



UNIVERSIDADE D  
**COIMBRA**

Ernest Christian Bowes Junior

**ALUCINAÇÃO E VIRTUALIDADE**  
ELEMENTOS DE UMA MATERIALIDADE ARTÍSTICA EM  
HENRI MICHAUX

**Tese no âmbito do doutoramento em Materialidades da Literatura, orientada  
pelo Professor Doutor Pedro Serra e Professor Doutor Manuel Portela e  
apresentado ao departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

Setembro de 2021



• U

C •

FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**Ernest Bowes Jr**

**ALUCINAÇÃO E VIRTUALIDADE: ELEMENTOS DE  
UMA MATERIALIDADE ARTÍSTICA EM HENRI  
MICHAUX**

Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura  
orientado pelo Doutor **Pedro Serra** e Doutor **Manuel Portela**  
apresentado ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas  
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
Setembro de 2021

**PD + F** PROGRAMAS DE DOUTORAMENTO FCT



UNIÃO EUROPEIA  
Fundo Social Europeu



**CENTRO 2020**

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Para mim, escrever uma tese foi exercitar o desapego. Desapego do pensamento inicial, desapego da escrita ideal, desapego de um argumento perfeito, desapego de mim mesmo. O resultado final foi outra composição de pensamentos e descobertas que substituíram aquilo que já não me servia mais. Contraditoriamente, me apaguei a todo o apoio que era depositado nesta formação: as expectativas externas, os familiares, as aulas, a Universidade, os professores, os funcionários da biblioteca, as conversas com os amigos, o desejo de conclusão. É para estes atores de suporte que direciono o meu agradecimento.

Portanto, agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo financiamento deste projeto. Sem o financiamento da CAPES, tenho a consciência de que a conclusão deste trabalho não seria possível. Por esta razão, meu muito obrigado!

Em sequência, agradeço à Universidade de Coimbra, ao programa Materialidades da Literatura, e ao Professor Doutor Manuel Portela por acreditarem no projeto e no meu trabalho. Durante a minha jornada de seis anos, foi neste espaço que aprendi e compartilhei momentos e saberes, angústias relacionadas à dificuldade da escrita e ao apoio intelectual na formação do argumento defendido nesta tese. O exercício de troca de conhecimento presente no programa foi enriquecedor no fundamento do meu projeto.

Agradeço também ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Serra, por ser preciso, atencioso no trabalho em grupo e por realizar a excelente orientação e organização do pensamento caótico do meu projeto inicial. Quem me conhece sabe como eu posso parecer confuso. Organizar isso é da ordem do milagre!

Agradeço ao Professor Doutor Osvaldo Silvestre por ser um divisor na construção do projeto de doutoramento ao lecionar a disciplina Seminários de Pesquisa. Tal disciplina foi fundamental para a aprovação do projeto no exame de qualificação.

Agradeço aos meus familiares. À minha mãe, Leila Bowes, por incentivar a alcançar os meus objetivos, pelas orações feitas, pelo suporte emocional dado. Sharlene Bowes, minha irmã, também pelo incentivo moral, mas também pelo suporte financeiro inicial tão necessário quando eu ainda não tinha financiadores. Ao meu pai, Christian Bowes, por também ser outro financiador deste projeto de vida e das mudanças radicais que sempre decido fazer em planos, e tenho o privilégio de apenas comunicar. A Erica Bowes, minha irmã, por inspirar a família a alcançar os seus objetivos e mostrar que com força e trabalho conseguimos chegar onde queremos.

As minhas amigas por horas de conversa e também direcionamento sobre o projeto e a tese. Aqui vou citar os nomes e espero não esquecer de nenhum deles: Rita Marrone, Maria Renata Duran, Clara Crepaldi, Monique Cavalcante, Júlia Zuza, Júlia de Castro Fonseca, Mariana Pires, Marina Rodrigues, Milena Viena, Isabela Castro, Tathiane Mattos, Lívia Drummond, Candice Sousa, Natália Soares, Guida Fonseca, Ana Tereza. Obrigado a todas!

Agradeço também aos meus amigos pela conversa, pelas brigas necessárias e pelo suporte emocional e crescimento espiritual. Cito outros nomes: Pedro Barbosa, Vitor Manuel Barreto, Victor Rocha, João Tavares, Rafael Saldanha, Hendrikus Scholing, Donatas Grinius, Dries Demeulemeester, Jacek Gerhard Bennek, Luís Carreira. Obrigado a todos!

Aos funcionários das bibliotecas municipais, das universidades, dos museus, dos aeroportos, e todas essas pessoas necessárias para o bom funcionamento dos espaços, e que passaram por mim durante este tempo de formação, mas eu não sei o nome. Vocês são extremamente necessários para o andamento da pesquisa e a realização da mesma.

À psicóloga Beatriz Estevão pelas horas de atenção em minhas angustias pessoais e profissionais. As conversas foram essenciais para acalmar a minha ansiedade diante da vida e ter novos posicionamentos. E para saber aguardar o tempo necessário para a conclusão de uma tese.

Ao meu parceiro Bruno de Araujo Santiago por todo suporte emocional dado, pela atenção e carinho, amor e por me dar mais energia para trilhar outros caminhos, acreditar em mim e girar a minha roda da fortuna para frente. Sou grato por todos os momentos vividos.

“Eu tenho uma fonte infinita de abundância dentro de mim” foi o mantra que repeti durante todo o processo de escrita para me fortalecer nos momentos que não acreditava que seria possível. Escrever a tese foi me desapegar dos limites do meu próprio corpo para criar um infinito de abundância dentro de mim.

Muito obrigado!

## RESUMO

O presente trabalho *Alucinação e Virtualidade: Elementos de uma materialidade artística em Henri Michaux* apresenta como plano de investigação um estudo avançado sobre a materialidade da escrita e da imagem na obra de Henri Michaux, sua fenomenologia e performance literária. Neste cenário, a pesquisa teve como objetivo analisar o que se entende por experiência alucinógena e a capacidade desta vivência para servir de modelo à criação artística, mas também as relações desta experiência com a imagem e a escrita. A tese buscou explorar como a criação estética com o uso da mescalina em Michaux sustenta a ideia de um território virtual alucinógeno, ou espaço de infinitos turbulentos, produtor de uma própria economia linguística. Este trabalho baseou-se em uma série de teorias culturais, visuais, artísticas e literárias que descrevem a experiência alucinógena e argumentam sobre a importância de congregar o texto e a imagem como elementos inextricavelmente imbricados no processo de criação estética. Para o efeito, a textualidade objetivada na execução da tese importa e envolve mais do que articulações linguísticas e enunciativas, atos de fala ou símbolos de apresentação. O trabalho entende que a reunião de tais articulações com desenhos e imagens ajudam a ampliar o quadro intelectual sobre questões do virtual na literatura, além de terem um papel constitutivo entre a fronteira da criação artística e literária. Por este motivo, o trabalho buscou defender a ideia de uma mescaligrafia como conceito primordial para a compreensão do trabalho do artista.

## PALAVRAS-CHAVE

Materialidade verbal; Materialidade pictórica; Território virtual; Experiência artística alucinógena; Infinitos de repetições; Henri Michaux; Mescaligrafia.

## ABSTRACT

The present work *Hallucination and Virtuality: Elements of artistic materiality in Henri Michaux* presents as an investigation plan an advanced study on the materiality of writing and image in the work of Henri Michaux, its phenomenology, and literary performance. In this scenario, the research aimed to analyze what is meant by hallucinogenic experience and the ability of this experience to serve as a model for artistic creation and the relationship of this experience with image and writing. The thesis sought to explore how aesthetic creation using mescaline in Michaux supports the idea of a hallucinogenic virtual territory, or space of turbulent infinities, producer of a linguistic economy itself. This work was based on a series of cultural, visual, artistic, and literary theories that describe the hallucinogenic experience and argue about the importance of bringing together text and image as elements inextricably intertwined in the process of aesthetic creation. To this end, the textuality aimed at executing the thesis matters and involves more than linguistic and enunciative articulations, speech acts, or symbols of presentation. The work understands that the combination of such articulations with drawings and images helps broaden the intellectual framework on virtual issues in literature and has a constitutive role between the frontier of artistic and literary creation. For this reason, the work sought to defend the idea of mescaligraphy as a primordial concept for understanding the artist's work.

## KEYWORDS

Verbal materiality; Pictorial materiality; Virtual territory; Hallucinogenic artistic experience; Infinites of repetitions; Henri Michaux; Mescaligraphy.

*A force de souffrir,  
je perdis les limites de mon corps  
et me démesurai irrésistiblement*  
(Henri Michaux)

*Um corpo em boa forma pode ser trágico, mas nele não há traços de cômico.  
O que salva a carne de ser ridícula é a presença da morte  
que reside num corpo vigoroso e saudável;  
É isso que sustenta a dignidade da carne.*  
(Yukio Mishima)

*pelo cascalho interno da terra,  
onde o esqueleto da vida  
se petrifica protestando.  
como um rio ao contrário, de águas povoadas  
por alucinações mortas boiando levadas  
para a alma da terra,  
procuro os úberes do fogo.*  
(Carlos de Oliveira)

À minha vó, Joselina Sales  
Aos brasileiros imigrantes em terras estrangeiras

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
PARTE I – A LITERATURA LISÉRGICA	30
CAPÍTULO 1. A VIVÊNCIA LISÉRGICA NA LITERATURA E NOOUTRAS ARTES	31
<i>Entrada no arquivo histórico da ‘literatura drogada’</i> .....	32
<i>Simbologia do ‘Louco’ e da ‘loucura’</i> .....	34
<i>As drogas e a criação artístico-literária</i> .....	37
<i>Drogas e criatividade artística: valorações oitocentistas</i> .....	42
<i>O legado de De Quincey</i> .....	46
<i>O haxixe no pensamento crítico de Benjamin</i> .....	50
<i>O Fio de Ariadne e o labirinto da mente</i> .....	52
<i>A mescalina e a consolidação da literatura lisérgica</i> .....	58
CAPÍTULO 2: <i>QUI JE FUS</i> : RETRATO INTERMITENTE DE HENRI MICHAUX	61
<i>Michaux, artista múltiplo</i> .....	67
<i>A viagem e os seus diversos sentidos</i> .....	73
<i>Um bárbaro na Ásia</i> .....	78
<i>Michaux, poeta e artista plástico</i> .....	83
<i>Entre espaços e linguagens</i> .....	87
<i>A viagem alucinatória</i> .....	92
<i>Uma musa mescalina?</i> .....	97
<i>Farmacologia da mescalina</i> .....	101
<i>O jogo ‘auto-soma-psicográfico’ da mescalina</i> .....	106
PARTE II – A REALIDADE ALUCINOGÉNIA E SEUS ELEMENTOS	109
CAPÍTULO 3. O TROPO LISÉRGICO NA LEITURA MATERIAL DOS MEIOS ARTÍSTICOS	110
<i>O material onírico da alucinação</i> .....	117
<i>Alegorias da mescalina</i> .....	123
<i>A faculdade da alucinação</i> .....	126
<i>O corpo perceptivo da alucinação</i> .....	130
<i>A questão do abstracto</i> .....	133
<i>A farmácia de Michaux</i> .....	136
CAPÍTULO 4: SIMBOLOGIAS DA ALUCINAÇÃO	138

<i>Os alquimistas e a alquimia</i> .....	140
<i>Metodologias do processo criativo: Frottage, Max Ernst, Jung</i> .....	143
<i>A materialidade simbólica</i> .....	151
<i>Nada mais exótico do que o signo do outro</i> .....	156
<i>A simbologia cromática e acromática</i> .....	162
<i>Símbolos da fornicção</i> .....	165
<i>O Arcano número 1 – O Mago</i> .....	171
<b>PARTE III – COMPONENTES DO VIRTUAL</b>	<b>175</b>
<b>CAPÍTULO 5. PARENTESCO PRIMORDIAL ENTRE A ALUCINAÇÃO E O VIRTUAL</b>	<b>176</b>
<i>A realidade alucinatória na hermenêutica da virtualidade</i> .....	186
<i>Entre o reflexo e a refração do oculto/virtual</i> .....	189
<i>A presença virtual da mescalina</i> .....	194
<i>A intensidade como força da mescaligrafia</i> .....	195
<i>O jogo da transcendência</i> .....	197
<i>A arte e a transcendência</i> .....	200
<i>Transcendência e infinito</i> .....	203
<b>CAPÍTULO 6. MEDIAÇÃO E ALUCINAÇÃO CRIATIVA EM HENRI MICHAUX</b>	<b>205</b>
<i>Intrarrealidades vs. extrarrealidades</i> .....	210
<i>Finito e infinito</i> .....	216
<i>O simbólico e o representativo</i> .....	220
<i>O impossível vs. possível</i> .....	222
<i>O espaço tipográfico vs. espaço plástico</i> .....	225
<i>O corpo na mescaligrafia</i> .....	232
<b>PARTE IV – MATERIALIDADES DA MESCALIGRAFIA</b>	<b>235</b>
<b>CAPÍTULO 7. MESCALIGRAFIA (I): A LOGOGRAFIA LISÉRGICA DE HENRI MICHAUX</b>	<b>236</b>
<i>As ferramentas utilizadas no processo criativo</i> .....	240
<i>A escrita do conflito, a palavra-visual</i> .....	244
<i>O significado da palavra e os componentes da mescaligrafia</i> .....	251
<i>As interrupções gráficas</i> .....	260
<i>A repetição como recurso</i> .....	263
<i>O movimento e a agitação na mescaligrafia</i> .....	268

CAPÍTULO 8. MESCALIGRAFIA (II): PICTOGRAFIA LISÉRGICA DE HENRI MICHAUX	272
<i>O fantomisme e o interior revelado</i> .....	275
<i>A imagem errante</i> .....	279
<i>A força simétrica das linhas</i> .....	282
<i>O rabisco e o movimento em ziguezague</i> .....	285
<i>A influência dos ideogramas chineses</i> .....	288
<i>A iconografia lisérgica</i> .....	292
<i>A cor preta e o nigredo</i> .....	295
<i>O traço do inconsciente</i> .....	297
CONCLUSÃO	301
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	308
A. <i>Bibliografia do Autor</i> .....	308
B. <i>Bibliografia sobre Henri Michaux</i> .....	309
C. <i>Bibliografia Geral</i> .....	315

## INTRODUÇÃO

Afigura-se em grande medida impossível de resistir, quando nos adentramos na leitura da obra de Henri Michaux<sup>1</sup>, aos adjetivos iniciados pelos afixos de origem latina ‘in’, ‘im’ ou de espécie correlata. Prefixos que, neste sentido, nos devolvem, tanto pelo conteúdo semântico que ostentam como pelo lugar sintático que ocupam na disposição das palavras, o que poderíamos chamar a lei formal do autor de *Miserable Miracle*.<sup>2</sup> Daí que essas formas prefixais acabem por reverberar nesta dissertação como um sinal. Ou, por outras palavras, como uma marca na epiderme do discorrer argumentativo e discursivo, tanto de Michaux como, necessariamente, de todo aquele que se aproxime da matéria que enfrentou e que a presente dissertação recorta: para falar sobre a mescalina e seu mecanismo psicadélico e alucinogénio será necessário o uso *in-fatigável* de formas adjetivais, ao tratar o autor de dar forma à vivência de ingestão de uma substância cuja afecção psicofísica se apresenta como sendo *indefinível* e *inominável*. Ingestão de uma substância, por parte do intelectual francês, que, por essa via fármaco-lógica, é movida por um firme desiderato paradoxal: o de classificar as manifestações visíveis manifestadas por estratos absconditos do psiquismo; uma psique não domesticada pela faculdade intelectual, pela racionalidade. Em suma, uma psique a cujo estado primário se acesse, não subsumida pelos hábitos da razão, ou pela razão enquistada num hábito.

Neste sentido, focalizo nesta tese não apenas o conteúdo, mas os recursos utilizados por Michaux no processo criativo, pois apontam para o desdobramento desses prefixos vocabulares presentes na sua obra sobre a mescalina – um exemplo da sua produtividade pode ser cotejado em diferentes páginas de *Miserable Miracle* –, obra originalmente publicada em 1956, contumazes afixos de tentativa de classificação do efeito da mescalina: substância que na obra de Michaux comparece, precisamente, como *efeito* nunca totalmente objectivado. Nesse livro que constituiu o embrião de uma pesquisa de trinta anos sobre os efeitos da mescalina, Michaux inicia uma investigação

---

1 A referência de Henri Michaux será feita no texto, predominantemente, com seu sobrenome, Michaux, em razão de ser pelo sobrenome que o autor é reconhecido.

2 Este foi o primeiro livro publicado por Michaux sobre a mescalina e os seus efeitos. Nesta tese, como mais adiante estabeleço de forma sistemática, incido sobre *Miserable Miracle* e outros livros mobilizados pela autognose *sous influence*.

sobre si – uma introspecção radicalmente centrada na demanda de uma interioridade que se manifestasse, precisamente, pela ‘ingestão’ de uma substância que provém do ‘exterior’ e, na sua afecção, desmancha o binómio interior/exterior –, perscrutação das suas estruturas psíquicas. Demanda total que conjuga mente, corpo e mundo, torna-se *incontestável* não apenas a dinâmica *insuperável* provocada pela droga no artista – é a substância farmacológica que lhe cataliza uma vivência e um pensamento no *limite* e dos *limites* –, mas também o seu carácter *incompreensível* diante de um território novo e *incrível*, entretanto pouco explorado pela própria ‘literatura drogada’ cujo arquivo Michaux conhecia, mas do qual também se distanciou, ao cancelar qualquer motivação movida pelo ‘gosto’ ou pelo ‘deleite’. Apesar do esforço em unir os adjetivos em uma página, conjura-se um outro nome iniciado em ‘in’, todavia *sempre* ausente, diante do mesmo conjunto de afixos já mencionados: o inconsciente. Não obstante, se tema do inconsciente é atraído pela obra de Michaux sob/sobre os efeitos da mescalina, como veremos, tal acontece para dele se aproximar como se de um espectro virtual se tratasse. Central para o argumento desenvolvido neste trabalho, é a noção de que o processo de auto-escopia subjectiva agenciado pelo efeito mescalínico, a escavação da própria ‘máquina do pensamento’, carrega no bojo um ‘sujeito’ que sempre se ausenta, lugar sem lugar de onde emana como ‘vestígio’ o trabalho criativo – quer logográfico, quer pictográfico –, lugar ‘sem relação’ que atravessa todo o sistema de significação, necessariamente ‘relacional’.

O inconsciente é, neste sentido, um conceito necessariamente fundamental, se não *irremediável* – se usarmos outro vocábulo que poderíamos acrescentar ao conjunto constelado por Michaux de palavras com afixos – para pensarmos o ciclo da mescalina deste artista. Existem *inumeráveis* razões para isso, mas decerto não despiciendo é o facto de que a droga escolhida por Michaux para o seu exercício experimental ter como afecção principal o desencadeamento de vivências psicadélicas associadas a um estado alterado de consciência a partir da activação de receptores serotoninérgicos. Esta funcionalidade da mescalina, amplamente estudada pela psiquiatria e psicanálise contemporâneas<sup>3</sup>, permite o acesso a um material primeiramente inconsciente, além de modificar as percepções

---

3 Cf. David Nutt (2019, 139-147)

cognitivas do sujeito que vivencia os seus efeitos. Isto é, traz o material previamente suspenso para o estado de consciência. Em outras palavras, “La mescaline démontre à qui en prend, son radotage intérieur, celui-ci étant très augmenté grâce à la vitesse, ou grâce à la suppression du mécanisme de freinage”<sup>4</sup> (Michaux 1972, 79). Todavia, sabemos que o material inconsciente é substancialmente caótico e ‘exterior’ à consciência, justamente por se tratar de um enclave psíquico de difícil acesso, fora do consciente. Ao destacar a comoção, digamos, dramática da mescalina, Michaux não deixa de afirmar a grandeza de um inconsciente que mantém uma relação silenciosa com o consciente, silêncio francamente ensurdecido em estágios não alterados da consciência. A sustentação desta mecânica dialética, entre consciência e inconsciência, reverbera o impacto da teoria do inconsciente a que associamos a figura de Sigmund Freud, que consabidamente a defendeu e à qual deu, latamente, caução argumentativa: a *psiqué* humana foi consagrada teoreticamente nessa díade que integram o ‘consciente’ e o ‘inconsciente’. Não obstante, essa mecânica dialética e mesmo o próprio desafio da investigação freudiana, se são atraídos pela experimentação radical levada a cabo por Michaux, não a determinam: encetar a vivência e a experiência mescalínicas visava, ao invés, não fazer de uma qualquer ‘teoria’ do psiquismo um *a priori* de tipo heurístico ou hermenêutico.

Conjuremos, brevemente, o ano de 1899, data de nascimento de Henri Michaux. Neste mesmo ano, Freud publica o seu livro mais conhecido e reconhecido, *A Interpretação dos Sonhos*. Colocar lado a lado o nascimento de Michaux e a publicação do livro de Freud não solicita nenhum tipo de vínculo no processo de argumentação: trata-se de uma coincidência. Contudo, permite-nos atrair essa coincidência como marca de uma mudança central no pensamento sobre a subjectividade: um sujeito auto-reflexivo, necessariamente fragmentado. Inoculado no imaginário social e cultural, esse sujeito nado em figura de clivagem e sutura entre consciência e inconsciência, responde por uma ontologia dividida, dúplice ou múltipla. E uma boa parte do conflito da humanidade, as suas tendências e os seus argumentos, passariam por uma relação para resolver esta tensão, na urgência de seu entendimento. A agência e cognição humanas não se limitam

---

4 “A mescalina ensina a quem a toma tudo sobre a sua grandeza interior, muito exagerado por conta da velocidade ou por causa da suspensão do mecanismo de controle” (Michaux 1972, 79; tradução do autor). Nesta dissertação, as traduções de excertos citados da obra de Michaux e de outros autores, que invariavelmente consigno em notas de rodapé, são da minha responsabilidade.

à exploração dos espaços físicos, devém exploração e intelecção de si mesmo, ou inquirição deste interior *imperecível*. Demanda, enfim, da ‘verdade do ser’ para além da substância corporal ou mental, pois internamente se abisma um sujeito que no *ego indomável* a sua figura. Neste quadro muito genérico, podemos afirmar que Michaux, filho de uma hermenêutica *psicologizante* que se foi hegemonzando, reverbera na sua obra problemáticas com ecolália epocal. Podemos, sim, identificar determinados padrões de um sujeito moderno dividido no fio cronológico de sua obra. Em 1927, por exemplo, ano de sua viagem pela América Latina e da escrita de *Ecuador*, Michaux inicia uma busca *insuperável* de si. Demanda que, em suma, se acentua e radicaliza no ciclo da mescalina, quando os avatares existenciais do autor o deslocam dos espaços físicos para uma territorialidade mental. Seja como for, o enquadramento do trabalho intelectual e da escrita de Michaux, admite a atracção da teoria do inconsciente sem necessariamente supor a afirmação do legado e detonações de raíz freudiana.

Durante o desenvolvimento da disciplina psicanalítica, Freud descobre que a mente tem um caráter dividido. Um estado consciente, que interage com o mundo ao redor de forma activa, e um estado interno, uma camada inferior ao consciente, a que chama inconsciente. O inconsciente caracteriza-se por um estado automático da mente e inclui processos de pensamento, memórias, interesses e motivações. Segundo Freud, a análise dos sonhos seria o caminho para aceder ao inconsciente. Ainda, a mente consciente funciona como um censor, mas exerce uma menor vigilância durante o sono. Por outro lado, para Freud, em *Interpretation of Dreams* “they are psychical phenomena of complete validity—fulfilments of wishes”(2010, 147). Como resultado, ideias reprimidas vêm à tona, embora o que lembramos possa ter sido alterado durante o processo do sonho. Portanto, a verdade surge de forma invertida. Como resultado, precisamos distinguir entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente de um sonho. O primeiro é o que realmente lembramos. O último é o que realmente significa.

Quando sonhamos damos voz ao estado inconsciente e automático da mente. Ora, no instante em que Michaux se encontra sob o efeito da mescalina, acede também a um estado automático da mente. Entretanto, segundo a descrição freudiana, como brevemente resumido, uma verdade é revelada no sonho. Esta verdade é a manifestação dos nossos desejos, segundo Freud (2010). Seguindo este raciocínio, podemos questionar

se ao alucinarmos com psicadélicos, em especial com a mescalina, conseguimos alcançar este inconsciente automático da mente, com o qual entramos em contato quando sonhamos? E o material revelado, seria ou não uma manifestação dos nossos desejos? Contudo, a teoria de Freud sobre os sonhos como conteúdo latente para satisfazer os nossos desejos é apenas uma das teorias psicanalíticas sobre os sonhos.

Michaux considerava ser, o seu, um estilo ‘fantasmagórico’, entre aparições e ocultações de assombrações. Podemos verificar nos títulos dos seus livros – exemplarmente, e para mencionar apenas alguns casos, *L'Espace du dedans* (1944<sup>5</sup>), *Connaissance par les gouffres* (1961), *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966) – o rastro ou vestígio de uma reflexão complexa que congrega noções de tempo e espaço (interno e externo) e noções de virtualidade (matéria e espírito). Estes títulos, considerará ainda o autor, refractam a problematização da demanda do inconsciente em sua obra: neste sentido, sublinho que, mais além de subsunção a ‘teorias’, tais títulos e refrações denunciam antes a necessidade inapelável de o artista demandar por si, em si, e para si, um *acto de teoria*, apelando ao ‘singular’ e ao ‘imanente’, que modeliza. Tendo isto em conta, optei por focalizar neste trabalho duas noções que atravessam a complexidade da devassa do inconsciente associadas ao instante psicadélico da mescalina: as noções de alucinação e de virtualidade; que tangenciam, por outras palavras, o tema do inconsciente, além de agregarem outros conteúdos teóricos também importantes para pensar o uso da mescalina como catalisador do trabalho criativo.

Derivadas desta conjunção, surgem todas as aporias confrontadas na minha dissertação, pois como se trata de um estudo sobre a demanda do não evidente, sobre o *inaceitável*, não pude obviar o modo confrontacional. E isto porque a experiência psicadélica alucinatória com a mescalina não tem apenas uma relação com o inconsciente, mas com todas as tentativas de explicar o desconhecido imaterial, o espiritual, o místico, o alquímico e, claro está, o artístico. Portanto, a mescalina relaciona-se diretamente com uma dimensão virtual, sendo a sua demanda (vivência e cognição) pautada pela conjunção do imanente e do transcendente. Ou seja, tudo o que envolve a presença do material e a fantasmática que lhe é intrínseca. O virtual é, digamos, contornado por Michaux a partir

---

5 As datas que utilizo neste parágrafo referem-se a data da primeira publicação de cada livro. As edições consultadas para a escrita desta dissertação foram publicadas em datas diferentes e seguem as normas da MLA.

de outros conceitos e noções, servindo na aproximação à sua obra como modalidade de um mapa do território interior desconhecido e *incomensurável*, que as chamadas ‘ciências modernas’ não podem não obviar. Concomitantemente, conjuro a noção de alucinação, que concorre de forma mais clara – como veremos, icónica – durante o seu trabalho de perlaboração escrita, pois é uma figura habitualmente vinculada às experiências psicadélicas.

Em síntese, a obra de Michaux devolve-nos uma singular figuração do ‘sujeito dividido’, e a sua natureza fragmentária decorre e imiscui-se no processo criativo e artístico. A múltipla tematização deste ‘sujeito dividido’, a busca de si em função da fractura, indistingue-se da dimensão formal da obra: ora literatura, ora arte visual, ora poesia, ora teoria. Entretanto, esta distribuição, digamos, genológica, não diz respeito apenas às formas simbólicas – i.e., aos géneros literários – cuja categorização, mais ou menos empenhada, poderá ter mobilizado Michaux durante a sua carreira artística; manifesta-se também no suporte material – o livro objeto – onde se inscreve. Ao focalizarmos a nossa atenção em obras como *L’infini turbulent* (1957), evidencia-se que a fragmentação das formas textuais, do mesmo modo, se manifesta na superfície do folio, da ‘página’. *Grosso modo*, temos na página um corpo central da escrita – ocupando esse lugar principal tanto quanto o exercício de consciência auto-reflexiva do sujeito da escrita o faz –; e do outro lado, margens que gritam, confirmam, contradizem, ressonam, ecoam, abafam e rasuram este próprio centro corporal da escrita: centro e margens ‘vibram’, são atravessados por uma ‘turbulência’ – figura, enfim, do *contínuo* do inconsciente sob as *descontinuidades* da consciência. Estas margens de inscrição actuam, ao mesmo tempo, de forma livre e (in)dependente: como estando ‘fora’ e ‘dentro’ da estrutura. Na superfície de inscrição da escrita o que teremos, por último, é o traçado ou ‘vestígio’ do processo de mediação entre o ‘fora’ e o ‘dentro’ que se não pode captar na sua *aparência*.

Pensando neste processo de fractura inerente ao acto criativo de Michaux, a minha dissertação de tese concentra-se num recorte da sua obra que focaliza a experimentação psicadélica sob os efeitos da mescalina. Concretamente, centro-me em *Misérable miracle* (1956<sup>6</sup>), *L’Infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959),

---

6 As datas que utilizo neste parágrafo referem-se a data da primeira publicação de cada livro. As edições consultadas para a escrita desta dissertação foram publicadas em datas diferentes e seguem as normas da MLA.

*Connaissance par les gouffres* (1961) e *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites* (1966). Não me mobilizou a entrada no amplexo de manuscritos destas obras; incido, sim, sobre os livros na sua actualização como edições e publicações. O acto criativo de Michaux sempre tendeu para, ou incorporou como parte integrante dessa criatividade, um acto editorial. Os livros editados, assim, constituem uma espécie de 'arquivo' das vivências mescalínicas; Michaux fez do 'livro' uma máquina mediante a qual pode reconstruir, sugerir ou recuperar esses intervalos de ensimesmamento alucinado.

Ao lermos o *Addendum de Misérable miracle* (1956), onde o autor revisita e adiciona conteúdos cognitivos à experimentação com a mescalina levada a cabo em diferentes momentos, damos conta que Michaux consagra o 'livro editado' como o mediador formal da sua experiência com a mescalina. O *corpus* analisado pertence a um período de grande reconhecimento da obra de Michaux por parte da crítica; uma etapa em que, justamente, o autor tem a bem introduzir propositadamente, e sob controlo, no processo criativo e reflexivo, um elemento 'novo': a mescalina. Trata-se, ainda, de uma etapa em que adquire especial ênfase o testemunho da demanda autorreflexiva – Michaux dispõe-se a 'ver' e 'visibilizar' a mecânica do pensamento –, etapa na qual as insatisfações existenciais do autor e o drama íntimo da fragmentação devêm mais aparentes, agudizando a força tensora da relação entre palavra e imagem, como de resto, no livro, entre centro e margens. Tendo em conta a *opera omnia* de Michaux, é também a etapa em que podemos ver um autor mais amadurecido nas escolhas formais, e em que igualmente se permite ser mais ousado e audaz. Seja como for, e naturalmente, outros livros que compõem a bibliografia de Michaux não foram descartados, principalmente aqueles relacionados ao tema da mescalina, de que é exemplo *Émergences-Resurgences* (1972), onde o autor também reflete sobre os movimentos e as imagens compostas durante as vivências alucinatórias.

É neste *corpus*, enfim, em que os complexos enredos da *logografia* de Michaux se enfrenta à não menos ponderosa trama da sua *pictografia*. Em síntese, ganham especial acuidade nesta etapa questões essenciais que são exploradas na minha dissertação de tese: como o estado de alucinação provocado pelo uso da mescalina revela um território virtual através do Michaux explora e encarna uma linguagem própria da sua

condição existencial e artística? Como a sua produção artística, dividida em literatura e artes visuais, materializa este território e é expressa em sua obra? Para responder a estas questões, foi necessário trilhar um caminho de temas atinente à farmacopeia psicadélica, base de sustentação do meu argumento como o foi também a análise de textos e imagens. Neste sentido, convoquei estudos de interpretação histórica sobre os fenómenos psicadélicos vinculada ao processo criativo.<sup>7</sup> Sobre eles, destaco como principais escritores de uma literatura psicadélica, se assim podemos defini-la, Thomas De Quincey, Charles Baudelaire, Walter Benjamin e Henri Michaux. Proponho, pois, uma síntese exploratória de uma linha cronológica entre estes autores em função das drogas utilizadas, das semelhanças e diferenças de composição cognitiva e artística.

A estrutura da tese dispõe quatro partes, sendo que cada uma delas se subdivide em dois capítulos. A primeira parte tem como objetivo principal traçar um percurso lassamente ‘histórico’ do pensamento psicadélico na tradição literária. No primeiro capítulo da primeira parte, estabeleço algumas diferenças e semelhanças de escrita entre escritores sobejamente conhecidos por terem documentado as suas experiências com alucinogénios, para além de atender às valorações individuais e sociais referente ao uso destas drogas. Assim, observo tendências históricas entre os artistas a respeito do pensamento moral sobre drogas e os seus efeitos. A tematização das drogas inclui o aspecto imaterial que se lhe atribuía, o seu carácter metafísico, as suas produções imagéticas, as modificações das faculdades mentais. Igualmente, prestei atenção aos elementos alegóricos presentes nos textos dessa tradição literária que recortei, como símbolos religiosos cristãos, a representar uma espécie de alegoria dialética, como Deus e Diabo/bem e o mal; entre outros componente presentes na abordagem dos efeitos lisérgicos. Como fundamentação teórica para este capítulo, o livro de Marcus Boon *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs* (2002) adquiriu uma importância central, pois apresenta um panorama histórico cronologicamente ordenado das relações das drogas com a criação artístico-literária. O autor abarca um cronótopo que vai de Thomas De Quincey – considerado um marco principal na literatura psicadélica – até à literatura

---

7 O livro *Mescaline* de Mike Jay, publicado recentemente em 2019, ajudou a consolidar o pensamento já explorado no início da tese com livros como *O libro Tibetano de Los Muertos* de T. Leary.

contemporânea do período pós-Segunda Guerra Mundial, nomeadamente à “Geração Beat”<sup>8</sup>.

No segundo capítulo desta primeira parte, foi necessário fazer um recorte mais específico sobre os trabalhos e dias – a biobibliografia – de Henri Michaux. Neste sentido, o segundo capítulo dedica-se exclusivamente à vida e obra de Michaux como um todo. O desenvolvimento deste capítulo foi essencial para aproximar o olhar diante deste artista, no que se refere às suas insatisfações existenciais, às impressões dominantes sobre a escrita e aos traços artísticos mais genéricos. Neste capítulo, procuro reflectir e discutir sobre os aspectos essenciais de ‘três Michaux’ relativamente diferenciados: o viajante, o artista e o pensador. Perscruto as suas referências como forma de explorar a relação do autor com o mundo, a matéria, a palavra e, conseqüentemente, as referências simbólicas e pictóricas entre a alucinação e o virtual que leva a cabo. Principalmente em razão da experimentação com a mesalina que, insisto, é o recorte específico a que este trabalho se dirige e interpela.

Conseqüentemente, a ‘alucinação’ e o ‘virtual’ são duas noções principais para pensar de forma mais específica o processo criativo de Michaux e dar corpo ao meu argumento sobre a obra do artista. Para este processo do uso da mesalina como mediadora da criatividade, aproveito um neologismo do poeta português Carlos de Oliveira, mas apropriado e aprofundado neste trabalho como figura, *mescaligrafia*<sup>9</sup>. A figura da mescaligrafia solicita a copresença de agentes materiais e valores que se lhes associam como componentes da criação artística. No caso específico da obra de Michaux, o desafio para este trabalho foi o de apresentar as questões derivadas da aproximação destes dois conceitos, alucinação e virtualidade, vinculados ao processo artístico em Michaux, especialmente nos jogos de revelação e ocultação dos fenómenos psicadélicos e sua inscrição, tanto mediante a ‘escrita’ como a ‘imagem visual’. A alucinação quanto

---

8 A *Beat Generation* foi um movimento literário iniciado por um grupo de autores cujo trabalho explorou e influenciou a cultura e a política americanas no período de pós-guerra. A maior parte de seu trabalho foi publicada e popularizada ao longo da década de 1950.

9 Carlos de Oliveira, no poema “Debaixo do Vulcão” (citado em Silvestre 2017), utiliza-se do neologismo *mescaligrafia* para construir uma imagem a respeito da sensação do mescal. Mezcal é uma bebida alcoólica destilada feita de qualquer tipo de agave. A palavra mezcal vem do Nahuatl mexcalli [mɛʃˈkal:i], que significa “agave cozido no forno”, de metl [mɛt͡ɬ] e ixcalli [iʃˈkal:i]. Nada tem a ver, entretanto, com a mesalina explorada neste trabalho e seus efeitos alucinógenos. Por esta razão, a tese ultrapassa os sentidos iniciais atribuídos à palavra mesalina e adiciona novos sentidos à mesma.

o virtual são, portanto, dois pilares de sustentação do pensamento explorado neste trabalho. Para avançar neste pensamento, dedico o capítulo três e quatro da segunda parte.

Como comumente se considera a palavra alucinação nomeia uma experiência mental, impôs-se neste trabalho pensá-la em função também das suas determinações materiais. Isto permitiu-se prosseguir um caminho que questiona não a alucinação, mas a noção de ‘real’ oriunda de diferentes quadros de referência da *psiqué* que equacionam ‘real’ e ‘racional’: tudo o que é real é racional, tudo o que é racional é real. Diante deste lato ponto de vista, o que se situa fora deste jogo lógico é desconsiderado como real, e afirmar o seu contrário seria uma não verdade. Entretanto, esta lógica entra em conflito directo com o pensamento de Michaux. Durante a sua experiência com a mescalina, o documentado (anotado, grafado) pelo artista aponta para a alucinação como real, ou o real como uma alucinação incompleta. Ou ainda, a alucinação como um elemento complementar de compreensão do real e da consciência do ser pensante. A alucinação não como ente, mas como efeito e acesso a um material virtualmente abscondido. Consequentemente, durante a influência da mescalina, Michaux formula a noção de que há sempre uma camada oculta ao chamado ‘real’, que se revela como um fantasma<sup>10</sup> com uma presença incalculável e infinita. Michaux intui uma presença suspensa que oferece informações adicionais à realidade e modifica a sua forma de pensar e perceber sensivelmente o mundo. O estado racional estruturante perde o seu papel hegemónico de sustentação do ‘real’. Assim, formula Michaux, o *Eu* não existe porque pensa, o *Eu* existe onde não pensa, pois ao quebrar com a lógica do pensamento racional estruturado, ele assume uma existência para além da razão, lugar que explica mais sobre o *Eu* do que as estruturas da palavra. A alucinação psicadélica em Michaux revela a verdade da existência que o racionalismo recusou, a verdade não estruturante e caótica. Deste modo, o pensamento racional é entendido por Michaux como o lugar do desconhecimento de si mesmo. E aquilo que o artista se propôs foi, precisamente, colocar em evidência – enfim: tornar *visível* – este território oculto e supostamente desordenando como sendo essencial para a compreensão do ‘real’ em sua totalidade. Um pensamento regulado por uma alucinação psicadélica. Uma consciência expandida que especula sobre

---

10 Michaux pensa a sua arte como parte de um movimento chamado *fantomisme*. O artista procurava revelar a interioridade do ser e refletir a alma.

fantasmas, sonhos e imaginações, enfeitado pela mescalina. O obstáculo a que Michaux se enfrentou foi o de produzir *significantes* para traduzir o sentido deste pensamento.

No início do século XX, a matéria onírica – o sonho – foi entendido pela ciência como o material do inconsciente. É em torno de 1920 que o movimento surrealista irrompe com o objetivo de enfatizar o papel do inconsciente na criação artística. Nesta mesma década, Michaux lança o seu primeiro livro *Ecuador*, onde já dava sinais de uma insatisfação com as formas de expressão da escrita ocidental. O Surrealismo, paralelamente, explorava a técnica psicanalítica de associações livres na escrita. A escrita automática, assim devidamente nomeada, combinava o representativo com o abstrato em associações diatópicas e diacrónicas. Apesar de Michaux não fazer parte do movimento surrealista, o artista compartilhava com ele interesses em comum e, conseqüentemente, utilizava técnicas semelhantes. É o caso da associação livre de ideias – a chamada escrita automática –, por exemplo, utilizada em seu ciclo da mescalina com a liberdade nas repetições das palavras que surgem *in mente* sem se submeter ao controlo da razão. O movimento da mão com os gestos gráficos também representa a técnica de associação livre relacionada com a imaginação visual, através de linhas e traços. A outra técnica fundamental para pensar a forma de revelar este inconsciente “adormecido”, chamou *frottage*. Esta é adoptada por Michaux para compor algumas de suas imagens e, neste caso, é uma resposta colada à escrita automática fundada pelo surrealismo. O traço mecânico era preferível ao desenho pictórico por desativar o controle do olhar sob a mão. O objetivo era o de garantir que as impressões do corpo também ganhassem forma significativa. Desta forma, o corpo poderia ‘falar’ para além do pensamento. Deste ponto de vista, a figura do corpo passava a ser o centro da representação dos efeitos da mescalina.

Ainda sobre o como traduzir ou ‘tornar visível’ o efeito *inominável*, destaco sobretudo as escolhas cromáticas feitas pelo artista, uma vez que se opõem diretamente ao visto e descrito por Michaux durante as experiências com a mescalina. Em diversas passagens, Michaux anota um cromatismo vívido promovido pela mescalina. “Les couleurs avaient les centaines de nuances et de tons fins que montre l'automne dans les bois et les forêts. Plutôt qu'un tapis, ce pouvait être aussi une campagne ou une montagne

de visages”<sup>11</sup> (Michaux 1972, 44). Diante de centenas de cores acentuadas sob o efeito da mescalina porquê, então, escolheu sempre a cor preta? Qual o motivo de, sendo a visão *sous influence* se concretizar por cores vívidas, ter optado pela ausência de cores, perfazendo assim um caminho oposto ao da representação? Esta problemática surgiu-me durante processo de escrita, e avancei por ela na sua dimensão simbólica. Assim, levo em consideração ainda neste trabalho que há uma opção consciente da cor dos seus desenhos e esta escolha diz algo respeito a valorações oriundas do legado do ocultismo. Michaux, ao optar pela ausência de cores na representação, opta pelo cinzento, pelo preto. Qual a representatividade e a importância do preto no trabalho de Michaux? Uma questão que encontra apoio no seu interesse pelos ideogramas chineses, ao ser um autor que muito reflectiu sobre a escrita chinesa. Este encontro é o resultado de sua viagem a diversos países orientais, entre eles a China, devidamente documentado em *Un barbare en Asie*, livro publicado em 1933, cerca de 20 anos antes de *Miserable miracle*, mas que teve o seu reflexo no modo de o artista *inventar* imagens nas obras que integram o ciclo da mescalina. Enfim, para além desta fundamental questão cromática, destaco ainda a forma de construção dialética das sensações psicadélicas, a relação com o corpo e a erotização dos objetos visíveis.

Na minha dissertação, a questão do ‘virtual’, à qual já aludi, é explorada com mais acuidade a partir do quinto e sexto capítulos. A conjuração da categoria do ‘virtual’ surge como modo de abordar fenómenos tradicionalmente atribuídos à ordem do imaterial – como é o caso das alucinações – como sendo *também* parte do ‘real’: ‘virtual’ não é uma ‘irrealidade’ mas sim uma potência que se *actualiza*. Entre outras razões, a produtividade da noção advém da necessidade de articular correspondências entre concepções *revistas* de ‘espaço’ e de ‘tempo’ que Michaux opera. A noção de ‘virtual’, neste sentido, permite aludir a elementos que contornam o enfrentamento ao ‘material’, desde logo ao enfrentamento à afecção da mescalina. Ou seja, a noção permite aludir a atributos dos territórios ocultos e não visíveis, como o inconsciente e o estado alterado alucinogénio psicadélico, que a logografia e a pictografia de Michaux refractam.

---

11 “As cores tinham centenas de tons e tons finos que aparecem nos bosques e florestas. Em vez de um tapete, também poderia ser um campo ou uma montanha de rostos.” ( Michaux 1972, 44; tradução do autor)

Em diversas passagens dos seus livros sobre a mescalina, Michaux anota a percepção do tempo alterado como supondo uma aceleração constante, concomitante à capacidade de intensificar a atenção aos mínimos detalhes dos acontecimentos do evento mescalínico. Esta ampliação da percepção é fundamental para pensar as determinações materiais do acto artístico-estético, pois evidencia a possibilidade de gerenciar os fenómenos, na sua emergência e repetida ressurgência, em relação ao corpo e a mente. Ao falar sobre o tempo, Michaux chega a comparar-se com Deus, “Dieu devrait en habiter un pareil, s’il existait<sup>12</sup>” (Michaux 1972, 70). A noção de ‘virtual’, portanto, traz esta possibilidade de uma relação extra-material, de um contato virtuoso, muito reivindicado por filósofos que se dedicaram a pensar a transcendência e o transcendente. O ‘virtual’ também se imiscui na própria *lógica do sentido* da linguagem. As palavras ausentes estão virtualmente presentes na materialidade da escrita. A escrita, digamos, é apenas a sombra de uma camada muito mais complexa que tem a sua habitação no ‘virtual’. É neste sentido que proponho o ‘virtual’ como um espaço onde a alucinação psicadélica ocorre em sua plenitude, pois mantém uma ancoragem no material sem a ele se reduzir. A mescalina funciona como mediação de uma vivência do ‘transcendente no imanente’.

O ‘virtual’ é transcendência e imanência por igual. A alucinação psicadélica da mescalina te possibilita entrar em contato com a infinidade do corpo: “l’infini corporel” (Michaux 1972, 72), como lhe chama Michaux. Ao mesmo tempo que é corpo, é espírito e mente em alinhamento. Neste sentido, a mescalina é este mediador de forças complementares e opostas, o externo e o interno. A sensação provocada é infinita dentro de um espaço finito, portanto também é mediadora de lógicas opostas, pois é também o real dentro de um espaço alucinatório. Ou seja, este jogo antagónico e dialético é a forma de manifestação da mescalina. Neste sentido, ela é imagem, mas ao mesmo tempo escrita, e finalmente, consciente e inconsciente. São as conciliações dos opostos que fazem parte da obra de Michaux e são componentes centrais na materialidade artística e a sua vivência com a droga que apresento nesta tese como características dessa figuração complexa que proponho seja nomeada pelo vocábulo ‘mescaligrafia’. A forma, portanto, é de suma importância neste caso, pois não depende apenas dos conteúdos simbólicos e representativos supracitados mediados, mas também da matéria criativa e como isto

---

12 “Deus deveria morar nesse lugar, se existisse” (Michaux 1972, 70; tradução do autor).

interfere na criação artística, entre temas e espaços. É este jogo radical de mediações que deve ser entendido como parte integrante de uma noção de mescaligrafia.

A quarta parte da tese incide, assim, na descrição da mescaligrafia, ou seja, destina-se a pensar como em Michaux as determinações do processo criativo dispõem um singular modelo de criação. Os diversos dispositivos de criação disponíveis na ocasião em que Michaux realizava a sua experimentação com a mescalina entram como parte determinante para pensar um modelo de criatividade artística, sendo necessário a ponderação da influência dos mesmos no processo alucinatório e, porque não, nos seus próprios efeitos. Neste sentido, proponho uma reflexão sobre a ‘página’, o ‘livro’, a ‘escrita’ e a ‘imagem visual’. Nesta secção investigo, pois, as variadas técnicas de escrita exploradas pelo autor. Percorro, ainda, diferentes contradições intencionais – assumidas, pelo próprio Michaux, “pour tomber dans une nouvelle erreur<sup>13</sup>” (Michaux 1972, 78) –, a possibilidade de negação do que anteriormente foi afirmado, as pausas dramáticas, a palavra como imagem, a imagem como palavra. Interpelo, enfim, as possíveis combinações da voz central do corpo do texto e os parágrafos com as repetições ressonantes nas margens da página.

Podemos constatar, na obra de Michaux, uma tensão predominante destinada a perfazer a ruptura de estruturas formais e simbólicas que a tradição literária e pictórica legou. Paradoxalmente, essas estruturas resistem de modo contumaz a esse rompimento, a essa *destrudo* criativa. Esta tensão projecta um transe que se torna manifesto no próprio acto de escrita, por exemplo, pela repetição de sentenças, ou pelos altos e baixos entre tons irónicos e pessimistas. Entretanto, tais recursos de escrita evoluem no decorrer das publicações de seus livros. Enquanto nas primeiras publicações Michaux explora imagens através dos movimentos das mãos – a gestualidade do acto pictórico –, nos últimos dois livros os códigos tipográficos são, eles próprios, o objeto de sua observação. Esta transição reitera a ideia de um sujeito dividido, em completa fragmentação, à qual já fiz referência. As interrupções na escrita e as repetições de palavras, são amadurecidas no decorrer da evolução deste projeto de exploração da e com a mescalina em seus livros. O conflito entre escrita e imagem, bem como as consequências deste conflito, são o produto de uma experiência psicadélica complexa, onde o ser dividido fica ainda mais exposto.

---

13 “cair em um novo erro” (Michaux 1972, 78; tradução do autor)

Esta divisão, associada às determinações materiais da criação artística, adensa em complexidade a noção de ‘mescaligrafia’.

Por outro lado, como o corpo é uma questão importante para a escrita de Michaux, exploro na tese, ainda, como a mão – ferramenta por antonomásia do trabalho humano –, reivindica a sua presença nos desenhos gráficos sob o efeito da mescalina. Não só a mão, mas o movimento do corpo como um todo, introduzindo a *gestualidade* como significante principal do processo criativo. Ao observarmos as ilustrações do ciclo da mescalina, veremos que, para tentar ligar dois pontos, Michaux encontra um caminho tortuoso, traço ou vestígio de uma forte carga energética carreada pela mão que inscreve. Outras figuras interceptam, ainda, o objetivo do autor de unir dois pontos: tremores e arrepios fazem parte da composição das imagens. São frequências ondulatórias que ganham forma no decorrer das cadeias significantes provocadas pela experiência com a mescalina. Em suma, a linha adquire uma importância determinante na superfície de inscrição, e não no plano do sentido, na arte de Michaux, pois se ajusta melhor à gestualidade corporal no exercício compositivo. Enquanto as palavras necessariamente ‘engatam’ a relação de sentido das intensidades da sensação, no encontro com a alucinação psicadélica a imagem visual sugere mais cabalmente o movimento do corpo. “La symétrie (plus mécanique que pensée, le plus souvent placée tout à fait hors de propos et follement répétitive) pourrait bien être calquée sur les ondes”<sup>14</sup> (Michaux 1972, 73). Não há nada para além do movimento em repetição, não diz nada para além do que se vê, não exige nenhuma rima ou razão aparente. O ritmo do traço ondulatório supõe a quebra da lógica do sentido. Enfim, a cor preta, na contramão da *visão* sob efeito alucinogénio, convoca a concomitância de emergência e ocultação do visível, e sequestra o leitor para focalizar a atenção no movimento. Tem, em síntese, uma função deíctica: a de apontar a mecânica forte da gestualidade da mão. Aprendizagem do Michaux viajante pelo Oriente, tendo sido determinante, como já referi, a influência da cultura chines. O preto entra em contraste justamente com as cores intensas que a mescalina produz. Num certo sentido, o preto é o traço e a cor do inconsciente.

---

14 “A simetria (mais mecânica que mental, feita em sua maioria sem rima ou razão e descontroladamente repetitiva) deve derivar das ondas” (Michaux 1972, 73; tradução do autor).

Henri Michaux deixou dito que considerava integrar um movimento a que chamou *fantomisme*, uma arte de fantasmas e aparições. É um termo curioso se pensarmos no modo como a sociedade costuma representar a figura de um fantasma. Não apenas no que se refere à sua imagem, mas também no que se refere ao modo como a sociedade concebe a interferência omnipresente do fantasma na realidade. O fantasma, na representação social, é um ente de poder. Ele pode estar presente, ainda que oculto. Ou seja, o fantasma existe independentemente da sua materialização como aparência. Por outras palavras, ele é agente de uma assombração justamente por inverter a ordem corpórea e ao mesmo tempo fazer parte do evento como “sujeito” presente-ausente. Neste sentido, o fantasma tem uma vida independente da vida humana material, ao mesmo tempo que faz parte da mesma. Ora, quando Michaux afirma que a sua arte é “fantomista” – se me é permitido traduzir este neologismo em língua portuguesa –, atribui ao seu trabalho uma vida independente de ‘si’ e do seu ‘corpo’ material. O que pretendo significar com isto? Considero que Michaux se concebe como um mediador entre a sua criação e os fantasmas da criação que têm vida independente do artista, mas que ao mesmo tempo são o próprio artista. Os fantasmas parecem ser exteriores ao corpo material de Michaux, mas fazem de Michaux o transporte – e o suporte – para alcançar expressão. Estas aparições fantasmáticas acontecem de forma súbita, descontrolada e independente da vontade do próprio Michaux. Com a mesma velocidade que aparecem, os fantasmas desaparecem. É este jogo de aparição e desaparecimento que aponta para acto de criação na sua forma nascente e inicial. Por esta razão, o fantasma aterroriza a condição da consciência, visto que assombra as estruturas da realidade, pois se opõem as relações e aos traços lógicos do controle. O fantasma é, sobretudo, aquele que tudo vê e que tudo sabe. E neste sentido, não seria mais lógico entender que é o fantasma que detém o controle? Justamente por tudo saber de forma oculta e ameaçar o controle da razão, traz uma mensagem difícil de decifrar, mas não menos importante do que a mensagem do visível. O fantasma diz muito sobre o mediador, e neste caso, diz muito sobre Michaux. Neste sentido, a arte de Michaux, *assombra* o artista por revelar aspectos dele mesmo até então inéditos e inauditos para o próprio escritor. Ao nomear a sua arte como uma arte “fantomista”, Michaux confere à sua obra a capacidade de mostrar para ele mesmo pensamentos desconhecidos de si. Estes pensamentos são revelados no processo da escrita

ou na execução da obra de arte. Ou seja, é no instante da criação que Michaux toma consciência de seus próprios desejos e acções até então não explorados e que o questionam sobre a sua verdade anterior e o universo visível ao redor. Assim sendo, esta dissertação de tese tem como endereço de pesquisa interpelar os fantasmas de Michaux, ou é resultado do seu efeito interpelativo, interrogando o papel da experimentação com a mesalina na modelização do acto criativo.

## PARTE I – A LITERATURA LISÉRGICA

## CAPÍTULO 1. A VIVÊNCIA LISÉRGICA NA LITERATURA E NOUTRAS ARTES

Entre as possibilidades de articular a vivência das drogas com a criação artístico-literária, destaco, neste trabalho, duas modalidades: a) a droga como tema, objeto literário desenvolvido como tema, enredo ou nó narrativo e b) a droga como estimulante, gatilho ou condutor na criação da obra. A minha pesquisa visa pensar essa relação na obra de Henri Michaux, anotando desde o início que o que diferencia o caso da produção deste artista de outros que exploraram a mesma temática: a droga é tanto objeto como condutor da sua obra artística, funcionando como um projétil que é tema tanto quanto gatilho; peça do fecho do processo criativo tanto quanto auxílio para a inspiração. Entretanto, antecedendo Michaux, diferentes ‘casos’ serviram de suporte à própria vivência a que o artista se dispôs, viabilizando a sua experimentação. Não o moveu o ‘deleite’ nem a crença em propriedades intrinsecamente artísticas de uma qualquer droga: o interesse que lhes reconheceu, neste sentido, adquiriu uma feição a que chamaria ‘clínica’ – foi uma experimentação planificada e controlada –, uma feição que visou radicalizar a interrogação da natureza auto-reflexiva do acto de criação, des-automatizando as suas determinações psico-físicas. No fundo, Michaux pretendeu, sob o efeito da mescalina – não foi apenas esta a substância lisérgica a experimentada, como sabemos – tornar visível a ‘máquina’ do pensamento a partir do próprio pensamento. A dobra de ‘pensar’ e ‘pensar o pensamento’ não supõe uma descontinuidade das funções da ‘máquina’. Sob o efeito lisérgico, essas funções são destiladas e intensificadas: é essa destilação e intensificação que a logografia e a pictografia de Michaux pretendem traduzir, sendo que o rendimento de uma e de outra nessa tradução – ou, enfim, *visibilização* –, como veremos, não é idêntico.

Seja como for, começarei por destacar a figura do jornalista, crítico e escritor inglês Thomas de Quincey (1785-1859), pois lhe é atribuído, por diferentes estudiosos, a condição de moderno pioneiro na experimentação com as drogas. De Thomas de Quincey a Henri Michaux dezenas de artistas e escritores exploraram as drogas para se expressarem artisticamente. Em *The Birth of Psychedelic Literature* (2012), Robert John Dickins destaca que no século XIX, o médico e psiquiatra francês Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) foi o primeiro em termos de documentação a experimentar e

pesquisar o haxixe. Dickins lembra que, em meados do século XIX, se verificou no campo cultural francês uma especial apetência para conjugar escrita e drogas. Joseph Moreau foi um dos primeiros a aplicar sistematicamente a farmacologia à base de ervas no tratamento de doença mental, ao usar o alucinogénio dissociativo *Datura stramonium L. Solonaceae*. De acordo com o autor, Moreau defendia a teoria de que tais compostos espelhavam os efeitos da insanidade e, a partir deles, os médicos podiam ter uma visão das condições psicopatológicas e, até mesmo, da sua melhoria. Por se tratar de um estudo psiquiátrico, o trabalho de Moreau perspectivava a insanidade como um comportamento motivado por estados mentais perturbados que podem interferir no funcionamento psicológico consciente e racional.

Ainda em *The Birth of Psychedelic Literature*, Dickins menciona amplamente as figuras de Charles Baudelaire (1821-1867) e Théophile Gautier (1811-1872) como integrantes daquilo a que o autor chama “literatura psicadélica”(Dickins 2012). Contudo, antes que qualquer discussão a este respeito possa começar, deve ser notado que há um grau significativo de confusão e controvérsia em torno do que exatamente significa para uma droga ser considerada "psicadélica" e quais as drogas que produzem efeitos "psicadélicos". De facto, o vocábulo é complexo e carece de cuidado na sua definição em termos farmacológicos ou estrutura química. Mesmo as drogas psicadélicas devem ser classificadas, tendo em conta se são ou não perigosas, e em que grau, para o corpo humano, uma questão argumentada por diferentes teóricos e estudiosos. Em virtude das contradições a respeito de nome, suspendi o uso do termo “psicadélicas” neste trabalho, tendo optado pela palavra ‘lisérgico’, definido no dicionário e pelos estudiosos como um alcalóide com propriedades alucinogénias. Lembro, enfim, que o foco principal deste trabalho incide, sobretudo, num alcalóide principal para Michaux: a mescalina.

#### *Entrada no arquivo histórico da ‘literatura drogada’*

Marcus Boon, autor de *The road of excess* (2002), pesquisa a história da vivência lisérgica na literatura e outras artes. Neste livro, apresenta-nos um estudo dos principais casos de usos de drogas por artistas e escritores, seja como condutor artístico ou como objeto da narrativa. O livro de Boon é uma história farmacológica francamente

sistemática e estruturada. É um livro importante, pois fornece-nos um contexto crítico a respeito do tema em questão pesquisado neste trabalho. Boon começa por apontar como motivo prioritário do uso de drogas o alívio da dor. É, este, o seu primeiro argumento sobre o interesse nas drogas manifestado por parte de diferentes artistas. O autor afirma, neste sentido, que no período romântico, na centúria de oitocentos, foi a dor o condutor dos artistas na exploração da subjetividade, terá sido esse o motivo para justificar o uso de narcóticos. Entretanto, não só o interesse pelo alívio leva os artistas e escritores a usarem drogas, mas também a intervenção produzida por um efeito particular da droga em que “the sense that words or thoughts are being dictated to the writer by some unknown agency, without conscious effort on his or her part” (Boon 2002, 35). Esta passagem é uma referência directa que Boon faz ao pensamento de S. T. Coleridge, poeta, crítico e ensaísta inglês. Um dos precursores do romantismo na Inglaterra, Coleridge foi amplamente conhecido por ter sido um usuário regular de ópio como relaxante, analgésico, antidepressivo e tratamento para inúmeras questões de saúde. Apesar de nunca provado, muitos críticos consideram que *Kubla Khan* (1816) tenha sido escrito sob a influência da droga. “Quel drogué n’a eu en vision ses palais de Kubla Khan?”<sup>15</sup> (Michaux 1964, 88), interroga-se o próprio Michaux em *L’infini Turbulent*.

Do alívio da dor, entretanto, passa-se para a noção do desconhecido que opera ativamente na formação do pensamento, sem esforço consciente do artista. Pensar, portanto, a relação das palavras e dos pensamentos apresentados sem esforços em Coleridge no início do século XIX é articular conceitos a respeito do inconsciente e da alucinação que a psicanálise retomará no início do século XX. E, conseqüentemente, supõe também uma aproximação à noção de ‘escrita automática’ em sede surrealista. Sintagma que foi tomado de empréstimo da fisiologia, que com ele visava descrever alguns movimentos corporais não conscientemente controlados como respirar e sonambulismo. Ora, a noção de ‘automatismo’ influenciou fortemente o poeta francês André Breton, que lançou o movimento surrealista em 1924 com a publicação do *Manifesto do Surrealismo*. Neste manifesto, Breton define nos seguintes termos o surrealismo:

---

15 “Qual o drogado que não teve a visão dos seus palácios de Kubla Khan?” (Michaux 1964, 88; tradução do autor).

Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought. Dictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern. (Breton 1924, 22)

Sublinho: ausência de controle, dispositivo desconhecido da razão, estado puro do pensamento. A alucinação é entendida por Breton (1924), tanto quanto por Boon (2002), como a ausência do controle da razão e, portanto, é entendida como um desdobramento do dispositivo ‘automático’. É ainda perfilada como uma revelação, um despertar para o sensível por efeito do contacto com o desconhecido. Por outro lado, Boon vincula também ao conceito de alucinação a consolidação do mito da inspiração poética e da suspensão das regras sociais associada à figura do ‘louco’. A ‘loucura’ está para alucinação assim como o automatismo está para o surrealismo e, como veremos, reverbera igualmente na obra de Henri Michaux. São usadas como referências e como adjetivação artística ou atribuição conceitual, mas não são o mesmo. Ou são? O consenso entre os teóricos sobre a relação de loucura e alucinação é que o interesse por documentar as drogas lisérgicas tem início com os estudos sobre a insanidade e a loucura, como o supracitado Dickins e, desde então, nunca foram dissociados. Portanto, é necessário fazer uma breve entrada no *topos* da loucura para, com isso, confrontar aquilo que pensamos a respeito do alucinatório ou do lisérgico.

### *Simbologia do ‘Louco’ e da ‘loucura’*

No Tarot, a carta que representa o “Louco” é identificada com o número zero (0) – o algarismo do valor nulo de potencial ilimitado – e por isso não ocupa um lugar específico na sequência das cartas. O Louco pode ser colocado tanto no começo dos chamados Arcanos Maiores quanto no final destes. Portanto, os Arcanos Maiores são frequentemente considerados como a jornada do Louco ao longo da vida e, como tal, ele está sempre presente e, portanto, não precisa de nenhum número. Ainda, na carta de

número zero do Tarot é consignada uma imagem de um jovem à beira de um penhasco, sem se importar com o mundo à sua volta, dir-se-ia sempre disponível para partir em novas aventuras. Por outro lado, o Louco está a olhar para cima em direção ao céu (e ao Universo) e aparentemente não é ciente de que está prestes a saltar de um precipício para o desconhecido. A interpretação desta carta geralmente significa o começo de uma nova jornada, preenchido com optimismo e liberdade em relação às constrações habituais da vida. A leitura sugere uma aventura diariamente renovada, durante uma vida, pois tem agregada a crença de que tudo pode acontecer na vida, havendo muitas oportunidades no mundo esperando para serem exploradas e desenvolvidas. O Louco prossegue uma vida simples, sem preocupações, e não parece incomodado com o fato de não poder dizer o que pensa e o que encontrará pela frente.

Entretanto, a figuração do louco tem associada o seguinte importante atributo: desbrava e revela verdades. Neste sentido, vale a pena recordar as seguintes palavras, da responsabilidade de Michel Foucault:

Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem o parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cómico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos. (Foucault 1978,19)

Em *História da Loucura* (1972), Foucault leva a cabo, como é bem sabido, um estudo historiográfico sobre a loucura e o louco. A loucura que Foucault aborda e, ao mesmo tempo, a loucura que pode ser encontrada na representação do Tarot, refere um estado antes de ser capturado pela consciência. Ou seja, a loucura é sempre uma viagem ao desconhecido, entendendo o ignoto quer como algo interno ou externo à consciência. Pelo mesmo motivo, no Tarot, o louco é representado pelo número zero, o número errante e do desconhecido.

