

O CONCEITO DE CORPO SEM ÓRGÃOS E A CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA

Henrique Leonel de Assis Coelho¹

Resumo: Este artigo reflete sobre o conceito de *corpo sem órgãos*, sua aplicação no trabalho do ator e na reinvenção de uma metodologia de pesquisa que agencia diferentes vozes para a construção de uma *cartografia*. O autor reflete sobre as práticas de si, vindo ao encontro de agentes contracoloniais para a compreensão de diferentes modos de existir, de expressar e de criar, unindo três reflexões distintas e apaixonadas entre si: uma performance apresentada na *Carpintaria do Ator* no *Teatro Oficina* em São Paulo; o encontro com a pesquisadora *Déa Trancoso* na oficina *Metodologia das Sutilezas*; e uma reflexão sobre o relato etnográfico *A queda do Céu* de Davi Kopenawa. Tais reflexões foram desenvolvidas na pesquisa em nível de mestrado intitulada *Corpo sem Órgãos: Subversão e Inspiração Profana* no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).

Palavras-chave: Corpo sem órgãos; Cartografia; Teatro Oficina; Subversivo; Contracolonial.

THE CONCEPT OF THE BODY WITHOUT ORGANS AND CARTOGRAPHY AS A RESEARCH METHODOLOGY

Abstract: This article reflects on the concept of the *body without organs*, its application to the work of the actor, and the reinvention of a research methodology that brings together different voices to construct a *cartography*. The author reflects on practices of the self, meeting counter-colony agents to understand different ways of existing, expressing, and creating. This article brings together three distinct and passionate reflections: a performance presented at *Carpintaria do Ator* at *Oficina Theater* in São Paulo; an encounter with researcher *Déa Trancoso* at the workshop "Metodologia das Sutilezas" (Methodology of Subtleties); and a reflection on the ethnographic account "*A Queda do Céu*" (The Falling Sky) by *Davi Kopenawa*. These reflections were developed in the master's level research entitled *Body without Organs: Subversion and Profane Inspiration* in the Postgraduate Program in Performing Arts (PPGAC) at the Federal University of São João del Rei (UFSJ).

Keywords: Body without organs; Cartography; Oficina Theater; Subversive; Countercolonial.

¹ Henrique Leonel é ator, diretor, produtor e pesquisador de Teatro. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ orientado pelo Prof. Dr. Alberto Tibaji. Mestre em Artes Cênicas e Bacharel em Teatro, na Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Bolsista de iniciação científica pelo CNPq no período de 2018 - 2019. Formado no Curso de Preparação Para Atores (CPPA) do Teatro da Pedra, reconhecido pelo SATED-MG. E-mail: henriquedelioncourt@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5355874263738213>

Apresentação: criando um corpo sem órgãos

O presente exercício de escrita encara um desafio afetivo, autobiográfico e rigoroso. É uma luta de retomada do desejo em um território cercado por normas e por padrões de produção. Ainda assim, trata-se de um trabalho acadêmico e apresenta fundamentos. Feliz e arduamente encontrei nesses fundamentos justificativa para um comportamento desviante que carrego desde a infância: uma incontrolável irreverência ao monoteísmo e à monogamia que vieram até mim inicialmente através de uma educação cristã. Eu encontrei no Teatro a compreensão e o acolhimento ao meu comportamento desviante e cada vez mais me exercito em elaborar e transmitir essas ações para outras pessoas. Assim como na religião eu não aceitei servir a um único deus, no Teatro, trabalhando como ator, eu não quis fazer um só personagem. Desde os meus primeiros trabalhos como ator, reconheço que gosto de transitar entre diferentes estados energéticos durante uma única apresentação e fui priorizando participar de produções que estimulam essa possibilidade, encontrando uma linguagem que borra as fronteiras e os limites da identidade. Não satisfeito em fazer isso apenas em cena, e por amor e entrega a minha paixão, decidi trazer este caráter performático para a escrita e dissertação, encontrando no exercício da cartografia a possibilidade para expressão de *devires* que se associam de forma afetiva e intuitiva, extrapolando um único e delimitado objeto de estudo. Assim, o presente texto se exerce para fundamentar e acessar um *corpo sem órgãos* - magia pela qual expresso meus pensamentos, expondo um modo de me recriar e de reexistir no mundo. Contaminado pelos devires de Antonin Artaud, que elaborou o *corpo sem órgãos* a partir do contato e da experiência com os indígenas *Tarahumaras* no México, transformo minha experiência de pesquisa em uma reivindicação que vai ao encontro do contato subjetivo com sabedorias ancestrais. “Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio” (Bispo dos Santos, 2023a, p. 59). Há alguns dias, conversando com um amigo que entregou recentemente um trabalho de dissertação, ouvi ele dizer que o mesmo se parece com um “parto”. Concordo e acredito que estou “parindo” este produto profano que se nega e atravessa sua própria negação com acesso à cultura e à criação.

