vida: atingi o impessoal”, o que escreve já não é início nem fim, é meio, é entre, é continuação, “os bichos me fantasticam”, fica elétrica ao ver bicho, confunde-se com as bichanias e feras, segue numa desmedida entrega ao instante e “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana” (Lispector, 1998, p. 49). Esta é a ética da atriz que se entrega ao agora, sabendo que o agora é uma multiplicidade de tempos e corpos, pois o teatro é uma intensificação vital. Artifícios da conexão. Os artifícios da invenção. Ao mesmo tempo, para a atriz, a presença é relação, conjuração, é coletivo e, antes, agenciamento. Não basta mais sua presença apenas, pois há que se possibilitar um entorno simpático.

Kazuo Ohno viveu o amor à performance. Numa singularidade tão aberta aos animais, às siderações do cosmos, às matérias excluídas, às moléculas imperceptíveis. O seu butô foi um pedaço de universo. Agregado de rochas, de insetos, de multidões de gentes, enxames “Tirem a tensão, assim, aos poucos. Como os insetos. Viver eternamente é possível nessas condições.

Insetos vivem. Vamos, dancem dando a vida” (Ohno, 2016, p. 102). Ele sempre dizia “Tentem, por favor”, anunciando a possibilidade da multiplicação dos corpos na dança. Dançar era uma aproximação com os outros. Tudo, absolutamente, era a possibilidade de outrar sendo uma singularidade “Não, vocês podem ser uma libélula, uma borboleta, um peixe, um inseto. Mas sempre de corpo e alma, de corpo e alma, com empenho, para que o sentimento não mude. Será que dá? Sim, dá. Porque você é um robô” (Ohno, 2016, p. 104). Amor ao aprendizado, amor simpático, amor intelectual, amor fati.

A dança de Ohno emanava um princípio extraterrestre, era sobre tornarmo-nos essa coisa cósmica, avariada do entendimento, ininteligível, agravando o sensível. Esse princípio não é dito em palavras, é matéria do coração. O estandarte de tal amor bem poderia ser algo assim, escrito num tecido de universo, pele sideral, rumor galáctico, desensimesmado da terra, hieróglifo de uma experiência linguística sem nome, brotado de uma escavação de nossos próprios escombros, assombrosos segredos atemporais. Esse estandarte poroso está cheio dos nossos mortos e vivos, está proliferado de devires, uma legião o habita, transita-o, um pedaço de sangue desarrazoado, há uma multiplicidade aí, bichos e minérios em performance, um coletivo diabólico, amantes das irregularidades, das singularidades, do delírio, tilintando e marulhando tantas vozes, clarices, deleuzes, nietzsches, lauras, rosas, safatles, spinozas, ohnos, tantas vozes, que, para escavarmos a língua e toda a terra que nos perfaz, há que se escavar a matéria negra e abismal que somos, ética, estética e política, imperceptivelmente amor

Consciência cósmica. Já refletiram sobre o cosmos, não? Tem o céu, tem a Terra, tem o sol, o vento sopra. De onde o vento sopra? Onde fica aquele sol? Tudo tem nome. Tem o nome terráqueo, homem terrestre. Qualquer coisinha e já está calculando. Melhor que o terráqueo, quem sabe, o homem cósmico, extraterrestre. Não, extraterrestre não, isso não existe. Ultimamente, tenho pensado só no cosmos. Não sejam terráqueos para sempre, se tornem extraterrestres. Não digo isso em palavras, mas no coração. Fico me dizendo para me tornar um extraterrestre, não um homem da Terra. O princípio do cosmos... não, deve haver algo antes do homem surgir. Quando? Desde quando começou? O princípio do mundo, o princípio do cosmos... quando penso nesses princípios não entendo mais nada (Ohno, 2016, p. 148).

Não entender mais nada soa como uma brecha, uma produção de vazio. A humanidade do homem se perde numa algaravia de formas e sons que se destacam de nós. Ao mesmo tempo, o gesto da atriz é prenhe desta cosmicidade. O rito teatral é mais antigo do que pensamos. A coisa está aqui, não há outra possibilidade. *Imografia do humano.*

### ***Experimentum em amor menor***

Amar tem sido aqui um experimento linguístico. Uma maneira de fazer o tecido cósmico e os corpos todos dançarem suas partículas em expansão. Contatando. Conectando. Trespessando. Estamos a falar de inumano, de possibilidades de amor contemporâneo, intempestivo sobretudo, glossolalia, potências, afetos políticos, estética, arte, despossessão, sobre o ato insólito de escavar a língua, os corpos, os estratos. Estamos, de alguma forma, a discursar ainda. Uns laivos poéticos, mas a língua está aqui, aqui está a linguagem, aqui está a retórica, os escólios, os escólios dos escólios, toda uma marginália, todas as glosas, aqui também estão corpos que escrevem, que leem. Há pessoa por aqui? Há ato poético? É possível esse tal ato literário por aqui? Um ato insinuador de pactos e transbordamentos? Ele está em curso? Essas perguntas soam como algo desejando escavar, anseiam mesmo ser escavação, pois esse é um território prolífico para a naturalização das pessoas, para a edificação dos eus, para o hábito prático de se fazer pessoa, para a posse dos conceitos, para o exercício de nomear, afinal, tudo aqui ganha um nome. Esse é um território onde as hermenêuticas transitam, lugar com uma história bem conhecida. A ordem dos discursos como bem apontou Foucault (2016)<sup>140</sup>. No entanto, lugar escavável, lugar de pactos, território para fugas, de fronteiras estranháveis. Cabe aqui uma xenoglossia? Lugar de esquizofrenias potentes? É possível amar aqui? Podemos fazer dessa instância uma potência amorosa? Promover afetos políticos outros no ato da escrita? Para usar uma palavra repleta de histórias e transtornos, curtida em barricadas de línguas e linguagens, como artistas, haveríamos de subjutilizar<sup>141</sup> esse território? Subjétil. Como os gestos-verbos de Artaud subjutilizando a língua francesa, subjutilizando a si mesmo, a sondar, a talhar, a raspar, a limar, a coser, a descoser, a esfarrapar, a costurar e a escavar, esse outro verbo do amor. Munir-se de tais verbos para nossa política afetiva de fazer brotar o amor.