O primeiro capítulo de *História da Loucura*, por exemplo, explora o tratamento dos loucos antes da Modernidade, temporalidade longa detonada pelo

chamado Renascimento. O capítulo tem por título *Stultifera Navis* ou o navio dos insensatos. Aí, Foucault argumenta que, no século XV, o chamado “navio dos tolos” – navios nos quais os loucos eram extraditados – não era apenas uma realidade histórica, mas também um objeto frequente de representação na pintura e na literatura. O significado dessa iconografia não apontava, apenas, para uma exclusão da comunidade – na verdade, e principalmente, o louco permanecia na sociedade como parte da paisagem da aldeia –, mas sim de um rito de passagem: o louco voltava de uma viagem, além dos limites do conhecido, como portador de uma verdade oculta.

Na pintura de Bosch, mais um exemplo de representação pictórica do louco para além do Tarot, o mastro da *Nau dos Insensatos* (1490-1500) foi pintado como uma árvore do conhecimento. Num mundo “louco” como aquele em que se vive, apenas os loucos *revelam* a verdade; essa é uma das interpretações da conhecida pintura de Bosch reiterada no livro de Foucault, onde o filósofo argumenta que, por um momento na história da humanidade, o louco se tornou um símbolo da possibilidade de manifestação da verdade do mundo. É possível afirmar, portanto, que o louco era visto no século XV associado a um saber, com elementos do desconhecido, do ainda não explorado, eivado de elementos esotéricos. Assim, é concedida ao louco a capacidade de se abstrair da razão, reconhecendo nele um olhar sensível que o permite aceder à verdade das coisas para além da imagem das coisas, revelar uma forma de entendimento para além da consciência.

Ora, de algum modo no século XV, a loucura está para a verdade assim como a alucinação também está para a verdade em Michaux no século XX em seus experimentos com a mescalina. A mescalina também permite revelar uma verdade à qual, de outro modo, se não teria acesso. Aquilo que a loucura revela através de uma alucinação é o oculto, o desconhecido não explorado da mente humana. Que loucura é esta tão associada à alucinação? Ou melhor, que verdade é essa a revelada pela alucinação? Será passível também de entender a alucinação como uma “arqueologia do silêncio”, sintagma usado por Foucault para a loucura? Se a razão encontra na loucura uma verdade irrisória, poderia também fazê-lo na alucinação mescalínica à qual Michaux se refere em seus textos? São estas questões relacionadas à verdade e associadas à alucinação mediante o uso de drogas lisérgicas que aparecem recorrentemente em obras de artistas precedentes a Michaux e nos ajudam a argumentar a este respeito. E eis aqui a particularidade do autor

de *Misérable Miracle*. A verdade que a experimentação com a mesalina revela – as visões que proporciona – não tem propriamente um ‘conteúdo’: o que se revela são os mecanismos da mente pensante, a ‘máquina do pensamento’.

### *As drogas e a criação artístico-literária*

Os trabalhos destinados a relacionar as drogas, literatura e artes são numerosos e não caberia neste trabalho realizar uma exemplificação detalhada de todos os estudiosos que desde o século XIX têm construído narrativas sobre drogas. Tão-pouco uma análise detalhada de todos os artistas *sous influence* e obras criadas, quer sob o efeito de drogas, quer tematizando os seus efeitos. Por este motivo, concentro-me apenas nalgumas figuras principais com contributo qualitativo e quantitativo no campo criativo entre drogas, literatura e artes. Seja como for, impõe-se a necessidade de sublinhar, como já foi dito, o importante papel da literatura francesa sobre o tema e todos os movimentos dele derivados. No século XIX, a França é, consabidamente, o centro artístico cultural do mundo ocidental; Paris, a capital desta centúria, como consagrou Walter Benjamin.

Para a matéria que mobiliza esta dissertação, assim, cabe aqui destacar *As Flores do Mal* (1857) e *Paraísos Artificiais* (1851) de Charles Baudelaire. É difícil resumir brevemente *As Flores do Mal* devido ao grande número de poemas e problemas enfrentados por Baudelaire. No entanto, podemos traçar alguns desenvolvimentos e temas pertinentes ao longo da primeira parte da obra com o intuito de obter uma compreensão necessariamente geral de como Baudelaire pensava as drogas. Em *As Flores do Mal*, Baudelaire compõe uma fantasmagoria de pecados, vícios e criaturas monstruosas que assolam o homem moderno. O poeta proclama que o pior de todos eles seria o tédio, que mais do que qualquer outra coisa, reprime o desiderato humano de uma vida virtuosa. Ao mesmo tempo, Baudelaire defende a singularidade do poeta e da sua faculdade de visão. O poeta seria um estranho e mal compreendido, mas teria por tarefa o uso da linguagem para transmitir verdades mais profundas. O vate moderno quer existir em estado puro ou de elevação, mas é constantemente frustrado pelas suas falhas e propensões particulares para o vício. Mais uma vez associada à droga, a verdade é tema da alucinação pela criação, através da poesia e do vício.

Ainda em *As Flores do Mal*, ao perspectivar a farmácia lisérgica como um combustível da criatividade, Baudelaire tornou-se um marco na estilização das drogas para o auto-conhecimento. A forma como o poeta trabalha as drogas é uma confissão de esperanças, sonhos, fracassos e pecados. Baudelaire achava que a poesia moderna deveria evocar os aspectos artificiais e paradoxais da vida. Desta forma, a beleza poderia evoluir por si mesma, independente da natureza e até alimentada pelo pecado, que neste caso particular seria a droga. O resultado é uma oposição proposta pelo poeta entre dois mundos: a) de um lado tudo o que há de errado com o mundo como morte, desespero, solidão, assassinato e doença; b) em contraste com o amor e a beleza, unidos pela estética e pelo êxtase. A poesia de Baudelaire também evoca obsessivamente a presença da morte. Demónios, vampiros e monstros femininos também lembram consistentemente ao autor a condição mortal que é a sua. Mais ainda, Baudelaire enfatiza a proximidade e os imperativos da morte por meio da sua confiança nas imagens religiosas e na fantasia. Aparenta conceber, pois, que Satanás controla as suas acções *quotidianas*, tornando o pecado um lembrete deprimente de sua falta de livre arbítrio e eventual morte.

Em *Paraísos Artificiais*, por seu turno, o poeta francês elabora um texto de não-ficção. Baudelaire examina e analisa aí o uso de drogas como o ópio e o haxixe para melhorar e alterar as condições primordiais da sua existência. Inspirou-se, para tanto, no livro *Confissões de um Comedor de Ópio Inglês* de Thomas De Quincey (1821). Como muitos artistas criativos de seu tempo – nomeadamente literatos e, mais especificamente, poetas –, a experiência de Baudelaire ao usar o ópio levou-o diretamente à miséria. A conclusão finalmente feita pela prosa de Baudelaire sobre os efeitos dos “paraísos artificiais” criados através do uso de tal estimulação narcótica é a de que há inevitavelmente um sacrifício da vontade que deve ser paga pela expansão da imaginação. Na óptica do poeta, a droga outorga o dom da imaginação, mas suspende a vontade de acção. Há, portanto, uma moralização da droga, como de resto acontece no livro de De Quincey. A principal diferença entre os dois autores é que para Baudelaire a droga é concebida como um auxiliador da criatividade enquanto para De Quincey a questão não se coloca.

Já bem entrado o século XX, encontraremos textos como *The Doors of Perception* (1954), de Aldous Huxley, e *The Lessons of Don Juan* (1968), de Carlos

Castañeda, como obras importantes sobre uso de drogas como dispositivo de autoconhecimento. As portas, às quais Huxley se refere no título, é a figura simbólica de uma via, um caminho, para além ou mais além da linguagem; em suma, um acesso à existência das coisas despida de linguagem: uma a existência nua. E o que é a nudez se não a revelação da *verdade* dos corpos? A verdade, portanto, passeia – rodeia, cerca, circunda – por pontos de compreensão sobre o estado de alucinação. Valorações antecessoras que, decerto, permitem acomodar e situar o pensamento de Michaux sobre o estado alucinogénio mediado pela mescalina.

A mesma compreensão sobre a revelação passa pelos ensinamentos de Don Juan na obra de Carlos Castañeda anteriormente mencionada. Este livro introduz o carácter místico de Juan Matu, um índio yaqui de Sonora, México. Seus ensinamentos exigiam o uso de drogas alucinogénias, e grande parte do livro consiste na narração das *visões* de Castañeda enquanto fazia uso de drogas: “*Datura inoxia*, commonly known as jimson weed; *Lophophora williamsii*, known as peyote; and a hallucinogenic mushroom of the genus *Psilocybe*” (Castañeda 2012, 7).

O feiticeiro Juan ensina a Castañeda os procedimentos para o cultivo, colheita e preparação de plantas com efeitos alucinatórios. Os estados alterados de consciência de Castañeda amedrontam o autor e geram nele confusão, pedindo repetidamente a Don Juan explicações racionais. O índio opõe-se a qualquer caução metafísica e insiste para que Castañeda forme os seus próprios entendimentos a respeito das plantas. Assim, Juan recomenda “um caminho com o coração”, já que segundo a personagem, todos os caminhos levam a lugar nenhum, mas aqueles a quem o “coração” move fazem uma viagem alegre. Portanto, tornar-se um homem de conhecimento requer uma aprendizagem profundo, uma intenção inflexível, clareza de espírito, trabalho árduo, devoção inesgotável e o concurso de um aliado. Este aliado, para Don Juan, é o alucinogénio. A mescalina – o ‘peote’ –, entretanto, não é considerado apenas um aliado, mas um protector e um professor. Don Juan afirma que a mescalina tem uma identidade própria independentemente do usuário. Em contraste, um aliado reside internamente, conferindo a capacidade de realizar proezas fantásticas: como assumir uma forma animal, por exemplo. *The Lessons of Don Juan* é uma obra escrita em primeira pessoa e conta a experiência do autor com as drogas. Castañeda usa os alucinogénios pela primeira vez e

fica aterrorizado pelas sensações. Superfícies sólidas parecem “esponjosas” e “aterrorizantes” (Castañeda, 1968). O autor relata, ainda, que em algumas experiências se sente como um corvo, sendo submetido a um processo que é difícil, mas não doloroso. Por ter um caráter simbólico particular na obra, a figura do corvo é a ilustração de capa das maiorias das edições de *The Lessons of Don Juan*.

Por seu turno, em *The Doors of Perception* (1954) Aldous Huxley descreve uma experiência a que o autor se submeteu em 1953 para testar os efeitos da mescalina, o ingrediente psicadélico do peiote. O ensaio explica as vicissitudes do envolvimento do autor no experimento e descreve o que lhe acontece sob a influência da droga. Huxley também especula amplamente sobre as razões pelas quais as pessoas fazem uso das drogas, e anota algumas das experiências que padecem quando estão sob a influência dos seus efeitos. Huxley assenta, ainda, a necessidade de todas as pessoas terem experiências *visionárias*. Neste sentido, o autor descreve as visões sofridas sob o efeito da mescalina em termos muito vívidos. Ao mesmo tempo, estabelece uma relação de muitos delas às obras de artistas ou autores famosos, tanto para explicar melhor as suas próprias visões ao leitor, quanto para provar os poderosos efeitos de *vidência* que a arte pode produzir. Huxley faz também alusão, ao longo do ensaio, a uma considerável variedade de crenças religiosas associadas a substâncias estupefacientes. A religião torna-se especialmente importante quando o autor expõe os seus pontos de vista a respeito das motivações para o uso de drogas, e de como as pessoas pretendem vivenciar, com elas, estados visionários. A respeito das alucinações, afirma Aldous Huxley:

Each person is at each moment capable of remembering all that has ever happened to him and of perceiving everything that is happening everywhere in the universe. The function of the brain and nervous system is to protect us from being overwhelmed and confused by this mass of largely useless and irrelevant knowledge, by shutting out most of what we should otherwise perceive or remember at any moment, and leaving only that very small and special selection which is likely to be practically useful. (Huxley 1972, 11)

O que diferencia a experiência de Castañeda da experiência de Huxley é que o segundo leva a cabo uma comparação sistemática entre os diversos estados de consciência, distinguindo o estado de consciência ‘alterado’ e do ‘não alterado’. Na óptica

de Huxley, tudo se passa como se o nosso sistema nervoso no estado não alterado nos protegesse da quantidade de informação que podemos perceber sobre o mundo no estado de alteração/alucinação. E, aparentemente, esta informação é irrelevante no dia a dia, na prática ordinária da vida não alterada. Segundo o autor, este dispositivo da mente proteger-nos-ia de um colapso e de uma sobrecarga de percepções. O facto é que no estado não alterado de consciência não conseguiríamos ultrapassar uma certa rigidez que limita a potência do corpo, de pensar, expressar-se ou entender o mundo, o, digamos, ‘ser’ e as coisas. Ora, estas reflexões de Huxley sobre o ser humano assemelham-se muito às insatisfações de Michaux negociadas na sua obra. Diferentemente de Huxley, contudo, Michaux considera que a consciência não protege o ser humano: exerce, antes, uma função de controlo. E este controlo para o artista nada mais é do que uma força opressora que distorce a compreensão do mundo e do homem. Assim, se comutarmos “proteção” por “controle” poderemos adensar o nosso entendimento das principais inquietações de Michaux a respeito da insuficiência tanto da própria percepção como da linguagem. O sistema nervoso no estado alterado não apenas protege, mas limita a compreensão e modera a expressão. Cerca o entendimento em sua linguagem.

Chegados a este ponto, sublinharia que para diferentes intervalos da temporalidade moderna há uma droga específica e, digamos, ‘emblemática’: o ópio, o haxixe, a mesalina. Um processo, se assim se lhe pode chamar, na inscrição simbólica das drogas nos imaginários culturais, em cujas etapas iniciais a dimensão moral do uso de uma droga era uma questão ponderosa, determinação patente nas obras de De Quincey e de Baudelaire mencionadas. Marcus Boon, em rigor, no seu *The Road of Excess*, cataloga os autores do século XIX como sendo realmente autores ‘anti-drogas’: “...most of the narcotic literature of the time was profoundly anti-drug” (Boon 2005, 51). Associar as drogas à destruição do corpo humano foi um nexos relevante até o século XIX. Já no século XX, em Castañeda, Michaux e Huxley, topamos com a consideração genérica de que a droga é um condutor, um catalisador, da cognição: do conhecimento do íntimo do sujeito e do mundo que lhe é exterior. A moralização e destruição da matéria não comparece como problema. O que passa a interessar prioritariamente é o potencial de *revelação* que uma droga suponha, ou seja, o modo como pode contribuir para o conhecimento do homem como indivíduo e do ‘mundo da vida’ que habita. Verificou-se,

consequentemente, uma progressão nas valorações e crenças associadas aos efeitos das drogas e do papel que desempenham na literatura lisérgica. Tal mudança reflete não só as particularidades de diferentes *epochés*, mas uma substancial alteração da forma de estabelecer uma relação com as drogas, apesar de se verificar a contumácia, muito embora reavaliada, de dualismos que se lhe associam: bem/mal ou paraíso/inferno, por exemplo. Amplio esta deriva mais adiante. Antes, contudo, incido sobre outro aspecto determinante da ‘historiografia da literatura lisérgica’.

### *Drogas e criatividade artística: valorações oitocentistas*

Regressando ao século XIX, foi durante esta centúria que surgiram também movimentos e grupos literários que exploraram as drogas e as substâncias lisérgicas para fins estéticos. Este é o caso do chamado Decadentismo, integrado por escritores que usavam morfina, haxixe, álcool e outras drogas (Boon, 2005). Para além do uso destas substâncias, o grupo tinha uma postura irónica sobre as possíveis doenças e dependências causadas pelo uso exagerado de drogas, já documentadas na época, vinculando-lhe estereótipos decadentes e satanistas. Os Decadentes consideravam a doença como um factor fundamental da cultura, negando a existência de um ser realmente saudável (Boon 2005, 52). Por este motivo, entendiam o uso da morfina, droga da família do ópio, como agente de uma relação mais íntima com a morte. Sobre os Decadentes, Marcus Boon destaca:

The most famous of these figures was the Decadent poster boy Stanislas de Guaita (1861–1897), morphine addict, hashish and cocaine user, and occultist, who was satirized in the press as “Lugubric de Pravas,” author of a book of poems entitled *Seringa Mystica (The Mystical Syringe)*. Guaita had started using morphine in solidarity with Baudelairean aesthetics, and as a remedy for attacks of migraine that he claimed made it impossible for him to write, but found it difficult to stop after the attacks ended. (Boon 2005, 51)

Um livro chamado *A Seringa Mística*, um autor chamado Lugubric de Pravas, uma centúria como a de oitocentos: nenhum contexto tem um encaixe tão consequente

com a palavra ‘decadente’ como este. A literatura lisérgica do século XIX é integrada por um grande número de escritores, mas também afectada por uma mudança na estética literária de que não posso dar devida conta neste trabalho, por exceder o seu escopo. Entretanto, é possível assentar que este século é notável para a matéria em pauta, principalmente se pensarmos sobre o consumo de morfina e opiáceos. Mas não apenas. O misticismo surge já desde então associado às drogas, e Stanislas de Guaita dedicou-se ao ocultismo. Antecedentes próximos de Henri Michaux, por o traço místico atravessa também o vínculo experimental que concatena ‘mescalina’, ‘literatura’ e ‘artes’, à imagem de movimentos como o representado pelos autores Decadentes. Este traço místico devolve-nos uma figura para a força oculta que insufla a logografia e a pictografia de Michaux. Naqueles, a morfina, os opiáceos, são o gatilho desta relação. Voltarei à relação místico-alucinogénia mais a frente.

De Quincey, já citado, tem importância na história literária lisérgica devido ao carácter pioneiro do relato autobiográfico que conformou: o primeiro em língua inglesa sobre a dependência das drogas. Não só de língua inglesa, rigor. A crítica vem-lhe conferindo o estatuto de iniciador da ‘literatura drogada’. É logo nas páginas de abertura da obra que De Quincey (2009) levanta ponderosas preocupações sobre a escrita e o tema em questão. Argumenta que apesar de o seu trabalho não ser um trabalho digno de filósofos como Rousseau, pode ser considerado uma sua respeitável reminiscência, um “extrato da vida de um estudioso” (subtítulo que o literato inglês sublinhou no manuscrito original). Ao reflectir sobre as etapas históricas da sua vida, De Quincey abraça a crença romântica de que as verdades universais podem ser reveladas, conjugando uma experiência profundamente pessoal com a fé na descrição científica objetiva. Ao fazer um estudo desapassionado de seu uso das drogas e ao explorar a sua vida interior, De Quincey tem como objectivo ilustrar os seus leitores sobre o mundo do ópio. Entretanto, apesar do objetivo de alerta sobre o uso desta substância, deparamos com passagens no livro de De Quincey muito comuns ao modo de escrita sobre drogas encontrado nos livros de Huxley, Michaux ou Castañeda. Destaco em De Quincey a seguinte passagem:

Now opium, by greatly increasing the activity of the mind generally, increases, of necessity, that particular mode of its activity by which we are able to

construct out of the raw material of organic sound an elaborate intellectual pleasure. (De Quincey 2009, 96)

O aumento da actividade cerebral e o hedonismo intelectual são *topoi* descritivos que podemos recortar dos escritos da maioria dos autores que escreveram sobre vivências lisérgicas. Contudo, não só aos prazeres do ópio dedica De Quincey o seu trabalho. Tomando como quadro de referência o discurso científico, o escritor equilibra as suas descrições entre 1) os “prazeres do ópio” – que encerra com um poema de proclamação de amor à droga – e 2) uma seção sobre “as dores do ópio”, incluindo vívidos pesadelos experimentados e lutas íntimas para limitar o seu uso. Tal como muitos consumidores de drogas, De Quincey faz uma autoavaliação a respeito dos custos de seu comportamento:

I shall not afterwards allude to this part of the case: it is one, however, which the opium-eater will find, in the end, as oppressive and tormenting as any other, from the sense of incapacity and feebleness, from the direct embarrassments incident to the neglect or procrastination of each day's appropriate duties, and from the remorse which must often exasperate the stings of these evils to a reflective and conscientious mind. The opium-eater loses none of his moral sensibilities, or aspirations: he wishes and longs, as earnestly as ever, to realize what he believes possible, and feels to be exacted by duty; but his intellectual apprehension of what is possible infinitely outruns his power, not of execution only, but even of power to attempt. (De Quincey 2009, 118)

De Quincey parece dividido entre duas valorações. Ora pensa o ópio como ‘tormento’; ora considera a substância como instrumento para uma certa *via* de transcendência. O ópio é objecto paradoxal para De Quincey, tal como o é a antiga palavra grega *phármakon*, pois significa “remédio” e “veneno”. Consequentemente, verifica-se um juízo ambivalente e dialético sobre a droga, anotado e pensado por De Quincey no século XIX. Esta força ambivalente e que se caracteriza pelo conflito é estudada em “A Farmácia de Platão” (1975), capítulo de *Disséminations* em que Jacques Derrida se dispõe a traçar os significados atribuídos ao *phármakon* nos diálogos de Platão: remédio, veneno (a cura da doença ou sua causa), droga, receita, remédio, substância, magia. “Esse

*phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência” (Derrida 2005, 14). Não só no corpo enquanto discurso, mas também pelo corpo físico que absorve o fármaco atuação. O que aqui está em jogo, igualmente, é a própria valoração filosofante presente em De Quincey, que compreendia a distinção entre traços textuais e práticas discursivas e, por extensão, a relação, a ambivalência e o traço dialético, que une/divide as ‘dores’ e os ‘prazeres’ do ópio, em conjunto elevando o intelecto e a criatividade artística. Com a mesma raiz etimológica temos outra palavra, “Pharmakos”, e ainda outra, “pharmakeus”, significando droguista, envenenador ou, por extensão, mago ou feiticeiro. Coincidentemente ou não, o mago é representado também no Tarot como o arcano de número 1, posterior ao Louco supracitado, que tem vinculado o número zero. Por este motivo, uma comparação necessariamente selectiva de discursos teóricos e artísticos ostensivamente divergentes sobre as drogas revela um grau significativo de sobreposição que aponta para um conceito místico, mas muito conspícuo quando se trata de drogas e do estado alucinatorio que se lhe associa. Como se o artista criativo fosse naturalmente predisposto à experiência lisérgica – literal ou figurada –, quer pelo que o acto de criação supõe de elevação intelectual, quer por um intrínseco temperamento místico.

Entretanto, ao pensarmos na vida de Michaux, o foco prioritário desta dissertação, a fortuna crítica a respeito do artista consagra, consabidamente, não ter sido um *usuário* de drogas, mas um *experimentador* da droga. Em entrevista concedida a John Ashbery (1961):

Este momento de paz y satisfacción carecía de precedentes en la experiencia de Michaux. No ha tratado de repetirlo: «Ya es bastante que haya sucedido una vez». Y no ha tomado mescalina en más de un año; al menos no «que él sepa». «Quizá la tome otra vez cuando vuelva a ser virgen», dijo. «Pero este tipo de cosas deberían experimentarse sólo de vez en cuando. Los indios fumaban la pipa de la paz únicamente en las grandes ocasiones. Hoy día la gente fuma cinco o seis paquetes de cigarrillos al día. ¿Cómo se puede experimentar algo de este modo? (Ashbery 1961, 75)

Nesta entrevista, é possível objectivar as divergências de pensamento a respeito das substâncias estupefacientes entre Michaux e Baudelaire, por exemplo. Neste

sentido, a noção de predisposição torna-se eticamente suspeita, pois confere ao génio criativo um *status* privilegiado em virtude da droga. Chama a atenção, por outro lado, que Ashbery não destaque, entretanto, a tendência mística conformada por Michaux, editor, de resto, da revista *Hermes: mystique, poesie, philosophie*, em novembro de 1939. Uma publicação periódica dedicada, precisamente, aos estudos místicos, irmanando poesia e a filosofia.

Seja como for, nos *Paraisos Artificiais* de Baudelaire é a relação entre as drogas e a força de vontade que representa um dilema para o artista. E o mesmo sucede no trecho supracitado de De Quincey, quando o artista se refere aos “constrangimentos directos incidentes à negligência ou procrastinação dos deveres apropriados de cada dia” (De Quincey 2009, 118; tradução do autor). Como o dever imperativo do artista é o acto criativo, ao procrastinar a sua execução a droga revela o seu limite negativo. Eis, por outras palavras, uma descrição possível deste limite: a droga pode induzir a perda de força de vontade e, por conseguinte, a agência moral e criativa. Ao mesmo tempo que a droga parece potencializar a criatividade, ela suspende o ânimo do trabalho. Eis a razão, enfim, pela qual Michaux considera que, para ser produtiva a experiência com a droga, não pode ser integrada nos costumes diários, no *habitus*.

### *O legado de De Quincey*

Apesar do tempo que passado em covas de ópio e em clubes de haxixe, o vinho acabou por ser a ‘droga’ de eleição de Charles Baudelaire. Embora dificilmente comparável ao ópio e ao haxixe, os seus escritos muitas vezes tematizam o vinho como parte dos intoxicantes disponíveis. De especial interesse é o desprezo de Baudelaire pelo haxixe, que aparece num distante terceiro lugar em relação ao vinho e ao ópio, seriação dos meios favorecidos para induzir a criatividade no âmbito de um projecto estético engatado na modernidade da vida urbana do século XIX. O argumento de Baudelaire contra o haxixe, reforçado pelas observações de contemporâneos seus – Théophile Gautier ou Thomas De Quincey, por exemplo –, insere-se no quadro das valorações sobre o consumo de substâncias específicas durante o período romântico e de como este

consumo era produto da necessidade de aceder a ‘paraísos artificiais’ para estimular a criatividade.

Nas *Confissões* de Thomas de Quincey, publicadas em 1821, deparamos com a mesma discussão reverberada depois por Baudelaire em *Paraísos Artificiais* relativamente ao excesso de criatividade provocado por substâncias que alteram os estados mentais. Ao perspectivar essa alteração pelo prisma do ‘vício’, De Quincey detalha as relações paradoxais tanto do seu consumo de droga como, tangencialmente, do que ela supõe para o homem europeu. Assim, segundo De Quincey o ópio provoca uma intensificação da performance intelectual. Ou seja, através do láudano – palavra utilizada para referir o ópio em pó – é possível um exercício intelectual único, especificamente por provocar sonhos fantásticos que transcendem a banalidade da vida quotidiana e iluminam ainda mais o “comedor de ópio” (De Quincey 2009). O ‘sonho’ é outro significante commumente utilizado como comparação dos efeitos alucinatórios das drogas. A pregnante semântica associada ao onirismo é também atraída pela literatura lisérgica.

A publicação das *Confissões* foi um divisor de águas, injectando no período romântico um comentário sobre o que a dependência de ópio realmente envolvia, os seus efeitos sobre a mente, o corpo e o espírito; em suma, estabelecendo termos importantes do arquivo que hoje podemos congrega ao amparo do sintagma ‘literatura lisérgica’. O fenómeno da fantasia narcótica foi parte integrante da *forma mentis* romântica, cabalmente exemplificada pelo poema “Kubla Khan” de Coleridge (Boon 2005, 21); e os poetas franceses, especialmente os já mencionados Théophile Gautier e Charles Baudelaire, captaram a atmosfera epocal que lhe foi proclive. Na década de 1840, foram ambos membros do Club des Hashischins, um grupo informal de artistas e escritores que se reuniam no Hotel Pimodan, em Paris, para experimentar com a *cannabis* (Boon 2005). Dos países ocidentais da época, a França era a que mais conhecia a maconha, devido à invasão napoleónica do Egipto e o subsequente interesse e importação da droga pelos soldados do exército francês. Poetas, enfim, responsáveis por colocar a maconha no mapa iluminado pelas drogas, junto com o ópio.

As vivências com a maconha foram de tal modo incrementadas e difundidas que Baudelaire escreveu a sua primeira peça sobre a natureza lírica da intoxicação em 1851: “Du Vin et du hachish”. A eloquente e irónica perspectiva do ensaio baudelairiano

disserta o ‘amor’ humano, primeiro pelo vinho e depois pelo haxixe, traçando os contornos dos altos e baixos dos efeitos lisérgicos com um subtil ar de julgamento atravessando o baixo-contínuo do texto:

O gosto frenético do homem por todas as substâncias, sãs ou perigosas, que exaltem sua personalidade, testemunha da sua grandeza. Ele aspira sempre a reavivar sua esperança e a elevar-se ao infinito. Mas é preciso ver os resultados. Temos um licor que ativa a digestão, fortifica os músculos e enriquece o sangue. Tomado em grande quantidade, apenas causa desordem passageira. Temos uma outra substância que interrompe as funções digestivas, que enfraquece os membros e que pode causar uma embriaguez de vinte e quatro horas. O vinho exalta a vontade; o haxixe a aniquila. O vinho é suporte físico; o haxixe é uma arma para o suicídio. O vinho nos torna bons e sociáveis; o haxixe nos isola. Um é laborioso, por assim dizer, o outro essencialmente preguiçoso... enfim, o vinho é para o povo que trabalha e que merece bebê-lo. O haxixe pertence à classe dos prazeres solitários, é feito para os miseráveis ociosos. (Baudelaire 2010, n.p)

Quando se trata do haxixe, Baudelaire aborda a experiência de forma didática e proporciona conselhos sobre os seus efeitos e o cenário que o envolve. Para o poeta, todo o prazer que o haxixe pode significar, ou seja, todo o contentamento do efeito da droga, pode também ser suspenso. Consequentemente o prazer é substituído pela dor, e toda angústia também é sentida e intensificada em igual medida. Esta matéria foi também abordada, com anterioridade, por De Quincey, quando se propôs pensar os efeitos do ópio. Desta forma, a ambivalência presente nos efeitos da droga alucinogénia confirma-se nos relatos de ambos os autores. Esta ambivalência não opera apenas os efeitos da droga, mas também se verifica do devir histórico da própria palavra “haxixe”, como observa Marcus Boon na apresentação que leva a cabo do livro *On Hashish* de Walter Benjamin:

The word “hashish” has at least two different meanings: historically, it has been a general term for psychotropic preparations made from the cannabis plant (Alice B. Toklas' "hashish fudge" was in fact made with pulverized cannabis leaves); more commonly today, it refers to the resin, which is

removed from the buds (flowers and surrounding leaves) of the plant and pressed into beige, brown, or black cakes. (Boon in Benjamin 2006 [1972], 53)

A droga, tomada na forma de uma pasta ou de uma resina, dá origem ao relato de Baudelaire, uma narrativa que reconhecemos como sendo uma “viagem” completa. A secção do livro *Paraísos Artificiais* dedicada ao haxixe é bastante reflexiva e filosófica. Baudelaire conforma um pensamento sobre o espírito humano e suas tentações antes de iniciar uma história do haxixe e seu emprego na cultura árabe. Quando Baudelaire entra em contacto com os efeitos das drogas, o poeta inclui relatos de experiência alheia para fortalecer a sua opinião *contra* o haxixe, facto que se desdobra numa investigação sobre a ética da alteração da consciência. A partir desta investigação, Baudelaire passa a encarar o haxixe como um vício do intelecto, do espírito e das sensibilidades artísticas, da mesma forma que o ópio é perspectivado como um vício da mesma faculdade humana para De Quincey. A droga perfila-se, assim, sempre como um ponto de indecisão ou suspensão: de um desejo que destrói o consumidor no momento do seu uso.

A segunda parte de *Os Paraísos Artificiais* é precisamente dedicada ao ópio, não se centrando nas próprias experiências de Baudelaire com a droga: toma, antes, a forma de análise e apreciação do trabalho de De Quincey. O poeta francês recorta longas passagens traduzidas de modo a familiarizar o público de língua francesa, pela primeira vez, com o trabalho de De Quincey. O poeta francês opta por assumir no seu livro, dedicado aos ‘paraísos artificiais’, a forma de um elogio às reflexões de De Quincey em *Confissões*. Baudelaire pondera a vida de De Quincey – a sua separação do cuidado parental devido à morte de seu pai; a sua condição de prodigioso estudante do grego; a sua sensibilidade e os seus problemas de saúde – para pôr em evidência tanto a sua predisposição para o consumo de ópio, quanto o seu brilhantismo ao descrever os efeitos da droga. Desta forma, Baudelaire incorpora o legado de De Quincey, mas avança na reflexão sobre temas afins, entretanto, marginalizados. O valor dos *Paraísos Artificiais* assenta na profundidade e no detalhe da imagem de como a droga foi percebida no século XIX. Como salgo importante, sublinho que Baudelaire, assim como De Quincey, carrega muito do pensamento moral e social da época a respeito do uso de drogas alucinogénias.

## *O haxixe no pensamento crítico de Benjamin*

Obviamente, não apenas Baudelaire escreveu sobre o haxixe. Para um intelectual com interesses e alianças como Walter Benjamin, um encontro com o haxixe parecia inevitável. Já em 1919, Benjamin parece encantado com o livro de Baudelaire: *Os Paraísos Artificiais*. Como tenho vindo a insistir, o poeta francês emite advertências a respeito da droga, pois do seu ponto de vista as substâncias lisérgicas têm algo de convite sedutor; ao mesmo tempo, como vimos, o haxixe pode evocar magníficas construções de luz, gloriosas e esplêndidas visões.

Walter Benjamin, que considerava Baudelaire um dos escritores centrais do século XIX, admira a exploração estética do livro do poeta, mas acrescenta contributos relevantes, avançando na modelização do legado de Baudelaire. A experiência de Benjamin supõe, assim, a conjugação literatura e conhecimento científico com a finalidade de entender melhor os efeitos das substâncias estupefacientes, como muito bem observou Marcus Boon:

Along with the group around Davy and Coleridge at the Pneumatic Institution in Bristol in 1800, Walter Benjamin's and Ernst Bloch's studies with Ernst Joël in Berlin in the 1920s, and various examples in the history of psychedelics, the club provides a fascinating example of a collaboration between writers and scientists. (Boon 2005, 134)

Com a devida vénia, cito ainda um trecho de Marcus Boon, igualmente recortado de *The road of excess: A History of Writers on Drugs*. Sobre a aproximação experimental às drogas por parte de Walter Benjamin, afirma:

In the 1920s, along with Fränkel, he conducted a series of experiments using a variety of psychoactive substances, stressing phenomenological and gestalt methods of recording the effects of hashish (as opposed to treating research subjects like laboratory animals), with the aim of producing and studying abnormal and pathological states of mind. Benjamin, along with the philosopher Ernst Bloch and others, participated in informal experiments that

involved opiates, mescaline, and possibly cocaine, as well as hashish. (Boon 2005, 148)

As informações que Boon proporciona sobre os estudos de Benjamin é um contributo importante para este trabalho. Uma vez que é com os estudos de Benjamin que tem o seu início um pensamento investigativo a respeito dos estados alterados da mente, e dimensão moral dos efeitos lisérgicos passam a não ter tanto valor heurístico. Atenta-se agora aos efeitos da droga e a uma descrição menos parcial e valorativa a respeito das sensações que proporciona.

*On Hashish*, de Wanter Benjamin, integra uma seleção de protocolos e diferentes escritos sobre a intoxicação agenciada pelas drogas. Estes protocolos são baseados em experimentos que ocorreram entre 1927-1934 em Berlim, Marselha e Ibiza. Muitos destes experimentos foram conduzidos em grupo, que incluíram nomes como Ernst Bloch e Jean Selz. O conjunto de escritos viria a ser publicado, pela primeira vez, postumamente. Corria o ano de 1972, sob o título, em língua alemã, “Über Haschisch”. Inicialmente, o estudo foi inspirado por escritores do século XIX, como Charles Baudelaire e o ambiente de grupo do Club Des Hashishins. O objetivo principal de Benjamin foi o de explorar ‘filosófica e cientificamente’ os efeitos da droga, que procurou protocolar durante os efeitos da sua ingestão.

Durante o intervalo de sete anos que durou a experimentação, Benjamin participou em sessões sobre drogas desempenhando dois papéis, ou funções, diferenciadas e fundamentais: 1) a de usuário da droga; 2) a de observador das situações de consumo convocadas. Neste sentido, cabe destacar que a sua atitude em relação às drogas permanece vigilantemente experimental. As sessões foram registadas em “protocolos” que fornecem, digamos, a matéria-prima para o que Benjamin pretendia proporcionar com o seu livro: objectivar um importante contributo sobre as implicações filosóficas e psicológicas do uso de drogas. Para Benjamin, entretanto, as alucinações não têm como corolário *revelações* com o sentido a que até agora aludi. Para além destas questões, o contributo principal de Benjamin foi o de trazer o pensamento crítico-filosófico para o âmbito da reflexão sobre os efeitos das drogas. Na experiência de “29 de Setembro de 1928” – título de um dos capítulos do livro póstumo –, Benjamin expande

diferentes conceitos sobre tais efeitos, relacionando a sensação provocada pela droga na mente com a lenda do fio de Ariadne:

To begin to solve the riddle of the ecstasy of trance [Rauschgluck], one ought to meditate once again on Ariadne's thread. What joy in the mere act of unrolling a ball of thread! And this joy is very deeply related to the joy of intoxication, just as it is to the joy of creation. We go forward; but in so doing, we not only discover the twists and turns of the cave into which we're venturing, but also enjoy this pleasure of discovery against the background of the other, rhythmic bliss of unwinding the thread. The certainty of unrolling an artfully wound skein – isn't that the joy of all productivity, at least in prose? And under the influence of hashish, we are enraptured prose-beings raised to the highest power. (Benjamin 2006 [1972], 53)

Trata-se, agora, de demandar um conceito que acomode a experiência da alucinação. Para tanto, Benjamin utiliza a analogia que lhe proporciona o mito de Ariadne. Esta mitologia é rica em metáforas que podem ilustrar e informar a jornada criativa, como o trecho acima transcrito torna patente. Assim, em determinadas ocasiões, o processo criativo mediado pela intoxicação pode sugerir a figura da entrada num labirinto, querendo com isso apontar um processo de *perda* ao longo do percurso. Que iluminação profana nos pode proporcionar o fio de Ariadne sugerido sob os efeitos da droga? Ou melhor: como encontrar o centro do labirinto, matar o Minotauro e encontrar um caminho de regresso?

### *O Fio de Ariadne e o labirinto da mente*

O mito de Ariadne começa com Minos, que se tornou rei de Creta quando Posídon lhe enviou um grande touro branco vindo do oceano: um sinal de que Minos deveria governar. Minos, entretanto, tinha prometido sacrificar o touro a Posídon, mas quebrou a promessa quando viu o quão bonito era o touro, tendo sacrificado um animal menor. Posídon enfureceu-se pelo incumprimento do prometido por parte de Minos, tendo-o punido: provoca que a rainha de Minos, Pasiphae, se apaixone pelo touro. É desta

união que nasce o Minotauro. A lenda de Ariadne, portanto, é a lenda do Minotauro e do labirinto (Matthews 1922).

Minos pede ao grande arquitecto e engenheiro Dédalo<sup>16</sup> que construa o labirinto para enclausurar o Minotauro. Este labirinto ficou famoso por ser intransitável, ou seja, todo aquele que nele entrasse estava condenado a ser devorado pelo Minotauro. Desta forma, Minos conquista Atenas e exige como tributo que todos os anos Atenas enviasse sete donzelas e sete jovens para serem sacrificados ao Minotauro. Entretanto, o próprio termo “labirinto” é de origem incerta e ancestral. Na Antiguidade Clássica, um labirinto era um edifício, pelo menos parcialmente subterrâneo, de *design* intencionalmente confuso: “A labyrinth could mean a maze like a building, a grotto or winding cave (a common feature of the Cretan landscape), or an inescapable dilemma in argument: a paradox.” (Poundstone 2011, 161). Não apenas podia significar paradoxo, como nos mostra Poundstone, mas o uso da palavra “labirinto” era passível de equivaler a “Thesaurus” (por conta de Teseu) ou “Compêndio de Conhecimento” em relação a qualquer ramo particular de conhecimento.

Teseu, filho do rei Egeu de Atenas, ofereceu-se para se juntar ao grupo de jovens que seriam sacrificados. Em *A concise dictionary of classical mythology* de Pierre Grimal (1966) encontraremos um resumo do mito de Ariadne e sua relação estreita com a figura de Teseu:

ARIADNE ('Apidbvi]), daughter of Minos and Pasiphae' or Greta, fell in love with Theseus when he was sent by his father to convey the tribute of the Athenians to Minotaurus, and gave him the clew of thread by means of which he found his way out of the Labyrinth, and which she herself had received from Vulcan (Hephaastus). Theseus, in return, promised to marry her, and she accordingly left Crete with him; but on their arrival in the Island of Dia (Naxos), she was killed by Diana (Artemis). This is the Homeric account (Od, xi, 322); but the more common tradition related that Theseus left Ariadne in Naxos alive, either because he was forced by Bacchus (Dionysus) to leave her, or because he was ashamed to bring a foreign wife to Athens. Bacchus (Dionysus) found her at Naxos, made her his wife, and placed among the stars

---

16 “The name Daedalus has likewise been thought by some to have been applied indiscriminately to various artificers and inventors of unusual ingenuity”. (Matthews 2015. “Chapter 4. The Cretan Labyrinth”. para 21).

the crown which he gave her at their marriage. There are several circumstances in the story of Ariadne which offered the happiest subjects for works of art, and some of the finest ancient works, on gems as well as paintings. (Grimal 1996, 93)

Por conseguinte, como muito bem resume Grimal, Ariadne oferece ajuda a Teseu com o intuito de que este conquiste o labirinto e mate o minotauro. Em troca, Teseu compromete-se a casar-se com Ariadne e levá-la para longe de Creta. Ariadne, então, oferece-lhe uma corrente de fio vermelho para que Teseu a desenrole ao entrar e caminhar pelo labirinto. Esta corrente possibilitou a Teseu descobrir o caminho de volta e, conseqüentemente, encontrar a saída do labirinto. Assim, ao encontrar o Minotauro nas profundezas do labirinto, Teseu mata o monstro com uma espada e segue o fio de volta para a entrada. Após sair do labirinto, Teseu leva Ariadne para longe de Creta, mas depois desiste de sua promessa de casamento abandonando-a enquanto ela dormia na praia da ilha de Naxos. Desesperada, Ariadne pensa que está prestes a morrer e que este é o fim da sua história, mas então é encontrada pelo deus Dionísio, que se apaixona por ela e faz dela sua esposa. Dionísio foi o único marido entre os deuses gregos a permanecer fiel a sua esposa.

Como conclui Pierre Grimal no citado verbete, este é um mito complexo e rico, com diversos tópicos de que podemos extrair metáforas sobre a criatividade, a alucinação, a arte e os estados de consciência. Vamo-nos concentrar em apenas alguns. A história não começa nem termina com a figura do Minotauro, mas ele está no centro dela: é no coração do labirinto onde se encontra o monstro. A primeira interpretação deste mito consagra que um monstro deve ser morto como parte da jornada de prosseguir o caminho através do labirinto. Os monstros são frequentemente os guardiões de algum tesouro, que devem ser mortos para trazer o tesouro para fora. No que toca a uma jornada criativa, muitas vezes é difícil encontrar o caminho através de um labirinto, tanto para achar o Minotauro quanto para encontrar uma saída do espaço labiríntico.

O labirinto, entretanto, pode ser lido como uma metáfora do funcionamento da mente, uma vez que, frequentemente, é a sensação de estar perdido nos meandros mentais que nos leva ao encontro do pensamento, da reflexão e da razão: o monstro em seu centro. Assim, é uma metáfora para pensar o processo de criação e de uma alucinação,

a nossa relação com as coisas no mundo e uma figura do inconsciente. Entretanto, parece haver sempre um Minotauro guardado no centro, pois quando caminhamos no labirinto do nosso centro, descobrimos santuários internos ocultos, ocupados pelos mistérios da personalidade e subjetividade humanas. Esta ideia cruza a casuística da experimentação com as drogas até agora referida: De Quincey, Baudelaire, Huxley, Michaux, Benjamin, entre outros. É uma jornada que poderá significar encontrar ou não uma saída, ou enfrentar os paradoxos e ambivalências do próprio ser. Quanto mais difícil a jornada, mais e mais difíceis obstáculos se toparão no caminho. Sobre a relação entre o fio de Ariadne e as alucinações, Marcus Boon afirma:

Ariadne unwinds her ball of thread in the maze of that death symbol, the minotaur. To be high is to enter into a certain relationship with death, to let consciousness rhythmically unwind itself and to take pleasure in the process, which is both a deferral of and a step toward death. (Boon 2005, 149)

O Minotauro é, pois, uma figura da morte e do centro labiríntico do inconsciente. Segundo Boon, a alteração de mente por alucinogénios – o estado de “be[ing] high” –, conduz a uma certa relação com a morte; tal como o encontro com o Minotauro na narrativa mítica de Ariadne. Ainda, a alteração permite que a consciência se expanda e obtenha prazer no processo, nada mais seria do que um consentimento, uma passagem, em direcção a morte. A morte entendida como libertação da existência opressora. Encontraremos, portanto, um ponto de união relacionado a insatisfação do ser e da matéria. Essa sensação de prazer é também anotada por Benjamin quando pensa o haxixe. Ao mesmo tempo, o autor de *On Hashish* relaciona este prazer com a liberdade e um jogo mais consciente da imaginação:

It is well known that if you close your eyes and lightly press on them, you start to see ornamental figures whose shape you cannot control. The architectures and configurations of space you see under the influence of hashish are somewhat similar in origin. At what point and in what form they manifest themselves is at first uncontrolled, so swiftly and unexpectedly do they make their appearance. Then, once they are there, a more conscious play of the

imagination takes over and they can be treated with greater freedom.  
(Benjamin 2006 [1972], 26)

Prevalecem, seja como for, várias questões, no pensamento de Benjamin, a respeito do mito de Ariadne: o que simboliza o fio de Ariadne para Benjamin? O fio é a consciência? É a imaginação? É a criatividade? À medida que alcançamos mais distanciamento do estado consciente, *desenrolamos* mais fio? Ou *quebramos* o fio? Continuidade ou ruptura? O que podemos afirmar, desde já, é que enquanto nas observações benjaminianas as formas alucinatórias que se manifestam são incontroláveis, no mito de Ariadne a razão que permite a Teseu encontrar o caminho de volta reside justamente no facto de ter o controlo sobre o fio e sobre a via labiríntica. Teseu controla, talvez não o que vai encontrar no centro, mas controla a caminhada pelo labirinto. Mais adiante, Benjamin ainda afirma que “It is very hard to control the dreams (or intoxication) resulting from Hashish” (Benjamin 2006 [1972], 27). Ou seja, em diferentes trechos dos protocolos sobre o haxixe, Benjamin sugere que a perda de controlo, assim como do sonho, seria uma consequência inevitável do uso do haxixe. Mas interrogo-me sobre o qual a cifra da ‘perda de controlo’ no mito de Ariadne? Implicaria a quebra da corrente ou um excesso de corrente? Seria Ariadne desenrolando mais fio de modo descontrolado ou mais caminhos labirínticos? Ora, ponto importante, esta mesma questão serve para pensar a obra de Michaux e foi, de resto, articulada por Octavio Paz na tradução do livro *Misérable Miracle*. Ao refletir sobre a obra do autor francês, Paz afirma:

*Misérable Miracle* opens with this phrase: “This book is an exploration. By means of words, signs, drawings. Mescaline, the subject explored”. When I had read the last page, I asked myself whether the result of the experiment had not been precisely the opposite: the poet Michaux explored by mescaline. An exploration or an encounter? The latter, most probably. (Paz citado em Michaux 2002, IX)

Uma exploração – uma ‘procura’ – ou um encontro – uma ‘paixão’, algo que Benjamin observou desde muito cedo que não se trata de um conteúdo consciente, mas sim um conteúdo inconsciente. Conteúdo percebido e transformado no caminho lisérgico. Neste sentido, o pensamento do filósofo é mobilizado pelo estudo da psicanálise, uma

vez que, sem uma análise do conteúdo inconsciente perlaborado pelo pensamento, não é possível entender o significado e, conseqüentemente, o (des)controle do fio ou a relação com a morte, o prazer e a liberdade. Esta dinâmica é ainda mais complexa quando se trata de considerar a mente do sujeito que vivencia e que, simultaneamente, se observa a vivenciar os efeitos da droga. Também constatar nas reflexões benjaminianas os vínculos subtis que relacionam a mediação do inconsciente com os paradoxos inerentes a uma alucinação. Experiência excepcional que não raro resulta na impressão de ter sido experimentado algo extraordinário, de implicar a revelação de verdades abscondidas. A afecção estupefaciente, assim, supõe o encontro entre uma experiência impensável e difícil de entender, e a estrutura psíquica de um indivíduo, cuja ecolália se formaliza nas alucinações descritas por Benjamin. E, neste sentido, prefigura-se parcialmente a discussão que Otávio Paz realiza a respeito da obra de Michaux, que subordina a esse encontro com os paradoxos do 'ser'.

Estas figuras do fascínio, da morte, da revelação, da imaginação, do prazer e do descontrole, que frequentemente compõem o labirinto da alucinação e da alteração da consciência, por vezes transformam a vivência lisérgica num modelo experiencial que aparentemente modifica todo aquele que a vivencia. Essa ideia de modificação tem a sua origem no estreito vínculo entre 'razão' e 'loucura', sendo que Teseu poderia ser homologado ao Louco. No fundo, aquele que se define por uma espécie de radical viático entre interior/exterior, realidade interna/realidade externa, aquele que parte e que simultaneamente fica. Como campo analógico possível, em rigor não deixa de obscurecer a compreensão dos efeitos da alucinação. Sobre essa complexidade dos fenômenos alucinatórios, Huxley afirmará em *The Doors of Perception*:

This suffocating interior of a dime-store shop was my own personal self; these gimcrack mobiles of tin and plastic were my personal contributions to the universe. I felt the lesson to be salutary, but was sorry, none the less, that it had to be administered at this moment and in this form. As a rule the mescaline taker discovers an inner world as manifestly a datum, as self-evidently "infinite and holy," as that transfigured outer world which I had seen with my eyes open. From the first, my own case had been different. Mescaline had endowed me temporarily with the power to see things with my eyes shut; but it could not, or at least on this occasion did not, reveal an inscape remotely comparable to

my flowers or chair or flannels "out there." What it had allowed me to perceive inside was not the Dharma-Body, in images, but my own mind; not Suchness, but a set of symbols – in other words, a homemade substitute for Suchness. (Huxley 2009, 13)

Para Huxley, o consumidor de mesalina descobre um mundo interior infinito e santo. Mas não apenas: a mesalina outorga a Huxley o poder de intensificar a visão das coisas com os olhos fechados, e revela um panorama que o permite entender a própria mente. Damos conta, em primeiro lugar, que a análise experimental de Huxley com a mesalina o conduz a enfatizar processos idênticos aos dos sonhos e do inconsciente. A perceptividade humana parece sofrer um conjunto de processos de deformação que explicaria, em última instância, a aparência abstracta e metafórica do relato *sous influence*. Huxley destaca igualmente outras categorias do humano: as emoções, os vínculos afectivos, o grau de resistência dos efeitos lisérgicos, e o facto de que alguns indivíduos parecerem mais aptos para a ‘paixão’ dos efeitos estupefacientes do que outros. Ao aproximar-se da mesalina, Huxley parece não só ter a possibilidade de entender a lógica labiríntica do pensamento; o pensamento revela-se, ainda, como um território autónomo, em sua dimensão ‘infinita’ e particularidades ‘finitas’.

Em suma, pelo exemplário percorrido, vemos como a mesalina se foi perfilando como um importante alucinogénio que possibilita a experimentação de dimensões do literário – enfim, do ‘estético’ – como o são a ‘interioridade’ e a ‘infinitude’. E este será, precisamente, como argumentarei, o principal objecto de estudo de Henri Michaux mobilizado pela matéria lisérgica. Previamente, contudo, estabeleço algumas cláusulas sobre o que diferencia a mesalina de outras substâncias estupefacientes.

### *A mesalina e a consolidação da literatura lisérgica*

Em *The Doors of Perception*, obra inicialmente publicada em 1954, Aldous Huxley concede uma forma romanesca à experimentação com quatro décimos de grama de mesalina. As anotações aí levadas a cabo sobre os fenómenos externos são

imensamente ricas e detalhadas, cheias de profundidade e de vitalidade. É como se tudo nesse seu ‘novo mundo’ tivesse sido injectado de ‘vida’. O autor descreve, assim, vários conteúdos da sua experiência enquanto usuário da droga, incluindo as percepções de coisas comuns como flores, tecidos, móveis, pintura, cor, música, poesia, espaço e tempo. Em particular, Huxley é responsável por reflexões muito perspicazes no que diz respeito à função da linguagem na descrição das singularidades da experiência com substâncias estupefacientes. “We can pool information about experiences, but never the experiences themselves” (Huxley 2009, 03). A linguagem revela-se insuficiente. Ou seja, se a linguagem for considerada apenas como reificação de conceitos (arte, fala, escrita, etc.), então, se essa conceituação tiver sido agenciada a partir de vivências concretas ganha em valor descritivo, i.e., *expressivo*. No entanto, embora a conceptualização possa emanar da experiência, não pode ser a própria experiência. No fundo, o que Huxley afirma é a impossibilidade de que qualquer reificação da experiência carrear no bojo o *hic et nunc* da experiência.

Assim sendo, bastaria a leitura de Huxley para nos darmos conta de que o sentimento de insuficiência da linguagem para expressar com/sobre a alucinação, amplamente sublinhada por Michaux como veremos, não é um exceção. É a mesma insuficiência da linguagem para traduzir por correspondência os efeitos da mescalina que, em suma, ofuscará a possibilidade de uma compreensão monológica da própria fenomenologia psicofísica da afecção estupefaciente e, em última instância, se imiscui tanto na problemática da autorreflexividade do ‘sujeito’ como dos ‘materiais’. Seja como for, a noção de experiência tanto para Huxley quanto para Michaux implica logicamente a proposição de que o *momento*, como figura temporal determinante para a experiência estupefaciente, é uma totalidade homogênea. Ou seja, nele se manifesta uma intensidade psicofísica cuja significação é mediada por um *traçado* – quer logográfico, quer pictográfico – em que confluem valores espaciais e temporais. Em suma, podemos assentar que essa intensidade agenciada pela mescalina, e figurada principalmente na visão de emanações luminosas que revelassem o oculto, não pode ser presentificada.

De acordo com Huxley, sujeitos com uma imaginação excessivamente forte são verdadeiros visionários, e em casos extremos como William Blake tinham já aberto as portas da percepção ‘por natureza’, sem necessidade de alucinogénios. Conseguir este

tipo de experiência por parte de outros criadores, no entanto, exigiria o consumo de substâncias. Terá sido o caso da geração Beat, composta por poetas e escritores norte-americanos. Os três nomes que detonaram o movimento foram Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, que se conheceram na Universidade de Columbia em 1948 (Boon 2002). Em meados da década de 1950, o movimento Beat foi ampliado quando os três autores começaram a ser associados a outros escritores nos Estados Unidos, principalmente em São Francisco. O movimento tinha interesse em drogas específicas, como é o caso do LSD.

Foram, pois, diversos os movimentos e os artistas que se dispuseram a pensar e ‘viver’ criativamente a afecção lisérgica, tanto na literatura como noutras formas de expressão artística. Criadores que, entretanto, foram depositando e estimulando questões importantes para a problemática que a referida afecção suscita, principalmente no âmbito do território alucinogénio, posto em ‘relação’ com a ‘morte’, com o ‘inconsciente’, com o ‘prazer’ e a ‘dor’ existenciais. A entrada neste arquivo histórico ajuda-nos a pensar a literatura lisérgica como um campo estético-ideológico em função do qual se situa todo aquele que avance por vivências e experiências artística homólogas; compondo, em suma, um panorama heterológico do processo artístico e intelectual da criação *sous influence*. Um Louco, ou um Teseu, que inicie uma jornada labiríntica para enfrentar os paradoxos de uma questão central: a mente humana como máquina de autoconhecimento e criatividade.

## CAPÍTULO 2: *QUI JE FUS*: RETRATO INTERMITENTE DE HENRI MICHAUX

Quando Jorge Luis Borges (2001) traduziu *Un Barbare en Asia*, escrito por Henri Michaux entre 1930 e 1931, descreveu no prólogo um Michaux muito lúcido e propenso à ironia. Não é de surpreender, entretanto, que para manter a lucidez em meio a uma juventude entre guerras, Michaux tenha feito uso constante do riso e da ironia como um mecanismo de defesa, uma ruptura parcial com as determinações materiais e simbólicas – meios e formas – que o circundam. Em função de diferentes modalidades que ainda será distinguir, esse modo irónico presente na obra de Michaux é posto ao serviço de um certo desapego em relação à chamada ‘realidade’. Como lembra Françoise Neau em “La souffrance dans les plis d’Henri Michaux”, artigo publicado no livro *Cahiers de psychologie clinique* (2004), a constante presença da ironia no estilo da escrita de Michaux nada mais é do que uma negação no sentido freudiano do termo, que separa e delimita espaços, garantindo assim liberdade de acção. É, portanto, indispensável para este trabalho traçar um sucinto panorama da vida do artista para com isto entender melhor a escolha da ironia, como paradoxal dispositivo de negação da realidade *na* realidade do momento histórico vivido. O retrato será ‘intermitente’ na medida em que incidirei sobre pontos e linhas essenciais, tanto do seu percurso (bio)bibliográfico, como das determinações críticas e, digamos, ‘clínicas’, do processo experimental com a mescalina a que submeteu o seu processo criativo.

Michaux viveu entre 1899 e 1984, sendo natural de Namur, Bélgica. Como nos mostram cabalmente diferentes textos e livros dedicados à vida do autor – exemplo recente é *Henri Michaux, Les Grands Articles d’Universalis* (2017) – o artista desde a infância evidenciou ocupar um lugar estranho à própria família, colocando-se à margem desta e, em última instância, da própria sociedade. Durante a sua formação, alimentou um conspicuo interesse por conhecimentos místicos, relacionados com o onirismo e outras dimensões do campo ‘extático’. Aos 20 anos, Michaux recusa-se continuar o curso de medicina por que optou para culminar a sua formação superior e embarca, como marinheiro, para perfazer a sua primeira viagem com destino à Inglaterra e, em etapa ulterior, à América do Sul.

A sua *opera omnia* integra cerca de 61 títulos publicados pela editora Gallimard. Todavia, não podemos afirmar que seja uma obra muito extensa, mas certamente é caracterizada por uma grande complexidade que, de modo progressivo, se foi enquistando em torno da forma de expressão, da materialidade da escrita e das transversalidades linguístico-pictóricas. Os livros incluem poemas em verso, poemas em prosa, diários de viagem, relatos de aventuras, livros sobre vivência/experiência com as drogas, aforismos, peças literárias, crítica artística, ensaios e pinturas. O primeiro livro escrito por Michaux a receber atenção da crítica, *Qui je fus*, teve como ano de lançamento 1927, já nessa oportunidade pela chancela da Gallimard. A obra integra prosa e modo poético unidos por um nexos filosofante, amalgamando romance com histórias multifacetadas. Podê-la-íamos considerar o ‘diário de bordo’ de uma viagem interior, acolhendo e projectando o pensamento de alguém que procura um caminho próprio, tanto na vida como na literatura.

Seja como for, o tema da ‘viagem’ é recorrente na obra de Michaux e não se resume a *Qui je fus*. Logo de seguida, Michaux enceta uma série de livros inspirados em viagens. *Ecuador* (1929) e *Un barbare en Asie* (1932) são os títulos principais desta série. O primeiro narra a sua passagem pela América do Sul, incluindo o Brasil, enquanto que o segundo livro proporciona um testemunho da sua viagem à China. Entretanto, é com a obra que tem por título *Plume* (1930) que Michaux começa a escrever sobre as suas angústias de infância, encetando igualmente a transferência da sua relação com o mundo mediante a construção de uma personagem de ficção. O livro é integrado por pequenas histórias sobre uma personagem, Plume. Esta personagem é marcada principalmente por uma desafeção do social. Concretamente, o desajuste com a sociedade é visto como uma dificuldade persistente em adequar-se às normas da vida civil, uma dificuldade em assumir comportamentos esperados ou sancionadas pelo hábito. Assim, a falta de interesse pela sociedade supõe que as situações que Plume enfrenta lhe causem constrangimento e desconforto, sejam elas situações excepcionais ou banais.

Em virtude do potencial sofrimento que o desajuste social lhe possa causar, o herói é construído de forma reactiva, mostrando-se extremamente educado e cortês, apesar de muito submisso e vulnerável a quaisquer acontecimentos. Podemos dizer que é

um herói divergente<sup>17</sup>, vítima de um modelo social preestabelecido e formatado, e comporta-se com desculpas diante da violência do mundo. Para utilizar a expressão que Michaux usa por diversas passagens de Plume: “Plume s'excusa aussitôt”<sup>18</sup> (Michaux 2016). O sentimento de mal-estar social parece não o revoltar, mas o seu contrário. Plume reage de forma a isolar-se cada vez mais dos acontecimentos que têm lugar à sua volta. “Uma certa pena”, é a tradução literal do título da obra: a leveza que contrasta com o peso da vida em sociedade. Considero aqui sobretudo o duplo sentido da palavra “plume” em francês que significa pluma/pena; tanto pode aludir à plumagem que cobre as aves e serve de proteção corporal, como pode ser um símbolo, imagem de uma tecnologia da escrita ou do acto de escrever. Este duplo sentido aponta para uma questão fulcral na obra Michaux, iniciada em *Ecuador*: a reflexão sobre a palavra, enquanto marca impressa dor uma ‘pena’ na superfície de papel: “Le nom: valeur d'après coup, et de longue expérience”<sup>19</sup> (Michaux 2016 “Vendredi 13 janvier, 1re escale”, para. 13).

Nos anos seguintes, Michaux submerge-se na escrita e elabora os primeiros passos na ficção de teor fantástica, centrando-se na imaginação fantasiosa. É o mesmo período que precede a Segunda Guerra Mundial, momento em que Maurice Blanchot, em *A Experiência Mágica de Henri Michaux*<sup>20</sup> (1944), anota e sublinha a frequência recorrente da palavra “magia” na obra de Michaux como um sintoma e vocábulo de grande rendimento da sua escrita. Em claro contraste com os acontecimentos sociais e o mundo em conflito, Michaux isola-se como o faz a sua personagem Plume, e mostra-se como que deslocado em relação aos acontecimentos históricos. O artista passa a escrever sobre fenómenos extraordinários e matérias não derivadas de uma qualquer vivência física ou material. Ao expressar-se desta forma, desviando-se de um registo realista para um registo fantástico, Michaux denota um certo desinteresse pelo racionalismo, pela

---

17 Opto por ‘herói divergente’ em detrimento do termo “anti-herói”, indicado para personagens que se contrapõem ao protagonista idealizado, mas desprovido de qualidades e virtudes de uma figura central da narrativa. *Macunaíma*, por exemplo, é um conhecido anti-herói da literatura brasileira. Contudo, a preferência pelo sintagma ‘herói divergente’ justifica-se pelo facto de entender Plume não como um contraponto a um qualquer ideal, mas como um caminho alternativo a toda a idealização. A impressão é a de que Plume encontra-se fora da própria história.

18 “Plume pediu desculpas imediatamente” (Michaux 1929, página; tradução do autor)

19 “O nome: valor após o facto e longa experiência.”

20 *Exorcismes*. Paris: Robert-J. Godet, 1943. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ). Blanchot, Maurice. (2010). “A Experiência Mágica de Henri Michaux”. *Alea: Estudos Neolatinos*, 12(1), 167-172. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100013>.

moralidade ou pela sociabilidade; e, ainda, uma profunda apetência por um universo abstracto que possa formular uma nova realidade. Na mesma década em que predomina a escrita fantástica, Michaux começa a ser reconhecido pelas suas pinturas sobre tela. A publicação<sup>21</sup>, em 1941, de uma conferência de André Gide de nome *Découvrons Henri Michaux* marca o início do reconhecimento de Michaux diante do grande público (*Encyclopedia France*, 2017).

Michaux não se colocava apenas à margem da família e de uma sociedade em guerra, mas também à margem dos movimentos artísticos e literários. Durante a sua vida e carreira artística, apesar de dialogar com muitas referências, Michaux opta por situar-se fora de um quadro definido de movimentos ou grupos artísticos. Michaux coloca-se num espaço de proximidades, de beirais, na fronteira e no limite. Assim, e em síntese sumária, posiciona-se no trânsito entre duas correntes fortes na primeira metade do século XX como são o Surrealismo e o Existencialismo. É esta ausência de identificação e sentimento de pertença, expressa pela aproximação timorata aos contornos dos diversos movimentos artísticos da época, que faz de Michaux um artista contraditório, em constante comunicação com esses movimentos estéticos, mas divergindo deles. Sempre em processo de formação e intercâmbio, torna-se difícil determinar ou definir na sua obra apenas uma corrente ou as marcas de um grupo. Aqui radica, decerto, a razão de não toparmos com citações sobre a obra de Michaux nos livros de movimentos como o Surrealismo, por exemplo, apesar de existir uma influência direta da escrita automática e da técnica da *frottage*<sup>22</sup> em Michaux, uma técnica à qual, mais adiante, prestarei a devida atenção.