Devir ator – o atleta do coração: performance no Teatro Oficina

São Paulo, setembro de 2024. Há pouco mais de um ano me mudei para essa cidade para estar próximo ao legado do Exu das Artes Cênicas, Xamã do Teatro Brasileiro - Zé Celso² e do seu templo dionisíaco *Teatro Oficina Uzyna Uzona*. A atriz e diretora Joana de Medeiros, que compôs o elenco de diversas peças da companhia dirigidas por Zé Celso - entre elas: *Bacantes*, de Eurípedes, *Roda Viva*, de Chico Buarque, o *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e *Para dar um fim no juízo de deus*, de Antonin Artaud; proporcionou a mim e a um grupo de atuadores a oportunidade de realizar o sonho de *atuar para poder voar* no chão do *Terreiro Eletrônico* nos encontros da *Carpintaria do Ator*. Dentro do meu quartinho no bairro Butantã, ou dentro do ônibus na linha 715M-10 Largo da Pólvora/Jd. Maria Luiza que me levava a esse encontro, na solidão cruel da minha insegurança, eu me debatia para escolher qual texto ou qual cena fazer na oportunidade única e tão esperada de atuar dentro do Teatro Oficina. Considerei apresentar uma cena de *Hamlet*, ou de *O arquiteto e o Imperador da Assíria* que compõem o meu repertório mais recente. Ao pisar naquele chão meu corpo pedia por *Para dar um fim no juízo de deus* de Antonin Artaud - lembrando constantemente da encenação do grupo que mudou para sempre minha vida ao me apresentar o conceito de *corpo sem órgãos* - que também fundamenta a força dionisíaca de muitos trabalhos desenvolvidos ali. Em uma dinâmica com *cartadas corporais* usamos quatro tipos trabalhados na *carpintaria do ator*: o *por*, o *contra*, o *sobre*, e o *com* - que modulam os estados de presença em cena. O *por* está para a situação, goza do prazer em se surpreender, e se move instigado pelo cheiro. O *contra* está contrário a situação, é frio, calculista, flerta e arma para atacar. O *sobre* manipula, mas com o cu, de forma receptiva e na malandragem. O *com* é uma força de comunhão receptiva, aberta ao prazer em ser surpreendido. O encontro conduzido por Joana é intuitivo e provoca a expressão de incorporações. Às pressas para apresentar minha primeira cena escolhi fazer um texto que chegou até minhas mãos por meio de uma amiga durante a graduação que me disse “esse texto é a sua cara”, e ao meu ver, é ideal também para ser apresentado no Teatro Oficina, pois se trata de uma invocação dionisíaca que está no final da música *À Lina*, canção que encerra o álbum *Bárbaro* da banda *Trupe Chá de Boldo*.

² Em 2025 começo meus estudos em nível de doutorado no PPGAC da UFSJ com um projeto biográfico de José Celso Martinez Corrêa que inclui práticas ligadas à linguagem teatral desenvolvida no Teatro Oficina e exercício de escrita dramatúrgica.

A noite é uma pantera negra caminhando lá em cima.
 Meia noite exatamente!
 Ponho muitas coisas de lado enquanto ando na madrugada “pintura”.
 Vou largando os meus medos e tudo mais,
 À medida que dou um novo passo.
 E a paisagem se transforma.
 Na primeira encruzilhada paro!
 Retiro do bolso uma caixa de fósforos e um par de velas.
 Dou um gole antes de colocar a garrafa do lado do poste.
 Acendo uma a uma as velas...velas vermelhas.

Um som da garganta, visceral como bolha, subindo!
 Esse sentimento querendo estourar as paredes do corpo,
 com as mãos frementes,
 vibrando por causa de correntes energéticas eróticas...
 A cabeça meneando , os ombros saracoteando, tudo junto!
 Numa sincronia estranha, que nem gato no telhado gemendo alto.
 Um jeito bixona de falar no final das palavras.
 Imagens absurdas.
 É tudo permitido!
 O respeito se acabou e tudo!
 E o suor transmitindo odores animais, uma bomba irradiando sua força,
 fazendo sua pélvis se mexer freneticamente!

Devo pedir o que não se deve.
 Tudo em desperdício.
 Apareça Dionísio, seu filho da puta!
 Apareça Dionísio Paixão!

Sou então tomado de assalto, por suores muito loucos, salivação perturbadora, fico rubro, com fogo no rabo!
 Apareça Dionísio, seu filho da puta!
 Apareça Dionísio Paixão!
 É o que eu peço, em todas as noites de festa
 (Trupe Chá de Boldo, 2010)³.

Na cena⁴, que durou um pouco mais de 5 minutos, percorri as estruturas do teatro, explorando seus múltiplos andares, e tive a sensação de estar soltando um bicho dentro de sua própria casa. No caminho para o Teatro e dentro do ônibus, eu mapeava em um caderno os tipos que poderiam aparecer nesta cena, imerso no trabalho da carpintaria, e quando me dei conta percebi que havia esquecido o dinheiro da passagem em casa. O trocador ficou furioso e foi super grosso comigo, logo de manhã, para abrillantar o meu dia. Ao descer do ônibus acabei esquecendo também meu caderno lá dentro. Esse caderno de anotações já

³ Disponível em: <http://minhasaida.blogspot.com/2016/05/a-lina-trupe-chá-de-boldo.html>