E por que não fazer da palavra amor um subjétil, fazer da sintaxe do amor romântico um subjétil? Enlouquecer o amor. Até porque fazer de algo um subjétil é torcer e violentar sua língua e tensionar seus limites. Violentemos esse território. Vamos todos, por favor, numa liturgia inumana. Pois nossos corpos estão implicados. Até onde podemos chegar se

---

<sup>140</sup> Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970.

<sup>141</sup> O conceito de subjétil foi abordado por Jacques Derrida em seu livro *Enlouquecer o Subjétil* a partir da produção dos cadernos de Artaud no contexto asilar.

começamos a escavar? Haveremos de fazer brotar nos dedos os anéis? A epígrafe dessa seção é matéria amorosa, sonhada. Está a marinar esse texto, em suas entrelinhas, com sua coisa amante. Esta coisa segue.

Escavar, escavar, escavar, escavar, escavar, escavar, resignadamente escavar, escavar, escavar, escavar, escavar. Ritornelo. Eterno Retorno. Repetição. Diferença. Toquemos as chuvas inauditas, porque toda água precisa de um grão corajoso para vingar, porque o sangue precisa de um barro insólito para correr cruel, isso é sobre o nascer do dia, isso é questão de vida e morte, escavar para fazer brotar o olho do sol, olho d'água, deixemos a chuva cair insolitamente, nus, caia chuva!, bebamos disso, lavando-nos para além de nós mesmos, isso ganha força, revoada de pássaros queimando asas num amor sideral, bola de fogo, libélulas e lâmpada, vício dos poetas, gastando a sobriedade da luz na obra pequena de aceitar o necessário e raro, gastando essa coisa noturna, argila primordial, barro esquizo de demiurgos, ato menor, ato moribundo de escavar, escavar, criar um vazio que nos foge... isso faz um burburinho no mundo, algo marulha pelas ruas, inquieta o trânsito, alimenta aquilo que foge para ser livre, um coração pensador se esparrama por aí, espalhar essa dança, isso exerce uma violência digna sobre as vidas... militância e estrelas porque política é derivar sobre o amor, destoar em experiência, escavar o mais fundo das nossas belezas, essa solenidade é poética, sangue, osso e crueldade, que artaud esteja conosco... toque, isso foi gestado, tábua de esmeralda, deitado em orvalho, matizado ao esquisito, maturado à luz das estrelas, convulsionado em desejos, cuidado no sereno dos sonhos, desenredo, está destinado, sem tempo dentro, sem história, dado a sacrifício, iniciado em ordens e círculos, há tempos... toque sem medo porque isso vai te levar com o curso da vida, rio, deixe o tempo se gastar com isso, margens, deixe estar... toque isso com a polpa da sua vida, você fecha os olhos e isso vibra, você está longe e isso está perto, você morre e isso permanece, você vive e isso segue, você está só e isso está junto, você enlouquece e isso te dá lucidez... o que será que será que escava os conceitos até que eles percam o ato de conceituar?, até que eles tomem os corpos e vivam por aí performando à pele dos dias, o que será que será que escava essa terra imensa até que o ato de escavar seja essa pura repetição sem sentido, sem significado?, resignação dos amantes... um cometa abelardo mancha heloisamente uma rota cósmica, ele perdeu seu nome, ela perdeu seu nome, conjugando um verbo inominável que arrasta julietas despossuídas, romeus quebrados, a arte de quebrar pessoas, a arte de glosar em línguas, em militância político-espiritual... o cometa está atravessando, arrasta utopias, heterotopias, suas vestes de barroco angelical, demônio abismal, beliscando, tocando o foda-se,

tango sideral, marginal, nágual, chamusca nossa paz, nossas vidas, nossas mortes, sua calda cheiro de absinto e pólvora bordados em chita coloridos olhos retalhos à mão inscrita-se “eu sou ninguém, que me importa a humanidade inteira?”, estandarte, é só um modo de usar o amor... para usar de maneira estranha, amorosa, política e maravilhosa... fogos de artifício, *aprèludes*, sobe o pano, os náufragos sem esperança...

## Abertura para fazer fracassar a humanidade

Há poucos dias sonhei que um boi havia arreventado uma cerca de arame farpado. Percebi um pequeno rastro de sangue no chão adentrando o mato no pé de uma montanha. Havia pelos presos nos espinhos do arame. Senti um arrepio. Um pouco adiante da cerca destruída havia um pé de murici carregado e um pequeno enxame de grandes abelhas brancas. Atravessei. Aproximei-me dos zumbidos selvagens e tive a audácia de colher alguns frutos. Percebi que havia me cortado na passagem pela cerca. Segui um pouco adiante em busca do boi, mas me perdi nas horas e a noite caiu. Restou o lume da lua e um infinito pontilhado de estrelas. Então, ouvi a voz do boi, que parecia quase vir de dentro. Talvez viesse de dentro. Com a vibração dessa voz sem direção certa, uma pequena nuvem de vaga-lumes deslocou-se no vasto breu. Espalharam-se como estrelas à minha frente. Estrelas acima, estrelas abaixo. O que está em cima, está embaixo. Telúrico céu. Fórmula alquímica. Neste momento, percebi que estava tendo um sonho lúcido. Meu instinto onírico esforçava-se para viver no cerrado dos sonhos por um longo tempo, mas acordei logo, com uma nostalgia selvagem na alma. Imaginei a cerca destruída como uma fenda, um limiar de travessia. Uma fissura onírica a rasgar uma certa percepção do real. Furos, rachaduras, trincas. Diante de um mundo tão domesticado, a liberdade de ser selvagem custa rasgos na carne e, na mesma medida em que oferece um mundo viçoso e desconhecido, amplo de maduros frutos, também oferece uma potência singular em seguir fracassando nosso mundo pessoal num perigoso devir que infinita-se ao imperceptível. Eu era o boi onírico.