A maior diferença entre Michaux e o movimento surrealista consiste na diferente valoração da temática onírica. Para o artista, o sonhar ‘acordado’ tem mais valor que o sonho em estado dormente. Monica Tilea, em *Henri Michaux: Interventions poétiques d’un homme en-mane* (2015), analisa uma passagem de Michaux em que o artista critica um possível “intrarrealismo [*introréalisme*]” dentro da estética do

---

21 A conferência foi publicada pela editora Gallimard porque, de facto, não chegou a acontecer. A Legião Francesa de Combatentes da época em Nice proibiu Gide de se apresentar em público. Entretanto, o mesmo publica o texto original pela Editora Gallimard.

22 *Frottage* é um método surrealista e “automático” de produção criativa que envolve a fricção de uma superfície texturizada usando um lápis ou outro material de desenho. Esta técnica foi concebida por Max Ernst, que começou a usá-la no seu trabalho por volta de 1925.

surrealismo. Na mesma passagem, Michaux interroga-se, concretamente, sobre que surrealidade seria esta do movimento surrealista que permitia fundamentar a escolha ou autodenominação de surrealismo:

Il y a deux réalités: la réalité, le panorama autour de votre tête, le panorama dans votre tête. Et deux réalismes: la description du panorama autour de la tête (Théophile Gautier: *Le Capitain Fracasse*, la *Flore* de G. Boisser) et la description du panorama dans la tête (Franz Hellens: *Mélusine*, *Réalités Fantastiques*, André Breton: *Poisson soluble*). Extraréalisme, le premier; intraréalisme, le second. Mais surréalisme? Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante<sup>23</sup>. (Michaux citado em Tilea 2015, 24)

A crítica de Michaux ao movimento surrealista começa, pois, pela própria designação do nome “surrealismo”. O escritor identifica dois tipos de realidade no movimento artístico: uma realidade interior e uma realidade exterior; e conclui que os dois tipos de realismos descrevem realidades correspondentes: o intrarrealismo e extrarrealismo, como é destacado por Monica Tilea, mas não exactamente surrealismo. Para Michaux, os escritos surrealistas não são textos *literários* no sentido próprio do termo. Por esta razão, prefere manter distância em relação a este movimento para preservar a sua liberdade/realidade de criação. A busca desta liberdade conduz o poeta a refugiar-se num universo de escrita particular. Entretanto, o movimento surrealista dificilmente se opõe à busca artística e literária de Michaux, ao contrário, parece manifestar as mesmas aspirações. Apesar de não querer pertencer ao movimento, a sua escrita, o seu pensamento, em diversos momentos, assemelham-se ao surrealismo. O movimento surrealista e Henri Michaux, por partilharem o mesmo contexto, também se pautaram pelos mesmos medos – nomeadamente: o medo da guerra e infundido pela guerra – e as mesmas questões – o conceito de inconsciente da psicanálise explorado por Freud e Jung na primeira metade do século XX.

---

23 “Existem duas realidades: a realidade, o panorama em torno de sua cabeça, o panorama em sua cabeça. E dois realismos: a descrição do panorama ao redor da cabeça: Teófilo Gautier, *Le Capitain Fracasse*, a *Flore* de G. Boisser) e a descrição do panorama na cabeça (Franz Hellens: *Mélusine*. *Réalités Fantastiques*, André Breton: *Poisson soluble*). Extrarrealismo, o primeiro; intrarrealismo, o segundo. Mas surrealismo? Este termo fará fortuna, mas porque se auto-promove.” (Michaux citado em Tilea 2015, 24; tradução do autor)

Ainda sobre a possível acomodação do autor de *Un barbare em Asie* a um determinado movimento artístico, Laurie Edson (1985) resume a atitude artística de Michaux como assentando na destruição de velhas formas e, por outro lado, na aventura em demanda do desconhecido. Para a autora, o artista seria avesso a quaisquer convenções sócio-culturais e um pesquisador das inseguranças e tensões do ser humano. Deste modo, não se trata de decretar a pertença de Michaux, por exemplo, ao Surrealismo, como também menciona Alice Yao Adjoua N’Guessan (2016), mas de reconhecer os pontos que os unem e os separam. Este modo de conceber o acto poético sem determiná-lo por constrangimentos, sem submete-lo a limites, adoptando um ponto de vista transversal, é a situação que move a poesia de Michaux. Neste sentido, o Surrealismo continua a ser, decerto, o principal movimento literário e artístico em função do qual nos aproximamos da concepção de criação em Michaux. Vale a pena, assim, citar as seguintes palavras de Nina Parish:

it soon becomes evident that his literary concerns were closely linked to those of Breton. An active interest in Freud, the nature of dreams and personality dissociation can be noted, as well as a fascination with the Dadaist antics of Charlie Chaplin and the transformations of society caused by modern technology [...] it is worthwhile taking note of the differences in the ideas of Michaux and Breton on automatic creation, which are apparent from the beginning of the former’s article. It is important not to confuse Michaux’s literary and artistic activities with those of the Surrealists. (Parish 2007, 213)

*A Interpretação dos Sonhos* de Freud e a definição do inconsciente como parte integrante do aparelho psíquico despertaram o entusiasmo dos artistas e escritores no início do século XX. Consequentemente, ideias de como dar forma ao conteúdo criativo deste inconsciente começam a mobilizar diferentes movimentos artístico-literários. A chamada ‘escrita automática’ é um dos métodos explorados para alcançar este objetivo. Neste particular, o modo de pensar a escrita automática de Breton e Michaux tem suas diferenças, mas ambos “representam a expressão do inconsciente” (Parish 2007). A diferença estriba, muito resumidamente, na *metodologia* utilizada para ‘aceder’ ao inconsciente. Ora, Michaux relativizou, precisamente, os métodos surrealistas como única forma de acesso ao inconsciente pela experiência do automatismo, fazendo-

o aliás, como Parish sublinha, de forma sarcástica. No livro *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, a autora cita um enunciado de Michaux a respeito do surrealismo, em que o tom irónico é conspícuo: “Un jour peut-être, je verrai le manifeste des écrivains végétariens”<sup>24</sup> (Michaux citado em Parish 2007, 214). O artista ironiza o movimento surrealista como um movimento ‘de moda’, inexistente e fantasioso, um produto destinado ao consumo no mercado das ideias estéticas. O artista que é hoje surrealista, dirá, pode um dia vir a ser ‘vegetariano’.

Ao comparar Michaux com o movimento surrealista, Parish afirma que a metodologia criativa de Michaux se caracteriza por um mais amplo escopo de acção, podendo abranger o desenho, a pintura, a escrita, ou mesmo qualquer actividade artística ou literária que tenha como suporte o papel. Diferentemente de Breton, que reduz o automatismo à tecnologia da escrita (Parish 2007), em Michaux deparamos com uma conspícua pluralidade de modelos e materialidades de criação artística para alcançar um objetivo que, não obstante, pode ser comum.

### *Michaux, artista múltiplo*

L'être qui inspire m'a dit:  
Je suis celui qui tremble.  
Je suis celui qui rompt,  
Qui glisse, qui rampe.  
Je suis celui qui rend.  
L'être qui transporte m'a dit:  
Je suis celui qui cesse,  
Celui qui ôte, celui qui lâche.  
Eh bien! et toi?

Et toi pareil, pourquoi ne me connais-tu?<sup>25</sup> Michaux, “Épervier de ta faiblesse, domine!” in

*Épreuve, Exorcisme* [1940-1944]

---

24 “Um dia talvez, chegarei a ver o manifesto de escritores vegetarianos.” (Michaux citado em Parish 2007, 214; tradução do autor)

25 “O ser que inspira disse-me: Eu sou quem treme. Eu sou quem quebra, Quem escorrega, quem rasteja. Eu sou quem faz. O transporte sendo dito para mim: Eu sou quem para. Aquele que decola, aquele que solta. Bem! e você? E você é o mesmo, por que você me conhece?” (Michaux 2016, *Épervier de ta Faiblesse, Domine!*; tradução do autor)

Em “Épervier de Ta Faiblesse Domine”, Michaux articula um caminho em demanda da contradição em potência. Potência, termo usado principalmente pelo discurso filosófico, pode ser descrita como a capacidade ou aptidão de um ser para realizar alguma acção. Neste caso específico, é a aptidão de negar afirmando, ou de afirmar negando. O sujeito do poema afirma ser uma coisa, depois outra, afirma ser tudo e, ao mesmo tempo, nada. Encontra-se dividido, não se submete à lógica da unidade, mas sim da multiplicidade. Questionando-se a si mesmo, dispõe as subjetividades – da catacrese da voz do poema, a do leitor – em confronto: num abismo de desintegração, modificação, multiplicação. Ao se desintegrar, o sujeito não é apenas aquele que perde os limites de um corpo para com isso ser qualquer corpo em potência, mas é também o próprio o acto de desintegração. Michaux treme, rompe, escorrega, rasteja e decola. Ele é o verbo *a ser*, um devir; correlato da acção, o sujeito performatiza-se sem a conclusão totalmente manifesta de potência de, a um tempo, ser e não ser.

Para além deste jogo aporético que se concretiza através da aposição de negações e afirmações, Michaux também conforma a figura da ‘escuta’ de um ser-Outro que o inspira. Quem, então, fala – ausência interpelada – com o sujeito do poema? Um viajante, um artista ou um pensador? De onde provém esta voz que comunica de forma aparentemente tão explícita com o poeta? Do inconsciente? Independentemente de onde emane a voz, podemos considerar, entretanto, este enredo como um sinal da cisão do Eu e da consciência que, na figura do múltiplo paradoxalmente assimila o Outro ao Eu, num devir que é um ‘via do *excesso*’. O poeta é aquele que tudo é: “a force de souffrir, j’ai perdu les limites de mon corps et me démesure irrésistiblement.”<sup>26</sup>Entretanto, num poema como “Encore des Changement”, Michaux explora as possibilidades desta ‘via do *excesso*’. Metamorfose radical diante das coisas do mundo, advoga em favor de uma transformação empática. Decompõe-se na instabilidade da própria matéria e transforma-se sucessivamente em ‘formiga’, ‘floresta’, ‘água’, ‘barco’, ‘capitão’:

Je fus toutes choses: des fourmis surtout, interminablement à la file,  
laborieuses et toutefois hésitantes.

---

26 “Por força do sofrimento, perdi os limites do meu corpo e me excedo irresistivelmente.” (2016 [1927-1959], *Encore des Changements*; tradução do autor)

C'était un mouvement fou.  
Il me fallait toute mon attention.  
Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin.  
Car de friable et poussiéreux qu'il était, il devint dur et ma souffrance était atroce.  
Je m'attendais, à chaque instant, à ce qu'il éclatât et fût projeté dans l'espace.  
Mais il tint bon<sup>27</sup> [...] (Michaux 2016 [1927-1959])

Michaux conforma a subjectividade como uma excedência em contínuo desbordamento. É a sobra e a metamorfose noutros corpos e seres animados e inanimados. É a coisa que não se limita a um movimento artístico-literário, tampouco a própria existência. Entretanto, ele próprio é o excesso. A ponta que sobra e, em alguma medida, desnecessária. Não se reduz, assim, a espécie alguma, muito menos a uma forma. E nem tal pretende. Actua activamente para alcançar o objectivo da não redução. Michaux é o excesso, o objetivo cruzado e atravessado na matéria ilimitada e mergulhada na desordem da mente inconsciente. Sem matéria, mas em constante movimento de transformação. “C'était une forêt et le vent l'agitait doucement”<sup>28</sup> (Michaux 2016 [1927-1959], *Encore des changements*, para. 3). Não só uma floresta, mas aquela que veleja e pede por socorro. Ao mesmo tempo o aventureiro e a aventura.

A descrição que Edson (1985) leva a cabo de Michaux como um aventureiro em demanda do desconhecido, pode ser lida de duas formas: a) uma busca do ser e/ou b) uma fuga do próprio ser. O desconhecido externo e interno, em diversos planos e dimensões. Mas a busca e a fuga não seriam em alguma medida a mesma coisa? Ambas são impulsionadas por um colapso e um excesso que terminam com um poeta múltiplo em “*Encore des Changement*”. A consciência de exceder uma ordem, colocando-se à margem da sociedade em virtude de um sofrimento anunciado na primeira estrofe do poema, conduz o sujeito lírico a esta tensão dupla entre a fuga e a busca de si.

---

27 “Eu era tudo: formigas especialmente, interminavelmente alinhadas, trabalhosas e ainda hesitantes; Foi uma jogada louca; Eu precisava de toda a minha atenção; Logo percebi que não apenas eu era formiga, mas também era o caminho delas; Como era quebradiço e empoeirado, ficou difícil e meu sofrimento foi atroz; Eu estava esperando a cada momento que ele explodisse e fosse projetado no espaço; Mas ele se manteve firme.”(2016 [1927-1959], *Encore des Changements*; tradução do autor)

28 “Era uma floresta e o vento a sacudia suavemente.” (Michaux 2016, “*Encore des changements*”, para. 3; tradução do autor)

Maurice Blanchot reconhece em Michaux “esta condição geral do nosso destino que só pode encontrar um sentimento por meio do esforço” (2010, 175). É o sentimento de que só é possível encontrar algo se, numa primeira instância, nos voltarmos ao abandono:

Não há obra contemporânea em que a angústia e o fracasso humanos tenham encontrado uma expressão a um só tempo mais reservada e mais violenta, uma voz mais alta e mais trágica. (Blanchot 2010, 176)

Ao analisar a obra de Michaux, Blanchot coloca o motivo do ‘fracasso’ em confronto com o da ‘angústia’. Descreve, desta forma, uma escrita caracterizada pela austeridade, observada pela inflexibilidade no modo de perspectivar os seus próprios valores. Michaux pensa o ‘si mesmo’ de modo rígido e severo. Violência e ensimesmamento em contraste, entretanto, projectam-se na abundância de verbos de acção utilizados. Michaux é o verbo, um verbo em perpétua luta agónica contra a maldade e crueldade dos seres e, enfim, dos fenómenos da intrarrealidade e/ou da extrarrealidade. Na vivência agónica da autorreflexividade do processo artístico as palavras são como que *transcritas* de forma mais ou menos directa. De facto, para Michaux, a emoção que acompanha a criação poética deve ser anotada nos termos mais fiéis e precisos. Verbos de acção, termos que evocam o combate, a agressão, o ataque, respondem a uma habilidade verbal para alcançar uma escrita performativa e violenta.

Jacques Maritain destacou também este atributo da ‘violência’, inerente à escrita de Michaux, ao afirmar: “est à mes yeux un grand poète fasciné par le désir de la connaissance et engagé dans une lutte implacable contre lui-même”<sup>29</sup> (1983, 21). Na óptica de Maritain, os escritos de Michaux revelam, assim, uma forma de ‘violência’ absoluta além do instinto e contra si mesmo. Em consonância, essa ‘violência’ seria fruto das pulsões de um pensamento obscuro, com origem no inconsciente. No fundo, a motivação para pensar seria o seu impulso mais violento. Um impulso que consegue ser, no fundo, mais violento do que os imperativos do corpo, porque não ocorre uma única vez e prolifera a cada instante até o infinito.

---

29 “É aos meus olhos um grande poeta fascinado pelo desejo de conhecimento e envolvido em uma luta implacável contra si mesmo.” (Maritain 1983, 21; tradução do autor)

Como vamos percebendo e a crítica foi assentando, Henri Michaux sustentou o seu projecto artístico e existencial nos domínios da interioridade, da trama do pensamento, do onírico, da imaginação – como inscrição de imagens – e da impressão sensível. No fundo, na violência automática do impulso infinito do pensamento, impulso que se materializa de forma dramática a partir de um espaço interior (“L’espace du dedans”, como lhe chama), um conflito interno, um movimento de fuga em direção a si mesmo. Michaux parece ter perdido o interesse pelo que é exterior à mente: à máquina mental, aos processos mentais. O seu olhar mergulha dentro de si, num domínio abismal, onde nascem pensamentos, sonhos, imagens, impressões fugitivas e impulsos. Esta fuga se dá quando a extrarrealidade lhe oferece também um ambiente hostil, literalmente violento e, portanto, desinteressante. É deste modo que Michaux se expressa por imagens que fazem do mundo uma ameaça perpétua para o corpo. Por outro lado, a sua consciência é igualmente frágil. O artista cria os seus próprios códigos e inventa uma forma de vida, de sofrimento e, enfim, de morte. A imaginação, domínio da intrarrealidade, é uma fonte de desordem que se mantém à margem e estranha ao exterior – uma fonte de (des)conhecimento, em suma. Maurice Blanchot, neste sentido, resume:

Há em todas essas obras um esforço extraordinário – e um dos mais significativos desse tempo – para exprimir o homem pela ausência do homem, para descrever o mundo da realidade humana criando um mundo em que o homem não pode mais reconhecer-se, imaginando um ponto de vista do homem absolutamente estrangeiro ao homem. (Blanchot 2010, 175).

“Estrangeiro ao homem” (Blanchot 2010, 175) ou estranho de si, o artista é aquele que perde os limites do próprio corpo. Viajante, irónico, violento, introvertido, à margem, poeta, bárbaro... Estes nomes constelados, que habitualmente classificam Michaux, proporcionam linhas de orientação quando nos aproximamos da experiência do artista com o infinito, ou seja, com o excesso do corpo homem-sujeito-poeta-artista. Ao mesmo tempo, a parte sobrança dessa experiência adapta-se ao mundo externo. A síntese do excesso e do sobrança, do infinito e do finito, devolve-nos a figura de uma metamorfose em expansão.

Seja como for, Henri Michaux radicalizará essa figura da ‘excedência de si’ quando, por volta dos seus sessenta anos, envereda pela experimentação com drogas como forma de exploração dos limites do corpo e da mente. O lance experimental permite-lhe vivenciar um retiro do mundo dentro do mundo, voltando-se para si e ao mesmo tempo ampliando-se para fora. A droga de eleição será a mesalina, que lhe será fornecida por um famoso neurologista espanhol, o Dr. Ajuriaguerra, quem, ao tempo, vivia em França<sup>30</sup>. A experiência *sous influence* permite a Michaux reavaliar os valores de mediação e de integração das demandas da ‘extrarrealidade’ e da ‘intrarrealidade’ – intensificando a atenção sobre a ‘máquina do pensamento’, cuja *revelação* anota. O acto experimental, como veremos, adensa os sistemas de representação que concorrem no acto criativo, emaranhando logografia e pictografia. A este processo e seus vestígios proponho que se lhe chame justamente, nesta tese, *mescaligrafia*. A substância alterante proporciona, ao Michaux-poeta-artista, uma expansão íntima, prologando possíveis da tónica da ‘viagem’ que sempre fez sua; proporciona, enfim, uma reavaliação do nexo sujeito/objecto na relação com a chamada ‘realidade’. Será este duplo movimento entre interior e exterior, esta relação binária de complementação, o que dissolve definitivamente a concepção da realidade e da literatura realista para Michaux. Transcrever a realidade é um absurdo, como observa Jorge Luis Borges:

Michaux sait parfaitement qu’il n’y a pas de littérature réaliste. Prétendre, comme l’a dit George Moore, transcrire la réalité est absurde, d’autant que l’on transcrit seulement ce qui est écrit, car la réalité est non seulement verbale mais aussi mentale, physique, onirique, etc., et que le langage est un système de symboles.<sup>31</sup> (Borges 1983, 44)

A transcrição da realidade é um absurdo porque a realidade em sua totalidade é também um acontecimento interior, uma intrarrealidade. O absurdo a que alude Borges também se refere a uma insatisfação contemporânea: o conflito humano de demanda de um sentido inerente à vida e a resposta silenciosa do universo. Comparece, desta forma,

---

30 Cf Jacques Cells (1990)

31 “Michaux sabe perfeitamente bem que não há literatura realista. Afirmo, como George Moore disse, que transcrever a realidade é absurdo, especialmente porque apenas transcrevemos o que está escrito, porque a realidade não é apenas verbal, mas também mental, física, onírica, etc., e que a linguagem é um sistema de símbolos.” (Borges 1983, 44; tradução do autor)

a dura verdade de que não há um sentido para a realidade total da vida. Transcrever, portanto, a sua realidade é absurda por causa das visões conflitantes do artista, do poeta, do sujeito Michaux e do universo. O absurdo emana do conflito entre expectativas e realidade. Provém da insuficiência de linguagem para traduzir as sensações. Um constante movimento de negociação entre instâncias, como já foi dito anteriormente, intrarrealistas e/ou extrarrealistas. Certamente, este movimento é concretizado por Michaux na/para a escrita: um encontro entre o real e o imaginário nos limites da página em branco. Ou a vivência do infinito circunscrito na finitude de uma experiência estética em trânsito. Entretanto, Michaux explora diversas linguagens como forma de questionar justamente os limites de expressão artística. Para além de enfatizar o valor da forma diante do significado.

#### *A viagem e os seus diversos sentidos*

Fiz referência já, neste trabalho, às viagens que Michaux fez à América do Sul e ao Oriente. Entretanto, como fomos também constatando, o vocábulo ‘viagem’ alude igualmente a vivências íntimas: mentais, mas também físicas ou, se se quiser, implicando a fisicalidade do corpo. Por conseguinte, enfrentamos uma obra ‘a caminho de’ uma territorialidade estrangeira, real ou imaginária, Equador ou Garabagne. Considero, neste sentido, ser proveitoso entender a obra como movimento de exploração de novos territórios, mas, sobretudo, um movimento do centro para as margens. No fundo, outro modo de dizer o interesse do artista em não se enquistar num lugar fixo, tópica que atravessa toda a sua obra. O que se torna patente perante os interesses existenciais e artísticos de Michaux, abarcando viagens físicas e meta-físicas, induzidas ou não por substâncias estupefacientes. Este movimento de busca reflete, enfim, uma paixão cognitiva e o desejo de percorrer espaços não explorados. Um movimento de exploração do ordinário e do extraordinário, uma curiosidade relativa ao mundo, a si mesmo e a outras dimensões. Este processo de deslocamento estruturante une dois pontos diferentes mas complementares, já discutidos anteriormente: o extrarrealista e o intrarrealista.

Como o caminho mais curto que liga estes dois pontos não é necessariamente uma linha recta, o trabalho de Michaux radicaliza a mediação das complexidades presentes

no jogo mente/corpo e sua dialética. Supõe, neste sentido, *revelar* a interação e a complementaridade desses pontos, para além de expor as determinações materiais do seu processo de criação textual (palavra e imagem visual). Jean-Michel Maulpoix, neste sentido, destacou já a pressão da ‘exterioridade’ no artista que *Passager Clandestin* (1984) implica. No ensaio a que me reporto, Maulpoix estabelece uma relação entre os descolamentos viajantes de Michaux e as materialidades do acto de escrita, expondo uma questão fulcral: a do ‘ritmo’, questão em rigor atraída para, e pelo, processo criativo desde os primeiros livros publicados:

L’aventurier d’Ecuador constatait déjà une accélération de ses propres perceptions: sa marche, sa respiration, ses étapes ou ses chevauchées modifiaient son rythme intérieur. Quant aux tribus imaginaires d’ailleurs, leurs mœurs semblent faites pour nous injecter le maximum de désarroi en un minimum de pages. C’est “par la voie des rythmes” que se pose pour Michaux le problème d’être. C’est également par elle que le “petit être” métamorphose sa faiblesse.<sup>32</sup> (Maulpoix 1984, 85-86)

Segundo a descrição de Maulpoix, o “ritmo interior” (1984, 85-86) de Michaux supõe refração dos passos e passeios exteriores; refração não apenas de um Equador, mas de quaisquer tribos imaginárias e seus lugares distantes. Maulpoix afirma ainda que este movimento incessante é o remédio mais eficaz que Michaux encontrou para sua vulnerabilidade, para a sua insatisfação com o mundo e, enfim, para um ‘ser’ danificado. Segundo este estudioso, a personagem Plume é o exemplo de como Michaux nos apresenta uma espécie de anti-herói de si mesmo. Um homem desprovido de coragem, sem apoio, sem identidade, entregue ao acaso, lançado abruptamente no mundo onde não, realmente, não encaixa. “Les uns lui passent dessus sans crier gare, les autres s'essuient tranquillement les mains à son veston”.<sup>33</sup> (Michaux 2016, “Plume Voyage”, para. 1). Um herói numa luta constante para aprender a viver, para se proteger do mundo ao redor e

---

32 “O aventureiro do Equador já notou uma aceleração de suas próprias percepções: caminhar, respirar, seus passos ou seus passeios alteraram seu ritmo interno. Quanto às tribos imaginárias de outros lugares, suas maneiras parecem feitas para nos injetar o máximo de confusão em um mínimo de páginas. É “pelo caminho dos ritmos” que Michaux coloca o problema de ser. É também através dele que o “pequeno ser” transforma sua fraqueza.”(Maulpoix 1984, 85-86 ; tradução do autor)

33 “Alguns passam por ele sem avisar, outros enxugam as mãos silenciosamente em sua jaqueta.” (Michaux 2016, “Plume Voyage”, para. 1; tradução do autor )

para enfrentar forças que se lhe opõem. Para além de, entretanto resistir aos seus próprios demónios e à tentação de dormir, em suspensão completa com a realidade. O modo como Maulpoix analisa o motivo da ‘viagem’ – ou, melhor em declinação plural, ‘viagens’ – e a figura do movimento na obra de Michaux sustenta um argumento central: a viagem promove a fuga do artista de si e explora as suas múltiplas personalidades, detonando a sua vocação metamórfica e para a desintegração.

Por conseguinte, a tónica da viagem devolve-nos duas forças em acção: a) a primeira relacionada com o ‘deslocamento’ presente em toda a viagem, ou seja, o trânsito e o movimento; b) a segunda remetendo para a influência do lugar sobre o corpo viajante. Estas forças são figurações tanto de instâncias materiais e demográficas, quanto de instâncias abstractas e psicológicas. Actuam de modo recíproco e, neste sentido, questionam o traço metafísico que as diferencia. Ao mesmo tempo que não é possível estar no mesmo lugar depois de uma partida, também não é possível ser o mesmo, pois o que modifica o espaço passa a ser também modificado. A escrita, como ‘viagem’, é o *tracejado* de um movimento que indistingue sujeito/objecto, mente/corpo ou intrarrealidade/extrarrealidade.

Um dos trechos escritos por Michaux mais familiar ao público leitor encontramos-lo no livro *Passages*. Este trecho parece explicar bem o pensamento de Maulpoix sobre o poder que a ‘viagem’ exerce na escrita do artista. E no próprio pensamento de Michaux sobre a ‘viagem’ e a ‘aventura’. Em célebre passagem, Michaux escreve: “J’écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l’aventure d’être en vie”<sup>34</sup> (Michaux 2016, “Observations”, para.11). A escrita é considerada pelo poeta a aventura vital por excelência, sobrepondo-se inclusive ao movimento por espaços físicos e dimensões abstractas. A escrita é, pois, a verdadeira viagem. Assim sendo, talvez seja mais apropriado relacionar escrita e viagem como parte de uma única economia do *acto de escrita* de Michaux. O *acto de escrita* supõe atravessar-se, descobrir-se e materializar-se no processo de criação artística. Será este também o cerne de uma vida que o é, para Michaux, na medida em que seja demanda do auto-descobrimento. Neste sentido, Michaux busca-se no exterior para encontrar-se e

---

34 “Eu escrevo para passar por mim. Pintar, compor, escrever: passar por mim. Esta é a aventura de estar vivo.” (Michaux 2016, “Observations”, para.11; tradução do autor)

atravessar-se mediante a viagem da própria expressão artística, seja ela literatura ou pintura. Ao escrever, Michaux compõe-se. Uma vivência, uma experiência, é, digamos, absolutizada por este *-se* autorreflexivo.

É este o motivo pelo qual o modo como concebe a ‘viagem’ precisa de ser levado em consideração. Recordo, neste sentido, que o primeiro livro, vindo a lume em 1929, foi intitulado por Michaux *Ecuador* – em espanhol – e não *Équateur* – que seria a voz francesa. A comutação do vocábulo francês pelo do idioma espanhol, dir-se-ia, introduz uma distinção que traz à retentiva a distinção que supôs o termo *différance* consagrado por Derrida. Contudo, ao contrário de *différance*, *Ecuador* e *Équateur* não ostentam uma mesma pronúncia; seja como for, a comutação apresenta uma lógica de distinção que pode ter como corolário uma comparação produtiva com o pensamento derridiano. Primeiramente, o que seria afinal a noção de *différance*? Ao alterar a ortografia usual de *différence* para *différance*, Derrida introduz uma distinção que só é discernível *na escrita* (pois as duas grafias são pronunciadas de forma idêntica). Resumidamente, o significado, no pensamento de Derrida, portanto, tem um vínculo conspícuo com a presença na ‘fala’, deslocada e distante da ‘escrita’. Ora, o que *Ecuador*, grafado voluntariamente em espanhol, nos pode devolver como achega para esta aproximação? A sonoridade estrangeira inverte a lógica fala/escrita e manifesta uma presença que não aceita a domesticação da significação, para além implicar resistência à colonização linguística. *Ecuador* atrai, em suma, para além da significação do nome, a *performance* do falante. “Ecuador”, poderíamos especular, garante a presença do estrangeiro, do nativo, do outro assimilado ao mesmo; e, assim, seria uma amostra minimal da escrita como forma de atravessar-se de Michaux. A afecção do lugar sobre o viajante. A escrita ritmada pelo movimento da *psiconáutica* de um do viajante Michaux. Devolve-nos também a inexistência de quaisquer experiências de presença pura, que ao invés se perfilam como cadeias de presenças com marcas diferenciais:

Je te salue quand même,  
pays maudit d’Équateur.  
Mais tu es bien sauvage,  
Region de Huygra, noire,  
noire, noire,

Province du Chimborazo, haute,  
haute, haute  
Les habitants des hauts  
plateaux, nombreux, sévères,  
étranges.  
'Là-bas, voyez, Quito.'  
Pourquoi me frappes-tu si fort,  
o mon coeur?...<sup>35</sup> (Michaux 2016 [1929], Arrivée à Quito, np)

Isto posto, ao aventurar-se no “país amaldiçoado do Equador”, Michaux faz uma viagem “selvagem” para *se* atravessar a si mesmo, para *se* descobrir. Descreve o lugar, mas assume antecipadamente no diário publicado ser ele próprio o contraditório, o princípio negativo da vivência viajante, ou seja, “un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal de voyage”<sup>36</sup>(Michaux 1929, “Préface”). De certa forma um aviso, ou melhor, uma contra-indicação referente ao próprio livro. Um sujeito que se desculpa, como a personagem Plume, por escrever. Constantemente marcando a sua identidade com o ‘não’, o ‘contrário’. O ‘não’ querer associar-se a uma escrita ou um estilo. Desta forma, coloca-se também à margem do próprio pensamento.

É o movimento de vai-e-vem pela *intra* – e *extra* – realidade que fundamenta a sua escrita. As jornadas por diferentes dimensões conduzem-no ao encontro com o desconhecido em si mesmo. Estas são, num certo sentido, prefigurações das explosões turbulentas, intensificadas pela droga, que sobrevêm nos seus ulteriores experimentos. São, ainda, homologáveis aos actos de loucura, aos sinais imaginários, à ausência de cores e de suspensão do sentido, na escrita ou pintura posteriores. É como emanações do deslocamento no espaço do interior (“l’espace du dedans”) que múltiplos caminhos se abrem, aproximando Michaux do que chamou ‘interiores distantes’. Antes de abordar estes ‘interiores distantes’, é necessário rever os termos de como Michaux desloca os escritos da América do Sul para a Ásia.

---

35 “Eu te saúdo de qualquer maneira, amaldiçoado país do Equador. Mas você é muito selvagem, Região de Huygra, preta, preto preto Província de Chimborazo, alta, alto, alto Os habitantes das terras altas bandejas, muitas, severas, estranho. “Lá, veja, Quito.” Por que você me bate tão forte, meu coração? ...” (Michaux 1929, “Arrivée à Quito”; tradução do autor)

36 “Um homem que não sabe viajar nem escrever um diário de viagem.” (Michaux 1929, “Préface”, np; tradução do autor)

## *Um bárbaro na Ásia*

O diário de Michaux sobre a Índia, a China, o Japão e a Malásia provocou críticas controversas, por parecer tratar-se do relato de um viajante que atribuía àqueles lugares generalizações a respeito da cultura oriental. Foi, inclusivamente, considerado como sendo um “falso orientalista” por Akane Kawakami, autora de *Barbarian Travels: Textual Positions in Un barbare en Asie* (2000). Para Kawakami, o texto de Michaux encontra-se repleto de aforismos que empobrecem o texto, além de ser muito pouco elucidativo sobre a cultura oriental. Segundo a autora, assenta num paradoxo oportunista, ao reconhecer a assumida marginalidade europeia em relação ao Oriente. Apesar de Michaux se sentir deslocado, como já referi, em relação ao social, a sua condição de de branco europeu garante-lhe uma situação favorável perante este deslocamento. É confortável colocar-se no lugar do Outro “à margem” (2000), assevera a autora, quando o retorno ao “centro” será sempre possível.

Um exemplo do que Akane Kawakami aponta no seu estudo reside no facto de que, em *Un Barbare en Asie*, Michaux (1933) parece não mais sofrer pela sua situação marginal, pois a margem agora lhe proporciona um local melhor. A margem, o local para onde se desloca desafecto ao centro, permite-lhe uma paradoxal integração, sendo, como é, um local pejado de idealização e, portanto, distante do que significa ‘ser oriental’ quando se tem o oriente não como possibilidade mas como condição. Contudo, apesar da crítica aberta sobre a escrita de Michaux em *Un Barbare en Asie*, Kawakami observa que é a partir desta experiência que Michaux aprende a aceitar o outro como alteridade:

But a voyage to Asia and back is not linear but circular: its nature is such that it cannot be fully explained or evaluated by its ending, and neither can the resulting récit de voyage. Whatever he ultimately concluded from his travels, “in Asia [...] Michaux had found in himself a new faculty [...] the power to accept and to enjoy the otherness of the world”. (Kawakami 2000, 991)

Kawakami mostra-nos, ainda, que *Un Barbare en Asie*, livro publicado em 1933, diferentemente de *Ecuador*, vai além do jornal de viagem. É uma espécie de ensaio

psicológico, menos social e mais íntimo, na medida em que revela, progressivamente, os pensamentos do artista e a sua visão do mundo. *Un Barbare en Asie*, por conseguinte, marcará um ponto de inflexão do poeta, que deixa de posicionar-se em relação a um ‘outro’ e se abre para o desconhecido. É pela exploração sistemática daqueles países asiáticos que Michaux dispõe a sua escrita a enveredar por um projeto espiritual. E apesar das generalizações que leva a cabo, o artista descobrirá, pela primeira vez na Índia, um povo que parece ter respondido ao essencial daquilo cuja demanda o mobiliza. “What is most attractive about them to Michaux is the beauty of the unknown: the unknown mentally that makes them take such a vow” (Kawakami 2000, 981). O livro veicula, portanto, a sensação de um encontro entusiástico, como se, ao invés de um espaço geográfico, Michaux tivesse descoberto um novo território até então desconhecido, o território místico ou do inconsciente. Não apenas Kawakami anota este deslocamento do exterior para o interior nos escritos de Michaux, também o já citado Maulpoix (2018) observa a mesma propensão:

Ainsi exalte-t-il l’Hindou pour sa maîtrise, sa tranquillité, son goût de la jouissance et de l’adoration, sa capacité à “intervenir quelque part en soi.” Après les Hindous, d’autres peuples sont visités : Tibétains, Cingalais, Chinois, Japonais, Malais. Chaque fois, le voyageur se pose en observateur: il s’attache à témoigner de la singularité de chacun. Il tire de ses essais interprétatifs les fragments d’une morale. C’est une certaine façon d’être, de marcher, de se tenir, qui est finalement exaltée.<sup>37</sup> (Maulpoix 2018, n.p)

Maulpoix destaca, pois, outro ponto de vista de *Un Barbare en Asie*. Complementando a leitura de Kawakami, a visão de Maulpoix sublinha como o género do diário de viagem passa a ser abandonado no decorrer da narrativa de *Un Barbare en Asie*. No seu lugar, Michaux começa a demonstrar interesse, de forma mais activa, pelos prazeres e adorações de diferentes comunidades tribais. A abstração e o conceito passam

---

37 “Assim, exalta o hindu por sua maestria, tranquilidade, gosto por prazer e adoração, capacidade de “intervir em algum lugar em si mesmo”. Depois dos hindus, outros povos são visitados: tibetanos, cingaleses, chineses, japoneses e malaios. Cada vez que o viajante se apresenta como um observador: ele se esforça para testemunhar a singularidade de cada um. Ele extrai de seus ensaios interpretativos os fragmentos de uma moralidade. É uma certa maneira de ser, de andar, de pé, que finalmente é exaltado.” (Maulpoix 2018, n.p; tradução do autor)

a tomar o lugar das descrições dos espaços. Sobrevém a análise das estruturas metafísicas e psíquicas destas comunidades; o que diferencia da obra anterior, *Ecuador*, voltada para a descrição de paisagens e de costumes. Segundo Maulpoix (2018), Michaux desloca o modo, digamos, ‘etnográfico’ da narrativa – anotando como as pessoas comunicam, vivem, e o que vestem –, para incidir agora sobre as forças espirituais da religião, da crença, a relação dos povos com o divino, o uso da linguagem e a identidade. Em suma, é em *Un Barbare en Asie* que Michaux parece encetar o seu interesse por assuntos imateriais e místicos.

Detonado o interesse pelo místico, na obra *Ailleurs* de 1967 (La Grande Garabagne, le pays de la magie, Poddema) temos a culminação esta ‘guinada’, desta viagem. É nos espaços imaginários construídos neste livro que o sonho e a escrita se encontram e ganham corpo; obra em que, assim, o artista alcança maiores semelhanças com o surrealismo, além de apresentar uma realidade que transcende as impressões sensíveis. Neste livro, Michaux caminha para uma completa abstracção do imaginário, relacionando o visível, o possível e o material com todo o tipo de ilusões e ideologias; para além de incidir sobre cada um dos múltiplos usos de uma palavra ou signo estruturado a partir de um determinado conteúdo imaginário. Se atentarmos para o título, por exemplo – que podemos traduzir para o português como “em outro lugar” –, Michaux parece apontar para a figura de um “interior distante”.

Como modo de afirmação de ‘liberdade livre’, o narrador move-se por todos os tipos de territórios: uma maçã, um disco, uma praia, uma floresta. O poder da metamorfose, articulada já em “Encore des Changement” – do volume *La nuit remue* (1935) –, encontra outra força e significação. Ocupa outras tarefas, outros espaços. Desfruta do caos de sentido, que ora transita por espaços geográficos, ora por terrenos psicológicos. Concretiza textualmente a materialidade ambígua deste território abstracto. Ambos os lados, o interno/o externo, o ocidente/o oriente, confluem no texto: faces complementares de uma mesma moeda. Entretanto, a hegemonização da experiência interior como autognose, e a sua relação com a tópica da ‘viagem’, fica patente no poema “Liberté d’action”:

Je ne voyage plus.

Pourquoi les voyages m'intéresseraient-ils?

Ce n'est pas ça.  
Ce n'est jamais ça.

Je peux l'arranger moi-même, leur pays.

De la façon qu'ils s'y prennent, il y a toujours trop de choses qui ne portent pas<sup>38</sup> [...] (Michaux 2016 [1949], Liberté d'action)

Em função do que o poema dispõe, Michaux questiona a importância de viajar, se em rigor, ao próprio poeta é possível organizar/criar/inventar um país estrangeiro. *Ergo*, o modo inventivo da mente devém o seu destino primordial. Posicionar-se em direcção a este ‘lugar’ pouco explorado, significa (co)criar universos paralelos. Entretanto, com a ousadia imaginária expandida em *Ailleurs*, a vivência desse outro ‘lugar’ apresenta ainda uma humanidade que, além da sua variedade, pode parecer bastante semelhante àquela que todos podemos (re)conhecer.

Michaux deu provas de um conspícuo fascínio por indivíduos capazes de aceder a outros níveis de consciência, empurrar assim os limites do espírito humano. A sua paixão pela hagiografia – o estudo biográfico dos santos –, e as narrativas de milagres, manifesta-se desde a infância; este interesse, digamos, ‘originário’, mobilizou-o para experienciar, ao longo da vida, fenómenos de *outras* dimensões. Aos 81 anos, por exemplo, publicará *Une Voie pour la Insubordination* (2008), onde se aproxima dos “poltergeists” e dos estranhos fenómenos do contacto de diferentes pessoas com elementos sobrenaturais e místicos. Neste livro, Michaux é mesmo mais do que um místico, aproximando-se da própria figura do *medium*.

Por tudo o que já foi dito, é decerto possível reconhecer ‘ares de família’ entre Michaux e determinadas experiências levadas a cabo por Carl Jung. Lembro, neste sentido, que o psicanalista suíço ‘conversou’ com diversos espíritos e narrou estas conversas de dias e horas em *The Red Book*. Ambos, Michaux e Jung, compartilham do mesmo momento histórico: o ano de 1946, ano em que a Europa tornou-se uma alucinação

---

38 “Eu não viajo mais. Por que a viagem me interessaria? Não é isso. Nunca é isso. Eu posso providenciar para mim, o país deles. Na maneira como eles fazem isso, sempre há muitas coisas que não carregam.” (Michaux 2016 [1933], “Liberté d'action – Poème”)

com as piores visões humanas. O que poderia ser mais incomum para Michaux e Jung do que conceber obras movidas por uma pulsão mística, depois de ser conscientes de que milhões de indivíduos tinham sido racional, sistemática e cientificamente eliminados? O retorno ao “real”, ou a essa realidade devastada, parece fracassar e não estimular a imaginação. Ao contrário, a devastação bloqueia o impulso vital. De um lado, Dovobo, Imperador de Grande Garabagne na obra de Michaux; de outro, Izdubar, o Rei de Uruk na obra de Jung. *Contra* ambos, os líderes de movimentos reaccionários que tomavam o poder na Europa. Por uma questão de, digamos, ‘ecologia’ e sobrevivência psíquica, tornou-se necessário atravessar o mundo em suas dimensões materiais e imateriais. Uma fantasia? Uma forma de proteção diante de uma dor insuportável? Não cabe neste trabalho, entretanto, especular sobre explicações causais destes lances de fuga. Levo apenas em consideração o facto de que ambos os intelectuais, em diferentes domínios hermenêuticos e discursivos, terem afirmativamente disposto nas suas obras um *contato* com a ordem espiritual, a ponto de terem suposto experiências intensas.

O contexto de tensão na Europa abre novas portas e dimensões. “Je vous écris d’un pays lointain”<sup>39</sup>, outro poema de Michaux (2016 [1927-1959]), descreve esse ‘*dehors*’ que amedronta: “Je vous écris du bout du monde. Il faut que vous le sachiez”<sup>40</sup>. É um momento em que se enterram muitos conhecidos: “Voilà, on vous enterre”<sup>41</sup>; e em que se pensa no ‘mar’ como uma promessa de um futuro e de um outro lugar, lugar de confidencialidade e de debate: “Depuis longtemps, longtemps, lui confie-t-elle, nous sommes en débat avec la mer”<sup>42</sup>. A Europa é, ao tempo, um continente marcado por princípio de radical incerteza: “Je ne sais plus que dire. Quand allons-nous nous voir enfin?”<sup>43</sup>. Vem de longe, pois, o Michaux que alia ensimesmamento e recusa de se considerar um fim em si mesmo.

---

39 “Estou escrevendo para você de um país distante.” (Michaux 2016 [1944]; tradução do autor)

40 “Estou escrevendo para você do fim do mundo. Você precisa saber.” (Michaux 2016 [1944] “Je vous écris d’un pays lointain”; tradução do autor)

41 “Aqui estamos nós, você está enterrado.” Michaux 2016 [1944] “Je vous écris d’un pays lointain”; tradução do autor)

42 “Há muito tempo, muito tempo, ela confia a ele, estamos debatendo com o mar.” Michaux 2016 [1944] “Je vous écris d’un pays lointain”; tradução do autor)

43 “Não sei mais o que dizer. Quando finalmente vamos nos ver?” Michaux 2016 [1944] “Je vous écris d’un pays lointain”; tradução do autor)

Para alcançar o objetivo de “se atravessar”, o deslocamento entre ocidente e oriente não foi suficiente. A Michaux foi necessário colocar-se como parte protagonista deste conflito íntimo heterotópico<sup>44</sup>. Ou seja, foi-lhe necessário avançar pelo enredo ‘auto-escópico’ de um espaço imaginário próprio que pudesse refractar os mecanismos que determinam a invenção da realidade ‘externa’ dos espaços actuais e seus respectivos contextos. Para tanto, Michaux escreve e pinta: em suma, compõe. É este, pois, o objecto desta dissertação: a logografia e a pictografia de Michaux no *corpus* integrado pelas obras de matéria lisérgica. Logografia e pictografia que, como argumentarei mais adiante, conformam uma *mescaligrafia*. A criatividade, mediada pela escrita e pela pintura, constitui o fulcro d’“a aventura de estar vivo”, em palavras suas.

Se pensarmos nas três jornadas primitivas de *Ailleurs* (1967), veremos que as exigências cognitivas, sensíveis e imaginativas que subordinam o livro, ecoam a modalização da escrita com que deparamos em *Passages*: “J’écris pour me parcourir”. Este é, certamente, um dos atributos mais notáveis do autor: falar sobre si como se se tratasse de um território a explorar. Por outras palavras, a escrita de Michaux afirma-se a partir de uma acção de deslocamento para um lugar distante interior; não necessariamente, claro está, um lugar que se assimile por correspondência à realidade exterior.

As noções e figuras de ‘movimento’ e de ‘território’ têm um significado importante, como já destaquei, na obra de Michaux e comparecem, aliás, de modo conspícuo, em diversos dos títulos dos seus livros. Posso citar, de momento, como exemplo, os seguintes: *La Nuit Remue*, *Passages*, *L’Infini Turbulent*, *Parcours* e *Déplacements*, *Dégagements*. Neste sentido, o movimento é central para o ímpeto criativo de Michaux, seja nas artes visuais, seja na literatura. Esse dinamismo está intrinsecamente ligado à sua inventividade e expressão estética.

---

44 Uso aqui, com alguma liberdade, o derivado do conceito de ‘heterotopia’. Elaborado pelo filósofo Michel Foucault, visa descrever certos espaços culturais, institucionais e discursivos que são de alguma forma “outros”: perturbadores, intensos, incompatíveis, contraditórios ou transformadores. Heterotopias são mundos dentro de mundos, espelhando e perturbando o que está fora. Foucault fornece exemplos: navios, cemitérios, bares, bordéis, prisões, jardins da antiguidade, feiras, banhos turcos e muito mais (cf. Foucault 2013).

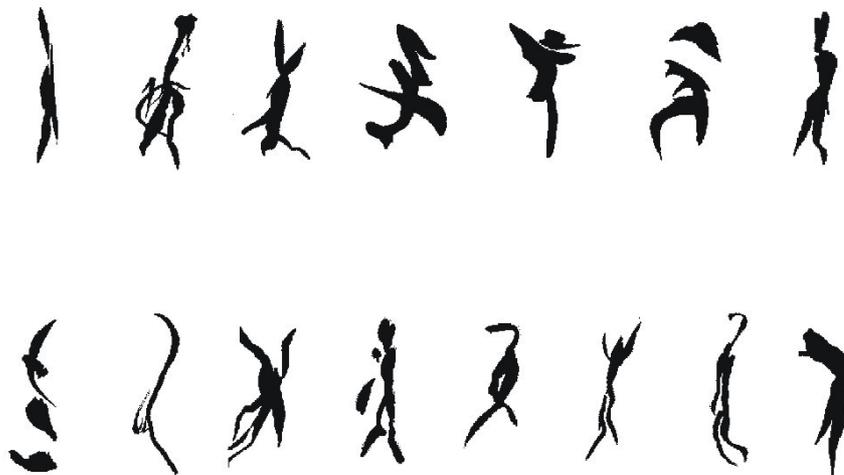
Em *Ailleurs*, por outro lado, não deparamos com a articulação de uma sociedade organizada em torno de um sistema coerente, regulado pela razão ocidental. Um sistema e normatividade estabelecida nestes termos poderá, é certo, ser inspirado para a felicidade de todos. Contudo, Michaux parece defender a ideia de que a não diversidade é um inimigo do facto social. Ao invés da normatização niveladora, é a multiplicidade de raças e culturas que fascina o artista. Principalmente em *Ailleurs*, pois a sua narrativa serve como exercício de idealização de uma sociedade plural baseada em diversas referências a comunidades cuja existência é ‘actual’.

Entretanto, como é sobejamente sabido e já aludi, não apenas de escrita é feita a carreira artística de Michaux: embrenhou-se, também, na esfera discursiva das artes visuais. Digo visuais, pois para além de desenhos, Michaux experimentou também com o cinematógrafo. *Images du monde visionnaire* (1963), filme dirigido por Michaux e Éric Duvivier, é um exemplo importante de como o artista excedeu os limites da poesia e explorou outras linguagens como forma de expressão estética. E, mais ainda, este filme tem uma importância fulcral para o tema da dissertação: reflecte aí, Michaux, sobre os limites do cinematógrafo – a “impotência do cinema” – para dar conta das vivências lisérgicas, dos estados alucinogénios, das visões mescalínicas e sob os efeitos do haxixe. Destaco, por último, as suas ilustrações, pois foi por este registo pictórico que Michaux veio a ser reconhecido pela crítica.

Ao ilustrar vários de seus próprios textos, Michaux fornece exemplos particularmente reveladores de um duplo talento como escritor e artista plástico. Os mais conhecidos são *Méidosems*, *Peintures et dessins*, *Exorcismes* e *Apparitions*. Entretanto, estes livros foram publicados inicialmente sem as ilustrações. Como o poeta só posteriormente concebeu os seus livros como volumes ilustrados, dificilmente se pode considerar que o texto e a imagem sejam indispensáveis um ao outro em seus primeiros livros. De facto, Michaux publicou a maioria dos poemas isoladamente, e só depois do aparecimento das versões ilustradas viria a expor publicamente alguns dos seus desenhos a guaches desacompanhados dos poemas que supostamente deveriam ilustrar. Por conseguinte, a escrita e o desenho são complementares, mas também revelam certa independência da relação multidisciplinar. Podem ser objecto de leituras separadas na sua relativa autonomia.

No livro *Reflections on Inter-Media Reflection in Henri Michaux's Labyrinths* (2001), Richard L. Hattendorf explora o problema da intermedialidade na obra de Michaux. O essencial do argumento sublinha que a vida artística de Michaux começou com resposta a uma exposição das obras de Paul Klee, Max Ernst e Giorgio de Chirico, além de extrair consequências do influxo provocado pela viagem ao Extremo Oriente, onde a arte plástica oriental e a caligrafia chinesa evidenciaram a Michaux o que poderia ser feito com 'linhas' e 'traços'. Hattendorf remete também para uma entrevista do artista com Ashbery, onde explica não gostar da complexidade inerente às técnicas tradicionais da arte ocidental, considerando-as como sendo demasiado artificiais e distantes da 'vida'. Daí, por conseguinte, a atracção de Michaux pelo traço oriental. Segundo o artista, o traço oriental parece-lhe mais flexível, além de deformável e sinuoso. Na mesma entrevista concedida a John Ashbery, Michaux – definido pelo crítico como artista neossurrealista belga –, responde à pergunta “Qual é o valor do surrealismo?”. A resposta é consequente com tudo o que já foi exposto a este respeito: o surrealismo é permissão para se ser quem se é, por mais estranho que possa ser aquilo que uma pessoa é.

Um de livros de Michaux melhor conseguidos no que a de ilustrações diz respeito tem por título *Mouvements*. Consiste em 64 páginas de desenhos a tinta da Índia, um poema de 15 páginas e um posfácio. *Mouvements* apresenta figuras multiformes que convidam o leitor a pensar sobre o acto de escrever como forma representação de movimentos. Michaux, assim, traça com tinta indiana o que poderiam ser sinais externos, ou melhor, traços das impressões das imagens mentais explorados no seu espaço interior. A escrita, portanto, comparece aqui, antes de mais, como a *repetição* de um gesto já prefigurado pelo desenho a tinta. A sua relação com o mundo e com a escrita é feita sobretudo entendendo-a gestualização corporal cromática. De facto, os tracejado a tinta lembra uma caligrafia oriental, mas igualmente silhuetas negras que dançam e se contorcem. Em *Mouvements*, o sujeito 'vive' porque escreve, desenha ou dança, e é disposto como presença na tinta que inscreve uma pluralidade de singulares movimentos corporais. Os desenhos sugerem, sim, movimentos do corpo que lembram a gestualidade de uma dança, tracejamento sinalético de transbordamentos, agitações internas do sujeito, como tematizam alguns dos versos da poesia de Michaux.



Henri Michaux in *Mouvements* 1985, n.p

Ao observar a relação entre inscrição logográfica e pictográfica, os movimentos e seus traços, Michaux parece ainda dialogar com os códigos de notação de uma partitura musical. Mas há uma diferença entre a escrita e imagem visual: enquanto a poesia tenta de algum modo outorgar forma a uma verdade não lógica, os desenhos parecem estar mais preocupados com a leveza do movimento rítmico. Este não pretende propriamente significar, mas ser vestígio dançante. “I make rhythms in painting just as I would dance. This is not a *vérité*” (Ashbery/Michaux citados em Hattendorf 2001, 82). Não é uma verdade, apenas uma dança. Seja como for, a nua afirmação ou negação de um pensamento, em si mesmo, não deixa de ser uma verdade em potência.

De acordo ainda com Hattendorf, Michaux não teve em mente *ilustrar* a sua escrita, mas sim expressar através de duas linguagens diferenciadas o mesmo pensamento. Por este motivo, nos livros ilustrados, o texto ou a imagem tem datas de execução distintas. Não são necessariamente uma tradução ou composição de linguagens. Entretanto, o *acto de escrita* pode comentar sobre o *acto pictórico*, ou vice-versa; e podem, ambos, ser conformados como exercício de autointerpretação artística. Neste particular, conhecer a ordem em que os elementos visuais e/ou textuais de um livro foram produzidos é, certamente, factor determinante para uma leitura.

A mesma relação entre escrita e imagem sugerida por Hattendorf pode ser perscrutada nas obras que Michaux dedica às experiências com a mescalina. Nestes livros,

as ilustrações servem como complemento, como uma outra tentativa de conceder uma expressão – uma forma – aos pensamentos turbulentos provocados pela droga. O texto não funciona como uma tradução da imagem, mas tem um carácter de outra linguagem explicativa para o mesmo objeto. As linguagens não se substituem entre si: justapõem-se, complementam-se para uma compreensão global da obra. O resultado supõe uma reconceituação, bem como uma revivificação. Michaux parece não conceber já o processo estético como algo que dependa exclusivamente da escrita: o sentido implica uma alternância entre signo linguístico e linha pictórica. E esta fundamentação do acto criativo parece exigir uma nova prática interpretativa.

### *Entre espaços e linguagens*

Nesta dissertação sobre a obra de Henri Michaux, pelo que venho dizendo, vai-se impondo a noção de que a espacialidade (lugar, território, entre outras figurações possíveis) e a linguagem constituem duas questões principais relacionadas ao pensamento estético, mas também existencial, do artista. A sua obra desdobra-se (movimento, interior, exterior, imagem, escrita) a partir destas duas matérias centrais. O espaço é apresentado entre um dos mais delicados mecanismos para a abstração, que não exclui a concretude, que interroga questões sobre os ‘interiores distantes’ e os ‘espaços exteriores e geográficos’. Michaux é movido por uma pulsão intelectual que não exclui a sua dimensão corporal, e neste sentido constitui também um explorador da própria corporalidade do pensamento. Por outro lado, o acto criativo do autor tem uma dimensão laboratorial, visando sempre o seu próprio enriquecimento. Entretanto, considero que não podemos afirmar categoricamente que as questões existenciais dispostas por Michaux tenham como objectivo a destilação de algo parecido a um saber universal, ainda que Margaret Rigaud-Drayton dedique um capítulo inteiro em seu livro *Henri Michaux Poetry, Painting, and the Universal Sign* (2005) ao onirismo de Michaux, que se perfilaria como uma linguagem universal. Rigaud-Drayton propõe, assim, que a ideia de uma linguagem universal de Michaux decorre de um conhecimento crítico do artista sobre as línguas ocidentais. Na óptica de Rigaud-Drayton, Michaux perfaz o caminho inverso das

línguas ocidentais ao considerar o seu corpo como o centro da comunicação e, portanto, da sua escrita. Para Michaux, o corpo é parte necessária da linguagem, a garantir assim o contacto entre o locutor e o locutário. A linguagem ocidental, na visão de Michaux, ao assentar na arbitrariedade do signo, não coloca o falante como centro do processo comunicativo, e esquece justamente aquele quem pronuncia. E por este motivo é incapaz de expressar tanto o inconsciente como os pensamentos elevados do homem. Em virtude desta crítica à cultura ocidental, Michaux irá descobrir um modelo de linguagem mais próximo das suas concepções fora da Europa, mais precisamente na China:

Just as the gestures of Easterners find their counterpart in the imagined movements of Western daydreamers, so the dreams of Westerners share many of the paradoxical characteristics of Chinese. In the same way that Chinese manages to be the sublime language of love precisely because it is a phatic language, so the ‘vulgaire materiel d’expression’ and ‘langage bas’ through which the body and unconscious speak in dreams are conducive to the expression of the most elevated thoughts, according to Michaux. Similarly, Michaux finds in his dreams the same conflation of lexical paucity and rich evocativeness that he attributes to Chinese. (Rigaud-Drayton 2005, 70)

Nesta perspectiva, Michaux encontra na gestualidade oriental aquilo que considera ser o mais próximo de uma linguagem universal: o sonho. Para o artista, a escrita chinesa não só consegue expressar as emoções humanas, como também o inconsciente humano, pois coloca o movimento do corpo como parte integrante da linguagem. Por esta razão, a sua obra sobre a mesalina, apesar de analítica e predominantemente escrita, agrega imagens inspiradas nos ideogramas chineses. É desta forma que Michaux entende incorporar o movimento do seu corpo como parte da obra. Pois na visão de Michaux, o movimento do corpo deve fazer parte da linguagem para expressar os pensamentos elevados.

Os termos deste ‘(des-)encontro’ Ocidente/Oriente trazem à retentiva períodos antecessores da história europeia, períodos de contacto próximo com uma ampla gama de culturas até então desconhecidas: da Ásia, de África, da Oceânia e da América. Consequentemente, a partir das novas relações sociais e económicas estabelecidas com essas culturas, as formas de expressão artísticas foram frequentemente de exploração.

Esta troca acontecia também com as matérias-primas através do domínio colonial. Apesar dos indícios de uma postura colonialista nos textos e obra de Michaux, como sugere Kawakami Akane (2000) e foi já mencionado neste trabalho, uma tal afirmação decerto demandaria uma fundamentação mais cabal. Não é este o caminho da minha dissertação e proporia, seja como for, vincular Michaux à deriva do primitivismo que marcou, de modo diverso, o modernismo e as vanguardas no século XX. Podemos afirmar que a sua visão sobre escrita chinesa envolve a apreciação e imitação de produtos e práticas culturais supostamente em estágio anterior da racionalização da escrita no desenvolvimento humano. Essa definição contém, entretanto, uma contradição básica: a escrita chinesa é admirada e até vista como modelo, mas ao mesmo tempo também se presume inferior a escrita ocidental europeia, porque não estaria totalmente desenvolvida. Esse paradoxo tornará, evidentemente, o primitivismo em Michaux um conceito moralmente complexo.

Ora é a partir deste quadro genérico que podemos ponderar se a sua experiência com a mescalina investigaria, efectivamente, uma linguagem universal a partir da sua experiência com outras dimensões. Ou seria movida fundamentalmente por um encontro consigo mesmo em busca de uma maior e mais intensa expressividade? A investigação de si passa, como mais adiante vou ampliar, por uma noção performativa da linguagem e dispõe o corpo do artista como objeto de investigação e de análise. Desta forma, Michaux explora o próprio corpo. Esta é, de resto, uma das intuições de Robert Bréchon, no livro *Henri Michaux* (1959):

L'œuvre de Michaux apparaît donc de plus en plus comme une entreprise métaphysique et étique. Mais il n'est pas un philosophe ou un moraliste, il est bien un poète. Il ne développe pas une pensée complète, qui se détacherait de l'expérience vécue et se refermerait sur elle-même il projette des leurs, il fait entendre des cris, il amorce des mouvements; pensée qui est consubstantielle à l'être, et qui rest ouverte. N'attendons pas de lui des explications définitives et des solutions. Il provoque notre pensée plus qu'il ne la nourrit. Il nous introduit dans un monde de signes, mais c'est à nous de trouver le chemin<sup>45</sup>.  
(Bréchon 1959, 33)

---

45 “O trabalho de Michaux, portanto, aparece cada vez mais como uma empresa metafísica e ética. Mas ele não é um filósofo ou moralista, ele é um poeta. Não desenvolve um pensamento completo, que se

Apesar de elaborar um pensamento complexo na tentativa de entender um fenómeno particular, Michaux, afirma Bréchon, não é um filósofo mas sim um poeta. Um poeta que nos introduz a um mundo de signos e sinais. O que Bréchon não se preocupa em esclarecer, entretanto, é a relação entre linguagem e as dimensões alterizantes em Michaux (onirismo, vidência, alucinação, misticismo), pois este caminho, ainda segundo Bréchon, somos nós, leitores, que o devemos encontrar. Da leitura surgirão sempre diferentes espécies de questões: 1. Que dimensão nos mostra Michaux neste universo de signos? 2. Por que motivo a língua materna não lhe foi suficiente? 3. Não seria a linguagem ocidental um modo de clausura que Michaux pretende desaprender, colocando-a à margem da própria existência? 4. Que modelo de comunicação exterior supõe esta linguagem ocidental? São diversas questões que se desdobram a partir do mal-estar do artista em relação à insuficiência da linguagem, e que fundamentalmente investiga a fenomenologia do seus actos artísticos. Michaux propõe aos leitores um novo universo de signos e sinais, em o movimento do corpo é o centro da expressão. Mas são os leitores que, pela leitura, devem actualizar a descoberta deste caminho. O caminho de libertação da linguagem em direção a exploração artística do inconsciente actuante no movimento do corpo.

Neste sentido, podemos afirmar que a obra de Michaux traduz um sentimento de desassossego em relação ao mundo e linguagem ocidentais. Este sentimento faz com que Michaux explore intimamente outras relações espaciais incorporadas, implicando na exploração a materialidade da escrita ou do próprio livro. Assim, Michaux quebra com o travejamento central e hegemónico da escrita, apondo imagens visuais intercaladas com o texto. Este mal-estar, contudo, é também um sentimento ambivalente. Primeiro de diferença, de ruptura de padrões em relação a linguagem ocidental, mas também um sentimento de identificação e absorção da linguagem oriental. Ou seja, ao mesmo tempo que as imagens são uma fuga da escrita ocidental, portanto do ocidente, há também uma referência directa à linguagem e aos signos linguísticos do oriente. Parecem palavras, mas

---

destacaria da experiência vivida e se fecharia, projeta o deles, faz gritos ouvidos, inicia movimentos; pensamento que é consubstancial ao ser e que permanece aberto. Não espere explicações e soluções definitivas. Isso provoca mais o nosso pensamento do que o nutre. Ele nos apresenta um mundo de sinais, mas cabe a nós encontrar o caminho.” (Bréchon 1959, 33; tradução do autor\_

não são palavras. Parecem escrita, mas não são escrita. O desejo de Michaux por uma linguagem expansiva – isto é, deslocada – materializa-se na relação dialógica com outros sistemas linguísticos, adotando uma perspectiva que é, sobretudo, promessa de comunicação e empreendimento metafísico/ético, como assentou Bréchon. Robert Bréchon também fez uso também da palavra “parasita” para referir a incorporação deslocalizadora de uma alteridade que, paradoxalmente, se subsume a um modelo de mesmidade centrífuga, dinâmica, heterológica:

Michaux éprouve la présence de l'autre comme l'intervention dans l'univers homogène de son moi d'un élément discordant, parasite, facteur de trouble et de dépersonnalisation; comme une rupture d'équilibre et d'harmonie, ce qui est la définition même de la souffrance. *Le mal, c'est le rythme des autres*<sup>46</sup>.  
(Bréchon 1959, 49)

Através da dialética entre espaços e linguagem, Michaux rompe com o equilíbrio e a harmonia que se supõem definir a monologia. Nega a linguagem ocidental na sua autossuficiência expressiva, mas precisa dela para a sua investigação. Portanto, a linguagem não é apenas um espaço de aprisionamento, mas também de necessária incitação discursiva. Esta questão atravessa o pensamento e a criatividade do artista/poeta. Ao mesmo tempo que se estranha no ocidente, entranha-se no oriente; o estranhamento no oriente mobiliza o retorno ao ocidente. A relação com o ‘outro’ oriental implica um singular ‘colapso’ da relação de sujeito-objeto, incorporada num modelo de subjectivação, como é a de Michaux, cuja radical autoreflexividade se objectualiza. Logografia e pictografia são nomes de um processo criativo pelo que o sujeito indefectivelmente se ausenta numa manifestação objectiva – inscrito pela escrita ou pela imagem visual – que é rasto ou vestígio. De um outro ângulo, as tensões entre sujeitos, espaços, dimensões e linguagens são materializadas na obra como forma de violência e sofrimento.