⁴ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vHC59315-FgpDU7ROpvwC3pF9p5LM2oj/view?usp=sharing>

estava escrito até a metade, grande parte do conteúdo eram reflexões, anotações e resenhas para compor minha dissertação de mestrado. Percebi que o havia perdido pouco tempo antes de entrar em cena. No momento apenas me esforcei para mentalizar que tudo que eu precisava naquele momento estava ali no meu corpo e na minha memória. E após a apresentação da cena tive a sensação de que a mesma fora um verdadeiro “despacho” de muitos anos de admiração e estudo das forças que regem o Teatro Oficina e a memória de Zé Celso. Terminei a cena me banhando nas águas da fonte, na qual está escrita *Ethernidade* em homenagem ao Zé, sendo fortemente aplaudido pelos colegas de cena presentes ali. Com muito esforço e coragem enfrentei muitos desafios - cognitivos, socioeconômicos e territoriais para estar presente naquele lugar e entregar com paixão e adoração o resultado dos meus estudos, que confluem com o trabalho do Zé e do Oficina desde que os conheci.

Figura 1 - *Ethernidade*. Teatro Oficina, São Paulo, Set. de 2024. Autora: Luiza Parisi.



Fonte: Arquivo pessoal.

Na invocação de uma força dionisíaca no meu corpo, pisando sobre o chão que se tornou um templo dessa força, senti a intensidade de um *corpo sem órgãos*. Senti a atuação por meio de um *corpo sem órgãos*. E que surpresa! Esse foi um dos dias mais felizes da minha vida. Mesmo tendo perdido grande parte das minhas anotações feitas durante todo o ano. Me lembrei de Davi Kopenawa, que no relato *A queda do céu* deixa evidente repetidas vezes a diferença entre seu povo e os brancos - que precisam de suas “peles de imagens”, maneira de se referir aos livros, documentos, fotos etc. Na cultura do povo *yanomami* as tradições são transmitidas oralmente pelos ancestrais aos seus descendentes, além do constante exercício de escuta que um xamã desenvolve para ouvir e transmitir as vozes da floresta. Nesse sentido, sinto que a expressão do *corpo sem órgãos* está ligada à sabedoria ancestral dos povos indígenas por descolonizar os modos de vida impregnados pelos padrões sociais das nossas cidades, e tem a ver com a coragem de se perder de um roteiro para dar voz aos sentimentos - aguçados pela escuta e pela entrega ao momento presente em afetação com o seu redor.

Olhando para o percurso da pesquisa, percebo que no projeto que deu origem à dissertação que escrevi e na elaboração inicial dos conceitos que investigo, de alguma forma defendi o pressuposto de que a expressão de um *corpo sem órgãos* está diretamente associada à defesa das identidades minoritárias. Também ouvi um professor durante a minha qualificação fazer tal associação. Porém, depois dos últimos anos de exercício de aproximação com este conceito percebo que essa visão pode estar equivocada. Confesso que nos meus objetivos iniciais eu queria abarcar todas as identidades minoritárias e defendê-las com os fundamentos que erguem o conceito de *corpo sem órgãos*. E devo dizer que essa associação é possível, porém, limita tal conceito. Durante o período de pesquisa, percebi que reduzir a criação de um *corpo sem órgãos* à expressão identitária pode ser um equívoco, considerando as limitações impostas à expressão desse conceito quando submetido às regras que estabelecem o que é “politicamente correto” pela lógica do minoritarismo. A ideia de um *corpo sem órgãos* surge a partir de um manifesto que busca dar fim em um juízo que estabelece de forma categórica e definitiva o que é certo ou errado. Dessa forma, não seria contraditório submeter tal expressão a uma nova forma de moral? “A natureza zomba da moral” (Artaud, 1993, p. 71). Considero também as palavras do Exu Zambarado, transmitidas por Déa Trancoso, que funcionam como uma tradução desse conceito para a linguagem comum - *consciência sem sujeito* - e me pergunto: se o discurso identitário reforça as noções de um sujeito, ele estaria na contramão do que busca a construção de um *corpo sem órgãos*?

Hoje, vejo as pautas identitárias ganharem espaço na grande mídia transformadas em veículos comerciais e em propagandas políticas. “A propaganda é a prostituição da ação” (Artaud, 2020, p. 110). É necessário entender, no momento político em que vivemos, que a arte, embora carregada de significado político em suas ações, não precisa estar necessariamente procurando soluções para os problemas políticos. E ainda, ao invés de procurar soluções, me interessa ainda mais levantar questões para as quais não me obrigo a oferecer respostas. “Artaud se importa com a revolução? Me perguntaram. Não estou nem aí para a de vocês, e sim para a minha, respondi ao sair do Surrealismo, já que o surrealismo também havia se tornado um partido” (Artaud, 2020, p. 107).

É valioso perceber a necessidade de ruptura que se manifesta no trabalho artístico. Essa necessidade me conecta a grandes referências - artistas que ousaram sonhar a Arte e o Teatro como exercícios poéticos de anarquia, com a força necessária para promover insurreições. Recebo com carinho e afeto os fundamentos que descubro, e elaboro com entusiasmo: como a busca em superar esses obstáculos e limitações podem impactar uma possível continuidade na reconstrução de uma relação intensificada com a ação da *cartografia*? Subverter a necessidade de um objeto de pesquisa modifica a forma como lido com os registros? A criação poética é um exercício de aproximação intenso, às vezes perturbador, e de certa forma incansável e inesgotável na entrega apaixonada de produzir prazer através da criação de sentidos. Todos os sentidos possíveis. Desejo, inclusive, o impossível.