Algumas contingências possibilitaram a esta pesquisa um caráter aberto, improvisado e urgente. A abertura para exuberar o outro, de certa forma, é a abertura para fazer fracassar a humanidade. O que está aqui intenta estar em todas as linhas e recantos desse texto. Por isso dizemos aberturas no plural. Abrir intransitivamente e infinitivamente. Modos de agir. Há uma imaginação vagabunda a vadiar por aqui. Certamente toda tese é uma invenção, ao menos, imaginamos que deveria sê-lo. No entanto, esta, além de invenção é também improvisação, se é que toda não seja. O improviso, do latim *in promptu*, “em estado de atenção, pronto para agir”, de *in*, “em”, mais *promptus*, “prontidão”, de *promere*, “fazer surgir”, formado por *pro*, “à frente”, mais *emere*, “conseguir, obter”<sup>142</sup>. Um modo de agir por excelência intrínseco à

---

<sup>142</sup> Etimologia in <https://origemdapalavra.com.br/palavras/improviso/>, consultada em 10.11.2020.

própria palavra. Prontos para o bote, para receber o bote, para o ranho felino, para dar ritmos ao caos. Improvisar é uma fina flor da atenção multiplicada que se pode aprender com o teatro. É a exigência constante de atualização do real. É a atriz na vulnerabilidade do fracassar. Partilha de intensidades para uma proliferação de espaços e tempos. A improvisação é uma fina arte da prontidão, do pensamento em ato, de uma invenção instintiva. Podemos dizer, sem nenhum pudor, que a performance que é este trabalho precisou ser inventada. Porosamente arriscada. Excessivamente povoada. Erraticamente estranha e familiar. Precisamos sonhá-la e por isso o sonhar a constituiu micropoliticamente. Precisamos brincá-la e por isso o brincar é uma vadiagem poética que lhe perpassa. Precisamos amá-la e por isso o amar escavou os corpos e as línguas para que ela pudesse brotar no meio. Precisamos imaginá-la e ela simplesmente e complexamente aqui está. Precisamos glosá-la e por isso há linhas feiticeiras que a tornaram uma coisa feita. Por ser abertura, sofre de contágios diversos e submete-se a intrusões de toda ordem. Parece sugerir as experimentações em ensaios para a apresentação de um espetáculo. Parece mostrar mais o avesso rústico de um bordado. Aqui, o processo está impresso, pode-se observar os gestos inacabados buscando outras formas, fracassando por vezes e mais um pouco além.

Se falamos dos riscos implicados no coeficiente performático aqui presente, não é por princípio de defesa, mas sim para aferir a força da nossa vulnerabilidade em nos arriscarmos. O risco da atriz, tão caro ao teatro e à performance, ronda cada palavra, cada síncope, cada mote poético, cada citação canibalizada, cada corpo digerido. Às vezes a atriz fala mais que o necessário, às vezes silencia numa hora inoportuna, também perde o ritmo, engasga a voz e tudo isso repercute na sua ação capaz de agenciar os excessos, os restos, numa manobra feiticeiramente coletiva. Os modos de agir, aberturas micropolíticas, desse trabalho, são perpassados pelas possibilidades do passo em falso, da queda e do fracasso. O tal objeto das teses parece querer fugir, dando a impressão de que se for apanhado no crivo da determinação e da especialidade técnica em absoluto, algo parece que vai morrer. E talvez o que morra é um certo viço selvagem. Ali, onde a vida marulha, bordeja, transborda e se complica. Inumanidades é necessariamente matéria micropolítica. Múltipla e escapável. Singularmente desgarrada em coletividades.

O texto, os ritmos internos a ele, a estratégia dramatúrgica da escrita, os excessos agenciados de autores e matérias distintas, já perfazem a prática desta pesquisa. Os modos de dizer, de discursar, de expor algo, também guardam potências de sentidos, sobretudo no “como” e não

necessariamente no “o quê”. As lógicas dramaturgias são muitas e o próprio dramaturgiar é a coisa em devir, é a coisa dizendo-se e se multiperspectivando no próprio dizer-escrever. É a própria coisa carregada de sentidos. Não um ataque ao sentido ou uma fuga dele, mas a possibilidade de multiplicá-lo e multiperspectivá-lo. Não há valor moral, mas uma ética que se joga numa produção estético-diferencial. Uma dramaturgia apaixonada pela flora dos rizomas. Pesquisa-se, também, no ato da escrita. Glosa-se enquanto se narra, na exposição dos assuntos, nas ligações e aproximações das matérias. Ecos de um pretense animismo das palavras. Na sua tessitura rizomática já está implicada uma *práxis* e uma *poiesis*. Já é ação. Já encerra modos de agir. Intrínseco e imanente. Não está fora daqui, embora implique todo um fora daqui. Há uma direta incorporação das potências virtuais do teatro e da performance. Corpos entusiasmados estão aqui presentes e toda presença é uma legião de presenças, todo ritmo é uma multiplicação de tempos. Os modos de agir, como ações micropolíticas sugeridas, consubstanciam-se em relações transversais. Se o brincar é um modo de experimentar, a própria seção que trata o verbo brinca, pois é um experimento, ora dramaturgico e consequentemente linguístico, ora micropolítico e consequentemente ético e estético, pois estamos a falar de performance. Ao mesmo tempo, brincamos ao sonhar como um modo de conjurar inumanidades, porque neste emaranhado rizomático, cada verbo conjura inumanidades, assim como cada verbo é um modo de experimentar, assim como cada verbo implica ações do amar em suas escavações dos corpos e das línguas, assim como cada verbo sabe glosar em seus modos micropolíticos e feiticeiros. O amar glosa, o sonhar brinca, o imaginar ama, o brincar imagina, o glosar sonha e assim seguem as ações, as pulsões, as éticas, os modos de expressão nas suas micropolíticas invisíveis, inaudíveis, luminando a vida, fazendo sussurrar as microbiotas que, a despeito dos territórios majoritários dos saberes instituídos, não cessam de criar o mundo.