---

46 “Michaux experimenta a presença do outro como intervenção no universo homogêneo de seu ego de um elemento discordante, parasita, fator de desordem e despersonalização; como uma quebra de equilíbrio e harmonia, que é a própria definição de sofrimento. O mal é o ritmo dos outros.” (Bréchon 1959, 49; tradução do autor)

## *A viagem alucinatória*

Na década de 1950, como já referi, Michaux dispõe-se a encetar um novo caminho de experimentações e viagens. Um caminho que especialmente supõe uma reavaliação do estético e do estésico: caminho de abertura aos estados alucinatórios quimicamente induzidos e à espacialidade virtual, como argumentarei. É a partir da experiência com drogas, em particular com a mescalina, que Michaux explora os limites entre dimensões, os espaços finitos e infinitos, os abismos, a linguagem, a consciência e o corpo. Integram esta via experimental, de modo mais conspícuo, os livros *Miserable miracle* (1956<sup>47</sup>), *L'infini turbulent* (1957), *Connaissances par les gouffres* (1961) e *Paix dans les brisements* (1959). Acrescentarei, ainda, ao ‘corpus’, a curta-metragem *Images du Monde Visionnaire* (1963), filme de Henri Michaux com realização de Éric Duvivier.

A mescalina é, para Michaux, uma droga “plus spectaculaire que les drogues d’autrefois<sup>48</sup>” (Michaux 1972, 10). Além de constituir uma novidade para um artista que não se considera um usuário de drogas, é também o rastro que compõe a escolha dos títulos e do centro discursivo na obra de Michaux. Numa primeira valoração, a mescalina supõe para o autor a entrada no seu discurso da figura da ‘vastidão latente’; supõe a vivência do infinito e a entrada desta categoria nas valorações a respeito do acto criativo. A ingestão de mescalina expõe-no a uma onda implacável de impulsos, “L’orchestre de l’immense vie intérieure magnifiée<sup>49</sup>” (Michaux 1972, 13). Radicalização da autorreflexividade do processo de criação, significa a ampliação da vida interior a partir da afecção dos limites corporais em direcção a um infinito estonteante.

Começo por destacar a importância de considerar alguns aspectos essenciais para pensar a relação de Michaux com a mescalina: 1. estamos diante de um adulto de mais de 50 anos, não é portanto uma relação com o mundo das drogas que associamos normalmente às descobertas da idade juvenil; 2. o artista tem um objetivo muito concreto com essa experiência, livrar-se dos limites do próprio corpo com o auxílio da mescalina, já conhecida por este fenómeno. Michaux, assim, dispõe-se à experiência de contacto com

---

47 As datas que utilizo neste parágrafo referem-se ao ano de publicação. A edição que utilizei para consulta foram impressas em outras datas e nesta dissertação seguem as normas da MLA.

48 “mais espetacular do que as drogas do passado”. (Michaux 1972, 10; tradução do autor)

49 “A orquestra da imensa vida interior ampliada”. (Michaux 1972, 10; tradução do autor)

substâncias químicas com objetivo de se afastar do domínio racional consciente, da rigidez do pensamento lógico, e aproximar-se do seu Eu inconsciente, adormecido em um sono profundo, mas de actividade turbulenta. Sublinho estas questões pois a sua vivência das drogas tem pouco ou nada a ver com o chamado ‘consumo recreativo’. Michaux tem pretensões claras e ambiciosas a respeito do consumo de mescalina, encetando uma investigação sobre os limites das determinações da espaço-temporalidade e de como se relacionam com a linguagem. É, novamente, uma experiência para alcançar um conhecimento de si, é uma viagem ao seu “distante interior”.

Se tivermos em conta a cronologia da obra publicada sobre esta ampla e complexa problemática, deparamos com *Miserable Miracle* que é o primeiro título da série que Michaux dedica às drogas. Durante um período de seis meses, o artista repete a ingestão de doses assistidas de mescalina. Será deitado numa sala escura de um apartamento num hotel antigo que rabisca pequenas anotações das impressões produzidas *sous influence*. Ao contrário de Aldos Huxley, cujo *The Doors of Perception* já destaquei, Michaux descobre que os efeitos mais notáveis da ingestão não se traduzem em profundas transformações dos objetos externos, mas sim em ‘visões internas’ que fluem na sua mente. Descreve esta ‘vidência’ alucinatória como um filme estranhamente agitado e vibrante, que muitas vezes subjuga – possui – todo aquele que a sofre. Ao mesmo tempo: “Dans les visions intérieures j’essaie d’introduire une image de l’extérieur”<sup>50</sup> (Michaux 1956; 36). Note-se, pois, como reincide a dialéctica entre o interior e o exterior.

Em seus experimentos iniciais, comparecem cenas de edifícios incrivelmente altos e numerosos, imagens de oceanos tropicais, seguidos por cores puras – “Elle fait des images cent pour cent purés”<sup>51</sup> (Michaux 1956, 64) – e intensas: um branco absoluto, um verde envolvente. Ainda, destacam-se composições de linhas, formas geométricas e cromatismos em constante mudança e vibração aparecem e concentram a sua atenção, repetindo-se e evoluindo simetricamente para novos padrões. “Difficile introduire une image dans la Mescaline fin qu’elle s’y fixe”<sup>52</sup> (Michaux 1956, 69). Já noutra fase da

---

50 “Nas visões internas eu tento introduzir uma imagem do exterior.” (Michaux 1956, 36; tradução do autor)

51 “Ela faz imagens cem por cento puras.” (Michaux 1956, 36; tradução do autor)

52 “Difícil apresentar uma imagem à mescalina a fim que ela se fixe.” (Michaux 1956, 36; tradução do autor)

experiência com a droga, outros elementos são destacados: o desejo erótico, a relação do homem com o sagrado, com a música, com o texto e a estética. A mescalina intensifica e modifica o mundo exterior a partir do interno.

Ao vincular o uso clinicamente controlado da mescalina ao processo artístico, Michaux passa a integrar uma nutrida lista de escritores que escreveram sobre suas experiências com drogas. Destaquei anteriormente Thomas De Quincey, Charles Baudelaire e Aldous Huxley, são os mais notáveis neste domínio, embora outros exemplos possam ser mencionados como Samuel Taylor Coleridge, Théophile Gautier e Antonin Artaud. Contudo, Michaux diferencia-se dos demais por escrever também durante o tempo de experimentação, o que, em rigor, nem sempre aconteceu com êxito. Na verdade, não é este o ponto crucial do processo, facto que desde logo Michaux reconheceu nos primeiros compassos de *Misérable Miracle*. Aí, lemos:

Faute de pouvoir donner intégralement le manuscrit, lequel traduisait directement et à la fois le sujet, les rythmes, les formes, le chaos ainsi que les defenses intérieures et leurs déchirures, on s'est trouvé em grande difficulté devant le mur de la typographie. Toute a dû être récit. Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit, ne pouvait de toute façon suffire<sup>53</sup>.  
(Michaux 1972,13)

Dois 'muros', por conseguinte: o da 'tipografia' e o do 'lisível'. A escrita *sous influence*, assim, será sujeita à reescrita e, ao ser editada – note-se como o processo criativo congrega estas etapas, um processo que tem um *nómos*, o livro impresso, que impõe limites ao que inicialmente emanou de um contacto com o ilimitado – para encontrar paradoxalmente, em última instância, a estrutura do pensamento racional: não rasurado do texto escrito como resultado final, mas afectado pelo deslocamento que a absorção química havia suposto. O que parece ser o centro da experiência enquanto fuga – Michaux tenta o desapego da estrutura do sentido, pois segundo o mesmo é esta que o aprisiona, ao não integrar o corpo, sendo portanto insuficiente, etc. – retorna ao texto pela

---

53 Na falta de poder entregar o manuscrito integral, o qual traduzia diretamente, e ao mesmo tempo o sujeito/tema, os ritmos, as formas, o caos, bem como as proibições interiores e sua ruptura, nos encontramos em grande dificuldade diante do muro da tipografia. Tudo deveria ser recitado. O texto primordial, mais sensível que lisível, tanto desenhado como escrito, de todo modo, não podia ser suficiente.

exigência do próprio domínio do sentido que tem na figura do ‘livro’ um emblema maior. A escrita original, aquele composto de associações livres do pensamento turbulento, não é suficiente para compor a narrativa textual estésica. Em sua escrita falta o próprio texto, isto é, na escrita falta aquilo que a identifica enquanto texto: o sentido, a lógica, a estrutura. Sem o todo do texto, a escrita de Michaux é incompleta e não se torna passível de compreensão, pois não garante o resultado textual. Entretanto, o procedimento obriga Michaux, e este é já um logro importante, a pensar sobre os limites da linguagem escrita ocidental. A reescrita e edição assemelham-se ao ocorrido com o livro *The Red Book* de Carl Jung, que publicado muitos anos após o momento de ter sido escrito, precisou passar por um processo de “tradução” (im)possível daquilo que poderia ter sido dito e vivenciado.

Michaux explora o uso de diferentes linguagens e por vezes falseia a escrita propositadamente. Deste modo, procura desmanchar as suas significações. Consequentemente, a performance da escrita sob os efeitos de absorção da mescalina opera como um modificador na vida de Michaux. O tempo, o espaço, a imagem visual, o valor da improvisação, o domínio ‘débil’ da linguagem, a noção do corpo como parte integrante da escrita, são noções que passam a compor o seu trabalho artístico-literário após a experiência com a droga. Diferentes crenças e asseverações de Michaux passam, sem dúvida, por uma modificação singular e imediata a partir da viagem alucinatória com a mescalina, como o autor patenteia na sua obra. Em *Les Grandes Épreuves de l’Esprit* (1973), Michaux faz um balanço da influência da mescalina no seu pensamento:

C’est la *nature unique* du penser, sa vie à part, sa naissance, son déclenchement, son indépendance qui le tient cent coudées au-dessus du langage à quoi il ne s’associe que peu, que momentanément, que provisoirement, que malaisément. Au mieux, le précédant, le rejoignant un instant pour repartir en avant, faisant vingt fois le chemin, ou cent fois, en avant, de côté (et à côté), revenant pour repartir plus loin, libre, jamais pour longtemps mêlé à rien de verbal ou de gestuel ou d’émotionnel, jamais vraiment enfoncé dedans ou s’y confondant. Jamais non plus mou, aussi incapable d’être mou que l’électricité.<sup>54</sup> (Michaux 1973, 21)

---

54 “É a natureza única do pensamento, a sua vida à parte, o seu nascimento, o seu desencadeamento, a sua independência que o mantém cem côvados acima da linguagem a que associa apenas um pouco,

No instante primeiro que detona o pensamento o acto criativo independe da linguagem. A experiência com a mescalina faz com que Michaux alcance o momento em que o pensamento é pura potência, ainda não adquiriu uma forma estável ou fixa. Ou seja, na escrita do artista, a mescalina coloca-o em contacto com a singularidade do acto cognitivo. Este cognição, ao mesmo tempo, anota uma mudança na percepção dos espaços e da linguagem. Exige outra relação entre o processo criativo e as suas determinações materiais.

Para alcançar este estado primigénio, Michaux faz uso da mescalina como modo de explorar o território do inconsciente e transgredir, assim, os limites do próprio pensamento. A transgressão está intimamente ligada à ideia de “limite”, já que entendemos por transgredir ultrapassar o limite de algo. Dito de outro modo, a transgressão é uma acção que assenta no cruzamento de uma fronteira. O transgressor, neste caso Michaux, procura desafiar e, em última análise, ultrapassar o limite desta fronteira do pensamento e, eventualmente, ocupar um espaço que o limite havia anteriormente negado. Este espaço, no caso, é a natureza única ou singular do pensamento, singularidade que se perfila como a instância mobilizadora de todas as outras formas sistemática de pensar.

Por esta razão, transgredir mediante o uso da mescalina é também actualizar um acto que oscila entre duas forças: a) uma força interior, que determina proporções, demarca e limita; e uma força exterior, o espaço do não explorado, que não pode ser determinado pois é ilimitado. Esta força exterior era antes negada pelos limites da força interior. Como Michaux escreve em *Connaissance Par Les Gouffres*: “Vous sentez moins ici, et davantage là. Où ici? Où là? Dans des dizaines d’ici, dans des dizaine de là, que vous ne vous connaissiez pas, que vous ne reconnaissez pas”<sup>55</sup> (Michaux 1972, 9). Na viagem alucinatória da mescalina há, portanto, dezenas de forças actantes que colocam

---

momentânea, apenas temporariamente. Na melhor das hipóteses, o precedente, juntando-se um momento para ir adiante, fazendo vinte vezes o caminho, ou uma centena de vezes, à frente, de lado (e depois), voltando a sair de novo, livre, nunca por muito tempo misturado com nada verbal ou gestual ou emocional, nunca realmente empurrado ou confuso. Nunca nem suave, tão incapaz de ser macia quanto eletricidade.” (Michaux 1973, 21; tradução do autor)

55 “Você se sente menos aqui e mais lá. Onde aqui? Onde? Em dezenas de aqui, em dezenas de lá, que você não conhece, que você não reconhece.” (Michaux 1972, 9; tradução do autor)

em relação diversos espaços, um modo de colocação que é, ele próprio, movente, instável. A transgressão acontece ao atravessar – e estar ao mesmo tempo n’ – os limites das intra/extra realidades, duplo potencialmente ilimitado. Esta relação é dialéctica, pois cada espaço é definido em termos do outro, sem que um subsuma o outro. O ilimitado, enfim, é o desconhecido. É exactamente por este motivo que Michaux manifesta relutância, ao início, em experimentar com a mesalina. A droga agencia a dissolução do espaço externo no espaço interno e vice-versa. Figura tanto da condição fragmentária do ‘mundo’ que Michaux se propôs explorar e do movimento do corpo impresso na criação, ele próprio um fragmento.

A resistência em experimentar com a mesalina é também a resistência ao domínio poético, que diz muito sobre a poesia de Michaux anterior à experimentação com a mesalina. O que distingue a experiência com a mesalina é que impõe a radicalização – o excesso, digamos – do carácter dinâmico do processo criativo, afectando o ‘estilo’ e aprofundando a intimidade com a linguagem. Esse dinamismo atrai, entretanto, a transversalidade e a alternância entre imagens visuais e a escrita. A necessidade de encontrar-se, projecto que vem de longe na obra de Michaux, é reavaliada pela absorção estupefaciente, que emaranha a percepção, a cognição e a imaginação dos espaços, quer físico quer mentais. Num certo sentido, resta a Michaux o recurso da recusa do mundo que anteriormente o segregava e mutilava. O que supõe, enfim, a recusa de si mesmo: o mutilado, o fraco, o vergonhoso, a pluma. Tudo isto mediado pela mesalina: na falta da mesalina, Michaux procurou outra substância, o éter, mas neste caso a experiência foi francamente deceptiva, pois neste caso a droga determina ‘conteúdos’: “trompeur, comme tout le reste, l’éter donne des paysages”<sup>56</sup> (Michaux 1935, 66). A mesalina tornou-se, assim, para Michaux, uma espécie contraditória de Musa: inspiradora, interveniente no acto artístico-criativo; mas, também, obstáculo do referido acto estético.

### *Uma musa mesalina?*

---

56 “Enganoso como tudo o mais, o éter proporciona paisagens.” (Michaux 1935, 66; tradução do autor)

Na mitologia grega, as Musas eram as nove filhas de Zeus e Mnemósine. Dizem que Zeus visitou Mnemósine nove noites seguidas, sendo que em cada uma delas foi concebida uma musa. Um artista que invoque as Musas, dir-se-ia que, pela sua intervenção, é capaz de revelar os seus talentos e obrar com uma criatividade divina que o atravessa. Por este motivo, as musas eram nove deusas que simbolizavam as artes e as ciências. Na temporalidade tardia que sobrevém ao fim do tempo Grego, por ‘musa’ veio a entender-se tratar-se de uma pessoa ou coisa que move a inspiração de um artista. Escritores, pintores, músicos e outros artistas podem ter musas, podendo neste sentido alegorizar a parte feminina de um acto criativo que, até há bem pouco tempo, foi masculino *by default*. Consideremos, pois, que a musa seja, portanto, a parte complementar, promotora e fértil, do criador artístico. Neste sentido, a musa penetra-o – sem o fazer, claro está, segundo o modelo ‘clássico’ de inspiração: aliás, em rigor, fá-lo *contra* esse modelo –, enquanto o artista gesticula e cria a partir de um ventre mental.

Michaux passou por diferentes sessões com sua “amante” [*sic*] até aos inícios dos anos 1960. Mobilizado pelas mutações psíquicas e sensoriais causadas pela sua ‘musa mescalina’, o artista produziu um grande número de desenhos minuciosos seguindo uma matriz gráfica já iniciada em anos anteriores. Ambos os exercícios criativos – o gráfico e o literário – acabariam por consagrar Michaux como uma espécie de decano da então embrionária cultura psicadélica, com seus subterrâneos místicos, embora sempre insistisse em se definir como um “bebedor de água” sóbrio, sem nenhum interesse em ‘paraísos artificiais’, tão caros ao arquivo lisérgico de oitocentos. Nos anos após a paragem da experimentação com substâncias estupefacientes, Michaux continuará a desenvolver a logografia e pictografia do gesto artístico a partir da experiência com a mescalina. Na minha dissertação, proponho que se chame ‘mescaligrafia’, justamente, ao conjunto de problemas de índole material e formal suscitado pela experimentação com a ‘musa mescalina’.

A experimentação com esta droga devolve-nos, é certo, mudanças na produção literária e artística de Michaux, muito embora essas mudanças tenham figuras antecessoras que se actualizam depois do período ‘clínico’ de ingestão: no fundo, essa actualização significou, sobretudo, a radicalização dos termos e determinações da autorreflexividade do artista – mas também da obra, como veremos –, matéria *moderna*

por excelência. O experimental não respeita apenas ao uso de substância, mas à forma como Michaux escolheu explorar os aspectos materiais e simbólicos da sua criação artística. Em suma, à forma como enfrentou os ‘muros’ da ‘tipografia’ e da ‘legibilidade’ aludidos pelo próprio em *Misérable Miracle*. Neste livro, por exemplo, as margens de corte das páginas frequentemente interrompem o fluxo da atenção focalizada, de outro modo, no corpo textual; uma possibilidade não explorada do chamado ‘código bibliográfico’, assim, permite colocar questões não objectivadas com anterioridade. O exemplo é ponderoso, pois nos devolve um caso da ‘tipografia’ como ‘muro’: ao contrário do fluxo vertiginoso do pensamento sob os efeitos da mescalina – cuja anotação, em Michaux, foi tentada pela manuscritura –, a sua *mise-en-page*, corolário do processo criativo, introduz a figura da interrupção.

Seja como for, o livro não permanece como um mero veículo que centraliza significações verbais. É articulado como forma e como superfície de inscrição. Michaux faz uso de diferentes dispositivos de composição para fazer vibrar a continuidade e o fluxo de leitura centralizada. A repetição de palavras de modo obsidante, e em muitos casos concatenadas, é signo – ou vestígio – do desmancho sinestésico ‘originário’, determinando o progresso do leitor através do livro e a compreensão geral do texto. As palavras colocadas na margem de corte da página, ainda, têm uma deíctica em relação ao corpo central da página: apontam-no como conjunto, fora do conjunto; muito embora centro e margem perfaçam, também, conjunto. Questiona-se, assim, a rigidez que a chamada mancha gráfica opera no processo de escrita, da leitura e da interpretação textual. Por outro lado, a combinação de palavras com imagens pictóricas na superfície da página ao longo do livro é, também, *significante* de uma escrita do sensível. Consequentemente, Michaux propõe uma transgressão das formas, fazendo-o muito embora ‘sob controlo’: a reorganização da página como superfície de inscrição é explorada nos livros dedicados a entender a mescalina.

Sem descurar estas valorações, vale a pena recordar e ponderar os efeitos que a droga produziu em Michaux. Como foi já frisado neste trabalho, Michaux contou com o auxílio dos desenvolvimentos científicos e dos médicos contemporâneos a respeito da droga, matéria que conhecia. Foi por este motivo que se sentiu confortável para fazer uso

da substância no seu próprio corpo como lugar de experimentação<sup>57</sup> ). O contato com a droga foi mediado pelo convite de um amigo médico, o Dr. Ajuriaguerra:

Dr. Julian de Ajuriaguerra, who taught at the Faculty of Medicine in Geneva at the time of the mescaline experiments and was later awarded a Chair in Developmental Neuropsychology at the Collège de France, provided the group with the mescaline. This doctor also wrote, with Dr François Jaeggi, the first book on Michaux's experimentation with hallucinogenic drugs, entitled *Contribution à la connaissance des psychoses toxiques: Expériences et découvertes du poète Henri Michaux*, published by the Sandoz Laboratories in 1963. This publication underlines Michaux's connection with the scientific world at that time. The presence of psychiatrists and their role as observers during some of his experiments further corroborate this link. Indeed, Michaux's experimentation with psilocybin, undertaken in the presence of Jean Delay and his team at the Sainte-Anne Hospital in Paris, contributed to their official research on this hallucinogenic mushroom. (Parish 2007, 68)

Uma questão se coloca, desde já, diante do livro do Dr. Ajuriaguerra: a de avaliar a produtividade da experimentação levada a cabo por Michaux do ponto de vista científico e médico. Esta problemática, contudo, excede o tema e objecto da presente dissertação. Sabemos, neste sentido, das muitas tensões existentes nas cinco grandes obras compostas por Michaux sob a influência de drogas: uma delas é a do confronto entre o discurso poético e o discurso científicos, precisamente. Como quer que seja, o artista assenta ser a afecção da absorção farmacológica “une impression de prolongation sans fin<sup>58</sup>” (1973, 145). A palavra “impressão” surge nos textos de Michaux quase sempre para qualificar um momento de indefinição ou incerteza. Ao mesmo tempo, avança ainda uma constatação relevante: “existe au monde de la drogue une certaine banalité dans les “visions” imaginaires<sup>59</sup>” (1973: 145). Michaux oscila entre a excepcionalidade e a banalidade dos efeitos da droga. Isto decorre, em parte, do modo como valora a apropriação da droga por parte do discurso científico. Este, no essencial, impõe a

---

57 Cf Nina Parish (2007)

58 “uma impressão de extensão infinita.” (Michaux 1973, 145; tradução do autor)

59 “existe no mundo das drogas uma certa banalidade das visões imaginárias.” (Michaux 1973, 145; tradução do autor)

demanda de uma verdade que tem sempre em consideração o padrão que constitui o estado de consciência não alterada. O conhecimento médico-científico, assim, provê aferição da ‘falsidade’ das visões: as sensações provocadas pela droga são “imaginaires illusoires<sup>60</sup>” (Michaux 1973, 145). Creio ser esta, num certo sentido, a banalidade a que Michaux alude: perante a verdade médica, biológica e científica, as ‘visões’ – o fenómeno alucinatório – são impressões e não certezas.<sup>61</sup> Orientado pelo conhecimento científico quando se dispõe a experimentar com a mescalina, Michaux não deixa de questionar e de duvidar dos seus efeitos; neste sentido, mostrando interesse não pelo conteúdo de verdade das alucinações, mas sim pelas alucinações como *revelação* da ‘máquina do pensamento’: desígnio que não pede analítica científica mas sim o trabalho da *poiesis*.

### *Farmacologia da mescalina*

Em *Peyote and Mescaline* (2007), livro de M. Foster Olive, a mescalina é definida como um alcalóide extraído a partir de uma espécie de cacto mexicano: o *peiete*. O cacto *peiete* é muitas vezes redondo e salpicado com numerosos “cristais” (o nome científico é *Lophophora*). Estas protuberâncias podem ser cortadas em discos e secas ao sol. Geralmente têm o tamanho de 1 e 4 polegadas de diâmetro e, portanto, são de fácil ingestão. A mescalina proporciona uma intensa experiência psicológica e alucinogénia por ser uma das substâncias serotogénicas, relacionadas com as proteínas dos neurotransmissores. Dependendo da quantidade, os efeitos psicadélicos da mescalina podem durar até 12 horas e, geralmente, só começam algumas horas após a ingestão dos “cristais” do *peiete*. Isso ocorre porque a mescalina tem de ser absorvida através do revestimento do estômago antes de entrar na corrente sanguínea e depois no cérebro:

In addition to its psychedelic effects, mescaline has numerous other effects on the body, including the following: increased heart rate and blood pressure; increased patellar reflex of the knee; dilation of the pupils; increased perspiration; increased motor activity and “fidgeting”; changes in posture or

---

60 “Ilusões imaginárias” (Michaux 1973, 145; tradução do autor)

61 Por esta razão, optei por não incluir na tese as considerações do discurso médico do Dr. Ajuriaguerra, pois não cabem no debate que proponho neste trabalho.

difficulty walking; changes in body temperature; changes in levels of sugar, potassium, and white blood cells in the blood; increase urination and salivation; flushing (feeling hot) or chills; nausea and vomiting (Peyote buttons have very bitter and acidic taste, and ingesting the numerous buttons required to produce psychedelic effects often causes the user to feel nauseated and vomit). (Olive 2007,45)

Sabemos que a experiência de Michaux com a mescalina foi controlada por uma dosagem, e a intensidade das sensações é proporcional a esta dosagem. No livro *Miserable Miracle* essa distinção não fica tão clara quanto em *L'Infini Turbulent*, onde o autor opta por uma experiência mais sistemática ao quantificar de forma específica a dosagem ingerida no início de cada capítulo. Por vezes, Michaux descreve as sensações em termos semelhantes às descrições do livro médico de M. Foster Olive (2007). “Agitation diffuse. Difficulté de penser<sup>62</sup>”. (Michaux 1973, 59). Não estaria Michaux a dizer “increased heart rate and blood pressure”, em *Les Grandes Épreuves de L'Esprit?* Ou seria “dilation of the pupils” quando diz “On peu sans peine retrouver leur trace dans maint phénomène mescalinen, notamment dans les vision<sup>63</sup>” (Michaux 1972, 18) em *Connaissance par les Gouffres*.

Descrições abrangentes das experiências dos usuários de peiote, como as da obra de Michaux e do livro de Huxley, *The Doors of Perception*, são geralmente difíceis de encontrar. Isso ocorre em parte porque aquele que ingerem *peiote* consideram difícil descrever as suas experiências por palavras: a substância proporciona estados alterados de consciência e, neste sentido, a organização do pensamento torna-se difícil. Para além do mais, as visões e as percepções vivenciadas após tomar o *peiote* são de cunho fortemente pessoal, razão pela qual os seus usuários resistem em compartilhá-las com outras pessoas. Por tratar-se de um acesso íntimo ao inconsciente, compartilhá-las é considerado supor uma exposição excessiva. Seja como for, as experiências variam de acordo com as idiosincrasias daqueles que consomem mescalina. Continua M. Foster Olive a descrição, digamos de uma substância integrada por diferentes elementos químicos psicoactivos:

---

62 “Agitação difusa. Dificuldade em pensar” (Michaux 1973, 59; tradução do autor)

63 “Nós podemos encontrar seu rastro em muitos fenômenos mescalínicos, especialmente na visão.”(Michaux 1972, 18; tradução do autor)

Peyote experiences also vary considerably from person to person. Some may feel euphoric; others may feel lethargic; and still others may experience fright and panic. These individual differences are a result of the environment in which the drug is taken, and the personality, mood, attitudes, and beliefs of the user. Chemical factors, such as dosage or form of the mescaline (i.e., in peyote buttons, dried powder, or peyote juice or tea), also influence the experience. In general, pure mescaline produces generalized hallucinatory effects, whereas peyote buttons produce a more variable, complex, and unpredictable experience. This is likely because the peyote cactus contains many psychoactive chemicals besides mescaline. (Olive 2007, 52-53)

São diversas as dimensões da interação com uma droga psicadélica. Todos os fatores relacionados à experiência de cada consumidor precisam ser considerados, pois influenciam na resposta à alucinação. A substância e a dosagem manipulada, o corpo e a memória de quem utilizou a substância, a sua personalidade, o humor, os traumas e o contexto utilizado, o ambiente, a claridade do lugar onde foi administrada e ingerida. Estas informações não são de longe uma novidade se pensarmos que o centro de afecção é o corpo e, portanto, tudo aquilo que se experimenta é mediado pelas singularidades de um corpo. Assim, não apenas a dosagem, o local, os estados de ânimo, cada detalhe, pode determinar uma experiência diferente. Por tudo isto, cada alucinação psicadélica é um evento único. O peiote age diferentemente de pessoa para pessoa, pois os copos que atuam são diferentes. No caso de Michaux, por exemplo, Rudín observa que:

Las visiones que bajo los efectos de la mescalina tenía Michaux eran complejas y cinéticas, incluyendo velocidad, vibración, metamorfosis, ruptura, poliopia, simetria, encabalgamientos, coexistencia de dimensiones simultáneas, series de un elemento y luego su opuesto, sinestesia, etcétera. (Rudín 2000, 175)

Contudo, apesar da grande variabilidade no tipo de experiências produzidas pelo peiote/mescalina, é também possível reconhecer um padrão reactivo. Os efeitos geralmente ocorrem em duas fases diferentes: a) durante a primeira fase, a iniciar entre 30-60 minutos após a ingestão da droga, alguns efeitos físicos desagradáveis começam a ocorrer, tais como náuseas, vômitos, cólicas estomacais, escalafrios ou ondas de calor,

tremores, dor de cabeça, necessidade de urinar, dores no peito, inquietação e dilatação das pupilas. Como resultado desse desconforto físico, alguns usuários podem mostrar ansiedade, comportamento depressivo, ou ficar com medo de perder o controle sobre seus corpos ou morrer. Essa fase tem geralmente uma duração de 30 a 60 minutos; b) A segunda fase começa quando os desconfortos físicos da primeira fase se dissipam, várias horas após a ingestão do *peio*. O usuário começa a sentir sensações de extremo prazer, euforia, bem como um incremento das alucinações sensoriais. Ele ou ela pode ter “delírios de grandeza” (sentimentos de habilidades sobre-humanas), ou tornar-se contemplativo e introspectivo. Muitas vezes, o usuário do *peio*, durante esta segunda fase, sente igualmente descoordenação e aumento dos reflexos musculares. Esta etapa pode durar até 12 horas. Esta é, enfim, a sintomatologia, a que podemos chamar ‘clínica’, da mescalina.

Pois bem, esta descrição genérica encontra-se também devidamente consignada em *Connaissance par les Gouffres* (1972), quando Michaux afirma:

Après une courte phase de nausées et de malaises, vous commencez à avoir affaire tout particulièrement à la lumière. Elle va se mettre à briller, à frapper, à percer de ses rayons soudain devenus pénétrants. Il vous faudra peut-être abriter vos yeux sous des étoffes épaisses, mais vous, vous n’êtes pas abrité. Le blanc est en vous. L’étincellement est dans la tête. Une certaine partie de la tête qu’on peut sentir bientôt à sa fatigue: l’occipitale; la foudre blanche frappe là<sup>64</sup>. (Michaux 1972, 11)

A questão da pluralidade ontológica de Michaux, a que fiz referência *anteriormente*, desdobra-se através da sua vivência com a mescalina. Ainda que seja um texto de cunho criativo, não perde a oportunidade para explorar explicações científicas. Ou pelo menos, acoplá-las ao texto. Michaux remete, por exemplo, no aparato de notas-de-rodapé, para textos de índole científica. “Les Champignons hallucinogènes du Mexique” (1972: 10) é um destes textos. Apesar da citação desta textualidade analítica, os livros de Michaux movidos pela experiência com a mescalina remetem,

---

64 “Após um curto período de náusea e desconforto, você começa a ter uma relação especial com a luz. Ela começará a brilhar, a golpear, a furar com seus raios de repente penetrantes. Você pode ter que esconder seus olhos sob coisas grossas, mas você não está protegido. O branco está em você. O brilho está na cabeça. Uma certa parte da cabeça que em breve pode ser sentida como cansada: o occipital; o raio branco atinge lá.”(Michaux 1972, 11; tradução do autor)

fundamentalmente, para a noção de ‘vivência’ com a droga, não podendo ser considerados como uma investigação científica. Em virtude das ‘etapas’ do processo criativo antes mencionadas, o que ressalta é a tentativa de por à prova o pensamento, os sistemas linguístico e pictórico, na captação da emergência, da manifestação, dos efeitos da droga. A ‘verdade’ do acto criativo, assim, dir-se-ia que estriba na *superfície*. Tratando-se, deste modo, de um problema estésico: uma *poiesis* da percepção, da sensação e da cognição.

Segundo Foster Olive (2007), a percepção do tempo e do espaço é também frequentemente distorcida pelo peiote. Algumas pessoas acham que o tempo desacelera quase até o limite, enquanto outras sentem que meses ou anos passaram no espaço de cinco minutos. Olive também afirma que, em virtude dos efeitos, os objetos parecem muito mais próximos ou mais distantes do que realmente são, pois a noção de espaço é alterada tal como a noção de tempo. O caso de Sartre é um dos mais singulares, pois após a experiência com mesalina injectada passou a ver caranguejos durante toda a sua vida (Riedlinger 1982). Ainda, em determinadas ocasiões verificou-se a situação de que certos usuários têm a sensação de estar à procura do caminho errado através de um par de binóculos. Corredores ou túneis podem parecer especialmente distorcidos. Cito novamente:

Perhaps the most common (and desired) psychological effect of peyote and mescaline is the alteration in the perception of light, objects, sound, smell, or touch. Many people call these hallucinations “visions” and feel they are an extremely important part of the peyote experience. Some of the common visual and perceptual alterations that are experienced include the following: flashes of light occurring; objects appearing to move rapidly or change size or shape; the geometry of objects becoming intriguing; objects appearing to have halos of light around them; after-images or “trailers” appearing when objects move; colors brightening and contrasts becoming enhanced; images transforming into lattices, honeycombs, tunnels, alleys, or spirals. (Olive 2007, 56)

Enquanto muitas pessoas relatam que o peiote e a mesalina produzem euforia, outras têm reacções à droga que estão longe de ser agradáveis. Efectivamente, algumas pessoas descreveram suas experiências com o peiote e a mesalina como

“aterrorizantes” e “horríveis”. Ora, em Michaux encontramos descritas, no decurso da obra, as duas situações: tanto a de pavor como a de um ânimo euforizante. Este tipo de reacções pode ser causado pelos efeitos físicos da droga – aumento da frequência cardíaca, sudoração, náusea, vômito –, que às vezes produzem a sensação de perda de controlo ou, inclusivamente, a sensação de morte. A palavra, portanto, seria ‘pânico’. Outros usuários manifestam tal grau de paranoia e desconfiança – assim no-lo devolve, decerto, o caso da experiência de Sartre – que podem tornar-se violentos em relação aos que os rodeiam. A palavra, agora, é ‘fúria’. Não é uma forma de violência exercida sobre a escrita que foi chamando a atenção da crítica de Michaux? Enfim, o usuário pode também chegar a desenvolver estados de delírio, a ponto de suspeitar que outras pessoas ou coisas têm a intenção de o prejudicar. Este tipo de reacção é frequentemente chamado “psicose” e assemelha-se a alguns dos sintomas da esquizofrenia, patologia, de resto, que nalguma ocasião foi conjurada pela crítica como termo de comparação com a obra de Michaux. Como desdobramos, portanto, uma obra que dialoga entre a margem científica e a fronteira artística? Anoto, desde já, que a presença nos escritos de Michaux do discurso ‘clínico’ sobre a mescalina é sintoma de um autor que não pretende ‘estetizar’ a experiência vivida com a droga. Em rigor, o caso do autor de *L’Infini Turbulent* é significativo por tratar-se de um escritor que enfrenta esta experiência *como* escritor; neste sentido, a experiência passional e intraduzível da mescalina agencia a desautomatização de diferentes hábitos artísticos – é conspícua uma pulsão ‘anti-artística’ a movê-lo –, aprofundando a autoconsciência cognitiva e estésica no enfrentamento às determinações materiais do pensamento e da criatividade.

### *O jogo ‘auto-soma-psicográfico’ da mescalina*

O processo criativo vinculado ao uso experimental da mescalina é atravessado por tensões dialógicas, contradições, paradoxos, envolvendo, em sentido lato, a relação entre a mente e o corpo, binómio que, por seu turno, é subsumido pelas suas determinações materiais e virtuais. No começo, o artista ingere a mescalina; depois escreve ou desenha sob os seus efeitos, que podem supor intermitência e diferiçãõ no tempo; ulteriormente, o autor submete a reescrita os materiais de modo a acudir ao ‘muro’

da legibilidade. Verificam-se, portanto, sucessivas mediações tendo, como *télos*, a edição desses materiais em livro. Deste laborioso processo – a que chamaria, com alguma liberdade, ‘jogo auto-soma-psicográfico’ e que, mais adiante, me ajudará a descrever a ‘mescaligrafia’ de Michaux – interessa-me, sobretudo, destacar o que implica, para o autor, de estabelecimento de uma relação entre o ‘infinito’ e o ‘finito’. Michaux produz um relato sobre uma experiência que considera supor contacto com o infinito – as sempre elusivas ‘interioridade’ e ‘exterioridade’; ora, a formalização desta infinitude requer, entretanto, meios finitos – mente, corpo, escrita, grafismo, obra/livro – que têm na mesalina tanto um símbolo como um signo, tanto uma metáfora como uma metonímia.

Para adensar a descrição do ‘jogo auto-soma-psicográfico’ que a mesalina impõe à obra de Michaux, é necessário considerar também como o artista realizava os próprios experimentos. A este respeito, chamo a atenção para os recursos disponíveis na época com os quais Michaux realizou o seu experimento. Neste sentido, o autor avança por um pensamento dos meios materiais, destilando deles um conjunto de signos – uma logografia, uma pictografia – que não visam propriamente constituir um ‘sistema’. Se se quiser, uma ‘língua’ que perfizesse a intelecção do ‘todo’. Em *L’esthétique du Pli* (2007), Llewellyn Brown ao analisar a dobra e os desdobramentos da obra de Michaux observa que:

L’utilisation que Michaux fait du langage et de la peinture vise à élaborer une langue de peu de moyens, et sans chercher qu’elle s’amplifie et s’entende, [...] pas territoriale, ne visant nullement à répondre à tout, à couvrir l’ensemble des composants de la Terre<sup>65</sup>. (Brown 2007, 150)

Llewellyn Brown constata que Michaux tematiza a problemática das materialidades das linguagens artísticas, no fundo indo ao encontro de um desígnio moderno e modernista: a ‘verdade’ da arte reside na autorreflexividade dos seus próprios meios. A aproximação de Llewellyn Brown é proveitosa, centrando-se na figura de uma ‘língua com poucos meios’: esta escassez de meios decorre, no fundo, da concretização

---

65 “O uso de linguagem e pintura de Michaux visa desenvolver uma linguagem de poucos meios, sem procurar que ela amplifique e se entenda, [...] não territorial e não visando responder a tudo, para cobrir todos os componentes da Terra.”(Brown 2007, 150; tradução do autor)

do infinito por mediações finitas – escrita, imagem visual, caneta, tipografia, a droga –, o que em última instância coloca em tensão, e em suspensão, os termos do processo. Isto é, o ‘livro’ ou as ‘linguagens’, que serão tanto *fragmentos* como *totalidades*. O acto de expressão artística exige uma intensificação da autoconsciência dos elementos que movem a obra. O saldo é o de uma agência criativa que comuta a ideologia do subjectivismo autoral romântico por um processo de *sujeição* aos materiais que, muito embora, não nos devolvem um processo sem controlo. O ‘corpus’ lisérgico de Michaux, assim, supõe fazer do ‘livro’ um *acto* – daí tender, progressivamente, para a proeminência da *gestualidade* da escrita e da iconografia – que teve na alucinação mescalínica a sua lógica e a sua analogia.

## PARTE II – A REALIDADE ALUCINOGÉNIA E SEUS ELEMENTOS

### CAPÍTULO 3. O TROPO LISÉRGICO NA LEITURA MATERIAL DOS MEIOS ARTÍSTICOS

A mesalina oferece a Michaux novas possibilidades de pensar as mediações materiais do processo artístico e, assim, reavaliar também os valores simbólicos que o determinam. Com as novas possibilidades, surgem questões antes desconhecidas ou lateralizadas. Isto significa, assim, que podemos adensar a descrição do exercício experimental sem que, todavia, se deixe de manter a enigmática do acto criativo. Pois é este mesmo acto criativo o que se enfrenta à inapreensibilidade da materialidade dos seus suportes de inscrição. Num certo sentido, a mesalina funciona como um Minotauro para o qual a criação, tanto labirinto como fio de Ariadne, sempre tende sem o apreender. A letra e o ícone: como veremos, em Michaux atraindo-se mutuamente: iconização da letra, alfabetização do ícone... Como gerimos possíveis interpretações de algo sobre o que não temos um domínio intelectual? Inventamos uma nova palavra ou usamos palavras aproximadas, oblíquas? Transferimos ou adaptamos? Questionar tal situação é pôr de manifesto, uma vez mais, a condição tropológica da linguagem, ou seja, o múltiplo emprego figurado da palavra. Assim, o tropo lisérgico numa leitura material dos meios artísticos integra, para além da mesalina, os possíveis diversos sentidos figurados atribuídos à palavra “lisergia” e seu campo semântico derivado. Por este motivo, ao procurarmos uma definição no dicionário, deparamos com um gatilho que ajuda a pensar o seu uso tropológico, congregando, mas também excedendo, a própria valência literal do termo. Neste sentido, entenderemos por “lisérgica” toda aquela substância que deriva de um alcalóide e tem propriedades alucinogénias.

Foram os alcalóides que possibilitaram substâncias e produtos como a cafeína, a cocaína, a morfina/heroína/codeína e, também, o objeto principal deste trabalho, a mesalina. Podemos atribuir, portanto, um conjunto de atributos cognitivos a essas substâncias, ainda que o não façamos reduzindo esse conhecimento ao discurso científico: atributos, enfim, que envolvem o tropo lisérgico. Fundamentalmente, este conhecimento fixa o lisérgico no fenómeno alucinatorio e, ao mesmo tempo, estabelece a toxicidade das substâncias alcalóides dependendo das quantidades ingeridas. O corpo humano, intoxicado por aquelas substâncias, é suporte, ou uma superfície de inscrição, de uma ampla fenomenologia de alucinações. O tropo lisérgico, deste modo, encontra-se

intimamente vinculado à figura da alucinação e dos fenómenos alucinatórios. É mesmo um lugar comum, de resto, associar o estado lisérgico ao estado de alucinação.

Contudo, há um problema nesta linha de pensamento que equaciona mesalina e alucinação. O problema não reside no vínculo que entre elas se reconheça, mas no modo como se produza uma *descrição explicativa* do estado de alucinação. Podemos mesmo afirmar que esta tentativa de explicação é uma tarefa frustre se for determinada pela lógica da causa/efeito. Por outras palavras, o sujeito de uma vivência lisérgica não goza de um processo de significação tangível de que se deduza um modelo explicativo que suporte tal vivência. A vivência actualiza-se fora das estruturas de sentido, e uma tentativa de significação supõe que a linguagem é, *ab initio*, uma tradução. Esta impossibilidade devolve-nos a distância que separa uma vivência alucinogénia da lógica racional da linguagem. O distanciamento, a dificuldade de tradução, a fuga do sentido e significado suscitam, assim, múltiplas questões sobre a própria *realidade* desta vivência. Como se verifica, sobretudo, a impossibilidade de revisitação do vivenciado – ou seja, um voltar à vivência lisérgica primeira –, somos *empurrados*, digamos, para a *analógica* do processo criativo artístico no intuito de reconstruir – por alusão, por sugestão – este estado sensível. Como, entretanto, recriar esteticamente o momento vivenciado? Caso o processo criativo utilize como suporte a palavra, o verbo, enfatizando a autoconsciência da figuralidade da linguagem – hiperbolização e metaforização, principalmente –; ou seja, comutando o uso analítico da linguagem pelo uso *poiético*.

Como a alucinação foi sendo um objecto e um conceito pensado tanto no âmbito do discurso filosófico quanto no da psicanálise, damos conta imediatamente de que se foi coagulando uma associação recorrente entre a alucinação e os diversos estados da psique, tanto consciente quanto inconsciente. Assim, por ser entendida como falsa percepção do mundo, a alucinação induzida por afecção lisérgica – o que não difere muito da interpretação do fenómeno alucinatório de outros campos –, é vista como um deslumbramento, muitas vezes definida como uma fragmentação da ilusão, de um devaneio, não tendo, por conseguinte, carácter de verdade do mundo “real”. Ao considerar a alucinação como uma ilusão, torna-se viável a construção de uma narrativa sobre a realidade como sendo o oposto da experiência alucinogénia: o não real. A alucinação estaria, pois, mais próxima do plano imaginativo, do plano onírico, do plano

das associações livres, do plano do inconsciente na psicanálise. Ao mesmo tempo, a alucinação seria vasta e ilimitada, onde o impossível ganharia possibilidade.

Concomitantemente, o impossível realizado no plano do sonho e da alucinação significaria ainda que seja inviável, ao estado de consciência não alterado, organizar, pela lógica e pelo sentido, essa realização. Por outras palavras, uma tradução fiel da realização daquele impossível é uma tarefa difícil de execução. Ou seja, a tentativa de pôr em comum, de comunicar, aquela desordem implica a própria traição da mesma. Verifica-se, portanto, uma contradição insolúvel em tornar possível o impossível. Inclui-se, justamente, o excludente. Por este motivo, a alucinação, e neste caso a alucinação lisérgica, é comumente interpretada como sendo o oposto da realidade. Ou, como escreve Macpherson: “It involves being in a state that the subject cannot tell apart from such an experience” (Macpherson and Batty, 2016: 02).

Resta-nos investigar a alucinação como uma etapa de compreensão do domínio do tropo lisérgico. Existe uma definição clara sobre alucinação? Seria esta um tipo de ilusão? É necessário lembrar que, apesar da significação semelhante, alucinação e ilusão não têm o mesmo significado, embora em alguns momentos se aproximem a ponto de provocar confusão. Fiona Macpherson (2016), num artigo intitulado “Redefining Illusion and Hallucination in Light of New Cases”, apresenta algumas noções tradicionais relacionadas com os termos ‘ilusão’ e ‘alucinação’:

The notions of illusion and hallucination are the notions of worldly objects and properties. Worldly objects and properties exist in physical space, external to, and independently from, the mind of the subject. Such objects and properties will often be external to a person's body, but they need not be, and may include parts and features of a person's body, such as their hand [...] The fundamental conception of illusion is that it consists in perception of some form, but it also consists in at least some misperception. [...] The fundamental idea of hallucination is that does not amount to perception at all, but it bears some similarity to the mental aspects of perception—either it involves an experience subjectively like, or indistinguishable from, the perceptual experience had in veridical perception, or it involves being in a state that the subject cannot tell apart from such an experience. (Macpherson, 2016: 264)

Como forma de iniciar o debate que envolve a distinção entre ilusão e alucinação, a autora destaca o que têm em comum. Segundo Macpherson, ambas são contrárias aos objetos do mundo, que existem no espaço físico externo e são independentes da mente do sujeito. Desta forma, na alucinação, ainda que a percepção seja de uma propriedade verídica, a mente do sujeito não produziria objetos externos do mundo. Isto é, apesar do sujeito acreditar no vivenciado do estado alucinogénio, este evento não teria corpo correspondente no mundo material. Sobre a ilusão, Macpherson destaca como o sujeito percebe um objeto do mundo, perdendo uma ou mais de suas propriedades. Isto é, a ilusão seria diferente da alucinação, pois esta supõe uma experiência de um objeto e suas propriedades por completo, apesar de o objeto não corresponder a uma dimensão física/matéria do mundo. Na alucinação, o sujeito só percebe em virtude de ter alucinado. Uma percepção (artificial?) de um objeto e suas propriedades que só é possível no estado de alucinação. Este argumento aponta para o problema de manter em oposição todas as formas de percepção de estados de consciência alterado e o estado não alterado, consciente. Como podemos, pois, cruzar o estado alterado e o não alterado da consciência? Interrogo-me sobre se esta oposição é devidamente necessária. Se o estado alterado de consciência nos revela algo do mundo de propriedades “verídicas”, qual a natureza desta realidade?

O conceito de alucinação apresentado por Macpherson parece não ter correspondência com o pensamento de Michaux, muito menos com o de bioquímicos e cientistas como Alexander Schulgin a respeito das alucinações induzidas, pois questiona justamente a veracidade das percepções. Para Michaux, a alucinação por mescalina revela, sim, uma verdade. Para o químico, também sobre a mescalina, “I understood that our entire universe is contained in the mind and the spirit” (Shulgin, 1990, “Chapter 2: Mescaline,” para. 12). O primeiro diz perceber o mundo com o uso da mescalina como sendo algo mais verdadeiro que a banal realidade. O segundo, afirma que “Everything I had recognized came from the depths of my memory and my psyche” (Shulgin, 1990, “Chapter 2: Mescaline,” para. 11). Podemos afirmar, neste sentido, que outro universo é revelado para o artista. Um universo que questiona a verdade dos objetos do mundo. Sim, as afirmações são um tanto místicas para um bioquímico, mas se considerarmos que a memória é parte integrante e necessária da percepção, a mescalina

só aumenta a velocidade dos neurotransmissores que activam memórias para perceber o mundo. Isto não supõe fazer da alucinação induzida pela mescalina uma experiência menos verídica de percepção. Ao contrário, o fenómeno químico – mas também físico, pois se localiza na activação de neurotransmissores do córtex cerebral – confere uma ultra-veracidade ao olhar que incide sobre o exterior. Sem considerar as outras formas de cognição presentes na experiência para além da visão. A pergunta é, portanto, de que forma traduzir esta realidade sem cair no vício de a questionar?

Michaux faz anotações de forma ocasional e controlada pelas determinações dos protocolos que exigem as transcrições da sua experiência. Desta forma, as experiências alucinogénias de Michaux supõem um outro factor determinante que é o da experiência assistida. Trata-se de um terceiro elemento que vigia a sua vivência, mas que faz parte de todo o processo do estado de consciência não alterado. Enquanto Michaux aguarda pelo estado de alteração mental, médicos e psiquiatras envolvidos no projeto do artista assistem-no nas suas experiências mescalínicas. Sabemos, entretanto, que nem todas as experiências foram assistidas; mas foram-no na sua maioria.

As valorações implicadas no tropo lisérgico não passam, portanto, apenas por Michaux, muito menos apenas pelos efeitos da mescalina. Seja como for, o tropo contrói-se, inevitavelmente, pela comparação com a fenomenologia perceptiva do estado não alterado, a que Michaux chama de “l’ordinaire réalité<sup>66</sup>”:

L’hallucination est infiniment plus vraie que la vue de l’ordinaire réalité. La réalité, étant formée d’éléments et d’impressions contradictoires, est douteuse, divertissante, fragmentaire. Elle distrait. On la constate – (comme obstacle surtout). L’hallucination, elle est admirablement synergique, synthétique, «d’ensemble», correspondant parfaitement, sans bavure, sans trop ni trop peu, à l’idée, à l’aspiration, à la peur, à l’image intérieure, ne peut être mise en doute, en question – ADEQUATE<sup>67</sup>. (Michaux 1964, 156)

---

66 “A realidade comum” (Michaux 1964, 156 ; tradução do autor)

67 “A alucinação é infinitamente mais verdadeira do que a visão da realidade comum. A realidade, sendo composta de elementos e impressões contraditórias, é duvidosa, divertida, fragmentária. Ela distrai. Encontra-se (como um obstáculo especialmente). A alucinação, que é admiravelmente sinérgica, sintética, "global", perfeitamente correspondente, sem rebarbas, sem muito ou pouco, à ideia, à aspiração, ao medo, à imagem interior, não pode ser questionada, em questão – ADEQUADA.” (Michaux 1964, 156 ; tradução do autor)

Vemos nesta passagem que Michaux não apenas compara os estados de consciência, alterado e não alterado, como hierarquiza qual dos estados revela melhor a *verdade* das coisas. A realidade do estado ordinário apresenta elementos contraditórios e fragmentários, e portanto, acaba por distrair o sujeito da sua verdade. Tal realidade contrasta com a alucinação, que, segundo Michaux, apresenta sem rodeios uma síntese da aspiração, do medo, da imagem interior e, por este motivo, não pode ser questionada. Para Michaux, a alucinação provocada pela mescalina não pode ser posta em dúvida, muito menos em questão, pois se situa à parte de outras realidades, tendo um caráter único de real, de *verdade* do conhecimento interior. Por não ser uma invenção da racionalidade, a alucinação não pode ser racionalmente decifrada. Por outro lado, as interpretações teológicas e literárias reduzem a alucinação a um jogo esotérico metafórico.

Entretanto, a verdade é um tema teológico maior, presente em textos religiosos, detendo um vínculo conspícuo com a liberdade. Esta ideia sobre a verdade tem habitualmente caução numa passagem da *Bíblia*, concretamente de João 8:32: “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”. A civilização ocidental foi encontrando no texto bíblico uma fonte de ensinamentos: buscar a verdade é o objetivo de todo o ser humano, pois a verdade está associada à liberdade. Consequentemente, ao afirmar que a experiência alucinogénica é mais verdadeira do que a banal realidade, Michaux assume inconscientemente uma ideia cristã, de que a verdade é algo que transcende a realidade e, portanto, liberta. A verdade é uma revelação que teria origem em estados extraordinários. No texto bíblico, por exemplo, a verdade refere-se à palavra de Deus. Deus no texto bíblico nada mais é do que o estado primeiro de todas as coisas, a explicação verdadeiramente extraordinária para a existência humana.

Michaux pressupõe, por outro lado, a diferença entre alucinação e percepção verídica, mas considera existir uma similaridade fenomenológica entre ambas. Uma pode ser mais verdadeira que a outra, mas nenhuma é falsa. É como se para entender a verdade do estado não alterado de consciência precisasse ir mais fundo em direção a uma verdade somente revelada no inconsciente. Desta forma, entendemos que o facto de ter conhecimento de seu efeito lisérgico não implica dizer que a experiência não é real. Em *A Sense of reality* (2013), Katalin Farkas utiliza o exemplo de Huxley em *The Door of Perception* para explicar um conteúdo que Michaux provavelmente subscreveria:

It has been suggested that certain drugs make us sensitive to real features of reality that couldn't be experienced in a normal state. Aldous Huxley seems to have claimed something of the sort in *The Doors of Perception*. "Mescaline", he reported, "raises all colours to a higher power and makes the percipient aware of innumerable fine shades of difference, to which, at ordinary times, he is completely blind" (Huxley, 1954, 27). Or even more dramatically: "I was seeing what Adam had seen on the morning of his creation — the miracle, moment by moment, of naked existence". (Farkas, 2013: 405)

Temos aqui diversos elementos, colocados em oposição, da diferença entre o estado não alterado de consciência e o estado extraordinário. Primeiro, aquilo que é percebido do exterior no estado alterado é comparado a uma realidade nua: uma realidade revelada e liberta. Nua porque é considerada pura, despida de conceitos, de convenções morais e sociais; em suma, livre da habitual manipulação pelo consciente. As cores são mais intensas, as formas diferentes de como são percebidas num estado ordinário da consciência. Depois, Farkas compara a visão do estado não alterado de consciência como sendo uma *deficiência* da própria visão, pelo que de la diz ser *cega*, "completamente cega". A visão com a mescalina revela aquilo que Adão pôde ver na primeira manhã da criação da humanidade, o milagre da existência (novamente) nua, momento a momento. Assim, parece verificar-se na alucinação em Huxley e Michaux uma explosão de realidade que salta aos olhos, algo que não pode ser alcançado num estado ordinário. A característica real da realidade é sagrada. A comparação com a figura de bíblica de Adão – do *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia Hebraica e do Antigo Testamento sobre a criação do mundo e das origens do povo judeu – ajuda-nos a sustentar a relação entre alucinação e revelação da origem das coisas. A alucinação por mescalina carrega um misticismo que parece revelar a soma de tudo o que somos agora com tudo que fomos antes, assim com tudo o que poderíamos potencialmente nos tornar; revela o Eu, aquilo que somos como uma totalidade.

Lembro aqui, entretanto, que a experiência de Michaux não é apenas uma experiência da mescalina, mas também uma experiência de obra de arte. E que verdade e realidade, apesar de se confundirem, não são a mesma coisa para a filosofia. Entretanto, não cabe neste trabalho diferenciar as duas, pois o próprio Michaux confunde em diversas

passagens os conceitos. Resta-nos registrar e sublinhar que esta semelhança aparece aos olhos de quem se encontra extasiado pelas revelações ocorridas durante a vivência *sous influence*. E esta vivência tem o seu caráter de verdade na *con-fusão* da vida do sujeito com sua criação. Ou seja, a verdade revelada pela obra de arte é ela mesma: narrativa e traço cuja autorreferencialidade é o objecto correlativo de uma consciência que a si mesma se observa.

### *O material onírico da alucinação*

O tropologia da experiência mescalínica não atrai apenas figuras de matriz religiosa como a de ‘revelação’ ou de ‘símbolo’. Ao supor uma espécie de trabalho sobre a *fábrica da mente*, também lhe foram sendo associados conceitos oriundos da psicanálise, sobretudo no que esta implica de exploração analítica do inconsciente e suas manifestações. Em domínios afins, as definições encontradas tanto pela psicologia como pela psiquiatria para a alucinação entendem-na como um estado de experiência sensorial de coisas não materializadas, mas acompanhada por uma forte sensação de realidade. A forte sensação de realidade é, portanto, uma condição da alucinação:

A philosophical hallucination would have a sense of reality because it appears the same as, or cannot be told apart from, a veridical perception; and, of course, veridical perceptions themselves have a sense of reality. But this isn't helpful for our present project. If we asked what gives the sense of ripeness to a melon, someone could suggest that it has the appearance of, or is indiscernible from, a ripe melon. But that doesn't help much; what we want to know is something like the following: near the stalk, it's giving a sweet smell, but it isn't too soft to touch. When I'm asking for the criteria for a sense of reality, this is the kind of thing I have in mind. I expect that if we can say what gives a sense of reality to a hallucinatory experience, the full answer will reveal what gives the sense of reality to a veridical experience as well. (Macpherson, 2013: 401)

O que Macpherson apresenta sobre o pensamento filosófico a respeito da alucinação é que este conceitua a alucinação a partir de uma indistinção subjetiva, não sendo permitido ao sujeito que alucina distinguir se está ou não a ter uma percepção

verídica. A alucinação, deste modo, teria as mesmas propriedades fenomenológicas de uma percepção verídica. Como podemos observar na citação de Macpherson, o conceito de alucinação, em filosofia, é sempre o de uma alucinação completa, e por este mesmo motivo o sujeito seria incapaz de distinguir a alucinação de uma percepção real.

Contudo, é nesta associação onde reside o problema. Esperar ter o mesmo parâmetro para provar a realidade da alucinação, é uma negação da diferença entre a alucinação e a realidade. O que se espera é justamente o contrário: uma aceitação radical da alucinação como complemento de uma realidade, e pelo menos tão verídica quanto a realidade. Por este motivo, é necessária alguma cautela ao conjurarmos Macpherson para pensar a alucinação na obra de Michaux. Primeiro, tenho em linha de conta que a filósofa considera todos os tipos de alucinação e, no presente trabalho, apenas focalizo a alucinação induzida por drogas – e, mais especificamente ainda, a alucinação relacionada com a ingestão de mescalina. Ao pensar alucinação em diversos estados de intensidade, Macpherson avança consideravelmente ao assentar que os casos de alucinação completos são mínimos. Efectivamente, a maior parte das alucinações são alucinações parciais, durante as quais o sujeito é consciente de que são produto e resultado da sua actividade mental. Entretanto, quando se trata de alucinações por drogas, não fica claro se Macpherson as distingue como sendo ora completas, ora parciais. Consideraria, neste sentido, a casuística daquele utilizador que é consciente de ter tomado a droga mas, em virtude e dependendo da quantidade ingerida, *esquece* tê-lo feito. Ou o usuário da droga tem sempre presente que as alucinações têm origem na substância química? Não fica claro no trabalho, de índole filosófica, de Macpherson. Seja como for, concentrando-me na obra e experiência de Michaux, sabemos que o autor *se lembra*, a todo o momento, da quantidade de mescalina ingerida, pois reafirma a sua presença durante o processo de escrita.

A alucinação é entendida, não só por Michaux como por outros artistas que experimentaram a mescalina, como uma verdade do inconsciente que exteriormente se materializa. Como se esse conteúdo de verdade do inconsciente tivesse um duplo que se representasse nos objetos do mundo. Não perfilha, portanto, a ideia de “objetos mundanos” como fenómeno da alucinação. Antes entende tratar-se de uma transferência directa do inconsciente, manifestando-se exteriormente com intensidade. Para a

psicanálise, não há propriedades mundanas nos objetos vistos ou vivenciados, justamente por se tratar de uma projeção do inconsciente no exterior. Mas é a matéria que garante a veracidade das coisas? Para artistas como Michaux e Huxley, a verdade é vivenciada como revelação por não ser a verdade da matéria, mas sim a verdade que emana da união do inconsciente e, portanto, do Eu, do mundo exterior. O que, num certo sentido, reverbera a complementaridade mística da alquimia, que atribui materialidade a representações imateriais. Do meu ponto de vista, e em rigor, ao tentar refutá-los, Macpherson acaba por subscrever o modo como diferentes autores em apreços descrevem a vivência da alucinação.

Interessante notar como Macpherson parece determinada, nos seus artigos, a diferenciar ao máximo a ‘alucinação’ da ‘realidade mundana’, mantendo esta dicotomia *per secula seculorum*. Ao afirmar que uma alucinação é, de facto, uma percepção distorcida, a filósofa uma vez mais estabelece uma relação de oposição entre este estado da mente e a realidade. Só que Macpherson, do meu ponto de vista, se esquece de uma questão fundamental sobre a alucinação, tanto a nível literário quanto a nível filosófico. Aquilo que se projeta e aquilo que se vivencia é mais uma verdade e realidade interna do ser, do que propriamente do universo mundano exterior. Parece-me evidente que questões internas, de percepções individuais, da experiência do sujeito, memória “synthétique” – para usar termos caros a Michaux – não fazem parte dos elementos mundanos exteriores, ainda que os primeiros complementem os segundos através da experiência individual. Neste sentido, o que é visto no exterior são aspirações e ideias do próprio sujeito que alucina. Aquilo que é vivenciado como uma *revelação* é uma projecção de pulsões íntimas – mediadas pelas alucinações – que, tal como no ‘sonho’, não se manifestam de forma unívoca. ‘Sonho’ que, aliás, é também uma metáfora recorrente entre os teóricos e artistas que escreveram sobre experiências alucinogénias. A alucinação, assim como os fenómenos de ordem extraordinária, não pertence ao mundo material. Não se subordina às múltiplas ontologias da matéria, pois ao ser *revelação*, é um dispositivo que questiona a própria realidade. Ao pertencer ao universo imaterial, a alucinação proporciona ao sujeito a vivência de uma verdade perceptível. Mas como podemos descrever a relação entre a alucinação e as manifestações do inconsciente?

Começaremos pelo ‘sonho’. Uma das principais definições do ‘sonho’ que Sigmund Freud apresenta em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) é a de que o conteúdo onírico se relaciona com a experiência vital do sujeito sonhador. Isto equivale a dizer que durante o sonho permanecemos conectados, de alguma forma, com a vida da vigília, pois o material disposto num sonho é retirado da vivência do indivíduo, da sua memória e da sua história. Além do mais, os sonhos são hipermnésicos, pois a) podem ser compostos e apresentados como parte da memória a que se não acede durante a vigília; b) podem ser conformados por estímulos externos, pois são provocados de forma inconsciente por uma qualquer reacção a elementos externos. Estes elementos tornam-se fonte de imagens oníricas que correspondem, nos sonhos, à luz, ao som, aos odores e ao toque; c) por último, quase nunca são lembrados durante o estado de vigília, apesar de serem o resultado das nossa própria actividade mental.

Diferentemente de Freud, Carl Jung entende o ‘sonho’ como a tentativa da psique de comunicar conteúdos importantes ao indivíduo, como uma maneira de saber o que realmente estava a acontecer. Jung entende ainda os sonhos como uma parte importante do desenvolvimento da personalidade, um processo que denominou *individuação*. Desta forma, Jung perspectivou a mente, o corpo e os sentimentos como partes complementares de um todo. Todos trabalham em conjunto. Mesmo os sintomas negativos podem ser potencialmente úteis para chamar a atenção para um desequilíbrio. Por exemplo, a depressão pode ser o resultado de um indivíduo suprimir sentimentos particulares ou não seguir um caminho natural e fiel à sua personalidade particular. Deste modo, Jung entende a psique como um sistema autorregulador, integrado por todos os conteúdos psíquicos – pensamentos, sentimentos, sonhos, intuições etc.