O devir da prática de si – metodologias da sutileza com Déa Trancoso

O ano de 2024 foi um ano radical e turbulento. Vivi o desafio de agenciar na vida o trânsito entre três cidades, São Paulo (SP), São João del-Rei e Betim (MG), em virtude da minha pesquisa e profissão como ator, produtor e diretor de Teatro. Uma entrega que tem sido cada dia mais intensa e apaixonada, a qual me exige também muito trabalho e esforço para lidar com diversos desafios. Desbravar São Paulo em busca de oportunidades me levou a cursar a disciplina *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas* no programa de pós-graduação em Artes Cênicas na USP, e a trabalhar na produção da *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo* (MITSP) - experiências que me proporcionaram acesso às atividades diversas e intensas

da cultura nessa cidade e me colocaram em contato também com uma realidade rigorosa e competitiva do mercado de trabalho com a qual é difícil lidar. Sonhando e buscando me aproximar do Teatro Oficina, participei da bateria do bloco de carnaval *Filhos do Zé* e das oficinas da *Carpintaria do Ator* mediadas pela atriz Joana de Medeiros, nas quais fiz grandes amizades, que me fortaleceram para lidar com um contexto hierarquizado e de difícil acesso para meu trabalho como ator.

Concomitantemente, em Minas Gerais, eu desenvolvia a montagem do espetáculo *Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar*, que passou por momentos extremamente delicados de divergência de opiniões e desencontros ideológicos que culminaram em um remanejamento forçado na equipe. As apresentações do espetáculo, contemplado pela Lei Noemi Gontijo de Incentivo à Cultura de 2023 do município de Betim, tiveram de ser adiadas, e uma nova equipe entrou em treinamento. Tudo isso exigiu de mim, como empreendedor do projeto e como pesquisador, grande esforço de mobilização, o qual não teria cumprido sem paixão, intensidade e, sem dúvida, terapias diversas de autocuidado e autoconhecimento.

Embora tenham ocorrido desafetos nas práticas das minhas intensidades, encontrei nesse caminho uma identificação afetiva com a pesquisa acadêmica de Déa Trancoso - artista da música com grande entendimento de fenômenos psíquicos e sociais, pessoa que tive a oportunidade de conhecer melhor na oficina *Metodologias da Sutiliza - Estética, corpo e imanência em Exu* ministrada por ela em encontro remoto via internet. O que mais me impressionou no trabalho acadêmico da Déa foi a relação que a artista faz entre o conteúdo das conversas que teve com Exu Zambarado durante anos e a filosofia de Gilles Deleuze, considerando diversas vezes também os conceitos de Antonin Artaud. Dessa forma, Déa consegue decodificar conceitos filosóficos através da energia de Exu - proporcionando uma espécie de tradução desses conceitos complexos para uma linguagem acessível e próxima do cotidiano brasileiro.

Quando eu conheci o Deleuze eu entendi que eu poderia meter a mão naquela cumbuca e fazer aquela cumbuca ser nossa. Botar aquela cumbuca conversando com a cumbuca do João do Lino Mar, que era um cara de segundo ano primário, cheio de filosofia! Que era um filósofo, mas que não era um filósofo de academia, que não tinha nascido na França. [...] Então eu queria muito que ele conversasse com o filósofo da academia que tinha nascido na França. E o Deleuze, ele tem uma importância, ao meu ver, que é assim, o Deleuze, além do pensamento dele, do pensamento que ele consegue fazer, ele é um cara que tem o des pudor de agenciar outras filosofias malditas e/ou pouco visitadas. Que ninguém *tava* falando sobre elas (Trancoso, 2022).

Durante os encontros na oficina *Metodologias da Sutileza*, Déa trabalhou conosco exercícios de presença e auto-observação, guiando um processo de percepção do corpo e das sensações produzidas no corpo. Indicou que caminhássemos todos os dias, mantendo também um exercício diário de escrita sobre a observação das sensações corporais. Esses exercícios eram associados aos conselhos recebidos por ela durante as conversas com Zambarado, nos quais Déa canaliza a energia de Exu para o trabalho na vida das pessoas, buscando estimular a mobilização e o movimento - características fundamentais do trabalho com esse guia e Orixá. Conforme dito por ela nas oficinas, Exu trabalha desembolando a vida onde ela está embolada. O exercício mais marcante para mim nessa oficina foi o da *Água Serenada*, que consiste em deixar diariamente um copo com água tampado ao relento durante a noite e, ao acordar, em jejum, passar um pouco dessa água na nuca e depois bebê-la. Déa nos ensinou este exercício como indicação de Zambarado, dizendo que através dele Exu desencadeia gatilhos para a presença, servindo como um remédio para curar a tristeza. Fiz esse exercício durante vários dias e me surpreendi com os resultados positivos que me ajudaram em meio ao período turbulento da qualificação de mestrado - momento que foi frágil e vulnerável na minha relação com a pesquisa acadêmica. Senti através do exercício um procedimento de autocuidado que me conduzia à uma espécie de retorno para o momento presente, conduzindo minha atenção para observação e cuidado do corpo que sou. Déa nos disse que descobriu e praticou esse exercício seguindo os conselhos de Zambarado, e que anos depois, em conversa com Ailton Krenak, descobriu que o mesmo procedimento é comum em determinadas comunidades indígenas, sendo praticado por alguns povos originários como remédio para curar a tristeza. A angústia gerada pela tristeza e pela insegurança são sentimentos que muitas vezes impedem o movimento, obstruindo canais de fluxo que precisam estar abertos, sobretudo para exercício e manifestação da escrita e da arte. Tratar a tristeza é estimular o movimento. Exu é o movimento, a alegria e a mensagem.