Um verbo, modo de agir, implica outro verbo, o torna mais complexo e se complexifica ao mesmo tempo. Embora a experimentação dos modos de agir, a partir da imersão num verbo, tenha sua autonomia e sua potência constitutiva e possíveis desdobramentos em cada seção, a leitura integral de todo o trabalho suscita outras linhas de fuga. Sugere uma compreensão distinta das partes. O todo, intentamos, não se fecha sobre sua totalidade, mas se abre à pluralidade, que é pura abertura e segue devindo. O brincar ganha um outro tom depois do contato com o glosar e vice-versa numa reciprocidade imanente. Sonhar é simultâneo ao amar. Os modos são participação. Co-participação. À medida que os verbos vão sendo agregados na leitura, independentemente de sua ordem, outros territórios vão aparecendo e se contagiando.

Se repetindo. O entorno simpático vai tomando corpos e se tornando um vasto agenciamento errático-rizomático. Um valor que foi intentado e tensionado no urdimento deste texto é colocar em franco desequilíbrio um princípio linear, arborescente e, convencionalmente discursivo. Há fracassos nesta intenção, certamente. No entanto, estamos a fracassar melhor. Esse valor desarrazoado, sem origem, que parece se erigir do meio, implica uma produção diferencial na leitura. Sugerimos uma leitura diferente simplesmente. Se é que toda leitura já não é diferencial. E a tal diferença na leitura é um modo de agir singular do leitor. Independente da diferença produzida na leitura, algo estará passando, atravessando e certamente é da ordem afetiva. Ler também é criar junto. Ao mesmo tempo, a opção por uma experimentação, por um modo de agir e usar do leitor, implica na singularização de uma leitura que está em devir. Trata-se de lidar com a *poiesis* alheia para uma *autopoiesis* compartilhada e, sugestivamente agenciada no coletivo.

Os modos de agir não são representados por verbos “Pois não é verdade que o verbo represente uma ação; ele exprime um acontecimento, o que é completamente diferente” (Deleuze, 2009, p. 189). O acontecimento agencia ações, conecta corpos, multiplica os tempos e os espaços, dentro do tempo poético da linguagem e na virtualidade da produção de mundo. Ou seja, o acontecimento é uma multiplicidade que não se restringe à ação verbal. A performance e o teatro são espaços-tempos grávidos de mundos e relações. Acontecimentos por natureza modal. É por isso que os modos fazem alianças, se complicam e até mesmo se confundem. A exemplo do amar e do glosar. A um verbo associam-se outros. O glosar, de certa forma, é intrusivo a todos os modos pela própria existência da linguagem. O glosar lança algo no espaço, a exemplo da performance intrínseca à poesia, o feitiço que é lançado, o unguento. Ecos do subjétil de Derrida.

Outra dimensão presente e agenciadora dessa pesquisa é seu caráter excessivo, sua migração temática e referencial, sua captura de agentes inumanos numa verdadeira salada glossolálica. Por que mais um autor, e mais outro, e outra referência, e mais outra? Entendemos, e não estamos a sós nisso, que ninguém fala sozinho. Optamos pelo agenciamento de matérias disjuntivas como um modo de agir. Multiplicidades dos agenciamentos coletivos de enunciação. As vozes são simultâneas. Estamos com William Blake que, em seus *Provérbios do Inferno*, diz “A estrada do excesso leva ao palácio da sabedoria”<sup>143</sup>. O fracassar e suas

---

<sup>143</sup> In *Poesia e prosa selecionadas*, 1993, p. 91.

virtualidades continua pairando por aqui. Há toda uma nosografia que se especializou ao longo da história da psiquiatria em determinar distúrbios àqueles que ouvem vozes, que, aparentemente falam sozinhos. No entanto, o ato de falar, o ato de escrever, discursar, narrar e toda uma variação das formas do dizer e do grafar, guardam uma faculdade xenoglóssica como apontaram Deleuze e Guattari (2002). Outros já estão por aqui. Há, sobretudo, uma legião de inumanidades. Espíritos zombeteiros. Vozes dos mortos. As legiões que habitam o discurso indireto livre.

A saturação de conteúdos, as sujeiras do excesso, também fazem sugerir um modo descentralizado para espriar os sentidos e a percepção. Sugere uma ligação animista do conhecimento que, acreditamos, é produzido rizomaticamente. O excesso, ao mesmo tempo em que multiperspectiva o cosmos, também incita o antropófago que habita cada um. O cartógrafo que logo somos. Também compreendemos o conhecimento em sua refratação vital como uma matilha de animais, uma proliferação vegetal, poeiras, pedregulhos e sulfurosos minerais levados pelo vento, inumanidades inapreensíveis no todo, operando por cortes, linhas intensivas, velocidades, flutuação de partículas. Permeabilidade ao selvagem. Também acreditamos na singularidade que se transforma no excesso do mundo.