O que vincula a experiência perceptiva ao sonho passa pelo facto de que quando sonhamos estamos completamente convencidos de os eventos e as coisas nele experimentados serem reais. Não somos conscientes de que estamos a dormir. Ora, uma explicação para a aceitação radical dos eventos oníricos como sendo reais é a de que se suspende o sentido da realidade. Outra possibilidade é a de que os eventos do sonho sejam, de facto, reais em algum sentido ou que os nossos sentidos nos levam a experimentar os eventos como sendo reais durante a vigília e o sonho: o sentido de realidade é um resultado directo da percepção, da percepção de algo. No sonho, o sujeito

pode, ainda, activar as mesmas percepções com os mesmos relacionamentos espaciais subjetivos. Ou seja, pode, por exemplo, sonhar que tem um sinal à sua esquerda, um semáforo sobre a cabeça, um relógio à direita e um tijolo à sua frente. Podemos, pois, perceber tudo isto em sonhos e lembrá-lo com precisão quando acordamos. É assim que todos nos lembramos dos nossos sonhos. Sobretudo, percepções visuais e representações oníricas, com as posições específicas de seus elementos, proporcionam à nossa consciência um sentido claro e específico de espaço na *realidade* da vigília e do sonho. Pois bem, o *topos* do sonho é, também, utilizado por Michaux como figura do inacreditável e do inexplicável da alucinação sob o efeito da mescalina e, ainda, como figura da manifestação do inconsciente. Nesta passagem de *L'infini turbulent*, Michaux conjura a noção de sonho como ponto de partida para pensar o fenómeno alucinatório:

Le rêve, je le voyais, était une comparaison circonstanciée, un film, qui remontait ma journée, ma vie. Une pensée en épisodes. Contrairement à ce que ferait croire la fausse poésie, l'opération de comparaison est constitutionnelle et nullement un rajout intéressant fait après. [...] Le rêve est le mécanisme pour rendre inconscient (par déplacement et remplacement d'images), le surprenant, le préoccupant, le gênant...<sup>68</sup>. (Michaux 1964, 173-174)

Michaux relaciona a alucinação com o sonho, reverberando principalmente a perspectiva freudiana hipermnésica, ao afirmar que o mecanismo onírico torna inconsciente o surpreendente, o preocupante o incómodo. Ao fazê-lo, parece afirmar ter acesso a algum material incómodo protegido pela sua consciência durante o estado não alterado. Trata-se, esta, de uma questão pertinente, que aponta ainda para outra relação entre a alucinação e o inconsciente. Se Michaux acede a este material, não seria portanto descabido considerar a possibilidade de significar a satisfação do próprio desejo ao alucinar. Decerto um outro influxo do pensamento freudiano sobre o onírico, que atribui ao sonho a realização – a satisfação – de um desejo.

---

68 “O sonho, disso me apercebia, era uma comparação circunstanciada, um filme, que reanimava o meu dia, a minha vida. O pensamento em episódios. Contrariamente ao que uma falsa poesia poderia fazer crer, a operação de comparação é constitucional e nunca, de modo nenhum, um acréscimo interessante feito posteriormente. [...] O sonho é o mecanismo que torna inconsciente (por deslocação e recolocação e imagens) o surpreendente, o preocupante, o incómodo...” (Michaux 1964, 173-174; tradução do autor)

Perante o que já foi exposto, a principal diferença entre sonho e alucinação radica no facto, em grande medida óbvio, de que durante a alucinação nos encontramos em estado de vigília. Ainda, o material tanto da alucinação quanto do sonho é aparentemente integrado por associações desconexas entre ‘imagens’ da memória. Podemos perceber de modo directo ou indirecto aquilo a que Macpherson chama “objetos mundanos” com propriedades reais. Ou seja, no processo alucinatório confluem vestígios materiais mundanos, o conhecimento prévio de estar acordado e, portanto, uma comunicação directa com a consciência. Assim, a alucinação supõe a mediação de diferentes espacialidades, a ordinária e extraordinária, num estado activo de vigília. Ao contrário do sonho, que, apesar de hipermnésia mencionada, implica uma experiência imersiva directa não consciente.

Por último, voltando à relação entre alucinação e ilusão, as semelhanças e diferenças estão na presença de uma imagem, errante ou ausente, que compõe a realidade psíquica. Na alucinação experienciamos a navegação por um tempo psíquico paralelo ao tempo convencional: vivenciamos uma profundidade indefinida da presença e sua temporalidade instante. Em quase toda a experiência alucinatória se verifica o sentimento/sensação de que se abre uma via – uma ‘porta’, recorrendo a uma figura habitual – para um território de pura realidade, concentrado unicamente nos instantes em que se alucina. Um momento auto-escópico – a dominante ‘visual’ é determinante, mas não exclusiva –, digamos, em que a mente *se* percebe mediante a intensificação dos mecanismos que a determinam. É esta, ao menos, a descrição predominante nos relatos que integram o amplo *corpus* da literatura lisérgica. Diferentemente do que acontece com a fenomenologia da ilusão, visto que supõe uma errância da percepção por força cognitiva, compondo nós, assim, uma verdade na qual acreditamos. Não pretendo, com isto, afirmar que a alucinação é a produção de uma verdade de conteúdo objectivo e unívoco; trato de relacioná-la com a ilusão de modo a distinguir ambas as noções através da diferenciada fenomenologia da crença implicada no evento vivenciado. A mais expressiva diferença entre a alucinação e a ilusão repousa na ideia de que a primeira é entendida como uma realidade psíquica e não como uma falha na faculdade cognitiva; implica um excesso de estímulo perceptivo mediante o qual a cognição se torna mais apurada.

## *Alegorias da mesalina*

Uma leitura atenta e próxima de Michaux vai tornando evidente, como já pude alvitrar e mesmo citar, que a alucinação se perfila como um acontecimento que se impõe ao autor pela sua presença sensível. Acontecimentos ditos *ilimitados* em “L’insondable mal. De l’insondable dualité”<sup>69</sup> (Michaux 1964, 183), importante suplemento atribuído pelo próprio Michaux para os descrever. Contudo, de que natureza seriam estes acontecimentos? E em que consiste esta nova figura de uma “dualidade insondável”, inscrita no título que acabo de mencionar? A palavra “insondável”, enfim, é um outro nome que é necessário esclarecer para perfazer uma composição do tropo lisérgico na obra de Michaux. Por fim, e para adensar a descrição, a que se refere Michaux com a palavra “mal”? Avanço, nos próximos parágrafos, pela dilucidação desta última.

De início, é importante notar que podemos distinguir ao menos dois conceitos de mal: um conceito amplo e um conceito restrito. O conceito amplo identifica qualquer situação nefasta, acção injusta ou falha de carácter. O sofrimento de uma dor de dentes é mau no sentido amplo, assim como uma mentira. Entretanto, o mal em sentido amplo pode ser dividido em duas categorias: um mal natural, e um mal moral. Os males naturais são estados de coisas nefastas que não resultam de intenções ou negligências de agentes morais. Furacões e dores de dentes são exemplos de males naturais. Por outro lado, os males morais resultam das intenções ou negligência dos agentes morais. Assassinato e mentira são exemplos de males morais.

O mal no sentido amplo, que inclui todos os males naturais e morais, tende a ser a espécie de mal referenciada em contextos teológicos, como nas discussões sobre o problema do mal. O problema do mal é o problema de explicar o mal num mundo criado por um Deus onipotente, onisciente e omnipresente. Dir-se-ia que se um ser criador absoluto detiver esses atributos, não haveria mal no mundo. Mas existe o mal no mundo. Assim, há razões para acreditar que um criador todo-poderoso, onisciente e sempre bom

---

69 “O mal insondável. A dualidade insondável.” ( Michaux 1964, 183;tradução do autor)

não existe. Somente uma figura diabólica/demoníaca poderia fazer o que está errado, apenas porque ser errado:

Ce n'est pas Dieu, c'est le démon qui voit l'homme, qui est la conscience de l'homme, une conscience du reste qui comme l'autre conscience se scandalise, mais du bien, de l'effort, de l'idéal, visage que les contemplatifs purs ont dû voir d'autant plus outré et mauvais, proportionné à la sainteté de leur premier «moi»<sup>70</sup> (Michaux 1964, 178)

Ora, como chega esse demônio a ser assimilado, por Michaux, à consciência? É possível que o que parece ser um tipo de faculdade da mescalina para o autor francês seja interpretado também como o mal insondável. Assim, podemos relacionar este trecho com algumas referências alegóricas. Por exemplo dos ensinamentos do *Gênesis* bíblico onde a vida foi prometida a Adão, e nele à sua posteridade, sob condição de perfeita e pessoal obediência. Como lemos nos versículos do *Gênesis* 2, 16–17, Adão e Eva apenas teriam que se abster de comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, a fim de cumprir os termos dessa comunhão.

Antes de consumir o fruto proibido, Adão e Eva concebiam que obedecer a Deus é o caminho correcto e, ao invés, desobedecer-lhe é a via que conduz ao erro. A punição com morte por desobediência (*Gênesis* 2, 16–17) informou-os de que se rebelar contra o Senhor é mau. Comer da árvore proibida, portanto, não introduziu esse conhecimento; em vez disso, deu ao homem consciência experimental do mal e uma percepção íntima da maldade. O Diabo não estava totalmente desencaminhado quando disse a Eva que a participação da árvore proibida a faria “como Deus”, pois estar mais consciente do horror do pecado é aproximar-se do conhecimento de Deus sobre todas as coisas. A consciência é o mal sobre todas as coisas. Neste sentido, em sintonia com o misticismo religioso cristão, Michaux afirma, como vimos: “não é Deus, mas o demônio que é a consciência do homem”.

---

70 “Não é Deus, mas o demônio que vê o homem, que é a consciência do homem, uma consciência que, de resto como qualquer outra consciência, se scandaliza, mas se scandaliza com o bem, com o esforço, com o ideal, rosto que os contemplativos puros devem ter vistos tanto mais agigantado e mau quanto maior era a santidade do seu primitivo “eu”.” (Michaux 1964, 178 ; tradução do autor)

Podemos reconhecer, desta forma, uma cifra de natureza alegórica presente no texto de Michaux. O autor, neste sentido, recorre a elementos simbólicos – símbolos de sistemas organizados de crenças – para ampliar a semântica do tropo lisérgico, integrando nele uma relação de um sujeito imanente com uma ordem transcendente. Não sendo o divino, é o demoníaco que se torna presente na consciência do homem. Poderíamos alvitrar, seja como for, que este demónio aponta para uma outra configuração demoníaca: o demónio de Sócrates, uma voz ou sinal impessoal que sempre proíbe a acção, mas que nunca ordena que se aja de um modo concreto. Assim, quero crer, o que Michaux pretende referir não é um demónio no sentido de um fantasma ou espírito desencarnado, mas um demónio como um *signal*. Um conceito intrigante, visto que essa voz de orientação dava apenas advertências negativas (como “não faça isso” ou “não diga isso”) e alertaria de que certas acções ou eventos conduziriam ao desastre, aproximando-o mais da consciência socrática. Este demónio está presente na sua consciência assim como na consciência de Michaux ao alucinar com mescalina. À medida que a alucinação se intensifica, Michaux tenta exteriorizar uma possível face desse demónio íntimo:

Les grimaces du démon, c'est un fait expérimental. Dans mon état normal même en rêve, je n'avais de ma vie vu pareil insoutenable visage luciférien. Ceux du Moyen Age ne me disaient rien. L'Idée de grimace pour exprimer le démon m'avait toujours paru du dernier grotesque et la preuve de la stupidité et de l'indigence imaginative des gens de bien<sup>71</sup>. (Michaux 1964, 179)

Deus, demónios, consciência, Lúcifer puro. O tropo lisérgico opera sobretudo com figurações clássicas da dualidade do bem e do mal. É um elemento, de resto, habitual no *corpus* da literatura lisérgica. De Quincey auto-proclamou-se como “Prophet of evil” em *Confessions of an English Opium Eater*. Um clássico contemporâneo como *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, inscreve o vocábulo ‘mal’ no próprio título. E o já aludido *The Teachings of Don Juan*, de Carlos Castañeda, foi lançado no Brasil com o título *A Erva do Diabo*, apresentando, de resto, diversas metáforas místicas do bem e do mal.

---

71 “As caretas do diabo são um fato experimental. Em meu estado normal, mesmo em meus sonhos, nunca tinha visto um rosto luciferiano tão insuportável em minha vida. Aqueles da Idade Média não me disseram nada. A ideia de fazer caretas para expressar o demónio sempre me pareceu a partir do último grotesco e a prova da estupidez imaginativa e da indigência de pessoas boas.” (Michaux 1964, 179 ; tradução do autor)

Enfim, por seu turno Michaux escreve que “La drogue comme la folie, comme la contemplation mystique, est excellente pour faire surgir le démon<sup>72</sup>” (Michaux 1964, 176). Deixo constância, pois, da dimensão místico-religiosa explorada pelos autores que escreveram sobre a mescalina. De modo explícito, confessa Michaux, “Afin de m’engager dans la direction la plus élevée, je commence à lire des poèmes religieux hindous et je reprends *La vie de Bouddha*<sup>73</sup>” (1964, 90). Enfim, quando algo é de ordem divina, revela uma verdade como parte de um estado místico-extraordinário. E, neste sentido, enquanto o demónio é apresentado como parte do consciente, Deus é revelado como uma faceta do inconsciente, pois é Deus, potência da vontade, quem revela a verdade.

### *A faculdade da alucinação*

Em *Além do Bem e do Mal* (2001 [1886]), Nietzsche afirma que o amor pela verdade conduz o homem a muitas e perigosas aventuras. Nietzsche refere-se à tensão do espírito, numa obra que se inscreve num propósito filosófico de *reavaliação dos valores*, empenhamento maior resultante da luta milenar contra o platonismo e o cristianismo. Efectivamente, segundo a sua proposta, aquela tensão é conformada pela “vontade da verdade” e pela “vontade da valorização”. Consequentemente, deve ser lida como contar uma história no papel atravessada pela relação mútua destes dois impulsos conflitantes. Por um lado, Nietzsche discorre sobre as ficções da lógica e da física, e pondera como apenas uma interpretação e não uma explicação do mundo pode introduzir a vontade da verdade como parte do conhecimento científico. Por outro lado, apesar de mostrar que Nietzsche pode ser lido como um naturalista, não podemos concluir que seja um naturalista completo. Consequentemente, podemos resumir dizendo que Nietzsche sugere que as explicações científicas são lidas como verdadeiras, mas perdem o valor de verdade quando acompanhadas pela insistência de que tudo pode ser explicado cientificamente. Nem tudo pode. E uma das coisas que estão fora do alcance das explicações científicas

---

72 “Drogas como a loucura, como a contemplação mística, são excelentes para exaltar o demónio.” (Michaux 1964, 176; tradução do autor)

73 “Para me embrenhar por caminhos mais elevados, começo por ler uns poemas religiosos hindus e retomo *A vida de Buda*.” (Michaux 1964, 90; tradução do autor)

são os seres humanos e suas várias formas de expressão, nomeadamente o pensamento e o comportamento.

Perante estes termos, coloca-se então a seguinte questão: como explicar cientificamente a verdade revelada pela alucinação? Esta é uma questão que se impõe a respeito das sensações provocadas nos consumidores de mescalina, substância que, segundo quem a ingere, “revela uma verdade”. Em contextos místico-religiosos, algumas pessoas alcançam estados transcendentais de revelação através da meditação ou de técnicas semelhantes de indução de estados de transe; outras pessoas, entretanto, alcançam estes estados através de orações e exercícios espirituais. Ora, as drogas psicadélicas oferecem um caminho mais curto e directo, prometendo vivências do transcendente *sob demanda* e uma expansão de consciência rápida e eficiente. Estes ‘atalhos’ são possíveis porque certas substâncias químicas estimulam directamente as complexidades do córtex cerebral e do aparelho psíquico humanos. Essas substâncias actuam com vários receptores diferentes no cérebro, incluindo a serotonina e a dopamina, *mas a ciência não sabe exatamente* quais os receptores responsáveis pelos vários efeitos. Por esta razão, persiste o desconhecimento – algo como um ‘mistério’ – a respeito da alucinação das drogas lisérgicas para a própria ciência. Não havendo um consenso, podemos afirmar que seus efeitos são capazes de ensinar-nos algo de como nos relacionamos com o mundo e conosco, pois *revelam* determinadas verdades do mundo. A mais expressiva revelação é a de que todos estamos conectados. A forte presença do universo em si e o sentimento de pertença ao entorno – ao mundo – são os principais conteúdos revelados a quem experimenta as referidas substâncias.

Nenhuma droga é boa ou má; podemos recordar o óbvio: quaisquer substâncias são moralmente neutras. São compostos químicos naturais. Em algo se assemelham aos deuses da Antiguidade: tornam-se boas ou más em contacto com a mente humana. No caso da mescalina, a substância revela a Michaux uma verdade ambígua. Por um lado, tem consciência do seu estado de alucinação; por outro, essa consciência actua sob os efeitos da mescalina. Devemos considerar, portanto, que a verdade revelada para o artista só faz sentido para Michaux. Não se tratando de uma verdade universal, não cabe a nós questioná-la. Entretanto, ponto importante, essa revelação desperta em Michaux um sentimento de expressão profundamente vivo e intenso. Todo o período histórico tem o

seu mal-estar psíquico que emana, decerto, da desconfiança a respeito de uma realidade previamente dada e determinada. Dispõe-se, assim, uma revelação da verdade consequente com a suspeita prévia sobre a não-verdade do real. Essa verdade é uma ideia produzida na alucinação com a mescalina e existe enquanto ideia.

Coincidentemente ou não, as ideias de Michaux sobre a alucinação aproximam-se bastante das concepções sobre o onírico apresentadas por Castañeda em *The Art of Dreaming* (1993), por exemplo. Na obra de Castañeda, a realidade física do mundo é entendida apenas como uma camada em um conjunto de mundos consecutivos que são organizados por diferentes camadas. Segundo Castañeda, é possível que alguém entre nesses outros domínios, tão reais e abrangentes quanto os da realidade física. No entanto, para perceber tais realidades, precisamos mudar nosso condicionamento em relação à percepção da realidade. A maneira mais fácil de fazer isso é trabalhar com os estados oníricos, através dos quais podemos entrar mais facilmente nestes outros reinos, *despidos de linguagem* e, portanto, a ver as coisas como elas se apresentam. Nas palavras de Castañeda, ver a essência das coisas: “To perceive the essence of everything will make us understand, classify, and describe the world in entirely new, more exciting, and more sophisticated terms” (Castañeda 1993, “Sorcerers of Antiquity: An Introduction”, para. 31). Por uma comparação descritiva dos fenômenos entre Michaux e Castañeda é possível afirmar que a verdade revelada a Michaux com a mescalina é o mesmo que a essência das coisas materiais em Castañeda. A verdade é o acesso a estes mundos consecutivos organizados em camadas, a verdade é o acesso ao impossível.

Ora, para descrever esta figura do ‘acesso ao impossível’, fulcral para pensar o real da mescalina – o conteúdo de verdade revelada pela faculdade da alucinação –, decerto se pode conjurar, com proveito, o problema da definição do “real” em Lacan: o Real como o impossível de dizer. O sentido que Michaux atribui ao efeito da mescalina implica uma condição de verdade, mas uma verdade intimamente revelada também em sua materialidade. Uma verdade que se manifesta através dos signos condicionados por um movimento automático provocado pela mescalina. Um mínimo sintagma de *Misérable Miracle* permite introduzir esta valoração: “De grands Z passent en moi<sup>74</sup>” (1972, 120); ou, ainda do mesmo livro, o seguinte recorte: “Formes en ouf ou en S, elles

---

74 “Grandes Z's passam por mim.” (Michaux 1972, 120; tradução do autor)

commence à gêner mes pensées, comme si elles étaient les unes et les autres de mêmes nature<sup>75</sup>” (1972, 120). Uma verdade que, enfim, ultrapassa as dimensões experimentais do significado e se desdobra na extensão de um território sensível que articula, no tropo lisérgico da mescalina, outros jogos de sentido e simbolizações.

Como aponta Tom Eyers (2012), o uso de Lacan do termo “real” como substantivo remonta à década de 1930 e foi usado por vários filósofos da época. No entanto, o foco principal do trabalho de Lacan a partir da década de 1950 foi desenvolver seu próprio conceito de “real”. Em sua resposta ao comentário de Jean Hyppolite ao artigo de *Verneinung* – ‘negação’ – de Freud, Lacan proporciona a que talvez seja a definição mais reconhecida do “real”: o “real” é aquilo que está fora da simbolização, aquilo que não pode ser representado. Isso significa que o “real” está fora da própria linguagem, enquanto, de facto, o “real” é essencialmente uma função da linguagem.

É importante destacar, entretanto, que o “real” no pensamento de Lacan não equivale a “realidade”. Realidade seria essencialmente a rede ou matriz de significação estruturada pela ordem simbólica. O “real”, pelo contrário, seria um efeito ou função de tal matriz de significação. Outra maneira de analisar esta questão consiste em dizer que o simbólico é uma rede de significantes que se relacionam na produção de significado. E isto conduz-nos a toda a questão do materialismo, e, em particular, da materialidade do significante. Por que razão é importante esta reflexão? Porque é somente através de uma leitura materialista de Lacan que se obtém um entendimento adequado da relação entre o real e a linguagem. É preciso também construir um pensamento capaz de abrigar uma concepção de uma verdade para além da realidade. O problema dessa abordagem é que o “real” se torna não apenas impossível de ser dito, mais inacessível e, em termos práticos, irrelevante. É, digamos, deslocado para o reino das coisas em si mesmas sobre as quais nada pode ser dito ou escrito. Ora, também a mescalina revela a verdade do signo esvaziado de representação. “Les lignes se suivent presque sans arrêt<sup>76</sup>” (Michaux 1972, 121). Trata-se, pois, da verdade da forma do signo, da linha e do movimento automático sensível.

---

75 “Formas em ouf ou em S, começam a interferir nos meus pensamentos, como se fossem da mesma natureza.” (Michaux 1972, 120; tradução do autor)

76 “As linhas seguem quase sem parar.” (Michaux 1972, 121; tradução do autor)

### *O corpo perceptivo da alucinação*

É lugar-comum de diferentes modalidades do pensamento crítico a consideração de que uma verdade do mundo se constrói de acordo com o que sentimos e percebemos de modo consciente. Se tomarmos como exemplo a filosofia de orientação empirista, as sensações são consideradas como algo simples, sendo individualizadas pela sua condição de algo ‘interior’ e articulando a noção de que fazem parte da essência de algo. Essas sensações não teriam propriamente um significado ou uma intencionalidade, distinguindo-se assim da estrutura de um conceito, uma vez que são pedaços individuais de dados reais e verdadeiros. Entretanto, para um Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1999), mesmo os dados mais básicos e primitivos das sensações dispõem de consciência intencional e são direcionados. Segundo o filósofo, “o real é um tecido sólido” (Merleau-Ponty 1999, 05), o que implicaria dizer que o real existe independente de como o percebemos e de como lhe atribuímos interpretações.

Merleau-Ponty define a fenomenologia da percepção como um estudo da consciência e dos objetos da consciência. Argumenta, assim, que a percepção só é acessível através do método fenomenológico, pelo qual o conhecimento do mundo se realiza a partir da subjetividade de cada indivíduo. Consequentemente, o mundo não existiria para além de uma consciência subjetiva deste mundo. Segundo este filósofo, toda percepção na cultura ocidental é relacionada e dirigida a uma verdade. Ou seja, a percepção estaria já investida de um sentido de verdade, sentido este que precede a própria percepção. Como a verdade é um entendimento que diz respeito à nossa mente, pois funciona a partir do nosso intelecto, toda a percepção é, portanto, uma parte do campo fenomenológico da inteligência. Contudo, ao atribuímos uma verdade à percepção, ou seja, ao relacionarmos percepções e consciência, conseguimos apreender as coisas tal como realmente são ou atribuímos-lhes uma verdade? Esta é, enfim, a discussão principal da obra de Merleau-Ponty. Para o filósofo, ao atribuir consciência às coisas enveredamos por um processo de *redução* do fenómeno da percepção. Vemos o que queremos ver. Percebemos o que queremos perceber, mas temos sobretudo a liberdade para mudar a verdade das coisas. À medida que a verdade se revela no mundo:

Eu tinha consciência de ver uma sombra e agora tenho consciência de ter visto apenas uma mosca. Minha adesão ao mundo me permite compensar as oscilações do *cogito*, remover um *cogito* em benefício de um outro e ir encontrar a verdade de meu pensamento para além de sua aparência. (Merleau-Ponty 1999, 399)

Entretanto, considero proveitoso dispor comparativamente o recorte que acabo de citar com a seguinte reflexão de Michaux:

Et maintenant? Ai-je des vision, ou non? Je vois, non je ne vois pas. Si, ce sont des visions. Non, ce sont des effacements de visions, des entreprises spasmodiques de vision.<sup>77</sup> (Michaux 1964, 54)

Neste trecho fica patente que Michaux não vivenciou uma alucinação completa, mas sim parcial. Além de ter consciência do que ocorre, o artista questiona o que vê. Ao mesmo tempo, são apenas as primeiras impressões, pois à medida que as sensações se intensificam, Michaux muda de opinião e passa a não subordinar à dúvida a sua ocorrência. Isto acontece em virtude do modo como o corpo processa as percepções da afecção que o determina de forma completa. O corpo como lugar e suporte do sensível, assim, é preponderante em detrimento do pensamento e, neste sentido, da busca da verdade: o modelo da ‘procura’ já não funciona; trata-se, antes, de um ‘padecimento’. Ou seja, a verdade do acontecimento é a intensificação da perceptibilidade sensível: é este o conteúdo que se *revela*, sem ser propriamente o resultado de uma procura. Ao mesmo tempo, isto significa que a relação dos objetos no mundo é reequacionada a partir do momento em que percebemos o mundo de forma alterada. Não se trata propriamente de uma diferença radical: a outridade que se *revela* é subsumida a uma mesmidade radical, porque é radicalmente intensificada.

Já para o Merleau-Ponty, toda a experiência é sensação na medida em que toda a figura percebida e sentida num determinado momento é recortada a partir de um pano de fundo; ou seja, o todo branco é percebido contra um não branco no ambiente. De igual modo, a alucinação ocorre dentro de um mundo “não alucinado”. Ou seja, a

---

77 “E agora? Eu tenho visão ou não? Eu vejo, não, eu não vejo. Se são visões. Não, são apagamentos de visões, empreendimentos espasmódicos de visão.” (Michaux 1964, 54; tradução do autor)

alucinação é mediada a partir de uma relação estreita com o dito “real”. A nossa capacidade de associar essas sensações é uma consequência dessa experiência, mediada pela consciência. Entretanto, um outro factor, a memória, auxilia a percepção, funcionando como o dispositivo que permite reconhecer as minhas experiências anteriores e, ao mesmo tempo, como ‘cenário’, determina a ‘aparição’ do material percebido. Por último, a atenção permite um cruzamento da percepção pré-reflexiva com o consciente. Durante a experiência II de *L’infini Turbulent*, Michaux escreve:

S’en souvenir: régulièrement l’étrangeté précède les visions. De très vagues retrait de sensations modifient les liens avec le monde, qui sont éprouvés différemment. On est en métamorphose intérieure. On se dirige, mais pas d’un bloc, vers l’état second. Celui-ci une fois installé, l’étrangeté première cesse, remplacée par l’impression d’un autre monde, au lieu qu’avant d’être pris entièrement par la mescaline, on se trouve entre deux mondes<sup>78</sup>. (Michaux 1964, 46-47)

A percepção em Henri Michaux não é ilusória – ponto a que já prestei atenção –, pois o artista entra em contacto com aquilo que o atinge, ele sente. Ora, tal relação com o corpo vai ao encontro de uma noção de Merleau-Ponty: “para mim só existe um mundo porque eu não me ignoro” (Merleau-Ponty 1999, 400). Isto é, a verdade é uma experiência individual, radicalmente ensimesmada (muito embora possa ser potencialmente conceptualizada, sugerida ou analogicamente recuperada). Assim como uma percepção se destaca e revela, o plano de fundo recua em favor do que é revelado. Assim como somos conscientes de um objecto, esse objecto provoca em nós uma lembrança. A visão – enfim: tropo maior da cognição – não depende apenas da minha localização actual, mas também de atravessar o corpo por múltiplos ângulos e relações possíveis. A alucinação mescalínica, seja como for, parece desorganizar os saberes

---

78 “Lembre-se: a estranheza precede regularmente as visões. Uma retirada muito vaga de sensações modifica os vínculos com o mundo, que são experimentados de maneira diferente. Estamos em uma metamorfose interior. Estamos caminhando, mas não em um bloco, em direção ao segundo estado. Uma vez instalada, a estranheza original cessa, substituída pela impressão de outro mundo, em vez de ser tomada inteiramente pela mescalina, você fica entre dois mundos.” (Michaux 1964, 46-47; tradução do autor)

perceptivos apreendidos pela consciência, ao colocar o sensível e o corpo como protagonistas da percepção.

### *A questão do abstracto*

A palavra abstração é utilizada, normalmente, para identificar ou referir um padrão. Por exemplo, vemos um quadrado desenhado na areia, numa folha de papel ou exibido por um monitor. Podemos identificar este quadrado pois sabemos o que significa um quadrado. Entretanto, o quadrado não é a areia, nem a tinta, muito menos os píxeis. Um quadrado é um padrão associado a uma palavra que podemos conhecer ou não. Portanto, o quadrado é uma mensagem.

As abstrações são usadas para aumentar e organizar a realidade que experimentamos, para que possamos raciocinar sobre nossas observações. Abstrações, assim, são unidades menores de razão. As palavras também formam padrões e com elas podemos dar nomes a uma combinação de palavras, permitindo-nos definir novas palavras. Mas as abstrações são igualmente regras e restrições, porque também estes objectos são padrões. Decidimos que a ordem específica das nossas palavras implica coisas diferentes, o que, em última instância, conforma uma gramática. Deste modo, podemos concluir que qualquer forma de linguagem é um sistema de abstrações.

O processo criativo de Michaux incide sobre abstrações porque utiliza palavras e, a partir de um certo momento, imagens visuais. Por conseguinte, trabalha com padrões. Sempre que o artista escreve alguma coisa, deve escolher as suas palavras. Portanto, com o tempo, essas palavras escolhidas serão aquelas a que se atribuirá um significado, entrando em relação directa com a casuística de uso, no mundo real, de todos os falantes. O projecto de Michaux diz respeito ao domínio lisérgico, pelo que se torna necessário explorar o modo como se comporta e reavalia essa abstração. Para tanto, conjuro aqui outras espécies de abstração de modo a propor um exercício de comparação que ajude, com proveito, o meu argumento.

Ora, os programadores fazem uso de abstrações porque trabalham com um código. O código – ou, em rigor, os códigos – é tão complexo como o é um computador; assim como todas as coisas que com ele podem ser feitas. Por isso, criamos idiomas para

facilitar a codificação, permitindo que o programador faça mais com menos código. A sua principal ferramenta é nomear e inventar novas variáveis de funções, e todas são abstrações. Os biólogos trabalham com abstrações porque também ele utilizam um código. O seu objecto de estudo é, ponhamos por caso, o ADN, o RNA, hormónios e proteínas, todos projetados para enviar mensagens específicas direccionadas dentro de um contexto biológico. Físicos e químicos trabalham com abstrações porque fazem uso de modelos científicos baseados em evidências. A evidência é a fonte de tudo o que é considerado como sendo verdade científica. A partir das evidências, um cientista deve então extrapolar regras e causas para formar uma hipótese e construir uma teoria. As teorias são, então, usadas para explicar as evidências reunidas e prever mais resultados futuros de experiências futuras. Teorias são abstrações de evidências e especulações que governam as evidências. A matemática, em um sentido real, é apenas uma enorme abstração. É a linguagem da própria abstração. O que é um número? Como um triângulo, podemos desenhá-lo e entalhá-lo, mas ninguém nunca testemunhou verdadeiramente um número na natureza. E nem por isso deixam de ser verdade. Neste sentido, abstrair é um exercício de busca da verdade mediante um processo de argumentação sustentado por uma linguagem.

A fenomenologia da experiência pode ser considerada como uma trama variamente construída que nos devolve o ‘mundo’ como uma extensão metafórica, mas que não deixa por isso de ser real. O sujeito cognoscente considera que os constituintes da realidade seguem um determinado padrão e, portanto, dispõe de um significado. Ora, no caso da alucinação lisérgica, por impor a vivência identificadora de padrões independentes dos objetos do mundo, é como se alguém estivesse realmente a *visionar* a essência das coisas através das portas da percepção, mais além ou aquém dos objectos mundanos. Tanto assim é que Aldous Huxley, a que já oportunamente aludi, compara com os estados de alucinação mediada pela mescalina com as sensações dos pacientes esquizofrénicos:

The schizophrenic is like a man permanently under the influence of mescaline, and therefore unable to shut off the experience of a reality which he is not holy enough to live with, which he cannot explain away because it is the most

stubborn of primary facts, and which, because it never permits him to look at the world with merely human eyes, scares him into interpreting its unremitting strangeness, its burning intensity of significance, as the manifestations of human or even cosmic malevolence, calling for the most desperate countermeasures, from murderous violence at one end of the scale to catatonia, or psychological suicide, at the other. And once embarked upon the downward, the infernal road, one would never be able to stop. (Huxley 2009, 17)

Sob os efeitos de uma intoxicação, o sujeito interpreta os elementos que constituem a realidade objetiva como meras sugestões do que realmente está lá. Tudo é causado, conectado, comunicado e abstraído, apesar de não poder ser copiado. Esta é uma experiência potencialmente filosófica, porque o escrito pode ser validado mediante um processo de argumentação. Esta é uma das maiores vantagens da escrita e da componente abstracta da escrita. A chave para a investigação da alucinação tem um apoio determinante nas afirmações abstractas. Deste modo, a alucinação pode ultrapassar o mundo físico. No entanto, para que possamos ampliar a natureza física através da abstração, essa natureza deve ser disposta como premissa. Por outras palavras, os objetos são tomados como uma metáfora de uma estrutura mais profunda que é criada por significados atribuídos a uma ordem cósmica. A realidade torna-se menos objetiva e mais carregada com o significado derivado de crenças, intuições e padrões. Isso, por sua vez, impulsiona a alucinação; ela conduz o processo perceptivo real do sujeito. O processo perceptivo de ver de modo abstracto é influenciado pelo significado atribuído à cena em questão e, como tal, serve como umnexo de semelhança entre a arte e a alucinação. Neste sentido, as abstrações incidem sobre as formas artísticas, e sobre como as formas são usadas pelo processo criativo. As formas são tão físicas quanto qualquer outro objecto físico, mas a comunicação delas é meramente abstracta.

Enfim, sob os efeitos da mescalina, é difícil diferenciar estados psicológicos. O sujeito não tem a certeza de se percebe ou recorda, se observa ou imagina, ou ainda se está a pensar e perceber os pensamentos de outros sujeitos. A cognição torna-se nebulosa e as fronteiras normais entre observação e imaginação são diluídas, tornando mesmo irrelevantes essas distinções. A imaginação adquire realidade e verdade, mesmo quando os pensamentos não pertencem ao sujeito cognoscente.

Durante as experiências com mesalina, a faculdade perceptiva de Michaux expande-se e entra em contacto com o mundo sem a habitual subordinação da normatividade linguística, na linha da lição de Aldous Huxley. O uso da linguagem escrita para conformar essa experiência, assim, perfila-se como uma *mescaligrafia*. A mescaligrafia pode ser descrita resumidamente como o resultado de uma experiência de estados de consciência profundamente diferentes da consciência desperta usual, dos sonhos e dos estados familiares de intoxicação. Experiência sensorial, pensamento, emoções – consciência de si e do mundo – todos passam por mudanças notáveis. O processo implica uma consciência que se expande de modo a poder apreender o conteúdo de regiões profundas e comumente inacessíveis da psique. E que pode ser mais inacessível do que os mecanismos de uma psique que pensa sobre si mesma?

#### *A farmácia de Michaux*

Jacques Derrida aponta, no conhecido ensaio "A Farmácia de Platão" (2005), que embora a palavra *phármakon* possa ser traduzido pelo termo "droga", significa tanto "remédio" como "veneno". Trata-se, pois, de um vocábulo ambíguo, contendo definições opostas que podem ser igualmente verdadeiras, dependendo do contexto. Entretanto, existem mais de dois significados para o termo. Ao passo que a palavra era usada para denotar uma droga, Platão utilizou *phármakon* para referir uma série de outras coisas, como uma cor pictórica, o pigmento do pintor, uma aplicação cosmética, um perfume, um talismã mágico ou uma substância intoxicante recreativa. Por outro lado, chama a atenção para o facto de um medicamento poder ser prescrito como remédio para outro medicamento, na tentativa de restaurar ao seu estado anterior uma identidade apagada quando o intoxicante se torna tóxico. É precisamente esse aspecto duplo (ou, melhor, múltiplo) da aplicação de um medicamento que revela a essência daquilo a que nesta dissertação chamo mescaligrafia, a singular modulação do tropo lisérgico em Michaux.

No parágrafo introdutório, a noção de texto é referida algumas vezes. Nas primeiras páginas de "A Farmácia de Platão", Derrida invoca noções de tecelagem, tecido (têxtil), como sinónimos da noção de texto. Vale ressaltar que Freud usa terminologia semelhante no contexto da análise do sonho, falando do material ou tecido de um sonho

que é transformado no trabalho onírico de um sonho manifesto. Freud também se refere ao ‘material’ a partir do qual o sonho foi tecido. No que diz respeito à produção do conteúdo manifesto do sonho, o processo ocorre através da censura ou repressão do que Freud se refere como sendo pensamentos oníricos latentes ou actos mentais inconscientes. A alegação de Derrida, no ensaio em apreço, de que esses mecanismos se aplicam a textos em geral, portanto, encontra apoio direto na escrita. A noção expandida de texto por parte de Derrida inclui quase todas as opções perspectivadas por Freud para costurar a ideia de sonho, incluindo nela todas as estruturas designadas por “real”, “económica”, “histórica”, “sócio-institucional”, e todas as possíveis referências vinculadas à sua observação de que não há nada fora do texto. Para Freud, a interpretação dos sonhos, bem como a interpretação das manifestações do inconsciente em actividades do estado de vigília, trata de, fundamentalmente, desemaranhar a sua *textura*. Também a leitura derridiana de um texto aponta para este trabalho assente na figura do ‘desfazer’: “Então, a dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano” (Derrida 2009, 11).

Certamente, a figuração da ‘tecelagem’ faz também parte do processo criativo de Michaux, por se tratar de uma criação artística-literária. Mas não apenas, já que o significado não tem como garantir a tradução da verdade, o tropo lisérgico, enquanto ‘tecelagem’, garante ao menos a atenção à forma. “A *forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior” (Derrida 2009, 03). Esta passagem, juntamente com a observação de Freud acima mencionada, pode ser lida como um reconhecimento de que o que está em jogo na origem da formação tanto dos sonhos como dos textos não é algo capaz de ser apreendido por conhecimentos ou conceitos e, portanto, é heterogéneo ao sentido e ao significado. Ao estruturar a alucinação, Michaux organiza em forma de nó o que não pode ser desatado, e resiste à análise ou a um significado identificável.

#### CAPÍTULO 4: SIMBOLOGIAS DA ALUCINAÇÃO

Por tudo o que já foi apontado até ao momento, parece-me difícil não considerar que a um determinado nível a alucinação e o inconsciente ostentam um parentesco estreito. A ambos foi sendo atribuído um valor de verdade do ser, uma revelação dos mistérios da alma e, principalmente, uma oposição ao universo físico e da matéria. Para além destas características, encontramos, numa e noutra, uma dificuldade de tradução, de entendimento completo e, por motivos já explorados, parece-me não haver fim no parentesco entre o inconsciente e o domínio lisérgico. Não cabe aqui discutirmos se ambos são ou não a mesma coisa, apesar de ser necessário, para prosseguir no raciocínio, reconhecermos características comuns entre eles – como confusão e transe, por exemplo –, tanto ao nível da alucinação quanto no campo do inconsciente.

Semelhanças à parte – sempre será necessário levá-las em consideração –, penso que há, na dificuldade em materializar a experiência da alucinação, muito da dificuldade em objectivar o conteúdo do inconsciente. E, no entanto, porque não cruzar estas noções, mais além das diferenças, para explorar o tópico proposto? Ambas as noções foram sendo investidas de elementos simbólicos e de uma linguagem caótica cujo desenvolvimento ocorre num território habitualmente obscurecido. Não seria oportuno, portanto, visibilizar este terreno misterioso e obscuro explorando-o, também, com elementos do oculto? Ainda que se não consiga trazer à luz da consciência uma tradução fiel da experiência da alucinação, a materialidade caótica e mística que lhe foi sendo associada, por assim dizer, daria o tom necessário para ao menos nos aproximarmos, tentativamente, do que ocorre num processo criativo subsumido por um estado alterado da consciência. Além de preservar a força misteriosa, esta que parece dizer mais do que o próprio conteúdo, pois o que se manifesta na obra é primeiramente o vestígio material de que Michaux escreveu – ou desenhou – em estado de alucinação. A minha proposta de leitura é conduzida por esta valoração, que ronda de forma mais eficaz o lance interpretativo do que a mais habitual – e, digamos, romântica – presença em si do artista no acto criativo.

A respeito do modo como o inconsciente se manifesta em oposição à consciência, Carl Jung afirma que a realização do inconsciente não teria uma

correspondência na linguagem que conforma o universo consciente. Isto dificultaria, em última instância, o entendimento completo sobre nós mesmos que possamos pretender levar a cabo:

In the case of conscious utterances we are in the fortunate position of being directly addressed and presented with a content whose purpose we can recognize: but with “unconscious” manifestations there is no adapted language in our sense of the word-there is merely a psychic phenomenon that would appear to have only the loosest connections with conscious contents.<sup>79</sup>  
(Jung,1980, 43)

Nas implicações e termos deste trecho deparamos com semelhanças entre a experimentação de Michaux com a mescalina e o pensamento de Jung sobre o inconsciente. As sensações sentidas sob o efeito da droga ultrapassam os limites da linguagem mundana. Por outro lado, sobre o artista e a sua relação com o oculto, Michaux foi responsável por publicações de periódicos dedicados à temática mística. Entretanto, esta questão não muito explorada pela fortuna crítica do autor. Em 1939, o artista participa da edição de um periódico intitulado *Hermes: mystique, poesie, philosophie*. Tal periódico inscrevia no título uma referência explícita a Hermes Trismegistus. Uma figura mística, pois não se sabe quem foi Hermes ao certo. Diz-se que Hermes foi um professor de tempos imemoriais, um sábio antigo, talvez contemporâneo de Moisés. Outros estudiosos afirmam que Hermes não existiu de facto, foi uma criação humana para representar uma sabedoria ancestral. Entretanto, acredita-se ainda que tenha sido o autor de uma série de textos conhecidos como *Corpus Hermeticum*, textos que discutem o divino, o cosmos, a mente e a natureza, bem como a alquimia, a astrologia e conceitos relacionados. No âmbito da alquimia, Hermes ou Mercúrio (Mercurius) está associado à lua e àquilo que chama a atenção. “Hermes Trismegistos, the patron of alchemy and alleged father of the Hermetic Art, was the Greek equivalent of the Egyptian god, Thoth, the personification of wisdom” (Read 1957, 62).

---

79 “No caso de enunciados conscientes, estamos na feliz posição de sermos diretamente endereçados e apresentados a um conteúdo cujo propósito podemos reconhecer: mas com manifestações “inconscientes”, não há linguagem adaptada em nosso sentido da palavra - há apenas um psíquico fenômeno que pareceria ter apenas vagas conexões com conteúdos conscientes.” (Jung,1980, 43; tradução do autor)

Considero importante, para a presente dissertação, o interesse manifestado por Michaux pelo misticismo e a alquimia, não apenas por editar uma revista de poéticas e filosofia oculta, mas também por trazer para os seus textos, como uma das suas principais referências, o pintor Max Ernst. Este artista plástico foi influenciado pelo pensamento alquímico, tendo contribuído, no âmbito do surrealismo, para o desenvolvimento de técnicas de exploração e manifestação do inconsciente na obra de arte. Genericamente, o surrealismo também explorou profícuas associações com a alquimia, a astrologia, a mediunidade, as cartas do Tarot, o magnetismo e diferentes passatempos de índole ocultista. No início do século XX, no período em que Michaux se encontra em Paris, a capital francesa era o centro do Renascimento ocultista francês, cujos escritos herméticos inspiraram os artistas e escritores dos círculos simbolistas. Como o simbolismo exerceu uma influência conspícua na génese do surrealismo, a sua linguagem hermética infiltrou-se nos seus escritos inaugurais. É por este motivo que proponho fazer uma breve entrada na história da alquimia, que considero necessária para pensar os aspectos simbólicos da valoração das vivências alucinatórias – e da própria mescaligrafia – de Michaux.

### *Os alquimistas e a alquimia*

O desenvolvimento da alquimia tem uma influência directa na história da ciência no Ocidente. Tal influência projecta-se também no mundo islâmico, pois a origem da palavra “alquimia” tem raízes na língua árabe. A química moderna, por exemplo, tem relações com os estudos da alquimia, assim como certos elementos da psicologia. A alquimia reinou suprema no mundo antes da separação das esferas de valor provocadas pela Revolução Científica nos séculos XVI e XVII. Essa separação (fortemente acentuada pelos desenvolvimentos científicos e pelos estudos no século XIX) obscureceu essas fundações por algum tempo. Sobre a origem da alquimia, M. E. Warlick escreve:

The history of alchemy extended back to ancient Egypt and to the legendary author Hermes Trismegistus, whose Emerald Tablet was the best known and most succinct expression of alchemical lore. The early philosophical writings, now compiled as the Corpus Hermeticum, were produced in Egypt over several

centuries of Ptolemaic, Roman, and Byzantine rule. The multiple origins of alchemy, which pursued both physical transformation and spiritual enlightenment, created a duality of applications and goals as it developed throughout the ages. (Warlick 2001, 18)

Warlick, no texto intitulado *Alchemy: its history, revival, and symbolism* (2001), faz um resumo da história da Alquimia e sua simbologia. Em seu texto, o autor mostra-nos que durante a Idade Média, filósofos alquímicos entendiam a alquimia como um caminho espiritual, uma busca do autoconhecimento e da *iluminação mística* ao longo da vida. Diversas foram as investigações e interesses alquímicos. Alguns alquimistas dedicaram-se a produzir medicamentos, tinturas, perfumes e outras substâncias úteis. Entretanto, foi a relação com a religião e o caminho espiritual que levaram os alquimistas a produzirem símbolos e uma linguagem através de imagens enigmáticas em catedrais góticas. Autores como Cornelius Agrippa tentaram restaurar a clareza dos propósitos e objectivos da alquimia. Ao longo dos séculos XVI e XVII, a alquimia empenhou-se na produção de imagens simbólicas em xilogravuras e gravuras por ilustradores da Alemanha central<sup>80</sup>. Durante o Iluminismo do século XVIII, o hermetismo continuou a prosperar, apesar das críticas crescentes e do surgimento da ciência empírica. Mesmo nesta era de hegemonização do racionalismo, algumas das mentes mais notáveis, como Goethe e Newton, foram influenciadas pelo estudo de textos alquímicos. Como no passado, a alquimia continuou associada ao misticismo, à astrologia, à magia e a outros caminhos herméticos.

Ora, a literatura dos Alquimistas tem muito a contribuir para a compreensão das determinações materiais da obra de Michaux: tanto se entendermos por ‘materialidade’ o problema dos seus suportes físicos, como os códigos simbólicos sócio-culturais que a enquadram. Michal Maier por exemplo, escritor e artista alquimista, foi o primeiro a trabalhar numa obra de arte multimodal<sup>81</sup> e associar no mesmo livro diferentes

---

80 Cf Warlick (2001)

81 Linda Pillière define bem o significado de multimodal: “Generally speaking, multimodal texts are those which integrate more than one semiotic mode in their communicative functions (Kress and Van Leeuwen 1996, 183). Thus, multimodality refers to “approaches that understand communication and representation to be more than about language, and which attend to the full range of communicational forms people use – image, gesture, gaze, posture and so on – and the relationships between them” (Jewitt 2009, 14). Multimodality therefore “steps away from the notion that language always plays the central role in interaction, without denying that it often does” (Norris 2004, 3). In other words, all

linguagens. *Atalanta Fleeing*, obra publicada pela primeira vez em 1617, integra imagem, texto e “som” num único dispositivo. Além do texto e das imagens, o artista apresenta partituras musicais com o objetivo de sugerir uma música que integrasse a leitura do livro<sup>82</sup>. Outra figura que permite assimilar a obra de Michaux e a literatura alquimista é a preferência pela cor negra, não só para simbolizar o obscuro, mas também o primordial, a sabedoria e o inconsciente. Na filosofia alquimista, o preto é o símbolo do *nigredo*: por outras palavras, da escuridão que demonstra o estado inicial das coisas, o caos atribuído à matéria primeira e início de tudo<sup>83</sup>.

Apesar do declínio da alquimia por razão da ascensão do Iluminismo no século XVIII, o interesse pelos mistérios e simbolismos ressurge no início do século XX. O já aludido Carl Jung, por exemplo, demonstrou um fascínio pelas imagens presentes em diferentes textos alquímicos. Durante décadas e em diversos trabalhos, Jung pesquisou as imagens alquimistas e possíveis semelhanças com as imagens descritas pelos seus pacientes. Os pacientes de Jung afirmavam ter deparado com tais imagens em sonhos sem ter um conhecimento prévio delas. Consequentemente, o interesse de Jung em explorar a complexa rede simbólica presente na alquimia conduziu-o à elaboração de teorias sobre a psicologia e sobre o inconsciente. Para Jung, a alquimia não era apenas uma tentativa primitiva da química, nem uma busca incessante de imortalidade e de riquezas, mas a materialização de símbolos presentes no *inconsciente coletivo*. Por esta razão, a leitura de textos alquímicos deve ser feita a partir de uma perspectiva holística, ou seja, a partir da noção de que os seus símbolos devem ser vistos como um todo, não apenas como um conjunto por partes<sup>84</sup>.

Deste modo, alcançaremos uma análise profunda do inconsciente, através de uma linguagem ‘universal’, comum a todos os indivíduos. Entretanto, o método utilizado pelos alquimistas para explicar os mistérios da vida, claro está, era bastante controverso: “*obscurum per obscurius, ignotum per ignotius (the obscure by the more obscure, the unknown by the more unknown)*” (Jung 1968, 227). Consequentemente, supõe-se, embora

---

modes can potentially play a role in creating meaning, and the term mode refers to “semiotic resources for making meaning that are employed in a culture – such as image, writing, gesture, gaze, speech, posture” (Jewitt 2009,1)” (Pillière 2019, 100).

82 Cf Read (1957)

83 Cf Jung (1980)

84 Cf Jung (1980)

não seja necessário, que os alquimistas procuravam algo num nível profundo, mas não eram capazes de articular completamente os diversos sentidos inerentes a essa procura. Uma vez que não eram capazes de dar uma explicação científica aos mistérios do mundo, a forma passou a ser explorada pelos alquimistas como um modo de adicionar abstrações ao entendimento humano. Em última instância, este mesmo motivo conduz o movimento alquímico ao seu declínio, pois o obscuro não era compatível com o Iluminismo imperante no século XVIII. Convenhamos que são, mesmo, antagónicos: o Iluminismo, movimento que tomava a Europa com a ideia de clarificar as explicações dos mistérios da vida e do homem através do conhecimento científico, da razão.

Seja como for, a retomada de interesse dos símbolos oriundos da Alquimia, no século XX, atravessa o domínio artístico, sendo especialmente notória no movimento surrealista. “The mysteries of the modern artist are not very different from those of the old masters who knew the ‘spirit of the stone’” (Jaffé 1964, 234). O que parece fazer da imagem uma realidade material é, como o caso Michaux exemplifica, a profunda identificação psicológica com ela de quem a observa. Em Michaux, é certo, essas imagens, como já referi, são mediadas por um radical subjectivismo, conformando uma espécie de idolecto. Contudo, o autor não deixou de atrair para elas significações de sistemas organizados – e, neste sentido, colectivos – de símbolos, daí o fascínio pela literatura e iconografia alquímicas.

#### *Metodologias do processo criativo: Frottage, Max Ernst, Jung*

Precisamente, são diferentes questões vinculadas à alquimia e ao obscuro as que nos permitem ponderar um ponto de contacto entre Michaux, Jung e o surrealismo, com o qual, seja como for, nunca manteve uma relação de alinhamento estrito. A dificuldade em materializar o sonho e o inconsciente é semelhante à dificuldade em materializar uma alucinação. Como traduzir, portanto, para o mundo material algo que é de ordem imaterial? Farei uso da expressão “mistério” de Aniela Jaffé em *Man in His Symbols* (1964), que a autora recortou de um comentário de Max Ernst a respeito dos desenhos inscritos em pedras. No momento em que um artista revela abertura mental para

a possibilidade de materializar o imaterial, para inscrever o que não pode ser dito – um artista aberto ao mistério, digamos – a materialidade torna-se realizável. Dado que é da ordem da imaginação e da criação, essa abertura é um modo de liberdade que se define pela sua relação com uma alteridade radical: “liberdade que só se mostra nas suas dobras. Estas não estão na natureza, mas não habitam um mundo *diferente* do nosso” (Derrida 2009, 08). Alter-mundo desconhecido e obscuro, como também o concebeu Carl Jung.

Neste sentido, materializar o mistério supõe a confrontação de opostos numa unidade pautada por um movimento dialético: sonho/vigília, consciente/inconsciente, alucinação/lucidez. Aquilo que antes era obscuro e desconhecido, rende-se ao conhecido. Retorna aqui a questão que circula na presente dissertação: é possível materializar a experiência da alucinação e suspender este movimento dialético, que aparenta só se configurar como sentido através da razão e da lucidez? Suponho que uma resposta possível aponte para o que Maurice Blanchot dispôs em *The Great Refusal* (2003):

Possibility is not what is merely possible and should be regarded as less than real. Possibility, in this new sense, is more than reality: it is to be, plus the power to be. Possibility establishes and founds reality: one is what one is only if one has the power to be it. Here we see immediately that man not only has possibilities but is his possibility. Never are we purely and simply, we are only on the basis of and with regard to the possibilities that we are; this is one of our essential dimensions. (Blanchot 2003, 42)

Sigo este raciocínio de Blanchot ao afirmar que a realidade se fundamenta na possibilidade. É neste sentido que os mistérios estabelecem uma realidade presente para os Alquimistas, pois o mistério é decorrente da possibilidade. Em sentido semelhante, encontra-se ainda o pensamento de Derrida ao considerar que a imaginação, apesar não se encontrar na natureza, não habita outro mundo, se não o próprio mundo das coisas físicas. Se não são a mesma coisa, imaginação e mundo atraem-se por uma proximidade irreduzível. Ora, do meu ponto de vista, tornar a materialidade da experiência da alucinação – e isto serve para o sonho também – uma possibilidade exige a revisitação dos mistérios alquímicos. Os alquimistas foram pioneiros na tentativa de desenvolver uma teoria material dos conhecimentos imateriais. Por esta razão, os artistas do início do século XX foram influenciados pela arte e doutrinas dos alquimistas, plenas de mistérios

e de possibilidades. Foi uma das vias pela qual o surrealismo tornou o sonho uma imagem material, com forte influência de imagens e desenhos alquimistas. E sabemos, neste sentido, que Michaux manejava as mesmas referências, muito em razão de ser um intelectual do seu tempo e também artista.

Este despertar para os mistérios da vida foi marcado pelo entusiasmo sobre a descoberta do inconsciente, a interpretação dos sonhos e a psicanálise no início do século XX. Por este motivo, a sociedade foi desenvolvendo um interesse cultural e artístico em tomar conhecimento sobre o que era até então do universo obscuro, desconhecido e misterioso da mente. Os movimentos artísticos, por exemplo, estavam interessados em desenvolver uma linguagem que pudesse traduzir uma comunicação directa com os desejos e as sensações humanas. O movimento surrealista é um desses movimentos que eclodiram no contexto da explosão das teorias sobre o inconsciente e a psique humana.

Movimento iniciado na década de 1920, o surrealismo teve como principal objetivo explorar a mente inconsciente. Desta forma, os surrealistas acreditavam poder revelar, assim, uma ampla reserva de imagens irracionais. Deste modo, não apenas produziu uma quantidade razoável de imagens como tal, mas também se estendeu ao âmbito da política e da esfera literária. Forjaram um considerável arquivo de textos surrealistas ao longo da primeira metade do século XX. Uma referência obrigatória do movimento surrealista é, claro está, André Breton, escritor e poeta francês. O seu pensamento fundamentava-se na técnica surrealista designada pelo sintagma ‘automatismo psíquico’. As características desta técnica era a expressão verbal, por meio da palavra escrita ou de qualquer outro meio, do funcionamento “real” do pensamento. Consequentemente, o automatismo psíquico desdobrou-se na noção de escrita automática. Esta última tentava desviar-se da escrita consciente e criar uma escrita sem filtros, conectada directamente com o inconsciente.

Em síntese necessariamente breve, as características principais do surrealismo incluíam: a) a escrita automática: escrever o que vier à cabeça; b) a associação: associar pensamentos uns aos outros, independentemente de quão distintos sejam; c) a apetência pelo irracional: o irracionalismo é uma das principais características atribuídas ao movimento surrealista. Por exemplo, um relógio pode começar a derreter

repentinamente<sup>85</sup>, as características faciais de um homem podem assumir a de uma maçã<sup>86</sup> ou começar a chover homens<sup>87</sup>; d) o sonho e a fantasia: extrair imagens da mente inconsciente para criar uma arte desprovida de compreensão lógica. O método assentava na possibilidade de apreender o sonho através do automatismo psíquico. Consequentemente, canalizavam o inconsciente para liberar o poder da imaginação; por último, mas não menos importante, e) a exploração do inconsciente: factor-chave para o movimento surrealista, é um conceito oriundo dos estudos psicanalíticos. O artista, em suma, pretende materializar as memórias reprimidas, os medos subjacentes inexplicáveis, transformados em potencial criativo.

Na experiência de número V descrita em *L'infini Turbulent*, Michaux explora de forma explícita uma série de justaposições, associações, conteúdos irracionais e inconscientes, de forma simbólica. Tomado pelo que chama de “transe erotique<sup>88</sup>” (1964, 92) e um “orgasme métaphysique<sup>89</sup>” (1964, 93), o artista discorre sobre o processo de erotização das coisas físicas. Conforma uma imagem textual que possibilita a associação dos fluídos sexuais com os líquidos da natureza: “gonfé de sensualité comme d'eau savonneuse une éponge dans un bain tiède<sup>90</sup>” (1964, 95). Descreve, ainda, as cores e as texturas presentes nos objetos que agora se encontram corrompidos em razão do seu estado alucinogénio. Maneja metáforas, alude ao desconhecido a partir do conhecido: “Gouffre en moi que ces groseilles, plus excitantes, éloquentes, persuasives, perversissantes<sup>91</sup>” (1964, 95). As associações, perfeitamente plausíveis, carregam uma resposta do inconsciente à energia libidinal despoletada pela mescalina. Libido, força motora para alcançar a realização do prazer, é também um dos conceitos fundamentais na psicanálise. Voltaremos ao dispositivo erógeno da mescalina mais adiante.

O que sobremaneira gostaria de destacar para o presente trabalho de pesquisa é a técnica conhecida como *Frottage*, que teve o seu curso, precisamente, no âmbito do

---

85 Cf. *The Persistence of Memory*, Salvador Dali, (1931).

86 Cf. *The Son of Man*, René Magritte, (1964).

87 Cf. *Golconda*, René Magritte, (1953).

88 “Transe erótico.” (Michaux 1964, 92; tradução do autor)

89 “Orgasmo metafísico.” (Michaux 1964, 93; tradução do autor)

90 “Impregnado de sensualidade como de água e sabão uma esponja no banho tépido.” (Michaux 1964, 95; tradução do autor)

91 “O abismo de prazer que são para mim estas groselhas, mais excitantes, eloquentes, persuasivas, perversoras.” (Michaux 1964, 95; tradução do autor)

surrealismo. Forjada pelo surrealista alemão Max Ernst, pintor, escultor, artista gráfico e poeta, foi desenvolvida a partir de 1925 e significa “esfregar” em língua francesa. Para desenvolver esta técnica, Ernst inspirou-se num antigo piso de madeira onde o grão das tábuas se tinha acentuado por muitos anos de esfregão<sup>92</sup>. Os padrões granulados sugeriam, a Max Ernst, imagens estranhas. A partir de 1925, decalca estas imagens com folhas de papel colocadas sobre o chão, e que posteriormente esfrega com um lápis macio. O artista passa, então, a usar uma ampla gama de superfícies texturizadas e rapidamente adaptou a técnica à pintura a óleo; chamando-a “raspagem” (*frottage*). Gradualmente, a tela é preparada com uma camada ou mais de tinta; depois, é colocada sobre o objeto texturizado que é, então, raspado.

Ora, Michaux decidiu usar a técnica criada por Max Ernst para a elaboração de algumas de suas imagens sob os efeitos da mescalina. A técnica integra uma das decisões a respeito do processo criativo para realizar materialmente a alucinação. Assim, a *frottage* supõe a união entre movimento e traço. Neste sentido, a *frottage* surge como a possibilidade de promover uma materialidade da experiência da alucinação pelo movimento da mão. Deixar a linha seguir, este é o argumento que a técnica *frottage* esconde nos objetos para que as semelhanças se tornem visíveis em seus traços. Num lance, diríamos, que atrai a figura da transmediação, Ernst descreve a técnica como sendo análoga à da máquina dactilográfica. Especialmente importantes, neste sentido, são as diferenças que estabelece entre tipografia e *frottage*:

In *Typescript Manifesto*, frottage is made analogous to typewriting. The uncoupling of eye and hand that takes place in the shadow of the apparatus is the commonality of the two printing procedures. When Ernst begins to test frottage as an artistic technique — in the Dada works, frottage only provides a sample for the catalogue of different mechanical procedures — he becomes particularly interested in the qualities that make it different from typewriting, with a primary difference being the temporality of frottage. Whereas typewriter letters hurtle toward the page with the greatest possible speed, frottaged signs appear gradually. The typewriter is a radically spatialized medium; frottage takes time. And more importantly, in the frottages, and particularly in the prints of Natural History, this temporality has not yet come to rest. It is always being

---

92 Cf Warlick (2001)

punctuated by the seeing of new resemblances. In this way, the frottages achieve their genuine ambiguity as imprints and simultaneously as images that are constantly showing their ghostly emergence in a new way. (Ubl 2014 “Natural History in Service to the Surrealist Revolution,” para. 15)

Uma diferença essencial nas temporalidades que cada uma implica, uma ambiguidade genuína e uma emergência fantasmagórica. Nada mais oportuno para Michaux do que uma técnica que se colocava *em oposição* à dactilografia e, conseqüentemente, da escrita e seus suportes. Ou seja, o inconformismo com a insuficiência da palavra para atribuir sentido à existência e, sobretudo, à experiência com a mesalina, Michaux procura uma técnica que se opõe a um dos símbolos maiores da cultura escrita *post-homo typographicus* – a máquina de escrever. O artista opõe-se também ao imediatismo da realização tipográfica e, assim, o método artístico perseguido necessita de traduzir também o jogo de ocultação e revelação presente na experiência da alucinação. Enfim, integrando nesse método uma técnica que permitisse fazer emergir e trazer à luz a dimensão fantasmagórica da alucinação – a fenomenologia virtualizante que ronda a inscrição e o acto criativo sob os efeitos da mesalina. Ou melhor, uma técnica que torne possível manifestar o “mistério” a que Aniela Jaffé se referia ao citar Max Ernst em “Symbolism in the visual arts”, texto integrante de *Man and His Symbols* (1964) de Carl Jung e supracitado. Ou tornar manifesto um “enigma”, vocábulo com que, em *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, Ralph Ubl (2004) propõe uma descrição de *frottage*:

Ernst uses *frottage* as a technique of the enigmatic, the concealment and simultaneously the indexing of what is concealed, the absent underlay and its obscure trace, in which the seeing of resemblances occasionally discovers hidden images. (Ubl 2014, “Natural History in Service to the Surrealist Revolution,” para. 26)

Dito de outro modo, trata-se de vincular o acto criativo a uma organização aleatória de modo a permitir a sua estimulação de potenciais sentidos – não determinados – mediante indexação/ocultação. Em suma, uma técnica do enigmático; do jogo do velado

e do revelado do mistério do traço. Segundo, ainda, Ralph Ubl, Ernst estabeleceu como um dos seus objetivos tornar possível materializar o inconsciente. Após realizar materialmente o inconsciente – isto é, após inscrevê-lo –, após arquivá-lo em algum tipo de suporte, activar assim a figura do acesso tangível e de uma comunicação directa com o estado latente da mente. Deste modo, a *frottage* alcança uma ambiguidade genuína, produzindo imagens que mostram constantemente a emergência fantasmagórica daquilo que antes era obscuro.