A sociedade normativa em que vivemos se ocupa constantemente de marginalizar conhecimentos subversivos que são produzidos por almas intensas e questionadoras. A normatividade se consolida em estruturas rígidas, as quais insistem em se estabelecer como sagradas e inquestionáveis. Por isso, meu trabalho tem como alvo a contemplação de filosofias que podem ser lidas como profanas, nas quais busco fundamento para guiar um

processo de encantaria que revela o lado infértil dos territórios normativos e aponta as linhas de fuga necessárias para a proliferação das subversões.

D: Demônio, por exemplo. É uma palavra envenenada, porque ela vem de *daimon* que não tem nada a ver com isso que as igrejas nos venderam sobre o demônio. Que que é *daimon*? Pulsão de vida no corpo. Sabedoria de vida no corpo.

V: E os exus também são relacionados ao demônio...

D: São! E, veja, eles são puro *daimon*! Movimento, vida ininterrupta, não para nunca, só vai desembolando, isso é magia pura. *Daimon* é pura magia. Então eu acredito nessa magia (Trancoso, 2022).

A pesquisa desenvolvida por Déa me chamou atenção por seu caráter subversivo em relação aos padrões de produção, fundamentando a possibilidade de praticar a linguagem do encantamento na academia.

Eu entrei na academia com uma sorte, que eu acho que eu tive uma sorte, mas também tinha uma pulsão minha que era assim: eu quero conseguir ser eu aqui dentro. Eu quero ver se é possível continuar sendo eu aqui dentro. Eu quero poder ser feliz aqui. Quero poder produzir vida aqui, pensamento aqui, conhecimento aqui e alegria aqui. Eu quero poder continuar sendo artista aqui. Por que aqui é tão diferente dos palcos? Eram as minhas perguntas. Por que aqui tem que ser diferente de quando você apresenta um repertório no palco? (Trancoso, 2022).

Esse desejo de ser artista na escrita e na pesquisa acadêmica é, para mim, algo revolucionário e com o qual me identifico profundamente. É uma busca de proteção e expressão do afeto, produzindo vida fértil e dinâmica na criação. Quando estou em cena gosto de transitar pelo imprevisível, aguçando a escuta e expressão dos meus sentimentos, que desobedecem muitas vezes uma lógica linear e preestabelecida de expressão. A criação performática é um *atletismo afetivo* e um exercício constante de escuta e entrega aos sentimentos, e cartografar é performar na pesquisa e na escrita. “Ela pode chegar na academia e começar desde os corredores a ser artista. Eu sou artista, vamos pensar a partir desse lugar aqui, né? Desse *devir* aqui” (Trancoso, 2022). E por que não? Por que tem de ser um processo tão doloroso para os artistas se encaixarem nos moldes acadêmicos? O processo de pesquisa e realização do meu trabalho de mestrado me apontou alguns aspectos que evidenciam, para mim, essas dificuldades. Procurei vivenciar a minha pesquisa em São Paulo porque a capital metropolitana me pareceu, de longe, estar mais aberta para a expressão das

linguagens extra-normativas, onde é mais possível encontrar grupos que trabalham e investigam os conceitos que estudo. Porém, me surpreendi com a rigidez normativa da Universidade de São Paulo, o que me fez entender a dificuldade que o meu projeto, e consequentemente a minha pessoa e o meu corpo enfrentam para produzir conhecimento no meio acadêmico. Desde o início da minha pesquisa em nível de mestrado, meu orientador evidenciava a dificuldade de enxergar um *objeto de pesquisa* dentro do que eu propunha fazer. Chegamos a pensar na possibilidade do acervo videográfico do Teatro Oficina ser esse objeto, porém com o andamento da escrita diversa em suas direções ou *devires*, percebemos que esse não era o caminho que a pesquisa estava tomando. Na avaliação de qualificação com professores da USP isso se tornou ainda mais desafiador. Desde as primeiras aulas que tive na instituição, me senti acuado e pressionado nesse sentido, pois quando me perguntavam qual era meu objeto de estudo e eu me esforçava para responder, a resposta não agradava ou não era aceita, pois caminhava por sentidos diversos e apaixonados entre si. Fragilizado diante da autoridade dessa instituição, cheguei a pensar em desistir do formato com o qual me identifico e o qual defendo, pensando em me render a uma pesquisa acadêmica comum e que entregue às avaliações algo que cumpra, sem questionar, as suas normas. Mas a mesma paixão que me fragiliza também me encanta incansavelmente. Com muito esforço e muita pesquisa encontrei na cartografia e nos conceitos de Deleuze que estruturaram o exercício cartográfico, os fundamentos necessários para proteger minha paixão.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações (Deleuze; Guattari, 2011, p. 18).