Imaginamos que esta pesquisa tenha a possibilidade de ser um bom encontro para espíritos curiosos e distraídos. Por se tratar de um trabalho numa linha de pesquisa em artes cênicas, aparenta ser alvo de um público especializado do teatro e da performance. No entanto, seu caráter de cosmicidade, que almeja certa perspectiva de uma preservação e multiplicação da vida em seu sentido político mais vasto a partir de ações de singularidades, acabou por ganhar vida própria. Animou-se por conta e viço próprios. Dessa forma, supomos que estas pistas erráticas para uma tese, sirva às pessoas num sentido mais amplo. Seus ritornelos que perfazem, desfazem e refazem territórios, acabam por agenciar mais diferenças no seu alcance. Ímpeto gregário. Egrégoras de inumanidades. Esta aproximação com outros públicos ganha valor ao se pensar que pensamos juntos em novos modos de existência, novos circuitos afetivos, e possibilidades diversas de se multiplicar a criação vital para uma ação ético-política, na mesma medida em que adensamos toda uma ação, modos de agir, micropolítica. O aboio da atriz e um rio que está a morrer guardam uma estranha e familiar relação de trocas de partículas afetivas. Ambos são valores de coletividades. Se o sonhar possibilita à atriz uma profusão de sensações e imagens para uma elaboração performática e também serve ao dramaturgo que pode

experimentar as faculdades oníricas para brincar o texto dramático, poético ou performático, é verdade que o sonhar também serve a qualquer pessoa que queira explorá-lo como uma fonte de conhecimento prático, de partilhas coletivas. Sonhar, modo de agir, serve a qualquer um que queira se inumanizar um tanto.

Este trabalho se desenvolve entre duas aberturas, uma para exuberar o outro e outra para fazer fracassar a humanidade. No entanto, o próprio meio é poroso às entradas e saídas dos fluxos da vida em seus múltiplos devires. Trata-se de um plano de composição e expressão excessivamente permeável a uma produção de diferença. Retomando sua escrita animista, ou pretensamente animista, suscitamos o “animar” ao menos em duas vias complementares. Uma implica em inflamar outros espíritos na perspectiva de contagiar os inconscientes que resistem, protestam ou simplesmente são curiosos. A outra concerne a uma prática e uma *poiesis* que está em andamento como micropolítica do entre, ou seja, o fracassar mais e melhor é perpassado por um gerúndio da ação: estamos todos fracassando. O latim *gerundium*, antes *gerundum*, “aquilo que deve ser feito, que está por fazer”<sup>144</sup> coloca este trabalho num fluxo corrente de um interminável fracassar. Sim, afirmativamente estamos fracassando. Trata-se de uma noção de fracasso absolutamente positiva e afirmativa. Esta é também uma ação de sugestão e, por isso, temos sugerido o tempo todo nas entrelinhas deste texto. As inumanidades que fazem fracassar o humano, que fazem fracassar a linguagem, que fazem fracassar as formas, têm, numa reconfiguração dos inconscientes, a possibilidade dos modos de agir micropolíticos. Uma tensão entre a humanidade e o seu fora, entre o sujeito e o seu fora, entre a linguagem e o seu fora, colocam em vias de fato a criação e a experimentação de um povo do porvir. Há algo que precisa ser feito e este algo está em andamento. Sempre esteve e, por isso, estamos aqui a sugerir e a seguir.

A noção de modos de agir como um agenciamento de verbos no infinitivo, implica e faz convocar as tais inumanidades que fazem vibrar numa miríade de práticas para a criação de corpos sem órgãos que ampliariam as coletividades menores de um povo do porvir. Ao mesmo tempo, deixamos tácita e latente a sugestão de *práxis* e *poiesis* que almejam atualizar o real. Intua e visiona você mesmo. Desarrazoe outros verbos com suas práticas performáticas, faça outros verbos glosarem. Pactue. Cada sonhar micropolítico que se experimenta, emana uma legião de povos e recursos virtuais. Práticas oníricas para um exercício dramatúrgico. Amar e

---

<sup>144</sup> In <https://origemdapalavra.com.br/palavras/sugerir/>, consultado em 10.11.2020.

glosar para a investigação do gesto que dança ou para uma voz que busca outras vocalidades. Imaginar como uma presença micropolítica na constituição de um mundo. Imaginar epistemologias híbridas, cada vez mais díspares e constitutivas. Métodos-artifícios para criação de mundos.

Mas, para além da performance intrínseca ao trabalho, seus excessos e fracassos virtuais, delineamos tacitamente algumas perspectivas para a pesquisa nos campos dos estudos das artes performáticas. Há um território profícuo em vias de se expandir na relação entre uma filosofia da diferença, que implica uma relação singular com a imanência, e as práticas do teatro e da performance em território nacional. A obra de Laura Cull *Theatres of the Immanence*, por exemplo, é uma singular contribuição para a constituição de uma filosofia da performance, que nos sugere uma perspectiva de ampliação em nossa produção acadêmica. Ao lado de uma filosofia da diferença, sugerimos uma reconfiguração animista de nossas práticas com o fim de agenciar as potenciais inumanidades que perpassam a constituição social do nosso povo. Se trazemos, por exemplo, uma perspectiva onírica Yanomami ou Krenak para uma constituição política do mundo, é para que esta diferença contagie nossos modos de agir a fim de que criemos nossas próprias instituições do sonhar com valores cósmicos e micropolíticos que preservem a vida. Um teatro que se utiliza da tecnologia antiga do sonho, tem a possibilidade de investigar uma dramaturgia que se utilize de seus recursos ou uma micropolítica das sensações que impactem na prática da atuação. Ao observarmos com cuidado toda uma tradição humanista de herança europeia, que também nos perpassa, podemos inferir nas inumanidades, que também nos constituem, as possibilidades de se pensar outras epistemologias que reanimem uma ontologia da práxis teatral e performática.