Como Michaux parecia não acreditar em resultados pré-estabelecidos, procurou a produção potencial de acontecimentos indefiníveis em sua obra. O resultado foi o surgimento de figuras, sinais e paisagens ambíguas e inesperadas. Apesar de negar qualquer afiliação a uma escola ou a quaisquer movimentos artísticos e literários<sup>93</sup>, o único movimento ao qual o poderíamos adscriver seria o do *fantomisme*: uma arte de fantasmas e aparições<sup>94</sup>. Karl Kurtos (2009) descreve, neste sentido, o *fantomisme* como a conceito que busca reinventar a arte do retrato. A auto-intitulada escola de Michaux substitui a tradição de representar o rosto de uma pessoa pela sua aparência externa, por uma representação de uma rostridade interior<sup>95</sup>. Seres indefinidos<sup>96</sup> aparecem assim ao longo de todo o seu trabalho, com especial abundância de retratos imaginários.

Apesar de usar o *frottage*, a escrita e o texto são ainda as principais ferramentas utilizadas por Michaux na materialização – ou inscrição material – da experiência da alucinação. Não podemos obviar, assim, o facto de que deparamos, na obra de Michaux, com uma mais substancial quantidade de texto escrito do que texto visual, ou imagem icónica. Este facto deve-se a que a textualidade escrita perspectiva o registro da experiência na sua insuficiência, no sentido em que um texto escrito é já, em essência, uma ausência e uma potência. Como não existia uma ferramenta para registar as percepções da imaterialidade da experiência da alucinação<sup>97</sup>, o código escrito e o código

---

93 Cf Parish, (2007)

94 Cf Deslauriers (2019)

95 Cf Kurtos (2009)

96 Ver ilustração 7 no Capítulo 8.

97 De acordo com Carl Jung, uma experiência da consciência passa por quatro tipos de funções fundamentais correspondentes. Seriam elas sensação, pensamento, sentimento e intuição: “sensation (i.e. sense-perception) tells you that something exists; thinking tells you what it is; feeling tells you whether it is agreeable or not; and intuition tells you whence it comes and where it is going” (Jung 1964, 61)

visual surgem como as únicas possibilidades de testemunho daquilo que é visionado e vivenciado como sensação, pensamento, sentimento e intuição. A relação entre a escrita e o mundo material é complicada e profunda. De facto, escrever é materializar a linguagem e construir imagens. Através da escrita, o mundo físico, determinado pelo tempo e pelo espaço, é vinculado a ferramentas e artefactos da dimensão simbólica da linguagem. A escrita conecta esses dois sistemas poderosos, o reino material do tempo e do espaço com o acto essencialmente humano: a linguagem. Desta forma, a escrita complementa a *frottage* no jogo de revelação e ocultação, pois fortalece o mistério no interior da alucinação. Ao mesmo tempo que revela o fantasma em Michaux, oculto-o também.

No filme *Images du monde visionnaire* (1963), Michaux visa documentar, numa retrospectiva já madura, as vivências alucinatórias, gotejando os sucos da experiência mescalínica em imagens oníricas e aberrações generalizadas de outros mundos. Dificilmente um momento se passa neste filme sem a exibição de imagens aleatórias e aparentemente desconexas; trata-se, enfim, de um quadro onírico do estranho e, ocasionalmente, do maravilhoso. Ao contrário da sua mescaligrafia, isto é, das escritas alfabética e pictórica e das suas *mise en livre*, o filme de trinta e dois minutos é aparentemente, neste sentido, menos detalhista. Seja como for, os principais predicados da experiência estão ainda lá: o absurdo, o hedonismo, a velocidade da mente, o misticismo dos templos sagrados, a astrologia, a vitalidade do desconhecido, a especulação sobre outras espacialidades, o riso repentino, o medo inicial da outridade absoluta, a abstração radical.

O filme, experimental de um ponto de vista estético, assume uma tonalidade misteriosa e quase alquímica, visando revelar o segredo dos mecanismos da mente ao alucinar. São inúmeras as imagens de estranheza superlativa, algumas das quais, pessoalmente, jamais esquecerei. É o caso da sequência do ‘julgamento’, cena alegórica, integrada por humanos e animais, imaginados como se conformassem um tribunal, apontando dedos e olhares de reprovação a quem provou da droga. A sensação sugerida é a de que Michaux é julgado por um excesso de saber, por ter ultrapassado uma barreira não antes explorada e condenada. Neste sentido, a experiência alucinogénica provoca um mal-estar social. Assim, ao expandir a compreensão da droga e suas afecções, Michaux

torna-se vulnerável perante a sociedade, em virtude de ter ousado quebrar o pacto de uma consciência normalizada como sendo a única que se espera de uma forma válida e legítima de existência. Erra por ter provado do fruto do cacto, que é objecto de um tabú social.

### *A materialidade simbólica*

Jung, já o pude frisar, dedicou-se durante décadas a um profundo envolvimento com os principais textos alquímicos. Tais textos foram interpretados através de uma perspectiva psicanalítica arquetípica. No pensamento de Jung, o arquétipo seria uma estrutura universal proveniente de um inconsciente colectivo. Pode ser encontrado em mitos, em contos e em todas as produções imaginárias humanas. Por este motivo, Jung passa a ver cada vez mais o trabalho da alquimia como modelo de trabalho terapêutico com incidência na psique. Ou seja, tornou-se um tipo de projecto destinado à cura das patologias do psiquismo e ao desenvolvimento individual. Segundo Jung, o objetivo final dos alquimistas não seria o da produção aurífera material ou a produção de um “elixir da vida” físico – isto é, de algum tipo de medicamento –, mas o inverso: a busca de um ouro e/ou elixir imateriais; o ouro da vida psíquica harmoniosa, ou seja, a realização do ‘auto arquétipo’. Tal objetivo foi acomodado por Jung aos termos do conceito de individualização, isto é, ao processo pelo qual um arquétipo do Eu é *actualizado*. Em *Man and His Symbol*, Jung afirma que:

Because there are innumerable things beyond the range of human understanding, we constantly use symbolic terms to represent concepts that we cannot define or fully comprehend. This is one reason why all religions employ symbolic language or images. But this conscious use of symbols is only one aspect of a psychological fact of great importance: Man also produces symbols unconsciously and spontaneously, in the form of dreams. (Jung 1964, 21)

Se o ser humano produz, de forma consciente, símbolos para dar explicação às coisas que estão para além do alcance de sua compreensão, porque não criaria símbolos inconscientemente com o mesmo objectivo? Na perspectiva de Jung, o ser humano não

apenas produz estes símbolos inconscientemente como também os manifesta sob a forma de sonhos. Este modo onírico é um dos que dispomos para aceder a esses símbolos. Entretanto, os símbolos produzidos pelo sonho teriam um aspecto individual irreduzível em cada pessoa, que entre outras coisas impõe que sejam analisado a partir de diferentes perspectivas. Por outras palavras, “Its dimensions in time and space are quite different; to understand it you must examine it from every aspect — just as you may take an unknown object in your hands and turn it over and over until you are familiar with every detail of its shape” (Jung 1964, 28).

O facto é que, ao considerar o inconsciente como produto de uma dimensão temporal e espacial diferente do consciente, deparamos também com outra semelhança com os estudos sobre a alucinação. Neste sentido, podemos afirmar que a alucinação dispõe igualmente de uma linguagem particular que deve ser analisada nos seus detalhes, na sua singularidade. Por conseguinte, não é incorreto afirmar que a produção de símbolos se actualiza também no estado da alucinação. Ainda, não menos incorrecto é conceber que a materialidade da experiência da alucinação proporcione também elementos simbólicos, muitas das vezes místicos, para alvitrar explicações do incompreensível. “Divine ordonnance du cosmos?<sup>98</sup>” (Michaux 1964, 80), questiona Michaux em *L’infini Turbulent*. O que se torna evidente na escrita de Michaux é que o autor usa a consciência como forma de explicar de modo enigmático o plano da alucinação. Por esta razão as suas indagações ostentam um perfil hermético, alternando entre os níveis cósmico e divino. Tanto assim é que, nas suas pinturas sob os efeitos da mescalina, deparamos com a figura da Mandala, outro elemento simbólico e alquímico.

No livro já em diversas ocasiões mencionado, *Man and His Symbols*, Jung apresenta a forma simbólica do inconsciente egótico, representado no centro de um círculo dividido em quatro partes. O simbolismo que carrega é comparável ao da mandala, ou círculo mágico, por ter uma estrutura de ordem semelhante. A representação simbólica da mandala é correspondente ao centro da psique humana, o “Eu”, em diferentes discursos de cunho filosófico ou religioso. Nas civilizações orientais, por exemplo, imagens semelhantes são usadas para consolidar o ser interior ou permitir que alguém mergulhe na meditação profunda. Na arte visual da Índia e do Extremo Oriente, o círculo de quatro

---

98 “Ordenança divina do cosmos?” (Michaux 1964, 80; tradução do autor)

ou oito raios é o padrão habitual das imagens que servem como instrumento de meditação. As mandalas também aparecem na arte cristã europeia como representações do Eu integrado num plano cósmico, de outra dimensão. Uma mandala cósmica foi revelada a Dante Alighieri numa visão<sup>99</sup>, revestindo a forma de uma rosa branca brilhante. Enfim, as mandalas aparecem nas religiões antigas, na arte do cristianismo católico europeu, no budismo tibetano, na arquitetura, nos sonhos e nas fantasias dos esquizofrênicos. Em *Emergence-Résurgence*, Michaux descreve também ter visto uma Mandala numa de suas sessões sob o efeito da mescalina:

Si une certaine vision l'accompagnait dans ces moments, elle montrait quelque chose comme ceci: un cercle, dedans un carré, un carré devenu magique, comprenant tout, comprenant un cercle, lequel contenait un autre carré, qui lui-même contenait un cercle, qui contenait un carré, lequel contenait un cercle, lequel contenait un carré et ainsi sans jamais finir, avec à chaque plan un ou plusieurs attributs de significations premières ou secondes, à lire, à déchiffrer sans jamais perdre de vue la vérité ultime, dans laquelle on s'enfonçait, on s'enfonçait, hypnotiquement engagé, drainé, entraîné, vers le fond toujours reculant de l'indefinitement différencié, mais toujours dans l'unité, par la répétition régulière, rythme unique<sup>100</sup>. (Michaux 1993, 102)

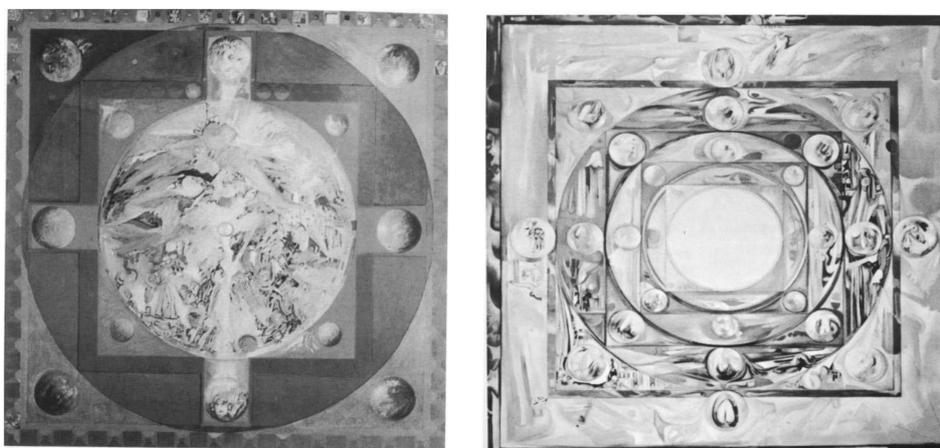
As mandalas, em muitos casos, contêm a quaternidade ou símbolo do Eu sob a forma de uma cruz, uma estrela, um quadrado ou um octógono. Michaux desenha duas Mandalas famosas, uma em forma de cruz, outra forma de quadrado. Ora, Jung considera que a Mandala é símbolo do inconsciente porque é a união dos opostos, *quadratura circuli*. E o inconsciente, acrescenta ainda, é esta entidade que une opostos. “The true mandala is always an inner image” (Jung 1980: 96). Símbolo, entretanto, que representa a perfeição da individualidade, uma vez que nenhuma mandala é igual a outra. Interpreto

---

99 Cf Jaffé, (1964),

100 “Se uma certa visão a acompanhasse nesses momentos, ela mostraria algo assim: um círculo, dentro de um quadrado, um quadrado se tornaria mágico, incluindo tudo, incluindo um círculo, que continha outro quadrado, que continha um círculo, que continha um quadrado, que continha um círculo, que continha um quadrado e, portanto, sem nunca terminar, com em cada plano um ou mais atributos de primeiro ou segundo significados, ler, decifrar sem perder de vista o verdade suprema, em que se afundou, se afundou, hipnoticamente engajado, drenado, arrastado, para o fundo, sempre se retirando do indefinidamente diferenciado, mas sempre em unidade, pela repetição regular, ritmo único.” (Michaux 1993, 102 ; tradução do autor)

a mandala, nesta dissertação, como um ícone que representa a cosmovisão da alucinação na sua relação com a simbologia religiosa. “Est-ce dû aux images du Panthéon hindou<sup>101</sup>” (Michaux 1964, 91), afirma Michaux. Representa ainda Mercúrio, Deus maior, híbrido, da mitologia romana. Em síntese, a mandala organiza as diversas deidades de acordo com um padrão específico, a união dos opostos. No caso da iconografia de Michaux, e das valorações que lhe associa, percebemos que o artista descreve a mandala indiana como signo visível da profundidade. Aqui, novamente, a inscrição material da alucinação é entendida como a realização do infinito circular e labiríntico inscrito na mandala, visando induzir, em quem observa, um movimento de interiorização que conduz ao ponto central da mandala. A mandala representa, assim, a imanência da transcendência para além da teoria do labirinto como alegoria da mente: a mandala é o próprio labirinto. Em Michaux, enfim, representará também o infinito turbulento dentro de uma espiral. Tomo a liberdade de reproduzir e comentar, seguidamente, as mandalas desenhadas por Michaux:



Henri Michaux in *Emergence-Resurgence* 1973 [1972], 103-104

Na primeira mandala acima reproduzida, o centro aparece caótico. Um exemplo de como Michaux imaginava a confusão do inconsciente, a que chama “infinito turbulento”, no início do estado alucinatório. O centro encontra-se desordenado, sem conexão óbvia entre os elementos díspares, que parecem dificilmente formados ou diferenciados. Os círculos menores distribuídos na margem orbitam em torno do grande

---

101 “É devido às imagens do Panteão Hindu.” (Michaux 1964, 91; tradução do autor)

círculo central, o círculo solar, o Eu Solar. Caótico, barulhento, irrequieto, uma explosão magnética violenta. Protagonista por ocupar o lugar do centro, protagonista por ser o círculo de maior diâmetro. Já a segunda mandala ilustra a ordem criada quando o inconsciente realiza o grande trabalho de auto-descoberta, que culmina com o alinhamento no sistema do Eu Solar. A animação compensatória de uma atmosfera psíquica solucionada pelo entendimento. Uma união da consciência e do inconsciente através das camadas da mandala. A diferença primordial entre a primeira e a segunda imagem ilustra os efeitos da transformação de um infinito labiríntico particular. Em *Psychology and Alchemy*, Jung define a mandala como:

The true mandala is always an inner image, which is gradually built up through (active) imagination, at such times when psychic equilibrium is disturbed or when a thought cannot be found and must be sought for because it is not contained in holy doctrine. (Jung 1980, 96)

Jung entende a mandala concedendo ênfase à ordem e ao equilíbrio harmonioso – uma premonição do centro da personalidade, do Eu. É uma premonição em que o Eu, na sua capacidade de ser o centro ordenador de toda a psique, não existe ao nascer. Deve ser produzido através de uma via continuada de experiências psicológicas. Uma via que se perfaz, enfim, no trânsito da primeira à segunda imagens da mandala de Michaux. À medida que o Eu harmoniza os arquétipos, afecta a ordem padronizada e estrutural da mandala, num relacionamento complementar com o todo. Neste processo, os arquétipos perdem suas qualidades universais e coletivas e contribuem para a singularidade que é o Eu. É por esta razão que cada mandala é singular, pois ela organiza no exterior a emergência fantasmagórica – o *fantomisme* a que Michaux faz referência –, o interior indefinido e turbulento. A quadratura do círculo é um arquétipo da totalidade, cujo símbolo é invariavelmente o inconsciente. Em síntese, a mescaligrafia de Michaux atrai um conjunto de valores simbólicos associados à figura do inconsciente, supondo uma relação entre o psiquismo, a escrita, o ícone e a sua inscrição material. Implica, assim, a necessidade de conexão com o eu íntimo, e o modo como se manifesta simbolicamente em sonhos e visões. Tudo isto redundando num acto criativo, num processo criativo, que, como vivência, amalgama intuição e sensibilidade (corpo), sentimento e

pensamento (mente) – algo que se aproxima da definição jungiana de ‘experiência’. Se aqui ponderamos como se conforma e valora a demanda e a realização da ‘interioridade’ – o *mistério* do ‘íntimo’ corporizado – mais adiante discorreremos pelo modo como Michaux equaciona as transferências corpo/mente atraindo, para tanto, a escrita oriental.

*Nada mais exótico do que o signo do outro*

A experimentação com a caligrafia oriental é responsável por uma grande parte da produção artística de Michaux. Fascinado pelos ideogramas chineses, o artista trabalhou desde o início na criação de alfabetos inventados sem correlação fonética ou semântica. Esse *corpus* de sinais, na obra de Michaux, constitui uma poesia sempre incompleta, uma literatura feita de gestos e impulsos do pensamento. Tais desenhos seguem uma abundância de traços com um princípio rítmico contínuo, ou seja, é ao mesmo tempo uma explosão e uma corrente, uma “jornada” em direcções diversas.

É conspícuo o interesse de Michaux por roteiros pictográficos. A composição visual do traço sugere ritmos e padronização sonora. A linha de Michaux tem movimento, dança. A mão que traceja dança. Michaux dança. Embora fosse um entusiasta músico amador, não se conserva nenhum documento referente à sua prática musical, excepto, claro está, os seus desenhos, que às vezes sugerem partituras. No seu *corpus* iconográfico encontramos uma obra feita de traços abstratos, onde os signos são figuras em constante mutação e mobilidade. Em diferentes ocasiões, esses sinais concretizam-se como letras separadas ou próximas de uma caligrafia ocidental. Outras vezes, desenvolvem características animais ou totémicas; ainda em outros casos, como no período de experimentação com substâncias psicoativas como a mesalina, as linhas multiplicam-se em grandes áreas de papel, expandem-se, adquirindo por vezes formas de signos e de ideogramas chineses.

Em *Empire of Signs* (1970), Roland Barthes enceta um debate sobre essa interação transcultural. O contexto filosófico do livro é o da crítica destrutiva da verdade transcendental, do significado determinado e da linguagem epistemologicamente transparente. Liberto da intenção autoral e intertextualmente relacionado a uma infinidade de outros discursos e códigos culturais, o texto, como uma rede sem centro de

significantes flutuantes, oferece uma pluralidade irreduzível de significados a serem realizados pelo leitor activo. Ao pensar desta forma, Barthes aplica aquilo que entende como texto ao tradicionalmente concebido como realidade extra-linguística. ‘Japão’ é o topónimo com que o autor opta por nomear a complexidade dos signos orientais. *Empire of Signs* é a realização prática desse conceito teórico sobre os signos orientais, busca recorrer a definições pós-estruturalistas de escrita, do texto, do significado e da leitura. Para Barthes, o autor transforma o olhar do turista inocente, pois caracteriza as partículas objetivas de uma realidade do Japão – a sua realidade do Japão – em uma rede auto-referencial linguística. Por exemplo, Barthes compara a função do significado dentro do signo linguístico a um pacote de presentes insignificante, geralmente considerado mais importante que o conteúdo.

De modo assaz resumido, mas necessário assentar como ponto de partida para seguir no raciocínio da matéria em apreço, segundo Barthes aquilo que os orientais carregam na sua escrita seria, na verdade, um conjunto de signos vazios. Ou seja, as culturas orientais produzem fenómenos culturais com *significantes* de, em grande medida, *significado* suspenso. Seria este o modo como a cultura oriental perfaz, de forma esclarecedora, uma reflexão sobre a própria linguagem, a culinária e a arquitetura da cidade. Supondo, ainda, um alheamento conspícuo do logocentrismo e das práticas de escrita da tradição metafísica ocidental. Por este motivo, não é de surpreender que Barthes descubra uma relação entre a escrita e o budismo Zen. Para o filósofo francês, a noção de Zen deve ser interpretada como um vazio de linguagem, a conexão com a escrita constitui-se justamente pelo vazio; pois é do vazio que tudo deriva. Na isenção de todo significado, o Zen escreve jardins, gestos, casas, arranjos de flores, rostos, violência, etc. Através do Zen, o idioma japonês e o seu sistema de escrita, apesar de incompreensível para um visitante forasteiro, são uma das principais fontes da suspensão de significado e, paradoxalmente, de produção de sentido<sup>102</sup>. Para Barthes, o Japão é puro sentido, pois liberta-se da obrigatoriedade de significado e da necessidade vital de comunicação. Não gratuitamente, assim, Barthes inclui no livro *Empire of Signs* uma referência explícita a *Voyage en Grande Garabagne* de Michaux: “If I want to imagine a fictive nation, I can give it an invented name, treat it declaratively as a novelistic object, create a new

---

102 Cf Barthes (1992)

Garabagne, so as to compromise no real country by my fantasy” (Barthes 1992, 03). Leitor de Michaux, Barthes decerto foi consciente da angústia pública do artista a respeito da insuficiência da palavra.

A interpretação de Michaux sobre os signos orientais não é muito diferente da reflexão levada a cabo por Roland Barthes. Em *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign* (2005), Margaret Rigaud-Drayton observa, por exemplo, um denominador comum entre aqueles que não dispõem de conhecimentos sobre os ideogramas chineses e aqueles que estão familiarizados com o sistema. Considera, então, o seguinte lugar-comum a respeito da linguagem oriental no imaginário popular:

Despite well-accepted evidence to the contrary, Chinese ideograms, in particular, continued for a long time to be perceived as purely visual signs in the popular imagination, as well as in the texts of some who knew better. (Rigaud-Drayton 2005, 138)

Rigaud-Drayton menciona o próprio texto de Michaux para articular a valoração crítica que leva a cabo. Em *Idéogrammes en Chine* (1975), Michaux enfatiza a naturalidade dos ideogramas chineses. Para Michaux, a escrita chinesa carece de representação, e cada caligrafia é única, sendo impossível a sua cópia<sup>103</sup>. Ao acentuar o carácter único da escrita oriental, Michaux sugere uma natureza interna a esta escrita, sofrendo modificações como tudo que tem vida. Para o artista, a escrita chinesa contém uma pulsação vital. Deste modo, Michaux procura na escrita oriental aquilo que não encontra na escrita ocidental, o movimento da pulsão natural, o movimento vivo. É assim que Michaux desafia a estrutura e forma do livro, de acordo com os diferentes elementos materiais que o determinam. Ao mesmo tempo, atravessa o legível e o visível na condição de conformarem uma esfera de abstração, onde nem sempre é legível e nem sempre é visível. Os ideogramas chineses, assim, funcionam como objectos visuais e icónicos autónomos, daí que Michaux prossiga a sua investigação. O objetivo desse estudo é o de libertar a escrita das suas constrações logocêntricas, em demanda de uma escrita do corpo.

---

103 Cf Michaux (1975, 55).

Penso, sobretudo, na comparação, levada a cabo pelo próprio autor, dos ideogramas com a natureza, entendida esta última como uma escrita viva. E pondero como esta comparação, conseqüentemente, nos devolve e articula os termos e as determinações da demanda de Michaux de uma linguagem – a mescaligrafia, justamente – que pudesse não apenas explicar a experiência, mas ser a própria experiência. Uma escrita que fale por si e que, no movimento dançante que a determina, se imponha diante do significado. Por esta razão, considero que Michaux não diferencia os signos visuais que produz *sous influence* dos ideogramas convencionais no que carregam de uma gestualidade primordial. Para Michaux, a escrita chinesa, a pintura chinesa e o teatro chinês, por serem *artes do movimento*, são insuflados por esse mesmo fôlego e têm por atributo essencial essa mesma intensidade. Estas mesmas asseverações, enfatizadas por Rigaud-Drayton, sobre a expressão visual e os sistemas ideográficos de escrita, que permitem a Michaux descrever os ideogramas como signos visuais, conduzem-no ainda a explicar o desenho e a escrita como pintura:

Moi aussi, je fus au japon. Infirmes là-bas celui qui ne sait pas avec des signes signifier. Des signes graphiques. Infirmes. Je repars infirmes. Choc et honte au japon. Mais c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes. Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie. Les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement, exhaustivement façon fonctionnaires, voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait. En moi paix, détachement étaient combattus. Enfant en Occident. La peinture, cette fois, sa cause était gagnée<sup>104</sup>. (Michaux 1993, 16)

---

104 “Eu também estava no Japão. Nesse caso, quem não conhece os sinais significa estar enfermo. Sinais gráficos. Aleijado. Estou saindo aleijado. Choque e vergonha no Japão. Mas é a pintura chinesa que me penetra profundamente, me converte. Assim que o vejo, estou definitivamente no mundo dos sinais e linhas. O distante preferia o próximo, a poesia da incompletude preferia o relato, a cópia. Os traços esvoaçantes, esvoaçantes, como se apreendidos pelo movimento de uma inspiração repentina, e não traçados de maneira prosaica, meticulosa e exaustiva como oficiais que falaram comigo, me levaram, me levaram embora. Em mim a paz e o desapego foram combatidos. Criança no Ocidente. A pintura, desta vez, sua causa foi ganha.”(Michaux 1993, 16; tradução do autor)

Roland Barthes decerto conheceria, e subscreveria, esta reflexão de Michaux. Assim, também Barthes questiona o problema de saber onde começa a escrita e onde termina a pintura no Japão. Como Barthes, Michaux mostra-se também fascinado com os signos chineses/japoneses. Para o observador casual, esta comparação pode não ter tanta relevância, mas permite iluminar, em ambos os autores, diversos pormenores a respeito da escrita oriental. Se a crença de que os sistemas de escrita alfabética e ideográfica são antagonistas, como querem Barthes e Michaux, isso ocorre em grande parte devido à influência da imaginação ocidental a respeito do oriente. Não seria um caso mais de orientalismo, ou seja, uma forma de orientalizar o oriente? Transformá-lo em o mais exótico da linguagem? A escrita ocidental, centrada na tradição do logotipo, concretizar-se-ia na convenção de um alfabeto imperfeito em oposição a uma perfeita escrita divina, motivada e natural. Interrogo-me se não lembra, esta valoração a respeito da comparação entre modelos de escrita, um pouco o mito do bom selvagem? Pelo exercício comparativo, imagina-se uma escrita indomável, uma escrita que resiste à civilização logocêntrica e à inteligência prática que a determina. Enfim, Barthes e Michaux, em rigor, libertaram aquela imaginação da sua referência à realidade ocidental, da especulação a respeito do que é ou não é o ideograma chinês a partir de um olhar, digamos, estritamente etnográfico. Ao procurar transcender os significantes sufocantes da cultura ocidental, redefinem e reavaliam *topoi* que circulam e se perpetuam dentro do espaço discursivo do orientalismo literário e de uma imagem construída do Oriente. Muito concretamente, para Michaux um constructo do ‘Japão’ como o barthesiano seria um mundo *outro* apenas compreensível – e inspirador – através de um estudo minucioso e demorado.

A Europa ocidental, no devir do imperialismo e da expansão do capitalismo, colonizou os territórios e as comunidades *extra muros*, projectando nas realidades locais as suas fantasias. Segundo Barthes, a apetência pelo *outro* é legítima se se dissociar a escrita da sua condição de *documento* da realidade. Indexando-a, digamos, ao fantástico. Não foi pretensão sua descrever os países visitados, mas simplesmente atender à alquimia que ocorre na mente do viajante. Entretanto, em rigor, Michaux chega à noção do ideograma como forma de escrita pulsante através das interpretações esotéricas dos jesuítas do século XVII. A procura de traços da Revelação nos ideogramas chineses antecede a pesquisa de Michaux sobre o sistema escritural da China. Entretanto, é ainda

verdade que os ideogramas chineses mantiveram sua aura mística até ao século XX<sup>105</sup>. Mesmo os intelectuais que se afastaram das interpretações religiosas tenderam a considerar os ideogramas chineses como sinais simultaneamente picturais e naturais:

La langue inconnue, dont je saisis pourtant la respiration, l'aération émotive, en un mot la pure signifiante, forme autour de moi, au fur et à mesure que je me déplace, un léger vertige, m'entraîne dans son vide artificiel, qui ne s'accomplit que pour moi: je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein. Comment vous la langue? (Barthes 1970, 17)

Se o Japão, ou a China, fascinam tanto Barthes e Michaux é porque constituem para eles a abertura para um novo e múltiplo território, do qual não controlam os códigos, podem fazer da autonomia do signo um significado em potência. O místico e o religioso mantêm-se conectados ao campo do desconhecido, da linguagem desconhecida. É nesta perspectiva que Barthes inicia seu texto citando Michaux em *Grand Garabagne*, livro em que Michaux propõe o relato de um país mágico, desconhecido, com um código particular. Assim como em *Garabagne*, o Japão de Barthes é disposto como sendo um objecto que estimula a leitura, o deciframento; nele, tudo é pretexto para uma reflexão sobre a arte de escrever. Movido por uma espécie de encantamento alucinado, Barthes evoca em muitas ocasiões a iluminação, a oscilação, a perda de sentido. Assim, o topónimo nomeia uma paisagem de símbolos e signos: o Japão “escreve” os seus jardins, as suas roupas, os seus gestos, as casas, os buquês, os rostos; e, porque não, a sua violência. Não há nele nada, ínfimo ou grande, que não seja possível de descodificar. Num sentido preciso, o ‘Império dos signos’ não é, por conseguinte, uma narrativa de viagem no sentido estrito, mas uma ficção, a fabricação de um simulacro com as características do Japão, sem pretender representar nada além da própria materialidade – código e inscrição – da (sua) escrita.

---

105 Cf Tingnoy (2017)

### *A simbologia cromática e acromática*

A relação entre a mesalina, a alquimia e a alucinação não se limita apenas à simbolização do inconsciente acima tratada, de resto, já de si complexa e ampla. A relação atrai ainda uma simbologia cromática, sendo de destacar, sobretudo, a pregnância do negro, muito embora devamos levar em linha de conta que o vocábulo refere também a ausência de luz, sendo figura do ‘acromático’. Seja como for, o preto como pigmento cruza 1) a história da pintura, já presente no uso do carvão da pintura rupestre 2) a arte e pensamento da alquimia e 3) a tinta preta dos ideogramas chineses. Qualquer destes âmbitos é referência determinante na escolha, por parte de Michaux, do pigmento negro utilizado nos desenhos.

Portanto, o pigmento escolhido para o acto de inscrição, manual ou impressa, é um ponto de ligação entre a história das artes visuais e o projecto de conformação de uma mescaligrafia, da escrita *sous influence* de Michaux. O preto, o escuro, o negro é entendido como sendo a figura primordial e criadora de todas as outras coisas. A escuridão criadora do mundo como um todo. O inconsciente obscuro que cria todas as coisas visíveis. A sombra, o fantasma, o espectro certamente são elementos simbólicos carentes de qualquer pigmentação, mas respondem formalmente apenas pelo valor cromático/acromático do ‘negro’: “Dans le noir ce qu'il importe de connaître, et c'est dans la nuit que l'humanité s'est formée en son premier âge, et où elle a vécu son moyen âge”<sup>106</sup> (Michaux 1972, 30). Para Michaux, a natureza humana é escura como a noite.

A percepção cromática é um factor essencial no modo como vivenciamos o mundo, tanto pela dimensão cognitiva quanto pela normatividade cultural que a determina. As cores representam desejos, estimulam vontades e comunicam de forma silenciosa com o inconsciente humano. Uma das primeiras explorações formais da teoria das cores veio de uma fonte aparentemente improvável: o poeta, artista e político alemão Johann Wolfgang von Goethe. Em 1810, Goethe publica *Theory of Colors*, um tratado

---

<sup>106</sup> “Reside no negro, o que importa conhecer, foi na noite que a humanidade se formou na sua primeira idade, e foi onde viveu a sua idade média.” (Michaux 1972, 30; tradução do autor)

sobre a natureza, a função e a psicologia das cores. Um dos pontos mais radicais da obra de Goethe foi o da refutação das ideias de Newton sobre o espectro de cores, sugerindo que a escuridão é um ingrediente activo, e não a mera ausência passiva de luz:

When darkness is presented to the eye it demands brightness, and *vice versa*: it shows its vital energy, its fitness to receive the impression of the object, precisely by spontaneously tending to an opposite state. (Goethe 1810, “Physiological Colours,” para. 38)

O raciocínio antagónico de Goethe a respeito do negro é estimulante. Denuncia uma espécie de contradição intrínseca do ‘preto’. Quando a escuridão se apresenta, reivindica o seu oposto polar, o brilho. Ora, também as contradições e os antagonismos se manifestam como um dos efeitos da mesalina; e Michaux destaca isso mesmo em algumas passagens das suas obras. A droga torna mais evidente os antagonismos, pois são a “traduction de toutes les contradictions subies et de tous les antagonismes dont on est l’écartelé hébété<sup>107</sup>” (Michaux 1964, 15). A primeira experiência com a mesalina do livro *L’infini Turbulent* é descrita como uma visão negra, manifestação dos efeitos iniciais da mesalina. Ingeriu, concretamente, 0.20 gramas de mesalina. A dosagem, apesar de não ser exacta ao não dispor dos instrumentos necessários para uma quantificação precisa, é aproximada, valendo-se Michaux, para tanto, da familiaridade que já desenvolvera com a droga.

Nesse capítulo do livro, o autor ‘desenha’ com palavras a caminhada pelas ruas até ao momento em que começa a ver ‘imagens negras’: “Tout à coup j’ai peur. Je viens de voir des images noires<sup>108</sup>” (Michaux 1964, 36). Primeiro, a sensação de medo, como se o negro viesse acompanhado de uma assombração. Depois, a exploração do negro como uma película ou filtro da visão do mundo exterior; até, por fim, a sensação de pânico derivada da possibilidade de ter cegado. O negro surge, segundo Michaux, do

---

107 “Tradução de todas as contradições sofridas e de todos os antagonismos que fazem de nós uns esquartejados tomados de assombro.” (Michaux 1964, 15; tradução do autor)

108 “De repente, tenho medo. Acabei de ver imagens a negro.” (Michaux 1964, 36; tradução do autor)

fundo do próprio olho “Du mon oeil? Du centre de ma vision interne?”<sup>109</sup> (Michaux 1964, 38). O artista fecha os olhos, numa última tentativa de proteger a vista. Até surgir o momento propriamente de criação de imagens internas, pois o negro ocupa já todo o terreno ocular e, conseqüentemente, impede a passagem de estímulos lumínicos. Sobrevém, por fim, a relação do artista com sua própria existência nesse reinado do negro: “Hermétiquement noir”; “Ce noir psychique”<sup>110</sup> (Michaux, 1964, 41). Sublinho: negro *físico* mas também *hermético*.

O que seria, entretanto, algo hermeticamente negro? Algo absolutamente fechado na cor negra, totalmente protegido por uma intraduzibilidade radical. Oposto completo da hermenêutica, não significa necessariamente que seja inconsistente na sua afecção, pelo contrário, assombra justamente como afecção por ser directa, violenta e dominante. O negro atrai para o texto o misticismo de Hermes: o hermético e seus símbolos complexos. Misterioso e oculto, o negro sugere também uma certa apetência pelo mórbido em Michaux. Torna sensíveis conotações desconhecidas e negativas relacionadas com o pigmento, como as que circulam por expressões como “buraco negro”, “lista negra”, “humor negro” ou “morte negra”. “Il me rend impudent par son noir barbare»<sup>111</sup> (Michaux 1972, 55). O negrume é significante do bárbaro, do selvagem. Na maioria das culturas ocidentais, o negro é, ainda, símbolo do luto. Enfim, de um outro ângulo, o preto pode significar sofisticação.

Depois de Michaux voltar a ser sensível à variedade cromática, passa a comparar o negrume absoluto com as cores que agora se revelam. O negro pontifica na esquematização das cores. E assim continua a ser considerado em quaisquer das suas realizações artístico-materiais: o preto reina absoluto, mas no intervalo do seu oposto ou contraste, o branco:

Noir de mécontent. Noir sans gêne. Sans compromis. Noir, qui va avec l'humeur coléreuse. Noir qui fait flaque, qui heurte, qui passe sur le corps de...

---

109 “Do meu olho? Do centro da minha visão interna?” (Michaux 1964, 38, tradução do autor)

110 “Hermeticamente preto. Esse preto psíquico.” (Michaux 1964, 41; tradução do autor)

111 “Torna-me impudico pelo seu negro bárbaro.” (Michaux 1972, 55; tradução do autor)

qui franchit tout obstacle, qui dévale, qui éteint les lumières, noir dévorant<sup>112</sup>.  
(Michaux 1972, 56)

### *Símbolos da fornicção*

Em primeiro lugar, chamo a atenção para o facto de o sintagma “símbolos da fornicção” ser o que Michaux utiliza para nomear a exploração do desejo através das imagens externas intensificadas pelos efeitos da mescalina. “L’universelle fornication, ou préparation à la fornication, ou symboles de fornication<sup>113</sup>” (Michaux 1964, 94). Por conseguinte, nesta secção pondero alguns aspectos da simbologia que percorre a quinta experiência de *L’infini Turbulent*. E deste modo, retomo uma questão pendente, já anunciada anteriormente. Trata-se da questão da libido e do prazer estimulados pela mescalina. A pulsão erótica que se manifesta por efeito da droga, e como tal descrita por Michaux, é realizada por imagens de um corpo e corporalidade desejantes.

Contraditoriamente, ou coincidentemente, o capítulo tem o seu início e o seu término com uma demanda de vias ou caminhos espirituais, religiosos mesmo. Michaux cita, neste sentido, práticas budistas, a meditação hindu, e chega inclusivamente a afirmar que os místicos são como drogados em jejum. O transe, sabemos, enquanto estado alterado da mente, pode ser alcançado tanto por hipnose quanto por drogas alucinogénias ou, ainda, pelos actos de rezar ou meditar. Michaux não hesita em associar o erotismo a imagens simbólicas religiosas e, entretanto, acaba por encerrar-se numa “diabólica viragem”, como escreve numa das notas na margem da página. Diabólico, convenhamos, é um vocábulo que diz respeito ao cristianismo e ao pensamento religioso. A modulação de Michaux é diferente: o seu uso visa referir um Eros detonado pela mescalina; uma vez detonado, para Michaux, torna-se infinito.

A figura de Eros, no discurso filosófico, frequentemente é colocada em relação com uma noção de Além; um desejo do inefável, ou um desejo do que está para

---

112 “Negro de descontentamento. Negro sem desconforto. Sem compromisso. Negro, que anda de humor irritado. Negro de poça, que golpeia, que passa sobre o corpo de ..., que atravessa qualquer obstáculo, que desce, que apaga as luzes, que devora negro.” (Michaux 1972, 56; tradução do autor)

113 “A fornicção universal, ou preparação para a fornicção, ou símbolos da fornicção.” (Michaux 1964, 94; tradução do autor)

lá da realidade. Oposto a outras formas de amor, não é propriamente o desejo de uma comunicação e de um relacionamento compartilhado. É interpretado, neste sentido, como o desejo de uma individualidade plena. Eros é, portanto, a demanda de se insuflar com o que proporcionará deleite. Um Eros, digamos, egoísta, egótico, que se interessa por si próprio; um desejo de possuir o desejável e depois, esgotando-o, deitá-lo fora quando desfalece como potencial de satisfação. Neste sentido, significa o desejo impossível de ser preenchido pelo êxtase. Não deixa de reverberar aqui o Eros platônico, que procura o desejável naquilo que é externo ao sujeito que deseja. Tenha-se presente, então, o seguinte passo da Experiência V relatada por Michaux:

Il y a quelque chose d'unique à voir perversi, mentalement perversiles choses innocentes jusque-là, une tige d'où pend une fleur, cette fleur même, auparavant effacée, le fruit qu'elle donne, la groseille, une grappe de groseilles (son rouge si parlant, cette sphéricité que ne trompe pas) et ce nom gonflé de sensualité comme d'eau savonneuse une éponge dans un bain tiède<sup>114</sup>. (Michaux 1964, 95).

*Sous influence*, o exterior encontra-se completamente perversido, uma *visão* que conduz à possibilidade de estabelecer uma relação erotizante, aqui dada pela sensualidade dessa exterioridade nomeada. Através da mescalina, Michaux busca o prazer supremo através de um estímulo extremo – um desejo de se perder no prazer, de tal modo que o prazer assume o controle. O artista chega mesmo a queixar-se de padecer orgasmos cerebrais. Trata-se, pois, da demanda de um prazer para além dos comportamentos sexuais convencionais; não é amor, mas um desejo dirigido a si. O erotismo imposto pela mescalina surge, portanto, supõe o desgarro entre a busca de incorporação dos objetos externos e o alcance infável do desejo. O artista entrega-se a um mundo de prazer sensual que nunca o satisfaz totalmente. A totalidade deste prazer, embora descrito de forma clara pelo artista como um modo de sexualidade, coloca-lhe um problema que só tem saída no

---

114 “Há algo único para ver coisas inocentes perversidas e mentalmente perversidas até então, um caule do qual pendura uma flor, essa mesma flor, anteriormente apagada, o fruto que dá, a groselha, um punhado de groselhas (é vermelho se estiver falando, essa esfericidade que não engana) e esse nome inchado de sensualidade como água com sabão e uma esponja em um banho quente.” (Michaux 1964, 95; tradução do autor)

transe alucinatório. “La drogue froide et métaphysique sait aussi exalter l’erotisme<sup>115</sup>” (Michaux 1964, 91).

Para o filósofo francês Georges Bataille, essa concepção do erotismo, e portanto, de modo lato, da figuração de Eros, não focaliza o objecto adequado, pois Eros não deve ser entendido de acordo com a lógica do desejo egocêntrico, mas sim a partir da noção da perda de individualidade, que se assemelha à experiência da morte. O erotismo, assim, é de facto uma experiência extrema, mas que não pode ser simplesmente equacionada como uma busca de satisfação ou de posse. A extrema exuberância do desejo erótico não encaixa num mundo regido por princípios racionais. É por este motivo que, sob o efeito extático do desejo erótico, perdemos o controlo intelectual; e, enfim, a nós mesmos, nesse instante de actualização de Eros. Para Bataille, essa perda de racionalidade – essa perda de seriedade – corresponde ao momento de verdade de Eros. Ou, pelo menos, da verdade que Eros significa, realmente, para nós, seres humanos. Eros, assim, nomeia essa perda: da nossa seriedade, da nossa estabilidade, da nossa racionalidade – quase da nossa própria humanidade. Eis, aqui, um ponto de contacto da erótica de Bataille com a vivência lisérgica de Michaux, que supõe a realização de um ritmo dissoluto que desconstrói a unidade do sujeito: “Dissolution à toute vitesse!<sup>116</sup>” (Michaux 1964, 100).

Seja como for, Bataille associa o erotismo à experiência de uma existência plena: significa a conquista da soberania através do *mal transgressor*. Eros, neste sentido, não é mera manifestação do amor, mas de algo que abre uma possibilidade de entendimento mais profundo da vida humana. De tal modo que o estudo de Eros não é o estudo do convencional desejo, mas sim o estudo da verdade da existência humana, e da possibilidade de uma liberdade soberana. Sublinhemos: se Bataille afirma que a questão última da filosofia corresponde ao pensamento de Eros, precisamos entender esse erotismo não apenas como mero desejo egoísta, mas como algo mais profundo; precisamos de conceber, em suma, como a exuberância do desejo erótico faz parte do que significa ser humano. A possibilidade do erotismo, e também da experiência de Eros, provém da estrutura da existência. Segundo Bataille, a vida é dividida em dois domínios: a existência contínua e a descontínua. Eros é um fenómeno que acontece no âmbito da

---

115 “Drogas frias e metafísicas também sabem como exaltar o erotismo.” (Michaux 1964, 91; tradução do autor)

116 “Dissolução a toda velocidade!” (Michaux 1964, 100; tradução do autor)

existência contínua, mas depende do facto de que os seres que experimentam o erótico vivem dentro de uma existência descontínua. Por outras palavras, o erotismo é a perturbação da existência descontínua que conduz transgressivamente os seres descontínuos à existência contínua. Desde o início, podemos ver que o erotismo é uma transgressão, que se tornará associada ao mal posteriormente.

Na dicotomia entre existência contínua e descontínua, o que está em jogo é a estabilidade da autoconsciência e, portanto, da individualidade. A sexualidade está sempre ligada a uma transgressão da individualidade, no facto de que a reprodução de dois seres separados conjura a proximidade da morte. Assim, a reprodução é uma transgressão da individualidade, no sentido de que implica a visão da futura morte dos pais: é a anunciação do fim de um ser limitado através da aparição de outro ser limitado. Ainda mais, a sexualidade, no sentido físico, é uma transgressão do corpo de alguém. Através de carícias sensuais e de diferentes penetrações, o corpo é transgredido. Através da penetração e dos actos sexuais, o eu do outro não permanece mais separado porque entra numa continuidade física. Podemos recordar, neste ponto, como Freud subsumiu os impulsos sexuais ao princípio do prazer. Sob essa lógica, a sexualidade – e o desejo sexual que muitas vezes é perspectivado como sendo Eros – supõe sempre a procura de preenchimento de um orifício (muitas vezes, em sentido literal) no eu limitado. A sexualidade é, entendida assim, um processo calculado de falta, satisfação e prazer.

O erotismo é diferente, uma vez que Eros nomeia um desejo de continuidade, de exceder limites e de transbordar. Eros não é o desejo de satisfação do eu, mas a quebra dos seus limites. Eros é o desejo de se perder nas energias caóticas da vida. O prazer erótico é a libertação da violência que permanece nos seres humanos, a violência da vida que é reprimida e cristalizada pela seriedade dos tabus e das restrições morais. Uma modalidade radical de afecção, a que atrai erotismo e misticismo: “Ou bien ces attitudes affectives, l'érotique et la mystique, seraient-elles vraiment si voisines<sup>117</sup>?” (Michaux 1964, 91). Um modalidade de afecção que transgride a vida ordinária, normativa, tal como acontece com a experiência lisérgica: “Le monde entier paraît ressentir un plaisir

---

117 “Ou essas atitudes afetivas, eróticas e místicas, seriam realmente tão próximas?” (Michaux 1964, 91; tradução do autor)

extraordinaire<sup>118</sup>” (Michaux 1964, 93). Um Eros que corresponde à perda de si e, portanto, que não pode limitar-se ao egótico: está relacionado com o ínfimo singular de uma individualidade, mas apenas para romper essa individualidade.

Não há uma finalidade no prazer erótico entendido nestes termos, porque o que se busca não é satisfação nem a reprodução, mas perda e abandono. É, como dissemos anteriormente, a entrega à violência da vida e o abraçar dos movimentos caóticos de energias que rodeiam o mundo. Acontece ao deixarmos a inércia de uma vida séria e abraçamos a alta velocidade das energias que circundam o mundo. Como tal, o erotismo deixa, assim, o domínio no qual a verdade é convencionalmente compreendida – intelectualizada – e procura experimentar a verdade da existência, ou seja, na sua violência e exuberância estruturantes. Deixando a lógica da compreensão e do entendimento – de apreensão racional da verdade –, Eros significa a entrada na lógica da imanência, na qual a verdade não é apreendida, mas *sensualmente* criada e experimentada:

Sade au passage d’une association d’idées me fit rire, lui et tout le mal qu’il se donne, très réglés et méthodique et fonctionnaire. Ici pas de cruauté, vraiment pas nécessaire, c’est la foi dans l’impureté générale, universelle, uniquement sensuelle, sans dominé ni dominateur, sans souffrant ni aimant souffrir, sensualité sans mélange et universellement débordante<sup>119</sup>. (Michaux 1964, 97)

Através do erotismo, o que aparece é o colapso da seriedade e a abertura à morte das limitações. Quando não há limites, os objetos não são mais compreensíveis: tornam-se fluidos e sua verdade não é mais algo que possamos sustentar, mas com os quais devemos criar. Quando beijamos os lábios de nossos amantes, esses lábios não podem desempenhar seu papel: eles não podem comer nem conversar, eles só podem nos arrebatam nesse excesso de energias. O mesmo quando fazemos amor com nossos

---

118 “O mundo inteiro parece experimentar um prazer extraordinário.” (Michaux 1972, 93; tradução do autor)

119 “Sade com a passagem de uma associação de ideias me fez rir, ele e todos os problemas que enfrentou, muito resolvidos, metódicos e funcionários públicos. Aqui não há crueldade, realmente não é necessária, é a fé na impureza geral, universal, apenas sensual, sem dominado nem dominante, sem sofrimento nem amor para sofrer, sensualidade sem mistura e universalmente transbordante.” (Michaux 1964, 97; tradução do autor)

amantes: ao tirar as roupas do outro, o que aparece é a fragilidade e a vulnerabilidade de um corpo que não é mais capaz de andar orgulhosamente no mundo. Na actividade erótica, perdemos o controle sobre nossos membros e entramos em colapso em numerosos êxtases que não podem ser associados ao útil e, em certo sentido, morremos nos braços do nosso amante, porque não somos mais esse ser sério e previamente limitado. Abraçamos o que está além dos limites do nosso ser, e esse limite está além do alcance de nossa razão, porque é absurdo.

O passo final da minha análise do *topos* erótico conduz-nos a uma exploração da noção de sacralidade e de santidade, porque o lugar para onde o desejo e a acção erótica nos levam se situa em idêntico plano existencial. O erotismo é o avanço da existência contínua na seriedade do descontínuo, e o sagrado é o reino do contínuo, isto é, o reino da violência e da eternidade. A existência contínua é imortal, no sentido de que não tem fim: é um fluxo de energias circulando ao redor do mundo e, nesse sentido, trata-se de um fluxo que nunca termina. Os seres particulares que fazem parte dessa continuidade estão realmente morrendo, mas a sua morte participa de um todo cíclico. O erotismo contém um elemento mortal, porque nos faz experimentar a continuidade através da morte de nossa individualidade, experimentando o que está para além da visão restrita da economia contida. Ora, o sagrado e a santidade participam da mesma lógica: no ritual sagrado, o que acontece é que a individualidade ‘morre’ para encontrar o divino, ou seja, a energia violenta e exuberante que é considerada vital. O que o erotismo e o sagrado têm em comum não é a crença na salvação ou na imortalidade da alma, mas a experiência da continuidade do mundo. No seguinte poema de Michaux, a figura da ‘jouissance’ tematiza essa continuidade:

Inaccessible aux imprégnations  
jouissant de toute jouissance  
touchant à tout comme le vent  
pénétrant tout comme l'éther  
le Yogin est toujours pur  
baigneur dans la rivière

Il jouit de toutes le jouissances et aucun mal ne le salit<sup>120</sup>. (Michaux 1964.110).

Entretanto, o misticismo revela o divino de um modo negativo: o místico percebe a santidade na ausência de quaisquer objetos. Deus, nesse sentido, é uma presença semelhante a uma ausência: é a continuidade sem descontinuidade; sem distinção, pura exuberância e movimento. Insuflado por uma teologia negativa, o misticismo é, portanto, profundamente erótico, uma vez que o desejo não é um desejo de posse nem desejo de cedência, mas um desejo de se perder no que está além do ser limitado. Os grandes místicos abraçam o que chamam ‘noite do conhecimento’, e frequentemente dizem o divino de um modo que está além da linguagem. De facto, a relação dos místicos com deus ou com os deuses é uma experiência pura de existência contínua, um arrebatamento que os conduz além de qualquer linguagem ou explicação racional possível. Enfim, a diferença entre erotismo e misticismo reside no facto de que, enquanto este último busca, na ausência de objecto, a presença do divino – entidade que domina os elementos –, o erotismo busca uma outra ausência - a ausência de sentido. O misticismo encontra sentido na noite da razão, onde o erotismo experimenta o absurdo do acaso.

### *O Arcano número 1 – O Mago*

Seja-me permitido um regresso tempestivo ao Tarot, cuja carta ‘O Louco’ pude já relacionar com a ampla matéria em pauta. Nesta oportunidade, remeto para uma outra carta, ‘O Mago’, que representa o primeiro estágio ou o Número 1 do baralho. Por este motivo, representa aquele que detém todas as chaves do mundo e é a potência de criação no seu estágio inicial. ‘O Mago’ é o começo da trajetória, em rigor iniciada pelo ‘O Louco’, arcano número 0 como referi, de exploração do labirinto que simboliza a jornada espiritual que conduz à transformação do sujeito. Neste sentido, é uma carta

---

120 “Inacessível a impregnações / desfrutando de toda a diversão / tocando tudo como o vento / penetrando como éter / o yoga é sempre puro / banhista no rio / Ele desfruta de todos os prazeres e nenhum mal o mancha.” (Michaux 1964, 110; tradução do autor)

representada pela figura de um homem, pois pretende-se que signifique o sujeito activo, actuante na etapa vital da meia idade.

Como os Arcanos Maiores se destinavam, originalmente, apenas a iniciados e não a pessoas comuns, quando a sorte determina que a carta d' 'O Mago' surja, demonstra que alguém conhece o caminho de expansão da consciência, mas se encontra ainda em seu estágio inicial. O indivíduo é consciente de que o mundo material, e o mundo das formas, é uma ilusão; e, ainda, de que a humanidade está condenada a auto-destruir-se caso permaneça atraída apenas pela matéria e suas determinações. A respeito dos mistérios da vida e da existência, o Tarot ensina que o caminho humano tem seu início numa encarnação física, que se mantém por tempo suficiente de modo a aprendermos a sobreviver no mundo material. Contudo, não acederemos a um equilíbrio se, eventualmente, não nos questionamos a respeito das dimensões do imaterial e do espiritual.

É, portanto, um passo em frente na evolução e trajetória do humano suspeitar e descobrir *individualmente* que “deve haver mais do que aquilo que nos rodeia”, ou seja, na existência material actua uma imaterialidade nela imbricada. É nesse momento de relação com a ‘interioridade’, a ‘obscuridade’ do corpo, que começamos a olhar para o mundo material como um complemento do mundo imaterial, e vice-versa. Ao atravessar o estágio d' 'O Mago', aprendemos a não ser determinados pela *ilusão* de substâncias e formas. Elevamos o pensamento sobre as questões materiais do mundo, com o intuito de encontrar uma *visão* da alma no mundo. O caminho d' 'O Mago', assim, é o de pesquisar e encontrar a verdade e a luz no mundo dominado pela ilusão da matéria.

Ainda, o verdadeiro *Bateleur*, ou ‘Mago’, tem de aceder a esse plano transcendente a partir das situações vinculadas às determinações da imanência; simplesmente, sem elas não pode ir além delas. Não pode escapar dos elementos ou das leis e limites cármicos que prendem a humanidade ao plano imanente. Eis uma descrição cuidada, enfim, desta via de revelação que é uma *obra ao negro*. N' 'O Mago' a simbologia do ‘negro’ a que anteriormente fiz referência tem um curso conspícuo:

The Magician's shoes are black, because that is the first colour of the great alchemical work, which takes place through the whole of the 22 cards of the Major Arcana. This first stage of the alchemical work is also called the work

of the raven, for this black bird symbolizes the work of exploring the subconscious, which is the very heart of the *materia prima*. In this first aspect of the work matter is represented esoterically by coal. Black coal represents the deepest, densest matter; it can be ignited to burn, giving flames and warmth. In the same way if we don't go into our subconscious to find the densest darkest places, we can't achieve the alchemical burning. The whole of the experience of matter is here represented by the coal, which is ready to be heated in the alchemical oven or athenor, so as to start the process of trans-substantiation. When we give ourselves in service, we give up all our experience of matter into the fire to be burned; in that process we can become 'no substance'. The black work is the beginning, so we start from the matter that is not yet aware of itself and not aware that it is informed by Spirit. This is the starting point of man, so we see it symbolized in Adam, the earthling, or the newborn child, in a time when life was based purely on animal instinct and survival. (Claudine Aegerter e Berenice Benjelloun 2009, 7)

'Negros', os sapatos d' 'O Mago', pigmento que alude à prima matéria, mas também ao 'subconsciente' como lugar obscuro. Ora, podemos constatar como elementos estruturantes da *opus nigrum* proporcionam referentes simbólicos que têm na experimentação com a mescalina por Michaux uma adequação analógica. O trabalho da 'alucinação' pela via de ingestão de mescalina é, digamos, 'obra ao negro' em que a tensão entre o material e o espiritual redundava na noção de um trabalho criativo cujo resultado é a produção de objectos auto-reflexivos (autónomos). Ou que, num certo sentido, a matéria tome consciência de si como espírito; e o espírito, matéria.



### PARTE III – COMPONENTES DO VIRTUAL

## CAPÍTULO 5. PARENTESCO PRIMORDIAL ENTRE A ALUCINAÇÃO E O VIRTUAL

Até ao momento, tomei em consideração o conjunto integrado pela experiência com a mesalina e o *corpus* que por ela responde a partir da noção de ‘alucinação’, incidindo sobre aspectos simbólicos relevantes que determinam o processo criativo de Michaux. Proponho, nesta parte da dissertação, fazer uma entrada na escrita do autor de *Misérable Miracle* a partir das noções de ‘virtual’ e ‘virtualidade’. No laboratório criativo de Michaux, que amalgama vivência lisérgica e as revisões por ela imposta às determinações materiais do acto criativo – grafia e pictografia –, considero ser produtivo atrair para a minha dissertação estas noções. Noções que poderão adensar a descrição do envolvimento de categorias como ‘tempo’, ‘espaço’, ‘memória’ e ‘percepção’ na fenomenologia da ‘alucinação’ e da possibilidade, e valências, da sua tradução mediante o acto criativo.

Para tanto será necessário apresentar, em modo de síntese, alguns termos do pensamento crítico sobre o *virtual* e, mais especificamente, como algum discurso filosófico foi interpretando a *virtualidade*. Anoto desde já o seguinte: se os termos, como sabemos, têm vindo a ter um curso especialmente vinculado à chamada ‘guinada digital’ (*digital turn*), na verdade o debate sobre a história do *virtual* e da *virtualidade* são ancestrais (cf. Shields 2003). Entenderei o *virtual* como uma forma de ontologia que, distinguindo-se de uma ideia ou abstracção, *existe* potencialmente, podendo ou não actualizar-se. A *virtualidade digital*, em rigor, banalizou vivências historicamente marcadas da *liminalidade*, o que não lhe retira um valor heurístico e hermenêutico. Os termos dessa banalização podem ser usados retrospectivamente, sendo o caso em apreço um exemplo: o laboratório mescaligráfico de Michaux pode ser iluminado pelo quadro conceptual que conforma o *virtual* como experiência *liminal*. Assim:

The virtual rebounds on the material and the abstract, changing the Enlightenment tradition of simple dualisms not only of here and there, inside and outsider, but of concrete and abstract, real and fake, transcendent and immanent. The either-or model is shifted in a tangible and everyday manner into a system of hybrids of the old dualisms which are best understood as intensities and flows. (Shields 2003, 14)

A hibridação dos dualismos aqui mencionados, entendendo-os como “intensidades” e “fluxos”, como veremos, tem uma modelização possível na analítica e figuração de Michaux a respeito tanto da vivência de ingestão de mesalina, como do processo de mediação criativa dessa vivência. Deste modo, proponho, então, relacionar a teorização do virtual com a possibilidade de entendimento e interpretação do estado lisérgico. Creio ser possível, pois, estabelecer uma base nocional de como o virtual desafia a nossa compreensão do real, comparando-o com o estado de influência lisérgica. Assim como o virtual, como experiência *liminal*, altera a nossa visão, incita a nossa imaginação, refresca nossos sentidos e afecta nossos corpos, também o processo criativo sob os efeitos da mesalina o faz. Assim sendo, pretendo adensar a compreensão do domínio lisérgico utilizando como termo comparativo o virtual e a sua hermenêutica: o modo como o virtual supõe, em nós, uma *afecção*: o modo como nos toca e transforma.

Em primeiro lugar, esclareço alguns aspectos a respeito da etimologia da palavra virtual, e sobre qual o seu emprego neste trabalho. Neste sentido, recorro ao livro *Origin of Virtuality* de Antoni Biosca Bas<sup>121</sup> onde o autor esclarece que “virtual” procede do latim *uirtualis*. A forma adjectival, por seu turno, tem origem na palavra *uirtus*, significando assim virtude. Entretanto, é a partir de Tomás de Aquino que a palavra *uirtus* assume uma polissemia e passa a ser entendida também como a capacidade de algo em tornar-se o que não é actualmente<sup>122</sup>. Deste modo, o conceito de *uirtus* passa a referir o princípio de toda acção. Isto posto, toda acção será dividida a partir deste momento entre contacto “virtual” e contacto “corporal”. Enquanto o contacto corporal é entendido como o contacto físico entre dois corpos, o contacto virtual é aquele que afecta estados não corpóreos/físicos. Ou seja, supõe a alteração de alguma característica dos corpos que sofrem esse tipo de contacto, mas fazendo-o numa ordem não corporal. Entende-se, portanto, por corporal tudo que se relaciona com a matéria corpo. E o estado virtual com o que se vincula ao universo não físico – como pode ser um sonho, uma lembrança; enfim, uma alucinação.

---

121 Cf (2015)

122 Cf Biosca Bas (2009)

Consequentemente, pensar o virtual é assumir a existência de um universo não actual que existe tanto quanto o universo material do corpo, actuando directa ou indirectamente sobre este, podendo afectar alterações concretas. Isto é, se o virtual aponta para o abstracto, dele se distingue como força actuante. Força que concorre no domínio do lisérgico, no campo do inconsciente, operando modificações na matéria. Se me venho referindo, na minha dissertação, ao lisérgico como aquilo que deriva de propriedades alucinogénias e imaginativas, modelizo agora essa derivação como sendo virtual, pois existe em potência de ser, em estado latente e período de espera: um estado complementar dos fenómenos materiais.

Num outro estudo para o qual remeto, *Aesthetics of the Virtual* (2012), de Antonio Diodato, o autor visa também a compreensão dos fenómenos do virtual e suas manifestações. Concretamente, no capítulo “The Concept of the Virtual”, Diodato coloca o pensamento de Pierre Lévy em confronto com o pensamento de Gilles Deleuze. Desta forma, Diodato visa fundamentar como podemos entender melhor o conceito de virtual na actualidade. Em palavras de Diodato, o virtual seria:

It is the exit from the modes of a temporality that maintains the opening within the totality of presence. This is what, at least at the most basic level, Deleuze calls the virtual. Virtuality allows that “not everything is given,” allows “a positivity of time that is identical to a ‘hesitation’ of things and, in this way, to creation in the world. ( 2012, 95)

Como podemos ler neste breve recorte, nem tudo é dado no que ocorre ou se faz presente. Ou seja, um acontecimentos/evento – suspendo a distinção de ambos conceitos – actualizam-se mediante a co-participação de uma força não revelada. Esta força seria o modo como, segundo Diodato, Deleuze entende virtual. Consequentemente, o virtual passa a ser aquilo que se oclui no presente e na presença, mas que apesar de não actual também é real. O virtual é uma força que habita o presente, mas não é necessariamente visível. A qualidade de oculto não faz do virtual uma irreabilidade, pois é com o virtual que o presente encontra a sua totalidade. A virtualidade, portanto, permite que “nem tudo seja dado”, além de possibilitar “uma positividade de tempo que é idêntica a criação no mundo”. A ideia é a de que a criação nasce de uma força oculta, de existência

ausente. Por conseguinte, o mundo é um produto do nada, do zero, do oculto. Este oculto é o que por essência se não revela, mas que existe numa dimensão auxiliar perceptiva.

Keith Ansell Pearson, em *Philosophy and The Adventure of the Virtual* (2002), aprofunda o domínio da hermenêutica do virtual. Em seu pensamento, o virtual apresenta um desafio ontológico às nossas concepções ordinárias de percepção e memória, de tempo e subjetividade. O virtual tem importantes referências ontológicas e é aliado a problemas que têm sido centrais para a filosofia desde os seus primórdios. Uma das ideias presente no texto é a de que a virtualidade também funciona como contexto de um conjunto específico de problemas modernos relativos à natureza do tempo, da memória, da consciência e da própria evolução<sup>123</sup>. Este estudo, ostensivamente sobre a filosofia de Bergson, é ainda, tal como o livro de Diodato, fortemente influenciado pelo trabalho de Deleuze, de resto filósofo, como sabemos, de conspícuo influxo bergsonianiano.