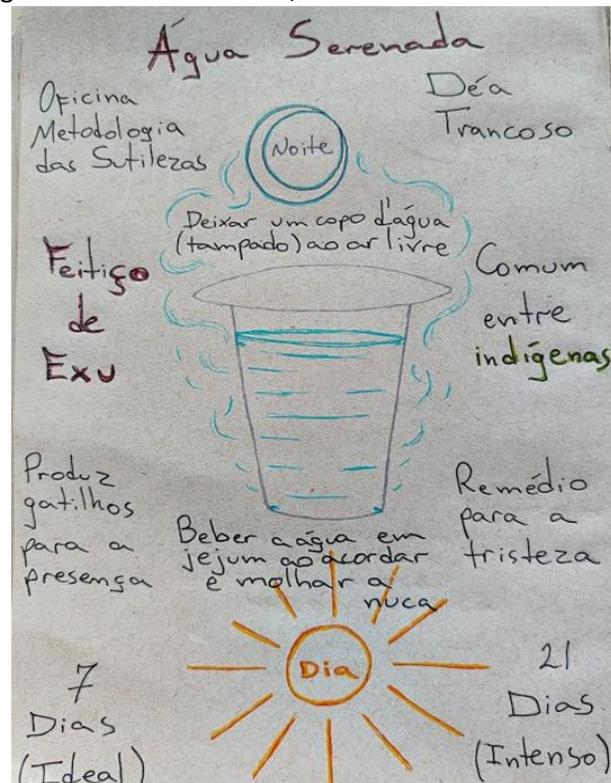
Chegar a esses fundamentos foi uma tarefa extremamente árdua, assim como foi difícil elucidar as direções da pesquisa para que eu possa finalmente responder à norma dizendo: a cartografia é meu objeto de pesquisa, ela é o *corpo sem órgãos*, conceito central da minha dissertação, pois em sua própria estrutura admite a dissolução dos limites impostos à pesquisa e às suas direções. Chegar a tais conclusões me custou mais de três anos, o que extrapola também o tempo comum de execução de uma pesquisa de mestrado, mas creio que dois anos não seriam suficientes para entender o processo criativo ao qual me submeti. E tenho consciência de que há muito mais *por vir*.

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1 (Deleuze; Guattari, 2011, p. 21).

Meu exercício de escrita se aproxima da criação de um *corpo sem órgãos*, e é interessante pensar que as práticas de si que reformulam a experiência corporal em um *corpo sem órgãos* estão intimamente ligadas com a dissolução da ideia de um sujeito, o que difere também da afirmação de uma identidade. Nesse sentido, Déa Trancoso com ajuda de Exu Zambarado, traduz:

Quem sabe, um dia, chegemos ao *corpo sem órgãos*. Abordando a vida a partir deste lugar, do lugar de um *corpo sem órgãos*, de uma *consciência sem sujeito*. Nesse lugar desconhecido, nesse lugar impessoal, dessa *consciência sem sujeito*, que era o que ele falava. Isso é frase de Zambarado, hein? “Consciência sem sujeito”, é Maravilhoso! (Trancoso, 2022).

Figura 2 - Água serenada. São Paulo, Abril de 2024. Autor: Henrique Leonel.



Fonte: arquivo pessoal.

A contracolonialidade em devir: para segurar o céu sobre nossas cabeças

Um capítulo perceptivo se abre na história da humanidade. Nossa já conhecida tragédia é anunciada na forma de um alerta, emitido dessa vez pela voz de quem trabalha incessantemente para manter o céu estendido sobre as nossas cabeças. É curioso para mim pensar nesse assunto. Me lembro imediatamente de ouvir ao longo de toda minha vida as palavras apocalípticas da minha mãe, fiel à doutrina das *Testemunhas de Jeová*, dizendo que o mundo, tal como conhecemos, vai acabar sob pedras e fogo caindo do céu. Também me lembro dos muitos filmes sensacionalistas que vendem o fim do mundo como se fosse um parque de diversões. Bem, essa história aqui é contada de forma diferente. Primeiramente porque o alerta é dado na intenção de adiar este fim, ou segurar o céu para que ele não caia; diferente da expectativa cristã que clama pela intervenção furiosa e punitiva de seu deus, e diferente também dos delírios do capitalismo que instigam a humanidade a caminhar para o seu fim. Estou me referindo ao relato etnográfico *A queda do céu : Palavras de um xamã yanomami* (2015), enunciado por Davi Kopenawa em aliança com o escritor Bruce Albert e redigido durante mais de 20 anos de entrevistas documentadas.

No relato, Davi nos conta sobre sua infância na floresta, na década de 50. É interessante notar que no referido momento o pequeno indígena e a sua família ainda não haviam sofrido o contato com os *brancos*, ou, no idioma nativo yanomami, *napë*, que significa “forasteiro, inimigo”, pois esse contato viria a acontecer por volta dos anos 60 - o que me chama a atenção por ser tão recente a trágica história de colonização e resistência que naquele território se instaurou.

Era assim que vivíamos. Só tomávamos como exemplo as maneiras de nossos maiores. Não queríamos imitar os brancos, como costumam fazer as crianças de hoje, quando fabricam aviõezinhos de madeira e jogam bola. Não escutávamos o barulho dos rádios, nem o dos gravadores. Nossos ouvidos só davam atenção às palavras dos nossos e às vozes da floresta (Kopenawa; Albert, 2015, p.240).