O teatro e a performance são territórios em que uma ética pode constituir valores singulares a partir da troca afetiva. É certo que um poder que institui o teatro e a performance com o fim de validar princípios edificantes e estabilizar conceitos é também perpassado pela potência de uma legião de linguagens menores. Os modos de agir supõem a ação de minoridades que inferem uma diferencial produção ético-estética. Dar dignidade ao que nos acontece é um princípio ético que Deleuze (2009), a partir de Nietzsche, expõe em quase toda sua obra. O acontecimento faz percutir um fora extremo ao qual uma ética aqui sugerida deve primar seus valores, não no sentido de aceitar passivamente as adversidades do acaso, mas amar o inaudito do encontro. Este, talvez seja o cerne da ação que tempera uma micropolítica com valores inumanos. O que

nos acontece é perpassado pelos modos de agir. A ação em Espinosa (2013) é uma prática a partir de uma síntese afetiva. A ação no teatro e na performance é o próprio acontecimento microagenciando. O próprio real se atualizando. Amar o acontecimento, amor *fati*, é um valor do teatro assim como é um valor para a vida. Todo encontro é afetivo e toda ética é um experimento com afetos. O limite do que podemos fazer no teatro é, vitalmente, uma questão corporal e, por isso, mental. Todos os modos de agir aqui sugeridos e performados, implicam uma doação do corpo ao embate com os limites. Estamos diante da singularidade do corpo sem órgãos e seu possível agenciamento coletivo.

Criar um povo do porvir é um exercício ético e micropolítico. É por isso que quando sugerimos um modo de agir, que sempre é múltiplo e simultâneo a outros modos, estamos sugerindo que se experimente e se explore as potências do corpo, sobretudo de um corpo coletivo. Se a imaginação em *Prometea, abutres, carcaças e carniças* nos faz chorar ou ter raiva, é para que estes afetos, praticados numa ética da potência de uma minoridade, tenha a capacidade de, minimamente, propor um mundo renovado, um povo do porvir. Capacidade de afetar e ser afetado, fórmula simples de Espinosa. Sonhar, amar, brincar, imaginar e glosar são ações micropolíticas dessa ação afetiva. O que criamos micropoliticamente como valores que agregam à perspectiva das inumanidades faz parte do paradigma ético-estético de Guattari (2012). Os inconscientes que protestam e um povo do porvir não podem separar ética e estética, estes são princípios agenciadores de novos modos de existência. Outros mundos do porvir.

O outro que logo canibalizamos e ruminamos, na mesma medida diferencial em que somos canibalizados, é uma incorporação coletiva da diferença. É assim que os dias se tornam mais belos, fortes e intensos. A dimensão absoluta e infinita do outro é intrínseca aos modos de agir. Uma montanha com a qual sonhamos, o balbucio de uma criança que brinca, uma palavra estranha, logo feiticeira, que irrompe de um discurso, uma pedra como a obsediana, os desenhos das estrelas no firmamento, a recepção de uma audiência. Outros, sobretudo, inumanos. Essa abertura a uma alteridade sem limites tem no teatro e na performance, de alguma forma, a potência em se comungar com tempos e espaços múltiplos. Uma performance é um mundo multiperspectivado e o lugar que ocupamos neste entorno simpático é peculiaridade, ou melhor, linha intensiva do acontecimento. Há uma enfiada de linhas ou, como dizem Deleuze e Guattari (2005), uma enfiada de fibras de universo. Nunca sabemos previamente com o que faremos rizoma.

Esta pesquisa não tende a se fechar e não é simplesmente circunstancial que propomos uma abertura ao fim que é intercambiável com uma abertura no início, entendendo que fim e início são índices semânticos vagos para o que estamos sugerindo. Não queremos chegar a lugar algum, estamos sempre no meio, nem começamos, nem terminamos, continuamos a nos movimentar para e com a coisa. A coisa acontecimental, que é a vida em sua profusão virtual, atualizando o real. Não desejamos as clausuras das conclusões, seguimos abertos a novos pactos, novas conexões de uma virtualidade que esparrama grãos. O fracasso do mundo inacabado, do corpo inacabado, da tese inacabada. O mundo não foi criado e acabado, ele precisa de criação e recriação de acontecimento a acontecimento, de modo em modo, numa reapropriação do que foi expropriado por uma humanidade. O limite é uma coisa cósmica incomensurável, pede a guerra, a beleza e a intensidade dos modos, pede um pouco mais de uma abertura promíscua e sem preconceitos, pede um pouco mais da gente, um pouco mais de ética, um pouco mais de estética, um pouco mais das inumanidades que nos perpassam. Como feiticeiramente disse Guimarães Rosa “Viver é etcétera” (2006, p. 84).

Podemos argumentar sobre os modos de agir a favor de uma exploração e experimentação singulares para o teatro e a performance. O sonhar como investigação de sensações, território amplo para experimentações dramatúrgicas na partilha dos sonhos, ampliação de processos criativos num continuum entre sonho e vigília, universo infindo de imagens para realizações espaço-temporais. O amar como modo de destituição da figura do eu e do ego da atriz para uma despossessão das formas habitadas do corpo, da língua, da linguagem teatral. O imaginar como um manifesto à constituição política do mundo a partir das potencialidades do teatro e da performance numa prática afetiva dos corpos, suas memórias. O brincar como reativação do instinto criativo, a mais valia de um corpo excessivo, entusiasmado, pleno de virtualidades para a ação teatral e performática, a insistência do corpo da atriz numa animalidade capaz de oferecer perspectivas políticas para humanidade. E o glosar como uma investigação profunda do ato poético, agenciador mágico de entornos simpáticos, contagiador de inconscientes, na exploração de uma potência feiticeira da palavra, do gesto, para uma percepção mais ampla de uma intenção encarnada da potência de agir sobre os corpos e com os corpos na espacialidade da performance. É dessa forma que uma dimensão micropolítica do teatro e da performance partilha de uma compreensão mais vasta do universo. Sonhar, amar, brincar, imaginar e glosar são modos de agir que sofrem de uma falência múltipla nos contextos políticos de um Estado mantenedor de ordens e legislações dos nossos atos, assim como tem sido valores expropriados

pela ação contínua de um neoliberalismo econômico que procura normatizar indivíduos na cadeia de produção, desejo e consumo.