Segundo Ansell Pearson, o relativamente recente ressurgimento do interesse em Bergson deve-se, pelo menos em parte, ao trabalho de Deleuze sobre a virtualidade. O autor argumenta que Deleuze encontra em Bergson um pensamento que desenvolve os próprios conceitos de duração, memória e vitalidade, e ao mesmo tempo formula concepções rigorosas de “diferença”, “virtualidade” e “multiplicidade”. São estes últimos conceitos que, segundo Ansell Pearson, o próprio Deleuze tomara e desenvolveria nos seus primeiros escritos de forma original, numa trajectória que adquirirá formulação completa no trabalho mais conhecido de Deleuze, *Difference and Repetition* (1968).

Ora, em *Difference and Repetition*, Deleuze assume o compromisso de entender a realidade das coisas que não são identificáveis – o âmbito do virtual, precisamente. A categoria é necessária para explicar a significação e a sensação das coisas identificáveis na sua totalidade: o “real”, em suma. Neste sentido, o virtual não pode pertencer por completo ao domínio do real actualizado, pois caso pertencesse, não estaria oculto. Isto é, o virtual seria mensurável e objectivável, teria massa, forma e volume. A sensação e o significado seriam secundários em relação às estruturas materiais dos contactos corpóreos. Deleuze, portanto, atribui ao virtual uma condição de complementaridade em relação ao real, pois entende que a sensação e seu respectivo significado é uma questão inerente ao entendimento dos eventos. Eventos que são

---

123 Cf Pearson,(2002)

exclusivamente significativos para aqueles que os vivenciam. O virtual seria, assim, o excesso do todo físico a ele inerente.

Ainda em *Difference and Repetition*, Deleuze amplia a teoria do virtual argumentando como a intensidade é um elemento necessário de eventos transcendentos. Contudo, como afirma James Williams em *Gilles Deleuze's Difference and Repetition* (2003), esta intensidade é um elemento presente no evento que existe apenas no campo da virtualidade, e não pode ser reproduzida em termos materiais, isto é, actuais. Williams explica o argumento de Deleuze sobre a noção de intensidade, ao comparar esta com “profundidade” matemática, “in mathematical accounts of quantity, there is something, like depth, that escapes measure, that ‘cannot be annulled’ or related to other measures” (Williams 2003, 179). Portanto, a intensidade passa a ser um elemento que apesar de não poder ser anulado ao evento, não pode ser mensurado. É necessária para entendermos a particularidade do evento, mas situando-se no campo da profundidade do acontecimento, no campo da virtualidade. Por este motivo, sobrevém a dificuldade de atribuir uma representação, nos objetos estéticos, à intensidade da sensação.

Ainda, para Deleuze a virtualidade também traz o real; ou seja, tudo que está relacionado com a virtualidade, como as intensidades e as alucinações, forma a experiência do real na sua emergência. O virtual, portanto, não é apenas uma realidade em potência, mas uma estrutura complexa que apoia a existência da realidade. Ora, do meu ponto de vista, no domínio lisérgico, esta ordem virtual fica ainda mais exposta, pois o evento é intensificado em virtude das alterações do sensível sob o efeito da droga. É sobre elas que Michaux, no livro *Misérable Miracle*, por exemplo, incide. Ao procurar explicar aquilo que o artista descreve como momento de intensidade atrás de intensidade em sua vivência com a mescalina, Michaux depara-se sobretudo com a impossibilidade de explicar estas intensidades no campo material e real da escrita e da imagem visual. Recorre, então, as hipérboles: “invraisemblablement immense<sup>124</sup>” (Michaux 1972, 28); “Grotesque!<sup>125</sup>” (Michaux 1972, 35);

---

124 “Implausivelmente imenso.” (Michaux 1972, 28; tradução do autor)

125 “Grotesco!” (Michaux 1972, 35; tradução do autor)

l'irremédiable, l'intarissable, l'impitoyable, l'incroyable, l'indéfinissable, l'indéracinable, l'infatigable, l'incroyable, l'innombrable, l'irrévocable, l'inguérissable, l'impitoyable, l'impérissable, l'infranchissable, l'indomptable, sans compter, l'irrecevable, l'incompressible, l'«indomitable» et une ribambelle qu'il me faut bien, au moins ici, interrompre<sup>126</sup>. (Michaux 1972,36)

Seja como for, segundo James Williams, tanto a intensidade como a profundidade não podem ser anuladas para a compreensão do real. A intensidade provocada pela mesalina também não pode ser simplesmente ignorada por Michaux, muito menos interrompida para a compreensão da alucinação. Esta intensidade é indomável e é um aspecto necessário para entender o evento lisérgico em sua totalidade. É a mesma relação que Williams se refere ao resumir o trabalho de Deleuze a respeito do virtual. Quando o filósofo afirma que “Reality is a structure of virtual ideas, virtual intensities and actual things” (Williams 2003, 185), pretende significar que para a compreensão da realidade – ou seja, do evento em sua totalidade – temos que considerar um conjunto de virtualidades inseridas na mesma, no caso as intensidades. Consequentemente, ao fazer parte da economia do real, o virtual revela-se na forma de uma complementaridade inerente, onde não lhe é atribuído uma matéria referente, mas um imaterial “caricature de la composition et de la création<sup>127</sup>” (Michaux 1972,37). A alucinação é uma virtualidade naquilo que a realidade dos seus efeitos supera o físico e o corpóreo.

### *O que nos oculta, o que nos revela*

No acervo patrimonial da língua portuguesa, o verbete “oculto” recolhe a seguinte acepção semântica principal: referencia tudo aquilo que consegue ocultar-se. Tem afinidade com o escondido, o secreto. Ainda, é oculto tudo aquilo que não conhecemos, nem sabemos que não sabemos. Remete, também, para o desconhecido, o

---

126 “o irremediável, o inesgotável, o implacável, o indestrutível, o indefinível, o indestrutível, o infatigável, o incrível, o inumerável, o irrevogável, o inviável, o implacável, o imperecível, intransitável, indomável, sem contar, o inadmissível, o incompressível, o "indomável" e uma corda que devo parar, pelo menos aqui, para interromper.” (Michaux 1972, 36; tradução do autor)

127 “Caricatura de composição e criação.” (Michaux 1972, 37; tradução do autor)

envolto em mistério, que não se mostra nem se revela. Em suma, algo que se encontra no avesso do manifesto. Entretanto, aquilo que não podemos manifestar por ser desconhecido não significa que possamos afirmar a sua (in)existência. O oculto, neste sentido, existe e é possível de ser revelado na medida em que seja conhecido. As chamadas ciências ocultas, por exemplo, são saberes – obsoletos e desactivados – cujos termos cognitivos e práticas foram sendo envoltos em mistério – a alquimia, a magia, a astrologia, a cabala, a necromancia, entre outras disciplinas. Modelizaram o mistério de tudo aquilo cuja causa é oculta, desconhecida, incompreensível, inexplicável. Enfim, um enigma.

Por se encontrar vinculado ao campo do misterioso, o oculto estabelece também uma relação com o conhecimento místico, obviamente em oposição ao conhecimento científico. O termo, se, como acabo de dizer, pode ser entendido como conhecimento que deve ser mantido escondido, para a maioria dos ocultistas significa simplesmente o estudo de uma realidade espiritual mais profunda, que transcende os ditames da razão pura e das ciências físicas. Ora, na obra de Michaux sob/sobre os efeitos da mescalina, a droga pode agregar uma carga mística: “La drogue comme la folie, comme la contemplation mystique [...]”<sup>128</sup> (Michaux 1964, 176); ou pode atrair imagens misteriosas – o conteúdo das alucinações, a que anteriormente fui fazendo referência: “je vois un lézard dans la bibliothèque”<sup>129</sup> (Michaux 1964, 131). Como se a mescalina determinasse a revelação de algo anteriormente oculto, “Se j’évoque *une* roue, elle en provoque cinq cents à sortir de tous côtés”<sup>130</sup> (Michaux 1964, 140). A droga pode então ser associada à loucura, infundido, digamos, um modo contemplativo alienado. Dado que a loucura é de difícil estruturação e determinação de sentido, não é uma categoria que não permite a Michaux explicar a “Animation générale. De toutes parts, objets, membres animaux, dans une saoulerie cinétique, zèbrent et traversent en flèche l’écran visuel”<sup>131</sup> (Michaux 1964: 139), pois considera que esta ‘animação geral’ emana de um caos pulsional, do oculto da mente humana. Para Michaux, assim, acaba por ser especialmente

---

128 “Drogas como loucura, como contemplação mística.” (Michaux 1964, 176; tradução do autor)

129 “Eu vejo um lagarto na biblioteca” (Michaux 1964, 131; tradução do autor)

130 “Se eu evoco uma roda, ela me faz quinhentas sair de todas as direções” (Michaux 1964, 140; tradução do autor)

131 “Entretenimento em geral. Por todos os lados, objetos, membros de animais, em uma embriaguez cinética, listram e cruzam a tela visual em uma flecha.” (Michaux 1964, 139; tradução do autor)

valiosa a figura da contemplação mística, enfrentando com ela a (des)ordem misteriosa activada pela mescalina.

Carl Jung, a quem volto a recorrer como termo de comparação, dedicou-se a estudar, como sabemos, os fenómenos simbólicos do oculto durante a sua carreira como psicanalista. Em diversos livros sobre sistemas simbólicos, religiões, ocultismo e alquimia, o psicanalista suíço contribuiu de forma efectiva para o estudo da relação do ser humano com o misterioso. Nesta dissertação, enfim, remeto principalmente ao livro *The Red Book* (1915-1930) como referência, por dois motivos que o aproximam comparativamente da obra de Michaux: 1) trata-se de uma narrativa de testemunho – Jung é um dos personagens do livro, assim como Michaux o foi dos seus escritos; 2) o carácter transcendental atribuído às vivências místico-simbólicas, experiências de intensidade psicossomática exponenciada, também se assemelham à experimentação de Michaux com a mescalina, mais ainda por ser, esta, uma droga considerada especialmente vinculada ao espiritual e ao transcendente<sup>132</sup>. Ora, em *The Red Book*, o espírito que ‘comunica’ com Jung, afirma:

To understand a thing is a bridge and possibility of returning to the path. But to explain a matter is arbitrary and sometimes even murder. Have you counted the murderers among the scholars? (Jung 2009, 122)

Se seguirmos esta lógica, o mistério é aquilo que por ser inexplicável se mantém oculto por irreduzível falta de explicação. Em contraponto, o inexplicável não é o mesmo que inteligível ou inexistente. Para o espírito que conversa com Jung, por exemplo, é possível alcançar a compreensão de algo ainda que não consigamos atribuir-lhe uma explicação, pois explicar nada mais é do que organizar, em função de estruturas e códigos objectivos, a experiência. Assim, esse mesmo espírito interlocutor compara a explicação, ou a busca de uma explicação, a um assassinato. Um assassinato do fenómeno ou da sua própria potência. Portanto, seguindo a disposição lógica do espírito que interpela e é por Jung interpelado, fazer conhecer o que está oculto ou secreto não é o

---

132 Em *The Teachings of Don Juan* (1998) de Carlos Castañeda, por diversas passagens Don Juan afirma que a mescalina não é apenas uma aliado à elevação e a transcendência, mas teria uma vida própria. A mescalina é a própria entidade.

mesmo que explicar: é, antes, entender ou reconhecer a sua existência. Do mesmo modo, é criar uma ponte e possibilidade de caminhos, que revelassem e tirassem o véu que envolve o que antes era ignorado. Sublinho, enfim, que em Jung se estabelece uma divisão clara e nítida, aventada pelo espírito interlocutor: entender *versus* explicar.

Num outro quadrante teórico, Deleuze, ao falar sobre arte em *Difference and Repetition*, nomeia esta infatigável negociação com o misterioso com o sintagma ‘empirismo transcendental’. Para o filósofo, este seria um exercício de teor especulativo, onde “the work of art leaves the domain of representation in order to become ‘experience’, transcendental empiricism or science of the sensible.” (Deleuze 2004, 68). Para Deleuze, a obra de arte é o exercício especulativo deste mistério, mistério das sensações e dos sentimentos, portanto uma ciência do sensível. A arte não se explica em função da categoria da representação, e por esta razão torna-se uma experiência empírica transcendental.

No que se refere às ‘viagens’ alucinogénias e à recuperação da vivência sensível que supõem, para Michaux o momento instalado entre as alucinações e o acto criativo – escrito ou pictórico – passa também por ser uma experiência transcendental. É um momento de passagem que envolve emoções, atitudes, intensidades e expectativas diferentes do evento *in progress*. Na filosofia de Deleuze, o evento é a realização ontológica do que chamamos ‘presente’, o poder infinito da vida. Não é de forma alguma um vazio, ou um estupor, separado do que devém. Ao contrário, é a concentração da continuidade da vida, sua intensificação. O evento proporciona ao sujeito uma concatenação de multiplicidades. O evento é uma síntese do passado e do futuro. Ou seja, a expressão eterna do futuro como uma dimensão do passado. A ontologia do tempo, para Deleuze – como para Bergson –, não admite nenhuma figura de separação. Consequentemente, o evento não seria o que acontece “entre” um passado e um futuro, “entre” o fim de um mundo e o começo de outro. Tanto invasão quanto conexão, realiza a continuidade indivisível da virtualidade e expõe a unidade de passagem que funde o um-logo-depois e o um-apanas-antes. Não é “aquilo que acontece”, mas aquilo que, no que acontece, deveio e devirá. O “evento” como evento de tempo, ou tempo como o procedimento contínuo e eterno do ser, não introduz divisão no tempo, nem vazio

intervalar entre um antes e um depois. Entretanto, o “evento” opõe-se à concepção de presente como passagem ou separação; nomeia, antes, o paradoxo operativo do devir.

Neste sentido, se atentarmos agora para a modelização do “evento” em Michaux, pode assim ser expresso de duas maneiras: não há presente (o evento é representado, é a imanência activa que co-apresenta o passado e o futuro); ou, tudo está presente (o evento é a eternidade viva ou caótica, como a essência do tempo). Pois o texto é uma sequência de palavras e pensamentos elaborados no tempo. E o tempo é, à imagem do pensamento, o elemento que compõe a sequência das fracções do livro. Aquilo que antes estava oculto é revelado no evento no decorrer das sínteses do tempo. Ou seja, nas palavras de Jung, seria algo como: “All the treasures of mythological thinking and feeling are unlocked.” (Jung 2014, 282). Se temos em conta a lógica do sensível aplicada ao conceito de “evento”, a *obra* de Michaux seria, enfim, a própria alucinação.

A alucinação é entendida, em Michaux, como um acto de apropriação e síntese do tempo e do espaço. E apesar do conteúdo ser produzido tardiamente em relação ao efeito actual da mescalina, Michaux conserva uma carga objetiva resultado da alucinação impressa na sua obra. Entretanto, no evento alucinatório, ou da realidade alucinatória, o oculto encontra-se revelado a todo o tempo. Por esta razão, Michaux, ao confrontar a alucinação com a realidade, afirma sobre a primeira ser infinitamente mais verdadeira do que a observação da banal realidade (Michaux 1964). Pois para o artista:

L'hallucination, elle, admirablement synergique, synthétique, “d'ensemble”, correspondant parfaitement, sans bavure, sans trop ni trop peu, à l'idée, à l'aspiration, à la peur, à l'image intérieur, ne peut être mise en doute, en question – ADÉQUATE<sup>133</sup>. (Michaux 1964. 156)

Segundo o autor de *Misérable Miracle*, na alucinação o evento corresponde perfeitamente com as aspirações interiores, e a alucinação é este reflexo. Por esta razão, ao comparar a complexidade do tempo de Deleuze com aquilo que buscamos definir como domínio lisérgico/virtual de Michaux, percebemos que a alucinação é promotora de uma

---

133 “A alucinação, essa, admiravelmente sinérgica, sintética, “de conjunto”, correspondendo na perfeição, sem sombras, sem falhas nem demasias, à ideia, à aspiração, ao medo, à imagem interior, não pode ser posta em dúvida, não pode ser posta em questão – ADEQUADA.” (Michaux 1964. 156; tradução do autor)

realidade plena e intocável, enquanto “la réalité est toujours très mêlée à d’autres réalité<sup>134</sup>» (Michaux 1964, 157). Ela suspende o esquema de manipulação da realidade atribuível à percepção habitual da realidade. Enquanto Taine acredita que “a percepção é uma alucinação verdadeira” (Taine citado por Soler 2002, 30), Michaux radicaliza esta noção ao conceber a alucinação como a ‘verdade’ pura. Por este motivo, o autor acredita estar imerso no real quando alucina, pois a alucinação nada mais é do que todas as cartas reveladas e postas à mesa na dobra do oculto/virtual. Curiosamente, e seguindo os termos do exercício especulativo do empirismo transcendental, é idêntico o motivo que faz do Tarot um conhecimento oculto, pois supõe a aceitação radical das estruturas virtuais como partes explicativas do evento físico. Entendemos, mas não explicamos. Voltamos, portanto, ao dualismo referido pelo espírito que se comunicava com Jung. Também Michaux parece *entender* o efeito da mesalina, em detrimento da sua *explicação*: a verdade da vivência mesalínica radica na sensação, a que nos podemos aproximar pelo exercício especulativo, o empirismo transcendental.

#### *A realidade alucinatória na hermenêutica da virtualidade*

Como já foi sublinhado anteriormente, a palavra “virtual” tem sua origem no latim *virtualis*. Concretamente do latim medieval, *virtualis* deriva de *virtus*, significando força ou poder<sup>135</sup>. Entretanto, a complexidade da questão que interessa para este trabalho atravessa outros conceitos, em particular, o conceito de real, necessários complementos diferenciais de uma definição positiva do “virtual”. Assentemos, portanto, que virtual congrega o sentido de força e poder. Foi minha pretensão mostrar, na anterior epígrafe, que esta força modifica directamente o “real”. Ao considerar que o virtual faz parte estrutural do real, a questão passa a ser a de sabermos como esta força actua na passagem do imaterial ao material. Portanto, para avançarmos neste tópico, vale a pena citar outro trecho de Diodato a respeito da hermenêutica do virtual:

---

134 “a realidade é sempre muito misturada com outra realidade.”(Michaux 1964. 157; tradução do autor)

135 Cf Diodato (2012)

As we already know, for Lévy “the real, substance, the thing, subsists”; the possible harbors non manifest forms that insist in the real; the virtual, whose essence consists in an exit, exists; and the actual, which is the manifestation of an event, happens. (Diodato 2012,92)

O ponto que destaco deste trecho é o facto de Diodato afirmar que o virtual existe, e conferir desta forma um modo de ser real ao virtual. Não menos importante é pensar que a essência do virtual, segundo Diodato, consiste, ao mesmo tempo, numa saída da realidade. Se o virtual existe, cabe-nos afirmar que o mesmo não se opõe ao real, mas conserva em si uma realidade própria, uma realidade em potência. Esta é a manifestação de um evento quando actual, ou seja, aproximadamente o que Deleuze entende como síntese do acontecimento. E como a existência é a qualidade de tudo o que é real ou existe, podemos dizer que na hermenêutica do virtual há uma realidade paralela à realidade material. Entretanto, o modo de ser desta realidade encontra-se oculta, atraindo o atributo do mistério. Logo, o virtual é uma realidade da mesma forma que o acontecimento, ou actualização, é o resultado da união entre ambas realidades no evento. Diodato continua:

virtualization ought to be thought of as a process at the same time internal and external to the happening, to the self-actualization of the event. It is internal as a “problem,” as “nodes of constraint,” and therefore as “ends that inspire acts.” It is external with respect to a reproductive dynamic, and such that it can constitute a condition of novelty (thanks to which actualization invents a solution to the problem posed by the virtual). (Diodato 2012, 92)

Oculto, apesar de real, o virtual deve ser entendido também como um fenómeno interno e externo ao acontecimento: a própria actualização do evento. Interno como um nó contingente apontado para o movimento desatado do interior, mas também externo como uma força de actualizações deste evento. Ou seja, o virtual, como estrutura do evento é interno à medida que desdobramos as composições particulares presentes ao evento; é exterior ao mesmo na medida em que recorremos às saídas para outras actualizações destes eventos. Estas saídas operam uma função de perfeita correspondência com o interior, como descreve Michaux sobre a sensação dos efeitos da mescalina.

Não apenas Michaux. Também Jung concebe uma relação muito estreita entre o virtual e o evento, interior e exterior, no processo de atualização. O psicanalista afirma, “life does not come from events, but from us. Everything that happens outside has already been”. (Jung 2012, 152). Ao avançar no pensamento de Jung, percebemos que tudo que acontece no exterior é uma obra iniciada no interior. Ou seja, a realidade material enquanto actualização é produzida a partir de uma realidade virtual, e isto é o que entendemos por “real” na óptica jungiana. Podemos dizer, desta forma, que a actualização é um produto em acontecimento de algo colocado anteriormente pelo virtual. Isto é, o evento ocorrido no exterior é por si só um acontecimento duplo, pois tem o seu início não no exterior, mas no interior. Uma actualização de uma condição que estava antes oculta, num território virtual.

Neste sentido, a questão apresentada é a de saber se, diante de tantas semelhanças entre o oculto e o domínio lisérgico, é possível considerar que a experiência alucinatória em Michaux é uma realidade psíquica em potência e não apenas uma sensação de realidade. Algo semelhante ao modo como Jung entende a ‘vida’ em *The Red Book*: como algo que provém de uma pulsão interna. Ao considerar tal questão, o domínio lisérgico poderia ser visto como um desdobramento oculto das percepções e das dinâmicas do mundo real do estado consciente. As alucinações provocadas pela mescalina poderiam ser vistas como ponte de conexão entre o virtual e o evento. O evento, portanto, não determinaria uma completude dos acontecimentos reais, mas uma parte destes. E a alucinação, por ser dotada de uma realidade oculta, um actualizador virtual em potência do evento. Ainda que a resposta a esta questão seja afirmativa, devemos considerar ainda um outro ponto: a realidade do estado de consciência tem uma qualidade distinta da dos estados alucinatórios em Michaux. As visões e os acontecimentos alucinógenos não têm existência material. No caso, o estado da alucinação é um estado imaterial, excede ao evento. Portanto, a grande questão é como materializar o domínio lisérgico.

Vejamos o exemplo da Experiência VI de *L’infini Turbulent*. Ao que tudo indica, é uma experiência de desintegração do eu-sujeito, como tantas outras provocadas pela mescalina. “Et voilà que, tout à coup, comme disparu dans une trappe ouverte à mon

insu et où je devais tomber, “moi” n’est plus<sup>136</sup>” (Michaux.1964, 114). O artista observa uma fotografia e confunde-se. A fotografia em particular é a de uma mulher. “Elle est devenue moi<sup>137</sup>” (Michaux.1964, 114). Michaux transforma-se, desintegra-se, e os estados alucinatorios causados por drogas psicadélicas preenchem a sua definição de um estado geral da mente, onde os mecanismos subjacentes da consciência tendem a representar a realidade em sua variedade.

Portanto, a virtualidade como um fenómeno da estrutura do evento, porém oculto e parte integrante do real, é dotada de realidade própria ainda que paralela. No fenómeno alucinatorio descrito por Michaux há semelhanças com esta realidade, pois é oculta à manifestação material e é dotada de um modo paralelo de realidade. A alucinação é dotada de uma realidade psíquica, sendo possível, por outro lado, integrá-la na hermenêutica do virtual, de modo a ampliar a compreensão do processo criativo de Michaux. É, neste sentido, uma realidade elusiva, pois não se esgota na sua actualização. Como revelar o que não pode ser revelado?

#### *Entre o reflexo e a refração do oculto/virtual*

Por considerar tratar-se de uma realidade psíquica, Michaux não é capaz de estabelecer um registo fotográfico da alucinação, por exemplo. Foi, aliás, a este respeito, muito categórico quando explicitamente o formulou no documentário *Images du Monde Visionnaire*, que co-dirigiu com Éric Duvivier em 1963. No preâmbulo do pequeno filme, é o próprio Michaux a assentar que é impossível ‘filmar’ as visões mescalínicas. Organiza, entretanto, uma relação ao mesmo tempo interna e externa de representações e simulações do evento *sous influence*, exatamente como Diodato conceitua virtualização. Como inscrever materialmente o evento da alucinação? Como dar à alucinação um reflexo material?

Esta preocupação surge também no pensamento de Jung quando este pensa o evento exterior em contraste com as visões internas e antes ocultas. Para Jung, existe uma

---

136 “E eis que, de repente, como que tragado por um alçapão aberto sem eu dar por ele, onde me despenho, eu já não sou. Inaudito!” (Michaux.1964, 114; tradução do autor)

137 “Ela tornou-se eu.” (Michaux.1964, 114; tradução do autor)

diferença em ver o evento de fora, exterior, e o evento em sua estrutura interna, virtual. Em palavras suas, os eventos não significam nada, pois quem dá significado aos eventos somos nós:

Therefore whoever considers the event from outside always sees only that it already was, and that it is always the same. But whoever looks from inside, knows that everything is new. The events that happen are always the same. But the creative depths of man are not always the same. Events signify nothing, they signify only in us. We create the meaning of events. The meaning is and always was artificial. (Jung 2012, 152)

Apesar de complexo, o pensamento articulado por Jung é claro. O evento não significa nada até nós criarmos um significado para o mesmo. O significado dá ao evento um carácter de verdade e realidade. Entretanto, ao seguir a lógica de Jung, existem etapas de atribuição de significação. Estas etapas não são de ordem natural, mas artificial. O significado acontece primeiramente no interior, no processo de entendimento e percepção do evento. Portanto, o que acontece é exactamente o contrário, ao atribuirmos significado ao evento, conferimos-lhe um valor antinatural/sintético. Este acto é da ordem da criatividade, do pensamento e, conseqüentemente, do virtual. Deste modo, o virtual concebe o carácter de verdade ao evento, pois significar é antes de mais virtualizar o evento. É criar uma estrutura abstrata de códigos da realidade que depende de dispositivos virtuais como a palavra. Actualizá-lo. É por este motivo que Jung afirma mais adiante “the highest truth is one and the same with the absurd”. (Jung 2012, 161). Ou seja, a grande verdade é a mesma coisa que o absurdo pois encontra-se no domínio do inexplicável, da não significação. A grande verdade quebra com a dinâmica das actualizações de significado que atribuímos aos acontecimentos. É, possível, agora com a verdade revelada no plano da realidade psíquica trazer à realidade física?

Temos até aqui a ideia de um virtual como um fenómeno interno e auxiliar do evento. O virtual revela-se à medida que o evento se actualiza. Há, portanto, sempre uma tensão, um jogo consciente/inconsciente, interior/exterior. Esta dinâmica procede do pensamento de Bergson a respeito do virtual como um conceito psicológico derivado de processos reais. Esta ideia emerge com a proposta de pensar o estado virtual como fundamentado por um jogo das realidades, onde o virtual se torna um fenómeno

psicológico e autónomo em relação à realidade material. Desta forma, o virtual seria um produto emergente e interativo entre uma multiplicidade de entidades reais, espaciais, continuidades e descontinuidades temporais, identidades e diferenças, quantidades e qualidades. Significa que o virtual, enquanto função do real é um produto que emerge e tem efeitos reais sobre o real, ao contrário de ser meramente secundário. Uma leitura psicológica do virtual não se opõe ao domínio filosófico e/ou ontológico do real. Pelo contrário, Bergson traz uma filosofia da consciência, uma consciência sinónima de movimento, em particular, um modelo específico de movimento que Bergson descreve como “refracção”<sup>138</sup>.

Para explicar a refração, é crucial que o virtual seja entendido através de uma analogia com o domínio da óptica. Desta forma, a sua conotação ontológica de como se aproxima do real sem ser o real é correlata do modo como entendemos a refração óptica. Portanto, o que é uma refração óptica? Nada mais é do que o acto de desviar a luz de sua direcção normal. Ou seja, ao ser transmitida de um meio para outro diferente, a luz muda a sua direcção original, bem como a sua velocidade. Consequentemente, a seguir a metáfora da refração proposta por Bergson, o virtual seria entendido como uma força actuante que actualiza o curso dos acontecimentos entre dois meios diferentes, mente e matéria. Isso implica num entendimento do campo da visão de Bergson, em que a mente pode se espacializar, e a matéria pode tornar-se mental. Nessa perspectiva, a matéria em si pode ser entendida como sendo simplesmente um movimento inverso da mente, ou uma psicologia invertida, continua Bergson. Tal pensamento relativiza o entendimento de matéria ou movimentos mentais, pois a partir da ideia de refração como força actuante na realidade, a realidade passa a ser uma questão de orientação do virtual. O pensamento de Bergson a respeito da refração entre mente e matéria validaria as visões de Jung em *The Red Book* (2012), quando este afirma ter visões de um mar de sangue e estas visões estariam relacionadas com a II Guerra Mundial. O visto ou mentalizado, ao passar pelo processo de refração, muda o curso e materializa-se não do mesmo modo como foi pensado, mas através de uma representação aproximada e interpretativa. É a ideia de que as suas visões, ao passar para um meio diferente, sofrem uma actualização material e

---

138 Cf Bergson (1991)

mudam de forma. Por conseguinte, ganham uma nova forma diferente das formas internas.

As confusões, por outras palavras, o resultado da mudança de direcção de um meio para o outro – mente e matéria – também são apresentados na escrita de Michaux. A força virtual actua entre o domínio lisérgico e o meio material. Destaco uma passagem de *Emergence-Ressurgence* (1993):

En même temps je tenais à montrer du monde concret son peu de réalité. A la longue, ce fameux monde s'imprima-t-il tellement plus? Progrès, mais pas spectaculaires. Je ne rencontrais pas, semble-t-il, le concret sur «son» terrain. Même dans les visages, un des endroits les plus réels pour moi, objet qui devenait sujet si facilement, réalité encore manquait, passait. Plutôt que les traits, leur évanescence venait à ma rencontre, fantômes qu'une émotion éponge. Ou bien j'allais à eux, comme à des aires de circulation, à des cours, à des fontaines, des jardins. Si peu fermé. C'est tout traversé, partagé, dissous et dissolvant, un visage; ou c'est sur l'invisible que l'on bute. Et toujours restent les yeux chargés d'un autre monde<sup>139</sup> (Michaux 1993, 118)

Neste trecho, Michaux descreve a dificuldade em mostrar ao mundo concreto a realidade da mescalina, evidenciando, simultaneamente, a pouca realidade do mundo material. Esta dificuldade é consequência da refração entre dois meios diferentes, o domínio lisérgico e o mundo físico. Michaux progride, mas sem garantia de êxito de encontrar elementos representativos. Comparativamente, Bergson argumenta, ainda em *Matter and Memory* (1991), que essas visões da memória não são mantidas dentro de um cérebro humano; antes, o cérebro funciona um pouco como uma espécie de troca telefónica que redirecciona os movimentos que recebe. A memória, então, não é armazenada no cérebro, mas em si mesma, virtualmente. Não pertence a ninguém e não é gravada como um tipo de escrita numa superfície. O salto para o passado, para a

---

139 “Ao mesmo tempo, eu queria mostrar ao mundo concreto sua pouca realidade. A longo prazo, esse mundo famoso se tornou muito mais? Progresso, mas não espetacular. Parece que não encontrei o concreto no terreno “dele”. Mesmo nos rostos, um dos lugares mais reais para mim, objeto que se tornou sujeito com tanta facilidade, faltava a realidade, estava passando. Mais do que as características, a evanescência deles veio me encontrar, fantasmas que uma emoção esponja. Ou fui até eles, como áreas de tráfego, pátios, fontes, jardins. Se não estiver fechado. Tudo passou, compartilhado, dissolvido, um rosto; ou é no invisível que tropeçamos. E sempre permanecem os olhos carregados com outro mundo.”(Michaux 1993, 118 ; tradução do autor)

memória – ou o surgimento de memória para encontrar o presente – nunca é um evento meramente psicológico. Isto supõe um salto para a ontologia, para um passado que não é meu, nem da mente consciente. Se aplicarmos o conceito de Bergson sobre a memória para compreender o trabalho de Michaux com a mescalina, podemos afirmar que esta escrita não é uma a memória de Michaux propriamente, mas um tipo de memória virtual da mescalina que se desdobra no presente. A mescaligrafia é a realização de uma passagem, voltada para a atualização do evento, uma psico-mescali-grafia.

O acto de escrita de Michaux sob efeito da mescalina sustenta uma realidade refractada do domínio virtual-lisérgico por conta da mescalina. A alucinação apresenta-se pela força de refração da virtualidade no campo da matéria. Em *Connaissance Par Les Gouffres* (1967), Michaux assevera:

*Oublié, ignoré, inaperçu jusque-là, le sentiment de présence, lié a la plupart de sensation, le sentiment de présence subissant également une argumentation, une intensification intempestive, va donner aux images mentales une présence réelle, et même une présence surréelle, va donner l'hallucination.*<sup>140</sup> (Michaux 1967, 193)

A presença da mescalina confere às imagens mentais uma configuração ao mesmo tempo real e surreal. Assim, a força virtual da mescalina, para Michaux, autonomiza-se, chegando a ser figurada como um agente personalizado: “tendance à personnaliser la mescaline” (Michaux 1964, 90). A droga deixa de ser apenas uma substância e passa a ser uma entidade com vontade própria. Estabelece-se a partir deste momento uma onnipresença virtual personalizada. O contacto com a mescalina deixa de ser um contacto com uma matéria simplesmente ingerida, para se transformar num contacto virtual de forças ocultas.

---

140 “Esquecido, ignorado, despercebido até então, o sentimento de presença, ligado à maior sensação, o sentimento de presença também passando por uma argumentação, uma intensificação prematura, dará às imagens mentais uma presença real e até uma presença surreal, para dar alucinação.” (Michaux 1967, 193 ; tradução do autor)

## *A presença virtual da mescalina*

Numa definição sucinta da figura da presença virtual podemos tomar como exemplo Deus e a sua onnipresença. Filósofos e teólogos afirmam que Deus está em toda a parte, isto sugere, primeiro, que Deus está realmente presente em, ou localizado em, vários lugares particulares. Segundo, sugere que não há lugar onde Deus não esteja presente. A onipresença divina é, portanto, um dos atributos divinos tradicionais. Deus está presente em todo o lugar por razão da sua imaterialidade. A presença de Deus é uma presença virtual. Uma questão capital se coloca diante desta onnipresença divina: como pode um ser que deveria ser imaterial estar presente ou localizado no espaço?

Como as definições relacionam o significado da presença aos sujeitos e objectos dentro das dimensões do espaço, lugar e tempo, vale a pena ponderar alguns aspectos da fenomenologia e ontologia da presença. Dentro de um contexto social, por exemplo, a presença tem uma dimensão relacional e interativa, contando com o conceito de mediação para promover a conexão. A mediação supõe que alguém ou algo possa exercer uma influência causal, fisicamente ou à distância, por meio de artefactos físicos e / ou conceituais culturalmente relevantes.

De outra forma, toda a presença envolve inerentemente a ausência. A ontologia da presença é interpessoal e relacional; inclui interconectividade, mutualidade e intencionalidade. Na presença, o diálogo transcende a comunicação e é encarnado como comunhão. Ora, num determinado ponto, escreve Michaux:

Approchant machinalement les doigts de mon visage, je sens avec émotion l'odeur *sui generis* de la mescaline, qui m'apprend qu'elle et moi sommes ensemble à la lecture et dans l'émerveillement de cette vie admirable<sup>141</sup>.  
(Michaux1964, 90)

A presença da mescalina é caracterizada por evocar o espiritual e o erótico em Michaux, principalmente na “Experiência V” do livro *L'infini Turbulent* (1964). como

---

141 “Aproximando-me mecanicamente dos dedos do meu rosto, sinto com emoção o cheiro *sui generis* da mescalina, que me ensina que ela e eu estamos juntos lendo e admirando essa vida admirável.” ( Michaux 1964, 90 ; tradução do autor)

o erótico foi explorado em outro capítulo deste mesmo trabalho, limito-me, neste momento, apenas à presença espiritual. Denota, portanto, um relacionamento íntimo e compartilhado entre Michaux e a droga. Como resultado desta presença temos a experiência transcendental reflectida na materialidade da obra de Michaux. “L’extase, c’est coopérer à la divine création du monde<sup>142</sup>” (Michaux 1964, 79).

Falando de presença, claro está, impõe-se uma referência a Derrida, responsável por uma ampla e complexa reflexão crítica sobre a metafísica da presença. As referências duradouras de Derrida à metafísica da presença são fortemente influenciadas pela filosofia de Heidegger. Heidegger (1950) insiste em que a filosofia ocidental sempre privilegiou o que é ou o que aparece, e se esqueceu de prestar atenção aos condicionalismos inerentes a essa aparência. Por outras palavras, a presença em si é privilegiada, e não a que permite que a presença seja possível – e também impossível, para Derrida. Segundo Derrida, a metafísica envolve a instalação de hierarquias e ordens de subordinação nos vários dualismos que encontra. Além disso, o pensamento metafísico prioriza a presença e a pureza às custas do contingente e do complicado. Basicamente, então, o pensamento metafísico sempre privilegia um lado de uma oposição e ignora ou marginaliza o termo alternativo dessa oposição: a intensidade da presença.

### *A intensidade como força da mescaligrafia*

O conceito de intensidade é relevante devido ao seu caráter dinâmico-metamórfico. É um conceito que carrega uma espécie de impressão deleuziana e é capaz de atravessar facilmente várias fronteiras diferentes, por exemplo, a de conceitos e a de sensações. A intensidade é uma determinação do pensamento, distanciando-a dos perigos de qualquer mentalidade dogmática, que é asseverativa e repetitiva. A intensidade é, portanto, um dinamismo variado, tanto de sensação quanto de conceito: atravessa a obra de arte e concede sua acção no horizonte da diferença. É algo que sublinha a

---

142 “O êxtase é esse cooperar com a divina criação do mundo.”(Michaux 1964, 79; tradução do autor).

diferencialidade dos seres, bem como sua transformabilidade, e, portanto, surge como um elemento crucial em um pensamento focado na ideia de devir.

Dans la deuxième expérience plus vite que dans la première, dans la troisième plus vite que dans la seconde, dans la cinquième plus vite que dans la quatrième, dans la sixième plus que dans toute les autres, ja me hâte vers l'après. Qu'est-ce que l'après? C'est une entreprise d'immobilisation de ce moteur qui a été accéléré malignement. Elle commence, dès la fin de la séance de 8 heures – et se fortifie les jours suivants. Elle utilise une puissance frénatrice que je ne me connaissais pas et qu'il faut bien appeler maîtrise. (Ou serait-ce dégoût des chevaux emballés?) (Michaux 1964, 63) <sup>143</sup>

Ao mesmo tempo, o conceito de intensidade também se encontra ligado a outra noção deleuziana importante: a noção de fluxo. E o fluxo não diz respeito apenas à intensidade, mas também o funcionamento da obra de arte, a maneira como ela é percebida, e a maneira como seus elementos se organizam na textura da expressão. O fluxo vai contra a ideia da obra de arte como estrutura e favorece o processo de criação, o infinito fluido das coisas, a sucessão de sensações uma após outra, pois importam mais do que a interação entre os componentes e mais do que a harmonia. A construção da mescaligrafia é, portanto, pensada a partir da criação de uma rota de sensações, de intensidades. Michaux então produz através das intensidades. O texto desliza, palpita, vibra, dispara, arqueia, fecha-se. Funciona como um meio de vida orgânico.

E, ainda mais, a mescaligrafia é fluxo, é uma sucessão de imagens e palavras, uma processualidade contínua/descontínua e se desenvolve no tempo através do signo e do significado. O fluxo constitui o ser profundo e ao mesmo tempo imediato da mescaligrafia, a maneira como a criação é percebida e a maneira como é pensada e construída: o fluxo, isto é, a concatenação potencialmente infinita de múltiplos componentes, sucedendo-se na materialidade do livro para imprimir a duração da alucinação. Mescaligrafia é movimento, mas o seu movimento é um fluxo contínuo,

---

143 “Na segunda experiência mais rápida que na primeira, na terceira mais rápida que na segunda, na quinta mais rápida que na quarta, na sexta mais que em todas as outras, estou ansioso pela próxima. O que vem depois? É uma empresa que imobilizou esse mecanismo que foi acelerado maliciosamente. Começa no final da estação de secagem de 8 horas - e fica mais forte nos dias seguintes. Ele usa um poder frenético que eu não conhecia e que deve ser chamado de domínio. (Ou seria nojo de cavalos empacotados?)” (Michaux 1964, 63; tradução do autor)

efectuado através de descontinuidades recompostas e remodeladas. É um fluxo porque é uma orquestração mais ou menos eficaz de intensidades. É um fluxo porque é uma arte do devir. É um fluxo como o real que continua a fluir. E em seu fluxo, opacidades e dinamismos, intensidades e energias misturam-se e entrelaçam-se constantemente através dos traços, da edição, do movimento e da palavra. Mescalina é fluxo e intensidade. “En même temps que le chanvre augmente l’intensité de l’évocation, il en augmente la vitesse d’apparition et de disparition<sup>144</sup>” (Michaux 167, 119). A droga aumenta o jogo de intensidades que conseqüentemente aumenta o jogo de aparição e desaparecimento.

### *O jogo da transcendência*

Diante do conjunto de nexos teóricos apresentado até o momento, podemos dizer que o virtual é uma força de refração conduzida para a revelação de elementos existentes, mas ocultos, da realidade. Por este motivo a junção das palavras ‘realidade’ e ‘virtual’ tem todo o sentido. Ainda que o conceito seja complexo, e diversos foram os teóricos e filósofos dispostos a trabalhá-lo, avançaremos na capitalização da sua hermenêutica para adensarmos a relação entre o virtual e a alucinação. Neste sentido, ‘transcendência’ surge também como um conceito fundamental para esta relação. Se compulsarmos, neste sentido, o verbete destinado a ‘transcendência’ no *Dicionário de Filosofia* (2007), podemos recortar alguns dos seus sentidos principais:

Esse termo foi usado com dois significados diferentes: 1. estado ou condição do princípio divino, do ser além de tudo, de toda experiência humana (enquanto experiência de coisa) ou do próprio ser; 2. ato de estabelecer uma relação que exclua a unificação ou identificação dos termos. No primeiro sentido, esse termo vincula-se à concepção neoplatônica de divindade. Platão já dissera que o Bem, como princípio de tudo o que é, comparável como tal ao sol que dá vida às coisas e as torna visíveis, está *além das substâncias* (ibidem) (...) No segundo significado, T. é o acto de se estabelecer uma relação, sem

---

144 !Ao mesmo tempo em que o cânhamo aumenta a intensidade da evocação, aumenta a velocidade da aparência e do desaparecimento.” (Michaux 167, 119; tradução do autor)

que esta signifique unidade ou identidade de seus termos, mas sim garantindo, como a própria relação, a sua alteridade. (Abbagnano 2007, 970)

Neste sentido, temos duas relações implicadas no termo transcendência que veiculam, novamente, uma realidade virtual. Abbagnano apresenta o transcendente como um termo ligado a perfeição, mas não apenas; discutido também por Platão, a transcendência pode ser entendida como um fenómeno que supera os graus possíveis de serem alcançados, aquilo que ultrapassa os limites da substância, da matéria. Entretanto, ela estabelece qualquer relação com a matéria, ainda que não tenha uma unidade visível. Não importa a força actuante na realidade da matéria, a transcendência é o libertar-se dos limites desta.

Qualquer ideia que usamos para explicar a experiência é em si um evento dentro da experiência. O empirismo, teoria que afirma que o conhecimento sobre o mundo vem apenas da experiência sensorial é, então, um compromisso com a imanência. Nós tendemos a definir a experiência como experiência humana, ou consciência ou cultura. Pensamos na experiência como o que está presente para nós, como o que é real. Não percebemos que somos eventos dentro de um terreno de experiência muito mais amplo, que se estende muito além do que sabemos activamente. O princípio da imanência exige que não vemos a experiência como a experiência de algum ser ou de algum assunto final. Pelo contrário, existe um fluxo ou multiplicidade de experiências das quais qualquer ser ou ideia é afectado. Por este motivo, Deleuze qualifica sua forma particular de empirismo como um “empirismo transcendental”.

Em suma, as respostas de Deleuze às questões expostas passam pela noção de que as teorias científicas só podem fornecer um relato incompleto da realidade, a menos que sejam vistas em conjunto com o trabalho filosófico sobre as condições transcendentais. Este trabalho filosófico revela aspectos da realidade que não estão abertos a abordagens científicas - exceto a tática de nomear incorretamente os aspectos transcendentais e criativos da filosofia como uma “nova ciência”. A realidade, para Deleuze, é mais do que aquela que pode ser tratada e descoberta pela ciência empírica porque a realidade é uma estrutura que envolve disparidades entre as suas ordens, entre o universo como objeto de investigação para as ciências e as condições transcendentais para aquele universo. Temos que trabalhar com ambos os lados dessa disparidade, porque o

universo empírico de diferenças mensuráveis identificáveis pressupõe a ordem de diferenças imensuráveis que nos permite explicar como as diferenças anteriores surgem e mudam em termos de seu significado. Só existe diversidade mensurável significativa porque há diferenças que não podem ser medidas.

Há, portanto, o reconhecimento de forças imensuráveis transcendentais. E elas precisam ser levadas em consideração para um conhecimento empírico e a formação de um pensamento sobre o mundo. O pensamento cria planos de transcendência que produzem um exterior - como o mundo que conhecemos e representamos - e um interior - como a mente ou a dúvida metódica. Mas essa relação entre interior e exterior depende do que permanece oculto, pressuposto ou “fora” deste exterior. No caso do sujeito, o interior da subjetividade e a exterioridade do mundo são produzidos do radical fora da experiência ou percepção impessoal. O “fora” do pensamento, para Deleuze, não é o que conhecemos ou representamos; é o “plano de imanência”, ou todas as suposições, distinções e distribuições sobre as quais pensamos.

Na mundividência cristã, católica e romana, a verdade é aquilo que liberta. Sendo a verdade, portanto, a forma mais óbvia e geral de transcendência. “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”, diria Jesus em João 8:32. Tal relação estabelecida entre a transcendência e a verdade no imaginário simbólico ocidental é o desenrolar do fio – “L’hallucination est infiniment plus vraie que la vue de l’ordinaire réalité<sup>145</sup>” (Michaux 1964, 156) – escrito por Michaux a respeito do domínio lisérgico. Ao transcender a realidade, a alucinação revela uma verdade de forma mais “pura”. Este aspecto da revelação é condicionado por uma tensão presente entre os diversos pensamentos a respeito do virtual e aqueles que sustentam a alucinação, como evidenciado no verbete antes aludido:

Heidegger insistiu no carácter de revelação ou de descobrimento da V., recorrendo inclusive à etimologia da palavra grega. Assim, por um lado insistiu nonexo estreito entre o modo de ser da V. e o modo de ser do homem, ou ser-á, porquanto só ao homem a V. pode revelar-se (*Sein und Zeit*, § 44). Por outro lado, insistiu na tese de que o lugar da V. não é o juízo, e que a V. não é uma

---

145 “A alucinação é infinitamente mais verdadeira do que a visão da realidade comum (Michaux 1964, 156) » (Michaux 1964, 156 ; tradução do autor)

revelação de carácter predicativo, mas consiste no ser descoberto do ser das coisas, ou das próprias coisas, e no ser descobridor do homem (Ibid., § 44 b; v. Vom Wesen cics Gntndes, I, trad. it., p. 20). (Abbagnano 2007, 994)

A religião talvez seja o sistema de crenças que mais explore a relação da revelação com o transe e a transcendência. Na passagem bíblica de *João 8* supracitada, por exemplo, a verdade nada mais é do que a palavra de Deus. E Deus o conceito mais abstracto criado pelo homem. Ao mesmo tempo que é um a voz interna, é uma força organizadora e criadora do universo, portanto, do exterior. Deus é a pura potência, pois é o nada e criador de tudo. Neste sentido, só aqueles que conseguirem escutar a voz de Deus é que conhecerão a verdade e serão libertados. Entretanto, a passagem de *João 8* também é um exercício de razão e bom senso. Enquanto os escribas acusam a mulher apanhada a cometer adultério, Jesus questiona-os se são eles que devem apedreja-la: “Aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela” (*João 8,7*). Ao questionar o escriba, Jesus questiona aquele que redige as normas do povo e, consequentemente, o poder do estado. Por este motivo, tudo aquilo que vai além das regras da matéria, a sociedade cristã passou a entender como transcendental e/ou espiritual. A liberdade, na passagem pela vida, é a liberdade do próprio corpo, pois este estaria destinado às leis questionáveis da matéria, as leis do estado.

A ideia de verdade instaura-se justamente por não ser do domínio humano. O mundo físico, de acesso ao conhecimento humano, por ser passível de manipulação, é questionável e sofre modificações. O mesmo ser humano que produz conhecimento é o ser humano que manipula este conhecimento. Ora, no estado alterado de consciência, em virtude de não haver controle, as manipulações são menores e, portanto, maior o sentimento de verdade sobre as coisas do mundo.

### *A arte e a transcendência*

A arte é outro exemplo de como os estados de consciência podem ser alterados sem passarem necessariamente por uma alteração química. A criação artística atravessa uma ordem virtual, ao passo que eleva o artista à transcendência. Por caber no

transcendental uma ordem do espiritual, a arte é o exercício humano associado à extensão do próprio limite do corpo, do limite da matéria.

Avancemos um pouco mais na tensão entre a lógica da verdade que liberta e, portanto, transcende com a ideia de arte como exercício espiritual. Um exercício de criação e potência. Por estar além do próprio limite do corpo não seria a arte e a verdade primos de primeiro grau? Frutos da mesma árvore genealógica da transcendência, é a expressão em correspondência do intelecto com a coisa. É um modo de materializarmos o pensamento e as sensações.

Uma das contribuições sobre como a arte serve a transcendência e a virtualidade pode ser perscrutada no pintor e teórico da arte russo Wassily Kandinsky. O artista publicou *Concerning the Spiritual in Art* (2008) para explorar as diferenças entre aquilo a que chama ‘arte espiritual’ da ‘arte técnica’. Para Kandinsky, os motivos mais profundos e autênticos da arte consistiriam numa “necessidade interna” dos artistas. Esta necessidade conduz ao acto criativo como um ‘impulso espiritual’, e conduz ainda o público a admirar a arte como sendo uma ‘fome espiritual’. Tal diferença seria a principal da arte técnica, que para Kandinsky estaria apenas preocupada no exercício de composição representativa com o mundo exterior e pouco conectada com interior. As palavras de Kandinsky, escritas no período entre a Revolução Industrial e a ascensão da sociedade de consumo, tem uma relação directa com este trabalho e com as questões das imagens abstractas em Michaux. O artista considera a arte abstracta como a arte mais espiritual. “So It is evident that Form-Harmony must rest only on a corresponding vibration of the human soul; and this a second guiding principle of inner need” (Kandinsky 2008, 67). Quanto mais abstracta, mais vibrações internas correspondentes na arte, pois a vibração é a relação directa com forma harmónica final da arte.

Kandinsky descreve como as emoções sublimes além do campo das representações permitem às obras de arte cumprir seu propósito, alimentando o espírito. O artista aborda um mistério, que não pode ser conhecido e que está além do exterior. Tais termos aparecem repetidamente nas tentativas do artista descrever uma qualidade subtil. As “emoções elevadas” de Kandinsky sugerem os reinos mais elevados da consciência associados à espiritualidade e comunicados através do inconsciente. Kandinsky refere-se expressamente a uma alimentação do espírito. Este seria o principal

objectivo da obra de arte. “Every work of art is the child of its age and, in many cases, the mother of our emotions. It follows that each period of culture produces an art of its own which can never be repeated”. (Kandinsky 2008, 21). O que há numa obra de arte que permite transcender as limitações de uma cultura situada, dando-lhe um apelo universal? A resposta encontramos-la mais adiante no seu livro:

When religion, science and morality are shaken, the two last by the strong hand of Nietzsche, and when the outer supports threaten to fall, man turns his gaze from externals in on to himself. Literature, music and art are the first and most sensitive spheres in which this spiritual revolution makes itself felt. They reflect the dark picture of the present time and show the importance of what at first was only a little point of light noticed by few and for the great majority non-existent. Perhaps they even grow dark in their turn, but on the other hand they turn away from the soulless life of the present towards those substances and ideas which give free scope to the non-material strivings of the soul. (Kandinsky 2008, 44)

Kandinsky alega que, ao perfilhar a arte abstracta, com esta opção pretende (como um artista típico, movido por uma necessidade interior mística) expressar a natureza “espiritual” dos temas de que trata. Esta necessidade opõe-se à da arte figurativa, preocupada com a natureza material. A natureza espiritual emprega as propriedades “naturais” da cor e da linha. Entretanto, faz o elenco extensivo de algumas dessas propriedades. Por exemplo, o amarelo seria uma cor excêntrica, aparentando espalhar-se para fora do centro. O azul seria concêntrico, movendo-se sobre si mesmo como um caracol que se retira em sua concha e se afasta do espectador<sup>146</sup>.

Os mundos da técnica e da espiritualidade, ou da técnica espiritual em Kandinsky, aparentemente convergem com o trabalho de Michaux. Em suas ilustrações do ciclo da mesalina é notório a capacidade de abstração do artista e a atribuição de uma nova linguagem estética à sua obra de arte. Tal igual a arte espiritual de Kandinsky, a mescaligrafia de Michaux busca as vibrações como forma de sacudir as estruturas do

---

146 Cf Kandinsky ( 2008

exterior. São essas as vibrações presentes nas imagens que abrem o livro *Paix dans les Brisements*, primeiramente publicado em 1959, e que falam por si só:



O curioso desta imagem é que ela parece transcender os limites/finitude da própria página ao confundir-se com as curvas da América do Sul. Transcende os limites do corpo e do espaço. Michaux explora os limites e as finitudes da escrita e dos sentidos.

### *Transcendência e infinito*

A ideia de escrita infinita, ou potência do infinito, apresentada por Michaux em sua obra a partir da experiência com a mesalina apoia uma contradição a respeito da experiência do infinito. Este só pode ser praticado a partir de um exercício da própria finitude. Isso é o que vale a dizer que é a partir do domínio de repetição e organização das palavras, na esfera da finitude, que alcançamos a experiência do infinito. É o referente ao *hic et nunc*, expressão latina utilizada por Deleuze para significar literalmente “aqui e

agora”. “Nevertheless, speech and writing, from which words are inseparable, give them an existence *hic et nunc*” (Deleuze 1994, 13)

Não há fim para a experiência da escrita, pois ela exactamente se desdobra nesses círculos infinitos de memória, pelos quais podemos organizar a partir de um conjunto finito de palavras conexões infinitas, além de afirmar o poder da repetição. Desta forma, há sempre um movimento de insatisfação e insuficiência da escrita em busca da argumentação perfeita, a transcendência. Um retorno as mesmas palavras, repetidas, para que através da associação e diferenciação destas, consigamos alcançar uma elevação, um estado de transe.

Como o próprio Deleuze afirma, o conceito de infinitude é algo fundamentalmente virtual, não existindo possibilidade de ter conhecimento de sua forma, espaço ou tempo. Por essa razão, a escrita e a criatividade, ou seja, o acto de escrever, como acto de elevação, comunica-se em determinada instância com o virtual. Podemos dizer que o virtual é, portanto, tudo o que rodeia o presente em todas as direcções. O texto como *hic et nunc* traz em seu corpo – materialidade – uma ideia de composição virtual que é o da multiplicidade intensiva, onde nada falta ou pode faltar.

Suspeito que a alucinação, ou a experiência alucinogénia, atravessasse sempre a experiência do *hic et nunc*. Ou seja, é na fragilidade da condição finita da experiência que se manifesta o seu contrário, o infinito. É na experiência da alucinação que se manifesta a realidade. Por estar demasiado atento, imerso ao espaço e ao tempo do agora, das inúmeras possibilidades de actualizações do presente, alcança-se o estado extraordinário subjetivo e, portanto, alucinado. Contrastando com o estado dito ‘normal’ da consciência, que traz exactamente o oposto por oferecer um mínimo de associações.

Desta forma, a repetição configura-se como uma resistência à finitude, ao fim. “Embrayée sur un mouvement continu, elle se continue, se répète, et l'on ne voit pas, puisque sans raison elle se répète, pourquoi elle ne se répéterait pas sans fin, sans fin, à jamais”<sup>147</sup> (Michaux 1964, 28). Ou seja, digamos que a repetição pulsa em direcção à infinitude; e esta pulsação é vivenciada por Michaux na sua experimentação com a

---

147 “Bordado em um movimento contínuo, ela se continua, se repete, e nós não vemos, já que sem razão se repete, por que não se repetiria sem fim, sem fim, para sempre.” (Michaux 1964, 28; tradução nossa)

mescalina: na escrita e na vibração das imagens abstractas. O movimento de pulsão e repetição activa um ritmo direccionado à infinitude.

A repetição atravessa o conceito de tempo por diferença. Deleuze afirma: “Time is constituted only in the originary synthesis which operates on the repetition of instants” (Deleuze 1994, 70). O tempo é operado a partir de uma repetição de instantes. E de uma sucessão. O entendimento do tempo, portanto, exige uma ideia de continuidade, como já anunciava Bergson em sua filosofia da temporalidade. O passado e o futuro não são instantes distintos do presente, mas dimensões do próprio presente em uma continuidade temporal. É pela consciência desta continuidade envolvida na experiência lisérgica que Michaux conforma a noção de infinito.

Por conseguinte, se a alucinação pode ser entendida como *hic et hunc*, ou seja, o aqui e o agora, ela é a experiência (in)consciente da (des)continuidade do tempo, pois se realiza como puro evento, sem ideia de passado ou de futuro. O domínio lisérgico suspende a cronologia do tempo e revela o presente como repetição. É um tempo em suspensão, pois é sobretudo um tempo do desconhecido, dimensões de futuros e passados constituídos no evento vivido. Por esta razão o infinito se circunscreve na finitude da experiência do tempo proporcionada pela mescalina. Encontramos, portanto, a aporia da alucinação já que a infinitude contida na experiência atravessa um tempo finito.

## CAPÍTULO 6. MEDIAÇÃO E ALUCINAÇÃO CRIATIVA EM HENRI MICHAUX

*Miserable Miracle*, primeiro livro da série dedicada à experiência com a mescalina, é lançado no ano de 1956, no contexto de pós-guerra na Europa, marcado por toda a tensão consequente do conflito global. Michaux, recordemos, diferencia na sua obra duas realidades distintas – uma interior (psíquica) e outra exterior (material). Esta distinção é enfatizada durante a experimentação com a mescalina. Michaux, já o sublinhei anteriormente, nomeia estas realidades como “intrarrealidade” e “extrarrealidade”. Diante desta perspectiva, surge uma pergunta: como perfaz Michaux a mediação daquela tensão e daquele conflito externos – um contexto latamente marcado pelo sofrimento humano - no seu processo de criação com mescalina?

Podemos encontrar um indício de resposta em Françoise Neau, autora de *La souffrance dans les plis d'Henri Michaux* (2004), quando afirma que o Michaux viajante existe como forma de fuga. Uma fuga ao sofrimento gerado pelos conflitos e pelo contexto de pós-guerra. A autora inicia o seu texto com uma pergunta directa, implícita nas leituras críticas sobre Michaux, mas até então não formulada de modo tão explícito: “De quoi a souffert Henri Michaux?<sup>148</sup>”. Segundo Neau, o sofrimento de Michaux teria um conteúdo narcísico, eco de um desdobramento fantástico. “L’humour lui assure, me semble-t-il, l’ «invincibilité narcissique» et l’affirmation victorieuse du principe de plaisir<sup>149</sup>” (Françoise Neau 2004, n.p.). Como se o artista tivesse que mediar as constantes pulsões do seu infinito turbulento, o seu inconsciente, ou seja, a sua intrarrealidade com as demandas do mundo exterior, a extrarrealidade.

Além do conflito mediado por Michaux, podemos levantar mais questões a respeito do corpo e da mente, as diferentes realidades, o imaginário e o real, o narcisismo e as diferentes formas de expressão artística. Sobretudo a perda de si ou como o artista nomeia o próprio Ego, “L’arbitre ‘moi’<sup>150</sup>” (Michaux 1964, 155), relacionado ao princípio de realidade e como este opera de modo realista para satisfazer a demanda do princípio do prazer, sinalizado por Françoise Neau na sua análise sobre a noção de sofrimento de Michaux. Este ‘árbitro’, figuração do ego, define-se pelo conflito entre a satisfação do prazer e como evitar as consequências negativas da sociedade. Existe, portanto, uma tensão conflitual entre as duas realidades acima mencionadas, a psíquica e a material.

Diante desta perspectiva, podemos afirmar que o sofrimento primeiro de Michaux é o sofrimento de conflito relativo ao Ego. Em função desta perspectiva, a análise deste sofrimento por Neau sustenta-se na teoria da psicanalítica freudiana, que estrutura a subjectividade em três níveis: o Id, Ego e Superego. A evolução destas três instâncias concorre em diferentes estágios da vida do indivíduo. Ora, dir-se-ia que esta divisão da psique humana se torna mais aparente à medida que o artista usa a mescalina:

---

148 “Do que Henri Michaux sofreu?” (Françoise Neau 2004, n.p.; tradução do autor)

149 “Pare-me que o humor assegura “invencibilidade narcísica” e a afirmação vitoriosa do princípio do prazer.” (Françoise Neau 2004, n.p.; tradução do autor)

150 “O “eu” arbitrário.” (Michaux 1964, 155; tradução do autor)

L'arbitre «moi», l'arbitre habituel et le meneur du jeu et des idées, celui qui décide et ordonne est sans forces. Ce sont maintenant les idées, les images, les impulsions qui ont force, qui ont pouvoir, qui ont prise sur lui, qui le modifient, est instantanément, dès leur apparition parfois fortuite. Il leur est « exposé ». Il est par elles hypnotisé, fasciné. Victimé, une fois ridicule contre quoi il ne peut pas grand-chose<sup>151</sup>. (Michaux 1964, 155-156)

Ao considerar o trecho de Michaux como fundamental para entender a mediação e alucinação criativa em sua obra, podemos dizer que o artista reconhece ao menos a existência de duas instâncias. A referida como árbitro habitual, o “Eu árbitro”, nada mais é do que a instância condutora das ideias de modo racional, realista e orientada para a solução de problemas exteriores. A segunda, referida como a instância dos impulsos, é a instância das pulsões correspondente aos estímulos, necessidades e desejos básicos. Ao tomar mesalina, a instância do “Eu árbitro”, mediadora entre o mundo interior e exterior, é suspensa. “Il n’a plus ses idées<sup>152</sup>” (Michaux, 1964: 155). Esta instância habitualmente negociadora entra em modo suspensivo, cedendo o lugar às ideias de força imanente em Michaux, que Neau (2004) afirma ser a afirmação vitoriosa do princípio do prazer.