Davi então nos introduz, através de sua cosmovisão, à dinâmica da vida na floresta e à organização do povo *yanomami* em contato com a sabedoria das plantas, dos animais e dos *xapiri* - espíritos encantados da floresta que os auxiliam na jornada para se tornar um *xamã*, que é alguém responsável pela mediação entre o mundo físico e o metafísico através do

encantamento. São aos seres encantados *xapiri* que os xamãs recorrem para lidar com situações diversas, como a falta de chuva (importante nas atividades de cultivo e colheita de alimentos), ou o excesso da mesma, auxiliando também na cura de doenças entre seus familiares, ou em ações de vingança contra inimigos de seus antepassados. O comportamento entre esses seres está muito menos ligado à moralidade estabelecida pelas religiões cristãs em relação ao bem e ao mal, em uma dinâmica de causa e consequência que torna cada ser particularmente necessário pela mediação de cada situação. Cada *xamã*, durante uma longa jornada de aprendizado e comunicação com os espíritos da floresta, constrói uma casa de espíritos, para a qual atrai os *xapiri* que o auxiliam.

Numa casa de espíritos, as habitações dos espíritos maléficos de um grande xamã ficam penduradas no ponto mais alto do teto, para além das costas do céu, ao passo que as de seus espíritos bons estão situadas na parte de baixo, no peito da casa (Kopenawa; Albert, 2015, p.163).

O conhecimento sobre os *xapiri* é uma sabedoria conquistada através de uma iniciação árdua e de uma jornada extensa e intensa que envolve muita disciplina e a ingestão constante da bebida que propicia esse contato - chamada de *yākoana*, exigindo dos indígenas que querem se tornar *xamãs* um forte comprometimento. Tal tradição enfrenta um processo decorrente da colonização que desencadeia um fenômeno que Davi chama de *esquecimento* - que envolve tanto o processo de doutrinação do seu povo pelas missões católicas que se iniciaram com a *New Tribes Mission*, a quem o indígena se refere como gente de *Teosi* (deus), quanto ao impacto devastador sofrido pelo povo yanomami com aqueles que o indígena chama de *povo da mercadoria* - responsáveis por contaminar a vida na floresta com o modo de vida das cidades. Esse relato me leva a refletir que, embora haja muitos povos indígenas e muitas cosmovisões diferentes ao redor do planeta, os *brancos* simbolizam nesses contextos algo similar ou comum: são responsáveis pelo apagamento das sabedorias e das tradições indígenas em virtude do domínio da religião e do capital - indissociáveis no processo de colonização. Os povos indígenas se tornam assim, através de suas histórias, uma contestação inquestionável dessas doutrinas ditas como verdadeiras e propagadoras do bem.

Os missionários costumavam repetir que Teosi criou a terra e o céu, as árvores e as montanhas. Mas, para nós, suas palavras só trouxeram para a

floresta os espíritos de epidemia que mataram nossos maiores, e todos os seres maléficos que, desde então, nos queimam com suas febres e nos devoram o peito, os olhos e o ventre (Kopenawa; Albert, 2015, p.277).

A tradição yanomami, nas palavras de Davi Kopenawa, aponta para outra entidade como criadora do mundo: *Omama*, que muito difere do deus cristão, principalmente no que diz respeito às punições e ao temor ensinado pelas igrejas. “*Omama* sempre demonstrou amizade por nós, não importa o que façamos” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 278). Davi relembra na sua trajetória o determinado momento de sua vida em que foi forçado a negar a tradição do seu povo em virtude da colonização como um momento de fraqueza e vulnerabilidade ligado à sua juventude. Um momento de tristeza enorme que fora marcado também pela epidemia que dizimou seu povo. Os primeiros contatos se deram na troca de mercadorias, na qual os indígenas se interessaram pelas ferramentas de metal trazidas pelos brancos, e foi nesse contato que se instaurou a grande epidemia que matou a mãe de Davi, que ficou conhecida como *xawara*, ou epidemia do metal. Tais acontecimentos marcaram violentamente sua juventude, despertando um sentimento de revolta que o levou a se afastar da floresta e buscar trabalho com os brancos, movido pela intenção que o indígena chama de “virar branco”. Neste contexto, Davi trabalhou com a *Funai*, e não por acaso também contraiu tuberculose, o que o obrigou a passar um longo tempo em um hospital na cidade de Manaus/AM. Quando curado da doença, retornou ao seu território de origem para morar na floresta e retomar as tradições xamânicas, vindo posteriormente a se tornar uma das maiores autoridades na representação do seu povo frente aos impactos da colonização. Muitos xamãs também passaram por um processo semelhante de doutrinação e *esquecimento*, e sob difíceis consequências tais como a contração de doenças, retornaram às suas tradições para proteger a saúde do seu povo. Desse modo, aprenderam a desconfiar e a negar as palavras das missões de evangelização. “Ignoramos aquilo que a gente de *Teosi*, para nos assustar, chama a todo instante de pecado. Não somos ruins; só não somos brancos! Somos como nossos antepassados sempre foram antes de nós” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 278). E assim assumem também uma forte missão na tradição xamânica: a invocação dos espíritos da floresta, os *xapiri*, para que os ajudem a segurar o céu para que ele não caia.