Por que e em que sentido aniquilamos possibilidades de vida? Aquela vida liberta, capaz de instituir suas brincadeiras comunitárias, seus sonhos coletivos, uma imaginação rica desdobrada sobre o real, um amor aberto ao outro vasto e desconhecido, um glosar cada vez mais animista e constituidor de uma feitiçaria vital. Se antes do ser há política como cantam Deleuze e Guattari (1999), é porque para além da especificidade humana, do ser do homem, de uma humanidade privilegiada, há relações ubíquas com toda a matéria cósmica para uma gestão da vida. É sempre um outro que precisamos ter em perspectiva quando pensamos em transformações. A nossa imaginação é a imaginação do outro, porque somente esta imaginação partilhada faz política. Nosso amor é o amor do outro porque somente este tipo de amor faz relações genuínas. Nosso sonhar é o sonhar do outro, pois assim andaremos em constelação como disse Ailton Krenak. Nosso brincar é o brincar do outro porque isso nos agencia numa comunidade de animais que logo somos. Nosso glosar é o glosar do outro porque toda feitiçaria é um entorno simpático, transmissão de inconscientes.

## Referências

### Bibliográficas

- ALMEIDA, Gil R G. *diferença voz glossolalia artaud performance*. 2015. 149f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. 2015.
- ALMEIDA, Gil e LIGNELLI, César. *Amor, modo de glosar: sobre escavar as terras dos corpos e das línguas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Política em Cena. Rio Grande do Sul, UFRGS. v. 8, n.1, jan./mar., 2018, p. 63-81.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.
- ARTAUD, Antonin. *A perda de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- ARTAUD, Antonin. *El arte y la murte/Otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARTEMIDORUS, Daldianus. *Sobre a interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2002.
- BECKETT, Samuel. *Nohow On*. New York: Grove Press, 2010.
- BERARDI, Franco. *Asfixia: Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BERADT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich: Com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. *Poesía Completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- BRAIDOTTI, Rosi; BIGNALL, Simone. *Posthuman Ecologies: Complexity and process after Deleuze*. Rowman & Littlefield Publishers, 2018. E-book. Edição Kindle.
- BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (Ed.). *Posthuman glossary: Theory in the new humanities*. Bloomsbury Publishing, 2018. E-book. Edição Kindle.

- BRÉHIER, Émile. *A Teoria dos Incorporais no Estoicismo Antigo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CASTANEDA, Carlos. *Arte de sonhar*. Portugal: Publicações Europa-América, 2001.
- CERTAUI, Michel de. *A fábula mística: Séculos XVI e XVII. Vol. II*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2015.
- CERTEAU, Michel de. *La Fable Mystique, XVI-XVII siècle II*. Paris: Gallimard, 2013.
- CHAUÍ, M. (1994). *A idéia de parte da natureza em Espinosa*. *Discurso*, (24), 57-128. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1994.37991>
- CIRENE, Sinesio de. *Himnos. Tratados*. Madrid: Editorial Gredos, 1993. E-book. Edição Kindle.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: Uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018a.
- COCCIA, Emanuele. *A virada vegetal*. São Paulo: n-1 edições, 2018b. Cordel da Série Pandemia.
- COLLEN, Alanna. *10% Humano: Como os micro-organismos são a chave para a saúde do corpo e da mente*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016. E-book. Edição Kindle.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- CULL, Laura. *Theatres of Immanence: Deleuze and the ethics of performance*. London: Palgrave Mcmillan, 2013. E-book. Edição Kindle.
- DELEUZE, Gilles. *Prefácio*. In: NEGRI, Antônio. *A anomalia selvagem: poder e potência em Espinosa*. São Paulo: Editora 34/Politeia, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza: Vincennes, 1978-1981*. Fortaleza: EdUECE, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O Esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Pure Immanence: Essays on A Life*. New York: Zone Brooks, 2001.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 3. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *O Animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjêtil*. São Paulo: UNESP; Ateliê Editorial; Imprensa Oficial/SP, 1998.
- DUNKER, Christian. *O sonho como ficção e o despertar do pesadelo*. In BERADT, Charlote. *Sonhos no Terceiro Reich: Com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- EURÍPEDES. *Medeia, Hipólito, As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FERRIS, Emil. *Minha coisa favorita é monstro*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: O cuidado de si*. Rio de Janeiro/São Paulo: 2019.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- FREITAS, Elizabeth de. *Love of Learning: Amorous and Fatal*. In BRAIDOTTI, Rosi; BIGNALL, Simone. *Posthuman Ecologies: Complexity and process after Deleuze*. Rowman & Littlefield Publishers, 2018. E-book. Edição Kindle.
- GIDE, André. *Le Prométhée mal Enchainé*. Paris: Gallimard, 1949.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. São Paulo: n-1 edições, 2020. E-book. Edição Kindle.
- GIL, José. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.
- GLOWCZEWSKI, Barbara. *Devires totêmicos: Cosmopolítica do sonho*. São Paulo: n-2 edições, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- HILLMAN, James. *Pã e o Pesadelo*. São Paulo: Paulus, 2015.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Una Carta (De Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. *O livro vermelho*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. *Posfácio*. In BERADT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich: Com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. E-book. Edição Kindle.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- LAZZARATO, Maurizio. *Fascismo ou revolução: O neoliberalismo em chave estratégica*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: edições Sesc e n-1 edições, 2014.
- LECERCLE, Jean Jacques. *The Violence of Language: Interpretation as Pragmatics*. London: Balgrave, 1990.
- LEMM, Vanessa. *Nietzsche's Animal Philosophy: Culture, Politics, and the Animality of the Human Being*. Fordham University Press, 2009. E-book. Edição Kindle.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LIGNELLI, César; ALMEIDA, Gil. *Vozes do Fracasso*. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). *Práticas, poéticas e devaneios vocais: A voz e a cena*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Synergia, 2019. p. 215-237.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fábian. *Principios de Espectrología. La comunidad de los espectros II*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2016. E-book. Edição Kindle.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fábian. *H. P. Lovecraft: A disjunção do ser*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: Um novo modelo para o futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019. E-book. Edição Kindle.
- MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- MASSUMI, Brian. *Politics of affects*. Polity, 2015. E-book. Edição Kindle.

- MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. Paris: La Découverte, 2020. E-book. Edição Kobo.
- MCLEAN, Stuart. 'It'. In BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (Ed.). *Posthuman glossary: Theory in the new humanities*. Bloomsbury Publishing, 2018. E-book. Edição Kindle.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Animais interiores: Os voadores*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- MOORE, Alan. *Promethea*. São Paulo: Panini Books, 2015.
- MULLARKEY, J. *Forget the virtual: Bergson, actualism, and the refraction of reality*. *Cont Philos Rev* 37, 469–493 (2004). <https://doi.org/10.1007/s11007-005-7097-z>.
- MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Rio de Janeiro: Paz na Terra, 1993.
- NEGRI, Antônio. *A anomalia selvagem: poder e potência em Espinosa*. São Paulo: Editora 34/Politeia, 2018.
- NEGRI, Toni. *Arte y multitud: Ocho cartas*. Madri: Editorial Trotta SA, 2000. PDF, sem paginação.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. São Paulo: N-1 edições, 2016.
- ORTHOFF, G. (2016). *Aeroplanos: método-artifício em processos utópicos*. *Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arte, Universidade de Brasília*, 14(2), 11-20. <https://doi.org/10.26512/vis.v14i2.20181>.
- ORWELL, Geroge. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book. Edição Kindle.
- PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: Cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2019. E-book. Edição Kindle.
- PRECIADO, Paul B. *La izquierda bajo la piel: Um prólogo para Suely Rolnik*. In ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro Ritual*. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2004.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das letras, 2019. E-book. Edição Kindle.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- Rosa, João Guimarães Rosa, *Cadernos de Literatura Brasileira*, núm. 20 e 21. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2006.

SAFATLE, Vladimir. *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Amazônia transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SHAKESPEARE, William. *The tempest*. Standard Books, 2020. E-book. Edição Kindle.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. E-book. Edição Kindle.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. E-book. Edição Kindle.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017. (Caderno de Leituras n. 62).

STOKLOS, Denise. *Des-Medeia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda, 1995.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-2 edições, 2014.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O Recado da mata*. In: KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. *A queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2006). *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. *Cadernos De Campo* (São Paulo 1991), 15(14-15), 319-338. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p319-338>

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **Audiovisuais**

ARÁBIA. Direção: João Dumans e Affonso Uchoa, Produção: Embaúba Filmes. Belo Horizonte, 2017, 97min.

BACURAU. Direção: Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Brasil/França, 2019, 132min.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado, Produção: Marcos Prado e José Padilha. Brasil, 2004, 121min.

O GRANDE Ditador. Direção: Charles Chaplin, Produção: Onde Production Company. EUA, 1940, PB, 124min.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Enseinstein, Produção: Iakov Bliokh. União Soviética, 1925, PB, 74min.

O SÉTIMO Selo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1957, PB, 96min.

UPSTREAM Color. Direção: Shane Carruth. Produção: ERBP, Nova York, 2013, 96min.

### **Discografia citada**

BOWIE, David. *Ziggy Stardust*. GEM Production, 1972.

DAVIS, Miles. *Sketches of Spain*. Columbia, 1960.

HAWKINS, Screamin Jay. *Cow fingers & Mosquito pie*. Sony Music, 1991.

NOVOS Baianos. *Novos Baianos F.C.* Continental, 1973.

ZAPPA, Frank. *Studio Tan*. Rykodisc, 1978.

ZÉ, Tom. *Todos os Olhos*. Continental/Warner Music, 1973.

### **Sites consultados**

<https://n-1edicoes.org/138>, em 28.08.2020.

<https://www.n-1edicoes.org/textos/197>, em 29.11.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>, em 16.09.2020.

<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>, em 12.08.2020.

<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/72286>, em 01.07.2020.

<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/escavar>, em 09.01.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=8HuRqZAy5M4>, em 25.08.2020.

<https://people.howstuffworks.com/culture-traditions/funerals/sky-burial.htm>, em 29.08.2020.

<https://origemdapalavra.com.br/palavras/aberracao/>, em 01.10.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=tc136kE-bQc>, em 09.10.2020.

<https://dailypsychedelicvideo.com/2011/03/26/rebel-clown-army/>, em 08.10.2020.

[https://www.wikiwand.com/en/Clandestine\\_Insurgent\\_Rebel\\_Clown\\_Army](https://www.wikiwand.com/en/Clandestine_Insurgent_Rebel_Clown_Army), em 21.09.2020.

<https://vacarme.org/article1265.html>, em 31.09.2020.

<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2005-2-page-34.htm>, em 12.10.2020.

<https://vimeo.com/159649035>, em 15.10.2020.

<https://origemdapalavra.com.br/palavras/barbaro/>, em 01.11.2020.

[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20318/1/2015\\_GilRobertoGomesdeAlmeida.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/20318/1/2015_GilRobertoGomesdeAlmeida.pdf), 1.11.2020.

<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>, em 01.11.2020.

<https://origemdapalavra.com.br/palavras/improviso/>, em 10.11.2020.

<https://origemdapalavra.com.br/palavras/sugerir/>, em 10.11.2020.