Os xamãs yanomami não trabalham por dinheiro, como os médicos dos brancos. Trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde [...] o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus (Kopenawa; Albert, 2015, p. 216 e 217).

Segundo Davi, o céu já caiu outra vez, o que determinou tanto o desaparecimento de uma outra terra, como o surgimento desta - tal como conhecemos.

Todos os seres que moram na floresta têm medo de ser eliminados pela imensidão do céu, até os espíritos. É isso, finalmente, que a gente de nossas casas receia, é isso que a faz chorar. Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança. Foi assim. No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. [...] As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos (Kopenawa; Albert, 2015, p. 195).

Portanto, a queda do céu não determinaria o fim da terra ou da natureza, e sim o fim dos seres humanos que nela vivem, tal como conhecemos. O povo originário *yanomami* não deseja o fim da vida dos seus, nem dos *napé* (brancos), que lhes trouxeram tanta morte e sofrimento. Através de Davi, e da transmissão de sua sabedoria ancestral, reivindicam aos brancos que aprendam a respeitar a floresta e as vozes que vêm dela, clamando pelo fim da destruição da terra em função da exploração e do capital. No modo de vida das cidades estamos tomados pela obsessão do progresso a qualquer custo. “Assim, o tal progresso vai comandando a gente, e seguimos no piloto automático, devorando o planeta com fúria” (Krenak, 2022, p.52). Aprendemos e reproduzimos o modo de agir do colonizador. É preciso aprender a olhar para a cultura dos povos originários como uma alternativa de visão e organização do modo de vida.

Como nós temos várias divindades conseguimos olhar e ver a nossa divindade em todos os cantos. Vemos de forma circular, pensamos e agimos de forma circular e, para nós, não existe fim, sempre demos um jeito de recomeçar. [...] Tudo para nós é rodando. Tudo para os colonizadores é linear. É um olhar limitado a uma única direção (Bispo dos Santos, 2023b, p. 11 e 12).

Desse modo, podemos também olhar para a pesquisa e para sua organização como forma de expressão de novos mundos, buscando tecer agenciamentos afetivos que fomentem a potência dos encontros. “Aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas deste lugar. Uma contracolonização” (Bispo dos Santos, 2023b, p. 17).

O último devir: cartografia e rizoma

O conceito de *corpo sem órgãos* surge na obra de Antonin Artaud através do manifesto *Para dar um fim no juízo de deus* (2022), escrito após o contato que o autor teve com indígenas da tribo *Tarahumara* no México. Nesse manifesto, Artaud reivindica uma desorganização da lógica corporal que se encontra aprisionada ao pensamento ocidental. Tal conceito é um dos fundamentos que regem a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari na elaboração da *cartografia* como metodologia de pesquisa. O método cartográfico, na concepção de Deleuze e Guattari, possui um formato *rimozático*.

A cartografia surge como um princípio de rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio 'inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real' (Deleuze e Guattari, 1995, p. 21). Nesse mapa, justamente porque nele nada se decalca, não há um único sentido para a sua experimentação nem uma mesma entrada. São múltiplas as entradas em uma cartografia. A realidade cartografada se apresenta como um mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de "o mesmo" não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder, que pode por vezes ter a pretensão ilegítima de ser centro de organização do rizoma. Entretanto, o rizoma não tem centro (Passos; Kastrup; da Escóssia, 2020, p. 10).

Compreender a forma de um *rizoma* é fundamental para se construir uma *cartografia* estruturada a partir desses conceitos. Um *rizoma* tem formato horizontal - como a grama; sendo construído a partir de agenciamentos. "Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16). Suas aberturas são parte fundamental nesse funcionamento, pois a partir delas se busca (e nelas se fazem) as sucessivas ligações que acontecem por contaminação. Nesse sentido se difere de um saber

vertical, ao qual os autores chamam de *decalque* - associado à imagem de uma árvore. "O decalque já traduziu o mapa em imagem, [...] organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades [...] o decalque já não reproduz se não ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por isto ele é tão perigoso" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 22). O exercício cartográfico cria *linhas de fuga* nas lógicas lineares e decalcadas do saber, proporcionando a expressão de subjetividades subversivas.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional do método - não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas [...], mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas" (Passos; Kastrup; da Escóssia, 2020, p. 17).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras.** Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- ARTAUD, Antonin. **Para dar um fim no juízo de deus.** Trad. José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora, 2023a.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da Terra em: CARNEVALLI, Felipe et al.(org). **Terra: antologia afro-indígena.** São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora, 2023b. p.7-17.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2011. v.1.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do Céu:** Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2020.

TRANCOSO, Déa. **Estética, corpo e imanência em Exu:** Entrevista com Déa Trancoso. Dez. 2022. Entrevista concedida a Vitor Faria. Disponível em: <https://revistausina.com/2022/12/15/estetica-corpo-e-imanencia-em-exu-entrevista-com-dea-trancoso/> Acesso em 15 jan. 2025.

TRUPE CHÁ DE BOLDO. À Lina. In: **Bárbaro.** 2010.

Recebido em: 17/08/2025
Aceito em: 09/12/2025