Mas esta é apenas uma das mediações feitas por Michaux. Durante muito tempo, Michaux mediou territorialidades, isto é, fez a união cartográfica de dois mundos: o mundo oriental e o mundo ocidental. Esta mediação é importante para pensar alguns elementos da alucinação criativa, pois alguns dos seus traços decorrem de um confronto entre aquelas duas instâncias. Michaux, já o vimos, enveredou pela afirmação de um imaginário oriental, centrando-se nos seus signos e ideogramas. Não mais satisfeito com a linguagem ocidental, Michaux escolhe um ideal linguístico de tipo narcísico, defende Françoise Neau, pois possui atributos para ele inatingíveis. Já Jean-Michel Maulpoix (1984), ao analisar as viagens imaginárias do artista muito antes das experiências alucinogênicas, afirma:

---

151 “O “eu” arbitrário, o árbitro habitual e o líder do jogo e das ideias, aquele que decide e ordena é impotente. Agora é a ideia, as imagens, os impulsos que têm força, que têm poder, que tomaram conta, que a modificam, é instantaneamente, a partir de sua aparência às vezes fortuita. É “exposto” a eles. Ele é hipnotizado por eles, fascinado. Vitimam-no. Eles crescem nele e o fazem ter fê neles, uma fê ridícula contra a qual ele pode fazer pouco.” (Michaux 1964, 155-156; tradução do autor)

152 “Ele perde as ideias.” (Michaux 1964, 155; tradução do autor)

Les voyage imaginaire d'Henri Michaux, en Grand Garabagne, au Pays de La Magie, à Poddema ou chez les Meidosems, semblent une image exaspéré de ceux qui les ont précédé. Les mémés mouvements, curiosités, exigences et explorations s'y retrouvent amplifiés. Pas plus que le cheminement vers des géographies lointaines, ce parcours fictif n'a de valeur exotique. Une tâche intérieure s'y accomplit, avec la concentration de moyens nouveaux, une liberté d'action et une souplesse plus grand. En délivrant le voyage de ses multiples contrains ou illusions, l'imaginaire exauce son voeu que est de parvenir au coeur de pays visités, d'accéder à leur intimité, de percer leur secret, de maîtriser leurs territoires<sup>153</sup>. (Maulpoix, 1984, 71)

Maulpoix entende que Michaux perfaz o desejo de alcançar o coração dos países visitados através da criatividade alucinada. O ponto interessante deste modo de entender a obra de Michaux reside no facto de que a linguagem utilizada por Michaux não tem apenas uma valência psíquica, é também um dispositivo simbólicos para descrever a subjetividade. Daí que invente novos países, ou novos espaços, para com isso modificar e exercer um controle dos seus territórios íntimos. Acrescento à leitura de Maulpoix a ideia de que os territórios interiores, os países distantes e as criaturas imaginárias nascem de estímulos exteriores, da relação que o artista estabelece com o mundo. Por este motivo, o que impulsiona o artista a pensar e criar o universo particular é uma troca de informações entre exterior/interior simultaneamente. Dentro desta dinâmica, as viagens imaginárias são utilizadas como um escoamento energético do seu desejo diante do mundo e de um conflito não resolvido com o exterior. O seu inconsciente vai procurar satisfação sem considerar a correspondência fiel com a extrarrealidade, muitas vezes filtrada pelo humor, como analisa Neau. A mediação entre as realidades e os seus componentes consistem principalmente em visões interiores narcísicas, o interesse pelo Eu tem o mesmo destino da alucinação. A subjetividade de Michaux triunfa

---

153 “A jornada imaginária de Henri Michaux, em Grand Garabagne, na Terra da Magia, em Poddema ou entre os Meidosems, parece uma imagem exasperada daqueles que os precederam. Os mesmos movimentos, curiosidades, exigências e explorações são amplificados. Não mais do que a jornada para geografias distantes, essa jornada fictícia não tem valor exótico. Uma tarefa interior é realizada lá, com a concentração de novos meios, uma liberdade de ação e uma maior flexibilidade. Ao realizar a jornada de suas muitas controvérsias ou ilusões, o imaginário cumpre seu desejo de alcançar o coração dos países visitados, acessar sua intimidade, perfurar seu segredo, controlar seus territórios.” (Maulpoix, 1984, 71 ; tradução do autor)

e materializa-se como acto criativo e forma de auto-preservação. Em resumo, a sua criação põe em evidência o seu modo de ser no mundo. Sintetiza o diverso da experiência num mundo, regido por leis morais e ideias próprias.

Se a obra de Michaux impõe toda a força de uma criação é porque ela representa a resposta de um sujeito inconformado com o impossível. Entrar no universo de Michaux é submeter-se a uma linguagem e estilo que não refletem o mundo familiar da experiência. A própria leitura de sua prosa e poesia exige a “desaprendizagem” de antigas noções de literatura e estética para tornar-se uma jornada de objetivos invertidos. Em cada obra, inadaptação, não adaptação, é a postura que o leitor deve tomar ao confrontar o texto de Michaux, pois o mesmo deve encontrar um labirinto invertido. A negação de Michaux de todo e qualquer sistema e códigos – ordens de composição e criação – questiona o mundo da ordem lógica, que por definição inclui contraditórios e contrários, “La réalité seule ne donne pas l’impression de réalité. Trop variée<sup>154</sup>” (Michaux 1964, 157).

Para Robert Bréchon (1983), Michaux perfilha a ideia de que a essência está associada à figuração do espaço. A imaginação espacial em Michaux organiza-se mediante um sistema de oposição perfeitamente coerente e estável, mas que pode ser visto com valores diferentes. Todas as imagens do espaço, aberto ou fechado, traduzem uma experiência interior em Michaux. A impossibilidade de entender o ser, de calcular um limite, ou de atribuir nomes e valores, diz-nos ainda do seu espaço ontológico. O seu ser desafia os obstáculos do mundo, o artista sente-se limitado, contestado. O desejo de romper com essa condição é expresso através de uma série de imagens e signos sem precedentes, imagens dinâmicas e em expansão. A linguagem define o universo espacial em fluidez, onde não existe peso nem medida. A imagem dos espaços é sempre uma imagem em movimento, de um espaço que se define e se cria através do movimento. É no espaço onde o ser de Michaux se encontra atravessado por múltiplos caminhos possíveis. Diante deste panorama, podemos responder à pergunta de Françoise Neau e dizer que Michaux sofre por ser um sujeito essencialmente dividido.

---

154 “A realidade não dá por si só uma impressão de realidade. Demasiado vária.” (Michaux 1964, 157; tradução do autor).

### *Intrarrealidades vs. extrarrealidades*

Na sequência do que venho dizendo sobre a figuração topológica da experiência com a mescalina de Michaux, considero importante, entretanto, lembrar um estudo crítico como o de Claude Mouchard, que em *Michaux, métamorphoses d'espaces* (2001) nos sublinha a importância da presença da espacialidade no trabalho de Michaux. O escritor francês focaliza na obra, de forma muito directa, esta questão: fá-lo, concretamente, em alguns títulos como *L'Espace du dedans* (1966) ou *Ici, Poddema* (1967). Além do título, os espaços também são descritos ou sugeridos nos seus textos, em narrativas de viagens, reais ou fictícias, segundo uma geografia comumente partilhável ou emergente a partir da escrita. Mouchard aponta também para o facto de que por vezes o espaço pode ser explorado na descrição de um país distante e, por este motivo, suscita a figura enunciativa como sendo a de uma voz distante: “Je vous écris d'un pays lointain<sup>155</sup>”, (Michaux, 1938, para. 1).

Contudo, ao ponderarmos o trabalho do artista com a mescalina, apercebemo-nos de que Michaux habita, neste caso, uma espacialidade paradoxal. No centro do movimento da alucinação lisérgica, destaco a importância dos movimentos das “intrarrealidades”, que se articulam separadamente das extrarrealidades. A relação entre as duas, entretanto, implica primeiro uma análise separada das mesmas, distinguindo-as num discurso que as amalgama. Portanto, como há uma assimilação detalhada do evento – e este acontecimento é de ordem “interna” em suas palavras – Michaux nota um espaço de tempo prolongado, um tempo dilatado, como descreve no seu primeiro livro de experiência com a mescalina. Em *Miserable Miracle*, Michaux escreve:

Dans la Mescaline le temps est immense. L'accélération fantastique des images et des idées l'a fait. Maintenant il est souverain. Les têtes de fusées des idées y filent prodigieusement vite, sans l'affecter. Dieu devrait en habiter un pareil, s'il existait...<sup>156</sup> (Michaux 1972, 70)

---

155 “Estou escrevendo de um país distante.” (Michaux, 1938, para.1; tradução do autor)

156 “Na Mescalina o tempo é imenso. A fantástica aceleração de imagens e ideias faz isso. O agora é soberano. As explosões das ideias na cabeça giram prodigiosamente rápido, sem afetá-la. Deus deveria viver em tal lugar, se ele existisse...” (Michaux 1972, 70 ; tradução do autor)

O ‘agora’ é soberano e o ‘tempo’ é imenso. Deus viveria em tal lugar caso existisse, pois é o lugar onde as coisas acontecem sem nenhuma razão ou lógica aparente. É o lugar da pura potência, do inexplicável e do inatingível. O local do esvaziamento de sentido e da assimilação do real a formas, texturas e cores. Também está relacionado com conceito de evento de Deleuze, pois nada mais é do que a realização ontológica do que chamamos ‘presente’, o poder infinito da vida. Na mesalina, o que Michaux chama ‘presente’ é o *agora*, o acontecimento no exacto momento da sua síntese de passado e de futuro. Por este motivo, as ideias fluem em alta velocidade, pois sua capacidade sintética é intensificada. A capacidade de viver o evento presente é elevada à potência do detalhe, a ponto de suscitar a comparação com uma força de pura potência como pode ser Deus. Só Deus, se atentarmos para o sistema de crenças cristão, pode testemunhar todos os detalhes. “A foi en elles<sup>157</sup>” (Michaux 1972, 70). A fé parece colocar o “árbitro do Eu” em evidência e em suspensão. Durante os efeitos da mesalina, há uma razão maior para que Deus exista do que para que não exista, pois agencia um contacto directo com o impossível. Como produzir, à vista destes termos, uma escrita desse impossível?

Quoi qu'il arrive dans cet espace, vous avez tout le temps pour assister au spectacle. Avec votre temps nouveau, avec vos minutes aux trois mille instants, vous ne serez pas débordé, avec votre attention subdivisée vous ne pas dépassé. Jamais<sup>158</sup>. (Michaux 1972, 74)

Tudo o que ocorre no evento, ocorre com a mediação do corpo. O corpo é a omnipresente testemunha do tempo e dos acontecimentos entre os espaços interno e externo. Michaux vivencia intensamente um instante deste tempo, vivência autorreflexiva que lhe permite ver o espectáculo dos mínimos detalhes. Um instante de tempo dividido/multiplicado em milhões. Diante desta constatação, o artista nota que a sua noção de tempo é relativizada em consequência da percepção acentuada, isto é, intensificada. Assim, cada milésimo de segundo é aproveitado com um infinito de

---

157 “Tenha fé neles.” (Michaux 1972, 70 ; tradução do autor)

158 “Não importa o que aconteça no espaço, você tem todo o tempo para ver o espetáculo. Com seu novo tempo, com seus minutos compostos por três milhões de instantes, você nunca estará com pressa, com sua atenção subdividida você nunca ficará fora do alcance. Nunca.” (Michaux 1972, 74 ; tradução do autor)

informações. Por este motivo, Michaux consegue observar não apenas o tempo, o evento em sua totalidade, como também a refração presente na mudança dos espaços interior/exterior, os seus limites mediados e alcançados.

A noção de tempo passa a ter uma relação com a noção de verdade, pois a sua natureza fraccionária teria a equivalência de uma validação da veracidade. O tempo da mescaligrafia embriaga Michaux com uma sensação de transparência, de uma liberdade que ultrapassa os sentidos da palavra. Sabemos que a verdade se apresenta no discurso de Michaux como forma de legitimação da “intrarrealidade”: entendida como um espaço de comunhão do virtual, da alucinação e do real. Assim sendo, o evento se abre para Michaux como um problema de tradução a ser resolvido, como uma verdade que se mostra desejava por converter-se em símbolos e em sentido. Por esta razão, a verdade é revelada através da mescalina na conjuntura que antecede a significação, ela realiza-se no sensível, no esvaziamento do sentido. A verdade, portanto, decorre de uma suspensão de quaisquer significados. Conjuro, entretanto, uma outra citação em que o escritor e artista relaciona a verdade com a temporalidade revelada pela droga:

"Temps nouveau, temps qui n'apparaît d'ailleurs nullement comme inadmissible, mais plutôt temps vrai retrouvé. L'incommensurable est naturel. Il est seul naturel. Si bizarre que cela soit, on est revenu chez soi. On en est sûr<sup>159</sup>. (Michaux 1972,72)

Destaco esta passagem por considerá-la representativa do modo como Michaux concebe aquilo a que chama ‘verdade’. A mescalina, portanto, não só manifesta a verdade das coisas, mas a verdade do tempo. Tempo naturalizado e marcado pela mediação do estado alucinado, escavando uma diferença entre a interrealidade e a extrerrealidade. Por outro lado, Michaux concebe o espaço vinculando-o a um entorno familiar. O artista utiliza a palavra “casa” para trazer o traço do familiar à sua concepção do espaço. A “casa” simboliza nesta passagem um lugar interior, de protecção, elevação e, sobretudo, de afectividade emocional. Michaux reafirma, constantemente, que para si

---

159 “Um novo tempo, um tempo que, a propósito, não parece ser inadmissível, mas sim um tempo verdadeiro recuperado. O imensurável é natural. Ele é apenas natural. Por mais estranho que seja, voltamos para casa. Temos certeza disso.” (Michaux 1972,72 ; tradução do autor)

a relação com a mesalina supõe desmanchar diferentes questões subjetivas. A alucinação proporciona um acolhimento afectivo e um conforto emocional durante a escrita, e por este motivo é estranha. Estranheza, inclusivamente, pela certeza que a move. Ao voltar sobre a experiência vivenciada, insiste na sensação criada como uma instância de verdade. Assim, não só o tempo se altera e se torna mais natural, como lemos; o espaço exterior, a extrarrealidade, também sofre modificações, “Espace! L'espace a changé, lui aussi<sup>160</sup>” (Michaux 1972, 72). O efeito da mesalina torna a extrarrealidade volátil, dissolve-a como éter, “comme fait l'éther où l'on plonge<sup>161</sup>” (Michaux 1972, 72). Mostra desta forma que há uma instabilidade/dissolução dos espaços exteriores, e por esta razão não há evidências de um exterior, mas exteriores possíveis. Enfim, através das categorias de tempo e espaço, Michaux questiona a verdade ordinária das percepções não alteradas.

Diante do exposto por Michaux sobre a ‘verdade’, podemos entender também que ela se projecta na sua poesia como movimento temporal e espacial. Esta relação é também articulada n’*A Poética do Espaço* (1978) de Gaston Bachelard. Neste livro, Bachelard interroga a fenomenologia do significado de diferentes espaços que são igualmente tematizados na poesia de Michaux – nomeadamente, os espaços íntimos, uma casa, uma gaveta, uma cómoda nocturna, para além de espaços de grande amplitude perceptiva, como o são as paisagens e os bosques. Sobre o espaço em Michaux, Bachelard diz que o artista vive um pesadelo de ser:

E o pesadelo é simples porque é radical. Intelectualizar-se-ia a experiência dizendo que o pesadelo é feito de uma dúvida súbita sobre a certeza do interior e sobre a evidência do exterior. É todo o espaço-tempo do ser equívoco que Michaux nos dá como a priori do ser. Nesse espaço equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e a alma flutua. (Bachelard 1978, 339)

Não estou certo do que Bachelard queria significar com ‘pátria geométrica’, alvitro, contudo, a possibilidade de aludir a uma intimidade anterior à própria determinação ontológica do ser. Entretanto, pelo entendimento da palavra geometria, o discurso deve apontar para uma relação com os limites impostos pela forma. Sendo a

---

160 “Espaço! O espaço também mudou.” (Michaux 1972, 72; tradução do autor)

161 “Assim como o éter onde mergulhamos.” (Michaux 1972, 72; tradução do autor)

geometria o ramo da matemática dedicada à forma, tamanho e propriedade dos espaços, a pátria geométrica à qual se refere indica os limites do espaço geográfico em que nos inserimos. No rastro do significado da palavra ‘pátria’, Michaux, na óptica de Bachelard, perde a referência dos limites dos espaços ligados aos vínculos afectivos, culturais e da história. Por este motivo, o artista estaria preso num pesadelo de ser. Arrisco, portanto, afirmar ainda que a “pátria geométrica” seria, no fundo, o próprio corpo de Michaux, que se opõe à alma do artista a flutuar – seguindo, ainda, as palavras de Bachelard.

Concluo, portanto, que ao ponderarmos sobre a interioridade do ser humano, deparamos com duas maneiras de a representar: 1) a interioridade psíquica ligada à consciência e ao inconsciente, onde a consciência corresponde a uma superfície e o inconsciente a uma profundidade; 2) a interioridade física, corporal, a interioridade da matéria que compõe o corpo, que ocupa uma parte do espaço tridimensional, onde a superfície é o envelope da pele e a interioridade é ocupada pelos órgãos, pelo sangue e pelas vísceras.

Sigo esta linha de raciocínio para pensar a “dúvida súbita sobre a certeza do interior” a que Bachelard se refere para avançar no que seria o “pesadelo de ser Michaux”, ou “do que sofre Michaux?”, para responder Françoise Neau. Neste caso, penso que um caminho seria unir ambas ideias a respeito do interior. Deste modo, volto a dar a palavra a Bachelard:

Leio e releio então a página de Henri Michaux, aceitando-a como uma fobia do espaço interior, como se as distâncias hostis estivessem já oprimidas na tão pequena célula que é um espaço íntimo. Com seu poema, Henri Michaux justapôs em nós a claustrofobia e a agorafobia. Ele exasperou a fronteira do interno e do externo. Mas, por esse fato, arruinou, sob o ponto de vista psicológico, as preguiçosas certezas das instituições geométricas pelas quais o psicólogo queria reger o espaço da intimidade. (Bachelard, 1978, 340)

Pátria em Bachelard, portanto, indica a interioridade física, o corpo interno do artista onde habitaria a seu espírito agora perdido. Pátria não estaria ligada necessariamente ao espaço externo, lugar de naturalidade, mas ao corpo enquanto matéria. Corpo, este, desintegrado por conta do sofrimento e da perda dos limites, como Michaux escreve no poema “Encore des changements” (2016 [1927-1959]). Pátria esta

que dissolve as fronteiras para dar lugar a uma subjetividade itinerante, em movimento. Neste caso, a pátria geométrica cede lugar ao território mental das intimidades. Se Michaux exaspera a fronteira entre o interno e o externo como sinaliza Bachelard, ou melhor, se o artista altera esta fronteira a ponto de se tonar um incómodo, um sofrimento, é porque transforma a pátria geométrica numa pátria amorfa: num corpo desintegrado. Contudo, ao exasperar as fronteiras do interno/externo, Michaux também agrava a situação de incomodidade com o interior, intensificando a sensação de deslocamento e de ‘não pertença’. Uma massa amorfa cada vez maior é, neste sentido, uma massa de figura amebóide, similar aos desenhos de Michaux sob efeito de mescalina.

Não seria este interior de forma indeterminada o infinito turbulento no título de um de seus livros em questão? O *ver-se pelas* entranhas? Não por acaso, as definições de infinito são constantes na obra de Michaux para classificar o estado alucinogénio apresentado pela mescalina. O infinito é aquilo que não tem (e não pode ter) um limite geométrico, termo ou uma forma determinada. O conceito é usado em vários campos, como a matemática, a filosofia e a astronomia. Em Michaux, é alude a um paradoxo que se relaciona com o con-fundir-se, com o misturar-se e com a dissolução das formas e dos seus contornos. Chamo a atenção, neste sentido, que os desenhos carecem de contornos, de limites. “On est devenu sensible à très, très fines variations (sanguines? Cellulaires? Moléculaires?), à d’infimes fluctuations (de conscience? De la cénesthésie?)<sup>162</sup>” (Michaux 1964, 10).

De volta à poesia de Michaux, vemos que o artista está condenado a ter uma consciência fundamentalmente ambígua do espaço, traduzida frequentemente nas figuras da armadilha e do labirinto, onde não é possível perder-se completamente nem encontrar-se. Não é também possível renunciar ao espaço e desistir dele. Ao citar Bachelard, Robert Bréchon (1983) afirma que:

La forme limite de l’espace ambigu, c’est celle qui est évoquée dans *L’Espace aux ombres*: L’espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu’est le vrai espace. Dans une remarquable analyse de ce texte, Gaston Bachelard montre que Michaux a juxtaposé en nous la claustrophobie

---

162 “Tornamo-nos sensíveis a variações muito, muito finas (sangue? celular? molecular?), A flutuações mínimas (de consciência? De cinestesia?)” (Michaux 1964, 10); tradução do autor

et l'agoraphobie, dans un cauchemar ontologique où nous sommes bannis du règne de la possibilité. Il dit encore: L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers le Centre. L'imagination anxieuse du poète est déchirée par cette expérience contradictoire d'un espace saisi tour à tour ou simultanément du dedans et du dehors, par ce mouvement de rupture qui le porte sans cesse d'un côté à l'autre de cette invisible frontière qui le traverse, présence entre l'indéfini et l'infini, flottant dans un monde défait et lui-même défait – ayant perdu, dit Bachelard, sa patrie géométrique<sup>163</sup>. (Bréchon 1983,: 185)

Um espaço de sombras cujos limites são ambíguos. Um pesadelo ontológico em que somos banidos do reino da possibilidade, diz Bréchon. Esta descrição de Bréchon referencia, ainda, a noção de pesadelo de Bachelard sobre o aprisionamento do ser. Não existe mais o possível, *tudo é*, e isto provoca uma ansiedade. Na medida em que *tudo é*, o mundo universo ao redor torna-se perigoso, um excesso de perigo. Desta forma, o que se vê significa algo e, pelo mesmo motivo, nada significa, pois foi esvaziado de sentido. Ouve-se sem procurar ouvir, pensa-se sem querer pensar, o pensamento apresenta-se em sua forma absoluta, caótico e desordenado. A mescaligrafia ocorre no ponto mais alto de justaposição entre claustrofobia e agorafobia, e na desintegração do seu limite. A imaginação agora está solta e liberta, ultrapassa o centro e é contraditoriamente interior e exterior. A mescaligrafia, ao ser o acto da alucinação manifestado criativamente, carece de limites.

### *Finito e infinito*

---

163 “A forma limitadora de espaço ambíguo é aquela que é evocada em *L'Espace aux ombres*: o espaço, mas você não pode imaginar esse horrível interior-exterior que é o espaço real. Em uma análise notável deste texto, Gaston Bachelard mostra que Michaux justapôs em nós claustrofobia e agorafobia, em um pesadelo ontológico em que somos banidos do reino da possibilidade. Ele também diz: O ser, por sua vez, é uma condensação que se dispersa pela ruptura e dispersão que flui de volta para o centro. A imaginação ansiosa do poeta é dilacerada por essa experiência contraditória de um espaço tomado, por sua vez ou simultaneamente, de dentro e de fora, por esse movimento de ruptura que constantemente o leva de costa a costa dessa fronteira invisível que o atravessa, presença entre o indefinido e o infinito, flutuando em um mundo derrotado em si mesmo - já perdido, diz Bachelard, como pátria geométrica.” (Bréchon 1983,: 185 ; tradução do autor)

Ao perder a pátria geométrica, o corpo de Michaux passa a representar algo que é ilimitado ou infinito, maior que qualquer medida real ou natural. É então que a geometria e a matemática são aplicadas à figuração da mescaligrafia. Concretamente, Michaux procede a mediar duas noções de índole espacial para figurar a sua escrita: o finito e o infinito.

Por intensificar a atenção dedicada a todas as percepções, Michaux reflecte sobre a sua própria existência. A razão desta reflexão é garantida pelas sensações, o que é visto e o que é sentido. Todas as sinestésias fazem parte da experiência com a mescalina, principalmente como o corpo se perfila como lugar de manifestação da alucinação. Em diferentes passagens do *corpus* textual em pauta, a palavra ‘náusea’ é convocada para referir a sensação dominante no início do processo lisérgico. “Nausée. Nausée moins soudaine que d’habitude, mais plus vraie, me semble-t-il, plus profonde<sup>164</sup>” (Michaux 1964, 65). Isto posto, a figura da ‘náusea’ comparece para além da sua significação, pois é a resposta imediata a uma sensação intensa, uma intensidade que o organismo não aguenta. Desta maneira, entendo a sensação provocada pela mescalina como algo que imperativamente se impõe ao organismo, muitas das vezes incapaz de a suportar. Não há como controlar uma náusea, como não há controlo para a mescalina. Além de ser uma resposta espontânea do corpo, as náuseas referidas pelo artista são também manifestadas por imagens disformes da exterioridade vivenciada. O corpo não consegue adaptar-se a turbulência de um espaço que se não limita. Um corpo que não cansa de se desintegrar, de se dividir. Verifica-se, na experiência do infinito, inúmeras voltas que aquela intensa sensação nauseante supõe. Ser insuportável é o que a torna infinita. Contudo, entretanto, também ela é interrompida, justamente por se inserir num espaço-tempo finitos. Este situar-se entre o infinito e o finito é o próprio da ‘náusea’, activando no mesmo lance a figura do ‘turbulento’.

Não obstante, é ainda necessário pensar a figuração da turbulência igualmente a partir de dois outros movimentos: 1) o ritmo de agitação da interioridade física a que a mescalina submete o corpo sensível, as sensações do corpo 2) e o movimento de

---

164 “Náusea. Náusea menos repentina que o normal, mas mais real, parece-me, mais profunda.” (Michaux 1964, 65; tradução do autor)

alongamento da extensão espacial, pelo qual a interioridade psíquica desintegra o corpo e o mistura com a exterioridade. Sobre o infinito e a mesalina, Bréchon afirma:

L'expérience mesalinienne, c'est celle du dépassement sans fin, la conscience catapultée sans cesse au-delà de son objet, plus loin, plus loin, par *infinie fragmentation*. On y est pris dans l'infini; mais cet infini n'est pas substance; il n'est pas l'être infini (?); c'est un mécanisme d'infinité, un phénomène d'infinité, un infini par fuite, un infini de gouffre qui incessamment déjoue le projet et l'idée humaine de mettre, par la compréhension, fin, limites et fermeture<sup>165</sup>. (Robert Bréchon 1959, 105)

Bréchon destaca, uma vez mais, a paradoxal superação da finitude dentro dela mesma, decorrendo da sua estrutura e de uma temporalidade finita. A experiência com a mesalina de Michaux situa-se entre a materialidade do processo criativo e o instante da vivência. Ela supõe a fragmentação das estruturas finitas, carreando no bojo uma infinitude como que oculta. Isto posto, a fragmentação é ou não o mecanismo do infinito? Peguemos o exemplo da matemática e, concretamente, dos números cardinais 1 e 2. Enfim, uma estrutura finita. Ao fragmentarmos os números, teremos a presença de um mecanismo infinito: 1.1 1.1.1 1.1.1.1 1.2.1.2; ou seja, do 1 ao número 2 encontraremos o infinito a imiscuir-se na fragmentação da finitude. Neste sentido, um minuto pode ter 60 segundos ou, ao seguir a lógica de infinitude de Michaux, “trois mille instants<sup>166</sup>” (1964). Uma avaliação clara sobre o tempo vivido não só depende da referência usada como também do gerenciamento destes instantes. No caso do artista, vivenciar o mecanismo do infinito é o mesmo que fragmentar a própria finitude.

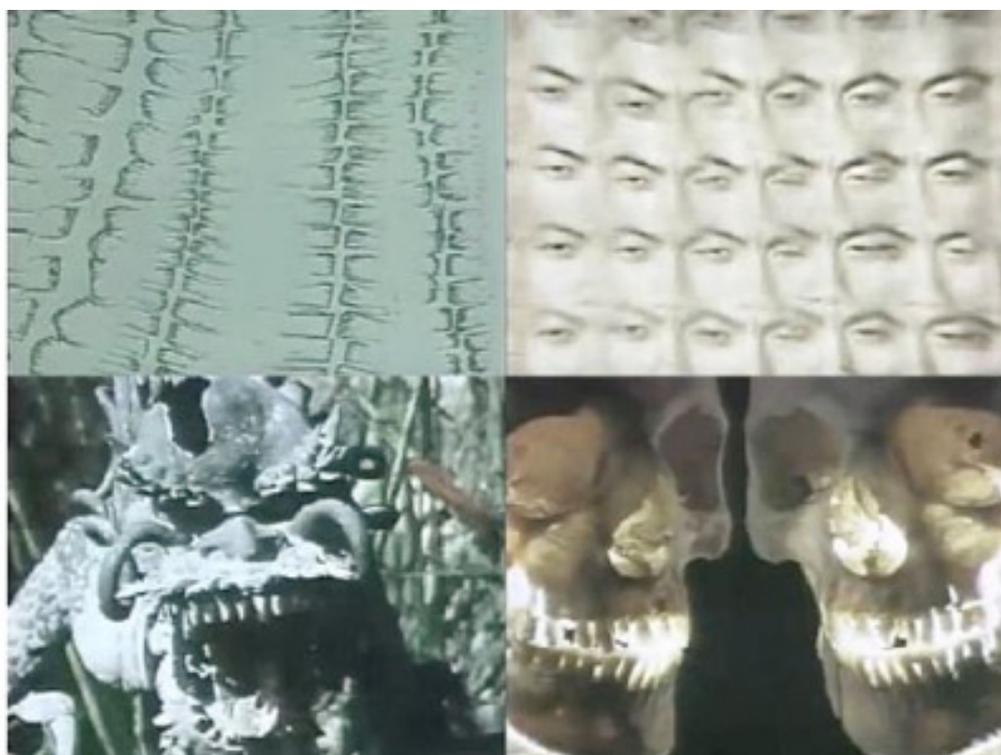
No filme escrito por Michaux, *Images du Monde Visionnaire* (1963), com direção de Eric Duvivier, o infinito é explorado a partir da repetição e fragmentação de uma única imagem. Intercaladas em sequências. O filme tenta descrever e representar em imagens as sensações da mesalina para a linguagem cinematográfica. Para materializar

---

165 “A experiência mesaliniana é a de superação sem fim, a consciência catapultou incessantemente além de seu objeto, ainda mais, por fragmentação infinita. Um é pego no infinito; mas esse infinito não é substância; ele não é um ser infinito (?); é um mecanismo do infinito, um fenômeno do infinito, um infinito de fuga, um infinito de abismo que frustra incessantemente o projeto e a ideia humana de colocar, para entender, encontrar, limites e fechamento.” (Robert Bréchon 1959, 105; tradução do autor)

166 “Três mil momentos.” (Michaux Michaux 1964; tradução do autor)

a sensação nauseante e de repetição, o diretor recorre a lentes de caleidoscópio, instrumento óptico que serve para criar efeitos visuais simétricos. O filme explora como Michaux costuma descrever (im)possivelmente a sensação da mescalina, imagens granuladas, turbilhões de granulados, sentimentos descontínuos, ritmos descontínuos; avança na exploração da forma icónica – no caso: a imagem-movimento –, com um valor representativo da relação entre interior e o exterior do corpo. Os objetos adquirem ‘vida’, no processo incessante de ganho e de perda da sua forma: a ‘vida’ dos objectos radica neste metamorfismo.



Henri Michaux in *Images du monde visionnaire* (1963)

O filme é um exemplo de como a experiência com a mescalina, portanto, não só nos revela o carácter limitado do universo ordinário, como instancia a fragmentação de qualquer objecto ontologicamente estável. A verdade revelada, que Michaux insiste em que seja *comunicada*, radica na noção de que há muito mais a ser intensamente percebido e vivenciado entre os limites físicos impostos pelos espaços exteriores. A mescalina, ao fragmentar o espaço, revela-nos a infinitude, um mecanismo integrado por continuidade e ruptura:

L'infini (même s'il n'est qu'apparemment infini) peut être abordé selon trois modes, selon le mode pur, selon le mode diabolique, selon le mode démentiel. Le bienheureux infini, le pervers et satanique infini, l'horrible et traumatisant infini<sup>167</sup>. (Michaux 1964, 21)

Tanto no cinema quanto na poesia, Michaux perfaz a mediação desse infinito a partir da fragmentação da finitude do próprio corpo. O seu corpo é finito, mas as possibilidades da sua fragmentação não o são. Comparece, assim, a figura da perda dos limites do próprio corpo, desintegrado. O infinito, abençoado e satânico, um jogo infinito de mediações finitas. Devemos, portanto, explorar o modo como o infinito nos conduz para um plano simbólico/abstracto.

### *O simbólico e o representativo*

Ao mesmo tempo que Michaux tenta inscrever materialmente a sensação de infinito provocada pela mescalina, a discursividade textual de Michaux afasta-o das ordens representativas da escrita e encaminha-o para uma estética abstracta ou simbólica. Este desenvolvimento é bastante natural, pois à medida que a escrita representativa é lançada para um segundo plano, a dimensão abstracta da escrita alcança maior destaque como forma de apresentar o sensível. Sobre a interpretação artística de Michaux a respeito da mescalina, Marcus Boon (2002) asseverou:

Michaux and those who held firm to an aesthetic interpretation of the psychedelic experience used terms like “infinite” or “excess” because they provided a way of describing in philosophical or literary terms what would otherwise have been described through religious or scientific language. (Boon 2002, 273)

---

167 “O infinito (mesmo que aparentemente seja infinito) pode ser abordado de acordo com três modos, de acordo com o modo puro, de acordo com o modo diabólico, de acordo com o modo de imensurável. O infinito abençoado, o satânico e perverso infinito, o horrível e traumatizante infinito.” (Michaux 1964, 21 ; tradução do autor)

Damo-nos conta de que Boon, ao atribuir os termos ‘infinito’ e ‘excesso’ a Michaux, justifica o uso recorrente das palavras como uma alternativa filosófica e literária do artista para explicar uma sensação que até então era apenas explorada pela religião ou ciência. O que Boon não sublinha a respeito de Michaux é que deparamos, na sua escrita, com uma teia de referências de artistas que remetem tanto ao religioso quanto ao científico. Estas referências aparecem como forma de argumentar a presença do infinito. “satanique infini”. Michaux mantém elementos simbólicos religiosos como forma de retornar ao problema da validação do seu argumento sobre as revelações de outra ordem espaço-temporal. O auxílio do simbólico, em Michaux, preenche aquilo que não consegue explicar – o inefável –, pois as sensações alcançam um ponto em que o seu conhecimento não pode ser alcançado. Se a figura do ‘diabo’ é evidentemente simbólica, ela tem também uma carga representativa. Neste sentido, o demónio é sobretudo uma alegoria.

Ao fazer o varejo crítico da palavra ‘demónio’ no âmbito da lexicografia filosófica, deparamos com sentido de aludir a um ser “divino em geral, que não é supremo, ao qual é habitualmente reservada a função de mediação”. Esta função é atribuída por Sócrates como uma voz interna por ele ouvida e que mediava as suas decisões. A expressão ‘demónio’ até então significava simplesmente o carácter divino ou transcendente de um chamamento. É com o cristianismo que, lato senso, a cultura dita ocidental passa a adoptar a oposição e hierarquia entre anjos e demónios. Identificamos na figura angelical os bons aconselhamentos e reservamos o nome demoníaco para os maus chamamentos. Destaco o facto de o demónio ser um mediador de decisões, aquele que perfaz a mediação do conteúdo que distingue entre o interno e o externo. No caso da mescaligrafia de Michaux, o que decorre da alucinação criativa é essa representatividade do bem e do mal atribuída aos símbolos religiosos, e que complementa o pensamento de Marcus Boon sobre o infinito e o excesso. “Les drogues nous ennuient avec leur paradis. Qu’elles nous donnet plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis<sup>168</sup>” (Michaux 1967, 9). Ou seja, o paraíso das drogas incomoda. Ora, este espaço simbólico que é nomeado pela palavra ‘diabólico’ pode ser também entendido como a instância

---

168 “As drogas nos incomodam com o paraíso delas. Que elas nos dão um pouco de conhecimento. Não estamos a um século do paraíso.” (Michaux 1967, 9; tradução do autor)

psíquica do inconsciente, um aglomerado de pulsões sem direcionamento. O infinito turbulento.

### *O impossível vs. possível*

Michaux perfaz a mediação da dualidade que decorre do efeito da mescalina. São diversas as combinações e as composições que apontam para uma infinita repetição, que, enfim, deixam restos e vestígios do impossível. É neste sentido que a mescalina oferece uma “verdade mais verdadeira do que a banal realidade”, como diz Michaux; pois a mescaligrafia situa-se no movimento do sensível, com ritmos espasmódicos, pré-representativos. Os movimentos criativos advêm como respostas de uma aceitação radical da realidade apresentada e imposta pela mescalina, de movimentos involuntários que não podem ser parados ou controlados. Como consequência desta aceitação, a criação radical de signos constitui o encadeamento de depósitos do impossível de significar. O impossível garante que a verdade presente na sensação seja ainda mais verdadeira do que a banal realidade, como diz o artista, ou mais possível que o possível.

A impossibilidade apresentada versus o desejo de traduzir a sensação completar da mescalina são os impulsos primeiros de Henri Michaux. A impossibilidade, ali, é necessária por fazer do trabalho movimento em direção ao sensível e não à produção de representações. O universo representativo é limitado ‘aos olhos’ da mescalina. O mundo possível de representar não garante a aceitação radical da realidade sinestésica da droga. O jogo, portanto, involucra o impossível na sua estrutura e estruturação, e, conseqüentemente, a contingência que determina a alucinação. Contingência que não garante uma evidência da realidade, mas sua possibilidade. A possibilidade de o mundo ser tudo aquilo que a mescalina produz e, ainda, a possibilidade de o não ser. Portanto, o trabalho criativo extrai a sua potência do impossível. A impossibilidade convida-nos a calar e a aceitar uma ‘verdade’.

A proposta de descrição da ‘verdade’ da mescalina e da ‘interioridade’ apresentada por Michaux, decorrente da vivência mescaligráfica, supõe a abertura de um caminho de retorno ao ‘corpo’ e à materialidade da inscrição em que o artista concentra o movimento espasmódico. Em rigor, mais do que concentrar, expande. No ciclo da

mescalina, Michaux ilustra a ideia de um “eu” que abandona os limites do corpo e repousa sobre todos os objetos do universo ao redor. São os movimentos espasmódicos que tornam possíveis o acto da criação – quase automatizada – do processo mescaligráfico. Desta forma, em resposta ao sensível da alucinação e aos estímulos do exterior, Michaux integra-se ao espaço com o auxílio da mescalina. Por esta razão, podemos aproximar-nos da compreensão sobre o que diz o movimento em sua economia interna. O movimento caótico e confuso representa ou não algo? Chritian Lotz em *Representation or Sensation? – A Critique of Deleuze’s Philosophy of Painting* (2009) ajuda-nos a pensar sobre a arte abstracta e as possibilidades de representações internas que são reveladas no contexto dos movimentos espasmódicos:

I should underline that “representation” does not necessarily mean that we see tables, plants, or the Holy Mary in a painting; rather, as Gadamer would put it, representation [Darstellung] is the very moment of an image that allows us to see something in it, which turns representation into a presentation of something, namely, an image (see Gadamer 2003, 110-121). (Lotz 2009, 64)

Na perspectiva de Lotz costumamos seguir uma errónea interpretação do que seja a ‘representação’ no domínio da arte. Não se trata apenas, segundo o autor, de figuras pictóricas claras como a “Virgem Maria”, mas o exato momento em que a imagem nos permite ‘ver algo na sua materialidade’. De forma paradoxal, a figura abstracta torna-se representativa na medida em que passa a apresentar algo conhecido para além do movimento das linhas. É um convite de demanda da abstracção para nomear aquilo que é percebido. Neste sentido, o abstracto, antes uma resposta do sensível, passa a apresentar-se como uma imagem possível. O trabalho de Michaux sobre a mescalina situa-se num movimento dialético de concentração e difusão e ocorre num quadro experiencial que é simultaneamente movimento abstracto (sínico) e representativo (simbólico). Sob a demanda de *apresentar* algo, o movimento permite que algo nele seja identificado.

Isso implica considerar que durante o uso experimental da mescalina, Michaux procura a imagem do impossível como uma revelação da experiência da verdade na obra de arte. A mescalina, portanto, satisfaz e realiza a sua ambição de sempre, a de

ultrapassar os limites da consciência e do corpo situados no mundo. A mescalina exterioriza o seu interior. Torna o impossível possível. Entretanto, temos que considerar que no experimento comparece um Michaux ‘dividido’: um Michaux observador e um Michaux crente. Por outras palavras, um Michaux que observa o que acontece e um Michaux que acredita em tudo que acontece sob efeito da droga. Ao procurar algo, Michaux não estaria a ver de forma *intensificada* aquilo que procurava? Ou seja, uma apresentação tendenciosa de sua própria vontade? Verifica-se, de facto, uma desintegração dos limites do corpo ou é-nos devolvida uma consciência intensificada da presença dele? Não nos cabe a nós questionar se o corpo desintegrado existe, pois a mescaligrafia, o acto do movimento espasmódico que demanda uma criação centrada no sensível e em resposta às sensações sinestésicas da mescalina, oferece-nos um caminho de mediação com o próprio corpo. E este caminho é claro no que toca ao ritmo impresso ao corpo material do processo artístico. Os interiores distantes, assim, constituem uma referência clara e directa à presença do corpo na construção da verdade a ser revelada.

Lidar com a revelação da verdade na obra de arte é também mediar outro tipo de alucinação: o da *inspiração* do trabalho artístico. Convoco as palavras de Michaux para pensarmos na hipótese de que a transcrição e a tradução da vivência sob os efeitos da droga pode ser lida como a alucinação em si. Em *Misérable Miracle* (1972), Michaux deixa consignada a seguinte reflexão:

Ironie, c'était Mescaline, par son défaut mescalinien même, qui me donnait l'illusion de comprendre la Mescaline, me jetait dans des explications au premier degré et me faisait faire imprudemment cent réflexions... et ce livre<sup>169</sup>.  
(Michaux 1972, 68)

A droga oferece ao artista a *ilusão* de entender a sensação da mescalina. E foi a própria mescalina a mediadora da inspiração que conduz a tais reflexões. Ora, o próprio Michaux reconhece nesta passagem o parentesco próximo entre alucinação e inspiração. Contudo, ao compreender a sensação como ilusão, Michaux incorre num paradoxo: o

---

169 “Ironicamente, foi a Mescalina, pelo seu defeito de Mescalina, que me deu a ilusão de entender a Mescalina, me lançou em explicações de primeiro grau, e me fez imprudentemente fazer uma centena de reflexões... e este livro.” (Michaux 1972, 68 ; tradução do autor)

acontecimento criativo passa a ser a própria alucinação. Ao explorar o território da mescalina, Michaux indica conceber que neste jogo de entendimento e transcrição não há possibilidade de apropriação unívoca. Só é possível estabelecer uma tradução da alucinação ao assumir, intrinsecamente, a impossibilidade da mesma.

### *O espaço tipográfico vs. espaço plástico*

Ainda sobre o que é, em Michaux, mediado no processo da alucinação criativa, talvez o aspecto mais discutido sobre a sua obra é o de como Michaux trabalha duas linguagens artísticas: a orto-tipo-gráfica e a plástico-icónica. A pergunta que coloco é a de saber, entretanto, quais as mais-valias do uso de múltiplas linguagens? Robert Bréchon, em *Michaux* (1959), observa uma certa resistência do artista por enquadrar-se em movimentos artísticos. Este seria o primeiro motivo pelo qual Michaux envereda por diferentes experimentações estético-artísticas, incluindo, obviamente, as diferentes linguagens que suportam o processo criativo:

On sent dans *Qui Je fus*, son premier livre, à la fois une attitude de refus et un sentiment de vertige en face de la littérature et des genres littéraires, *ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés, au premier coup*. On y sent surtout le vertige en face de multiples possibilités et des multiples tentations entre lesquelles il aura à choisir pour faire son œuvre, depuis la tentation de l'écriture romanesque jusqu'à celle du refus total du langage<sup>170</sup>. (Bréchon 1959, 43).

Quando Bréchon afirma que Michaux precisa fazer uma escolha, ele apenas destaca a escolha em termos de linguagem artísticas. Entretanto, há mais escolhas a serem feitas que causam vertigem. Destaco, entretanto, a escolha de ferramentas utilizadas para a criação e seus materiais. É por esta razão que Bréchon utiliza o termo “vertigem” para

---

170 “Sentimos em seu primeiro livro *Qui Je fus* tanto uma atitude de rejeição quanto uma vertigem diante da literatura e gêneros literários, inimigos que não sentem sua falta, se você sentiu falta deles, no início. Acima de tudo, sente-se a vertigem diante de múltiplas possibilidades e as múltiplas tentações entre as quais ele terá que optar por fazer seu trabalho, desde a tentação da escrita romancista até a da total rejeição da linguagem.” (Bréchon 1959, 43 ; tradução do autor)

classificar a sensação que antecede a criação literária de Michaux. Relacionado com a falta de decisão, motivada por um desejo de criação pessoal provocado por uma não contemplação entre linguagens e movimentos artísticos da época, o corpo de Michaux é comovido por uma sensação de instabilidade e perda de equilíbrio: a vertigem. Bréchon destaca o facto de tratar-se de um corpo em relação de correspondência com suas escolhas estéticas, um corpo padecente, numa espécie de espelhamento das suas (in)decisões.

Por esta razão, atribuir a Michaux um movimento literário específico é uma tarefa complexa, pois o artista resiste a todas as tentativas de estabilizá-lo e classificá-lo. Esta resistência também é um factor de vertigem, consequência de uma organização de fios artísticos, compostos mediante a sobreposição de experiências místicas e científicas. Nina Parish chama a este trabalho de Michaux ‘cruzamento do impossível’:

The mescaline works also thrive on the same instability: the reader or viewer is confused by the impossible crossover between the aims of harnessing scientific knowledge and experiencing mystical transcendence which hovers over each book produced under the influence of hallucinogenic substances. They are both scientific studies and poetic essays, and yet, at the same time, neither. They can in fact be situated somewhere in between these two genres and therefore also function as intermedia. (Parish, 2007: 307)

Neste sentido, antes mesmo de enfrentar a problemática de situar a escrita de Michaux no contexto de um movimento artístico-literário, cabe ainda ponderar se o resultado da experimentação com a mescalina constitui uma textualidade *artística*. Como Parish observa, o trabalho de Michaux a partir de e sobre a mescalina é tanto um ensaio poético quanto um texto científico; e, ao mesmo tempo, não o é. A mediação entre ‘géneros’ está relacionada, directamente, com uma outra mediação: a mediação entre imagem e texto. A ‘mescaligrafia’ alude, assim, à inscrição escrita e à inscrição pictórica. Neste ponto, a singularidade deste artista fica patente e dispõe, como assumidamente o fez, de diferentes meios e respectivas materialidades (códigos e suportes) para se expressar. É claro, portanto, que a escolha de como o artista se exprime também interfere na materialidade da obra, pois necessariamente decorre da consideração de quais são os suportes de inscrição e reprodução do seu processo criativo. Ou seja, só lhe é dada a possibilidade de expressão em função da escolha de modalidades de tradução da

experiência, modalidades que constituem formas esteticamente caucionadas. Seja como for, atrair, para o acto criativo, diversas linguagens, supõe fazê-lo sobrelevando nelas os respectivos potenciais estésicos. O postulado genérico é o da suspensão do terreno da significação e representação, em detrimento de uma abstracção do sensível. É possível a Michaux explorar a natureza da mescaligrafia ao atravessar os limites impostos pela significação.

Pode ser tentada, seja como for, a classificação da obra de Michaux em função dos géneros literários: poesia lírica, epopeia, fábula, conto, ensaios; mas para isso temos que considerar que estamos perante uma textualidade estética ou científica. Em contrapartida, torna-se complicado acomodar os textos a essa genologia, quando o próprio artista aponta em sentido contrário:

Je ne sais pas faire de poème, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans mes poèmes et ne suis pas le premier à le dire. La poésie, qu'elle soit transport, invention ou musique, est toujours un impondérable qui peut se trouver dans n'importe quel genre, soudain élargissement du Monde. Sa densité peut être bien plus forte dans un tableau, une photographie, une cabane. Ce qui irrite et gêne dans les poèmes, c'est le narcissisme, le quiétisme (deux culs-de-sac) et l'attendrissement assommant sur les propres sentiments. Je finis par le dire: La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer. (Michaux citado em Raymond Bellour 1983, 29)<sup>171</sup>

Podemos levar em consideração que Michaux seja um poeta de facto, podemos ainda acrescentar que a sua obra sobre a mescalina assenta no encontro entre o pensamento filosófico e as formas normalizadas pela tradição artístico-literária. Contudo, talvez devamos, antes, destacar que a sua produção escrita e pictórica é o drama de uma literatura que se pretende 'nova', com estruturas de pensamento organizado, muito embora assente na negação de uma racionalidade organizativa fechada ou unívoca. Como

---

171 "Não sei como fazer um poema, não me considero um poeta, não me importo particularmente com a poesia em poemas e não sou o primeiro a dizê-lo. A poesia, seja ela transporte, invenção ou música, é sempre uma coisa imponderável que pode ser encontrada em qualquer género, aumentando repentinamente o mundo. Sua densidade pode ser muito mais forte em uma pintura, uma fotografia, uma cabana. O que irrita e desconforta os poemas é o narcisismo, o quietismo (dois becos sem saída) e o pavor amargo dos sentimentos. Eu acabei dizendo: a única ambição de fazer um poema é o suficiente para matá-lo." (Michaux citado em Raymond Bellour 1983, 29; tradução do autor)

fui mostrando na dissertação, Michaux afirma, antes, a pulsão do movimento criador no domínio lisérgico. Através desta pulsão, o escritor francês procura produzir um conhecimento da sua existência: a criatividade estética concorre, sobrepondo linguagens, para a objectivação (im)possível dessa energia pulsional.

Assim, a sobreposição de linguagens impõe-se com o desiderato de significar algo. Elas desempenham um papel importante nos momentos em que a criação de Michaux não se contenta apenas com o dito e se move alternativamente entre modos de dizer. Estes fazem parte do esforço de, ponhamos por caso, um poema não apenas produzir um significado, mas de apresentar o sensível, o momento que antecede a significação. Desta forma, o *dictum* é transformado numa acção até então latente e que, ao emergir e revelar-se, ganha uma potência de sentido indeterminado. Esta configuração não imita ou duplica, por exemplo, o que pode ser dito (descrito, narrado) a respeito dos diferentes espaços, como vimos, mas suplementa o escrito.

A categoria ‘espaço’ é um importante aliado da mescaligrafia, como já anteriormente explicitiei. Foi o ‘espaço’ o primeiro a acudir à sensibilidade intensificada na obra de Michaux sob o efeito da mescalina. Fá-lo, digamos, de forma lateral, disseminada pelas páginas dos livros em apreço, onde joga um papel determinante a interrupção não codificada, instanciando diferenças entre livros e dentro dos livros. No que toca à poesia, por exemplo, o vazio (o branco, o silêncio) - um vazio a ser sentido, sem fôlego - é como se fosse activado pela sucessão de versos que, de acordo com o progresso da escrita, inventam a sua própria medida. Mas, mais do que em outros poetas de verso livre, o espaço em branco, em Michaux, torna-se não um duplo, mas um parceiro do poema. Como o vazio e a distância de uma escultura de Giacometti, que tanto diz quanto o faz o material de que são feitas: o bronze. Nos versos de Michaux, alentados pela medida do batimento ou da respiração, o espaço é outra respiração paralela que responde ao tempo da escrita, a interrompe, a estimula, curvando obstinadamente, um após o outro, as mediações presentes no processo criativo mescaligráfico.

Sem dúvida, as imagens, o pensamento, os espaços, as sensações e as escolhas de Michaux apresentam o seu modo ‘íntimo’ de (não) se entender no mundo e com o mundo. E o que importa é a procura incessante deste entendimento. O sofrimento inerente à criação, a dificuldade em se expressar, aparece como tema de modo evidente na obra de

Michaux, pois traduz a sua angústia diante do mundo e das coisas. Falar sobre este sofrimento conduz a um caminho de compreensão de si predicada na diferença com o mundo exterior. Este sofrimento, enfim, supõe, sobretudo, o gesto de se entender *como artista*. Assim, “A única ambição de se fazer um poema – afirma Michaux – é o suficiente para matar o poema”. É assim que o artista avalia a sua condição poética, como se a ambição em se definir fosse o suficiente para se aniquilar. O artista põe a poesia no domínio do impossível, tal como o faz na compreensão de si mesmo.

Jeffrey Kittay, em *La Question de l'écriture chez Henri Michaux* (1973), afirma que o artista evita a todo o custo chegar a esta compreensão, chegar ao seu centro. Segundo este crítico, embora Michaux procure algo através de uma imagem icônica ou escrita, este seria apenas um movimento pelos limites de uma circunferência, pois o movimento não pretende chegar ao centro: deseja manter-se *na* circunferência. O que acontece na obra de Michaux, para Kittay, sugere, antes, a figura de um movimento espiralado. Esta espiral teria dois movimentos:

une ligne droite qui va d'un point à un autre (ici, de l'extérieur de l'homme vers son centre) et une ligne qui est en train de former un cercle fermé autour de l'axe de la première ligne. La différence entre Bachelard et Michaux est que Michaux refuse d'essayer d'atteindre ce centre, car ce centre ne sera jamais son moi, mais plutôt sa tombe, sa mort. La spirale de Michaux n'est pas une ligne qui, comme le dit Bachelard, vise un centre et qui doit nécessairement (ou fatalement) former un cercle, mais une ligne qui veut le cercle, veut rester sur la circonférence, et qui est, malgré elle, "penchée", entraînée (par la destinée qui est la mort) vers le centre, "l'altitude zéro". Bachelard cherche une essence. Michaux évite son essence à tout prix<sup>172</sup>. (Kittay1973, 713)

Enquanto Bachelard demanda uma ‘essência’, acrescenta ainda Kittay, Michaux evita-a a todo o custo. Esta descrição crítica baseia-se na noção de que, para

---

172 “uma linha reta que vai de um ponto a outro (aqui, do lado de fora do homem em direção ao seu centro) e uma linha que está formando um círculo fechado em torno do eixo da primeira linha. A diferença entre Bachelard e Michaux é que Michaux se recusa a tentar chegar a este centro, porque esse centro nunca será ele mesmo, mas seu túmulo, sua morte. A espiral de Michaux não é uma linha que, como diz Bachelard, visa um centro e que deve necessariamente (ou inevitavelmente) formar um círculo, mas uma linha que deseja o círculo, quer permanecer na circunferência, e que é: apesar de tudo, "inclinado", atraído (pelo destino que é a morte) em direção ao centro, “altitude zero”. Bachelard busca uma essência. Michaux evita sua essência a todo custo.” (Kittay1973, 713 ; tradução do autor)

Michaux, a síntese significa a morte, pois ambicionar entender-se, como essência, seria o mesmo de escrever um poema com a ambição de fazer do resultado uma determinação ontológica. Ainda segundo Kittay, o pensamento de Michaux, bem como as linhas traçadas no seu trabalho criativo, constituem um movimento contínuo entre os dois extremos da vida. Michaux sabe que entender, ou seja, sintetizar, é morrer. O movimento, portanto, é um sinal biológico da vida e o significado a paralisia deste movimento, ou seja, a suspensão a vida.

Neste sentido, já que o movimento do corpo em Michaux visa permanecer *na* circunferência, a preocupação principal do artista parece ser o de que recursos utilizar para perfazer a composição do sentido do sensível. Na demanda de palavras justas que possam explicar as sensações e a presença do corpo, Michaux usa metonímias como as que podemos recortar da seguinte citação:

je sens un frisson, je vois frissonner le mot, je vois de petits «friss» écrits à l'infini, et des « s » en sifflent quoique sans faire de bruit, en même temps on me ratisse, je suis tirillé, j'échoue sur des brisants, je veux proclamer très haut, et tout ce qui se passe c'est depuis le début du monde, et en même temps c'est suffixe et pâtissier et d'in finis frottis s'y produisent, et superlativement, superlativement est ce qui est, et c'est sûr, absolument sûr, superlativement dans les secousses ininterrompues... Ainsi la drogue surexcitante frappe sur maintes touches dans ma tête, mais n'en sait pas jouer, ni ne sait m'en faire jouer. Interminablement brisés, nos essais de composition ne laissent constante... Très... C'est très... Tout y est très...<sup>173</sup> (Michaux 1972,76)

Esta passagem destaca não apenas a rapidez do pensamento provocado pela droga como o reflexo do sensível na escrita. Igualmente, não serve apenas como exemplo das sensações do corpo, enfatizada pela figura dos arrepios, mas está relacionada com diversas questões presentes a respeito da materialidade textual e das soluções encontradas

---

173 “Sinto um arrepio, vejo a palavra arrepio, vejo pequenos "arrepios" escritos sem fim, e "s" apito, embora sem fazer barulho, ao mesmo tempo em que sou arrumado, estou rasgado, falho nos disjuntores, quero proclamar muito alto, e tudo o que aconteceu é desde o começo do mundo, e ao mesmo tempo é sufixo, pastelaria e manchas intermináveis ocorrem lá, e superlativamente, superlativamente é o que é, e com certeza, absolutamente seguro, superlativamente no tremor ininterrupto... Então a droga super emocionante atinge muitas teclas da minha cabeça, mas não sabe como tocá-lo, nem eu posso fazê-lo jogar. Interminavelmente quebrado, nossos testes de composição não se mantêm constantes ... Muito ... É muito ... Tudo é muito ...” (Michaux 1972,76; tradução do autor)

para destacar o sensível. O “s” aparece como a representação máxima do arrepio, como se todo o medo que existisse no mundo fosse produzido com o som do “s”. Ou melhor, como se o des(sssss)conhecido fosse muito mis(ssss)terioso por ser produzido pelo som do “s”. Portanto, concorre também uma mística gerada através da letra “s” e a presença da força fricativa ao vocalizar a letra “s”, logo uma ultra-consciência do arrepio na escrita.

Este arrepio é anunciado, por outras palavras, no início de *Miserable Miracle*. É um lugar textual explicativo, mas aparece apoiado em figuras da linguagem, concretamente na metáfora: no assobio da brisa, na tempestade e no tremer de frio. Michaux prepara, assim, o leitor para os seus experimentos com a escrita sob a influência da mescalina. Este arrepio ‘proemial’ é descrito como algo de que desconhece a proveniência e a origem:

Lointain, semblable au léger sifflement de la brise dans les haubans, annonciateur de tempêtes, un frisson, un frisson qui serait sans chair, sans peau, un frisson abstrait, un frisson en un atelier du cerveau, dans une zone où l'on ne peut frissonner en frissons. En quoi alors va-t-elle frissonner?<sup>174</sup> (Michaux 1972, 19-20)

Note-se como é concebida uma corporalidade dividida: de um lado ‘sans chair’, sans peau’; do outro, o ‘atelier du cerveau’. A zona central do arrepio é cerebral, é também aí onde têm origem todas as sensações que decorrem da mescalina. “La mescaline est un trouble de la composition. Elle développe niaisement. Primaire, minus, gâteuse”<sup>175</sup>. (Michaux 1972, 65). É através desta desordem da composição que a sensação de arrepio se estabelece para Michaux. O arrepio da desordem, um novo universo que se abre a partir do desarranjo do estado normal da perceptividade e da consciência.

---

174 “Distante, como o leve assobio da brisa nas mortalhas, prenúncio de tempestades, um arrepio, um arrepio que seria sem carne, sem pele, um arrepio abstrato, um arrepio em uma oficina do cérebro, em uma área onde não se pode tremer de frio. Como ela vai tremer?” (Michaux 1972, 19-20 ; tradução do autor)

175 “A mescalina é um distúrbio de composição. Ela está desenvolvendo tolamente. Primário, menos, estragado.” (Michaux 1972, 65; tradução do autor)

### *O corpo na mescaligrafia*

Michaux concebe o seu corpo, um corpo humano, como sendo um objecto vulnerável, aberto. A sua obra é assolada por pesadelos, em que se vê a si mesmo supliciado ou operado. Mas ao mesmo tempo, a sensação do seu corpo revela-lhe uma presença mais profunda, contudo não compatível com a presença do mundo exterior. O seu corpo é ao mesmo tempo um instrumento para a sua liberdade e conhecimento, mas também de sua impotência e alienação. O corpo como um objeto do mundo exterior tem peso, cor; neste sentido, aprisiona, dispersa, concentra e pode ser invadido.

Michaux sente a presença do próprio corpo através da dor e da febre mescaliniana. Ele analisa precisamente esta afecção sensorial do seu organismo, atento ao batimento do seu pulso, ao movimento das suas vísceras. Circula, em imaginação, dentro do seu próprio corpo. Neste ponto, gostaria de colocar uma nova hipótese sobre a obra de Michaux que responde pela experiência com a mescalina. A questão que coloco é a de saber se poderíamos considerar que as imagens criadas por Michaux para ilustrar a experiência com a mescalina não são apenas imagens, mas uma caligrafia abstracta desse território alucinogénio? Logogramas, ou seja, símbolos ou grafemas únicos que denotam um conceito concreto e abstracto da realidade apresentada.

Esta questão pretende, como exercício, abrir possibilidades de compreensão dos estudos sobre Michaux. Além de estabelecer uma conexão directa entre a alucinação e uma noção de abstracção. Ao vivenciar um universo de experiências distintas, a solução foi criar uma linguagem abstracta como tradução dos acontecimentos, pois a linguagem verbal já não é suficiente. Assim, tais imagens poderiam ser mais do que imagens de ilustração dos acontecimentos; constituiriam, antes, uma linguagem apenas acessada sob os efeitos da mescalina.

Michaux parte dos processos lógico-discursivos engendrados pelos sistemas de representação ocidental. Por este motivo, parece entender o potencial do logograma e do ideograma, recortados de uma tradição cultural distante – daí a importância da viagem ao Oriente – para comunicar o movimento e a espontaneidade dos mundos interiores e exteriores. O facto de que Michaux possuía profundidade e sofisticação na escrita faz com o que domínio do sistema chinês tenha pouca relevância. O que é importante, no seu

trabalho criativo, é o movimento alheado do texto convencional de representação logocêntrica. Grande parte da abertura visual e verbal de Michaux inclui a experimentação com signos e nasce de uma rejeição das formas tradicionais da expressão verbal, caracterizadas pelos aspectos gramaticais e restrições sintáticas dos sistemas de escrita ocidentais.

A mescaligrafia cumpre este desiderato, tematizado pelas figuras da turbulência espiralada, pelo amorfo e a metamorfose, enfim, pela tópica da infinitude do finito. Tal linguagem criada pelo artista não funciona, seja como for, como uma simples passagem do verbal para o visual ou vice-versa. O visual em Michaux é também uma escrita potencial, uma caligrafia abstracta da mescalina, sem representação fonológica, mas aspirando a um modo particular de comunicação. Por este motivo, a experiência alucinogénia e a exploração da linguagem em Michaux apresenta uma potência de infinitudes. Declino a palavra no plural, pois é o resultado do cruzamento de duas escritas: a representativa e a abstracta. Esta comunicação entre universos de escrita distintos é o que para Kittay (1973) seria a fuga das formas e, para Bachelard (1978), o pesadelo que encontra Michaux. Ambos concordariam que as representações codificadas do verbo e do discurso limitariam o seu labor criativo:

"Michaux's experimentation with signs, which continued sporadically throughout his life, could not compete with the attraction of transcendent mystical and spiritual experiences offered by mescaline. And yet, although this experimentation with drugs would put an almost complete stop to Michaux's imaginary worlds, for example, his *Garabagne*, three of the four books containing signs would be published after this period. (Parish 2007, 75)

Assumo um paradoxo na relação do “abstracto” e do “representativo” na mescaligrafia de Michaux. Como pode a abstracção da imagem em Michaux ter qualquer reivindicação na tradução da experiência mescalínica? Não seria essa abstracção uma representação? A mescaligrafia concebe que os objectos pictóricos devem ser encarados como a representação gráfica de um clima e não como uma representação de objetos. A abstracção aqui é definida como um modo pictórico que se estende além da representação de objetos reconhecíveis. Penso que se atribuirmos valores não-figurativos, não-objetivos

e não-representativos a Michaux, não devemos reivindicar uma transcrição unívoca e um entendimento objectivo da vivência mescalínica. Enfim, gostaria de sublinhar uma via de interpretação, sobre a vivência *sous influence*, que não encontro explorada na fortuna crítica sobre a obra de Michaux. Aquilo que posso adicionar à descrição da mescaligrafia é que a tentativa de tradução da vivência sob os efeitos da droga é, ela própria, parte integrante do processo criativo experimental. A tradução da experiência supõe completar a sua realização.

## PARTE IV – MATERIALIDADES DA MESCALIGRAFIA

## CAPÍTULO 7. MESCALIGRAFIA (I): A LOGOGRAFIA LISÉRGICA DE HENRI MICHAUX

A “mescaligrafia” é o termo com que procuro significar os termos e determinações materiais e simbólicos do processo criativo de Henri Michaux implicados e decorrentes da experimentação com a mescalina.<sup>176</sup> Nela concorrem o uso da linguagem como comunicação escrita, por meio de letras, sinais de pontuação ou ideogramas. A mescalina – tratando-se, como já vimos, de um alcaloide cristalino – foi assim chamada por ter sido inicialmente encontrada nos botões que crescem sobre os cactos “mescal”, a que se adicionou o sufixo químico “-ina”. Portanto, como composto químico e alucinogénio, atribui-se ao “mescal” o nome de mescalina. A mescaligrafia de Michaux alude, por seu turbo, ao concurso da vivência estésica sob a influência da droga e a mediação da linguagem na formalização dessa vivência. Como já vimos, um dos atributos da mescaligrafia é a figuração do sofrimento presente ao traduzir a vivência com o alcalóide. A mescaligrafia, ainda, alude à desordem da escrita, a ruptura da normatividade discursiva ou de um modelo narrativo da experiência. A mescaligrafia, por outro lado, desactiva a razão conceptual e a subsunção do acto criativo ao sentido. Para Michaux, o acto mescaligráfico foi também entendido como instrumento de reflexão a respeito da (im)possibilidade de objectivação discursiva do inconsciente; mas também, foi concebida pelo autor como via do seu mapeamento. Por último, com este termo pretendo também referenciar uma tensão: no acto criativo, a urgência da escrita não suspende as suas determinação lógico-discursivas, tendo como resultado a necessária traição/tradução da vivência perceptiva caótica. Assim, a mescaligrafia agencia interesses diversos, criando uma ponte entre o caótico da vivência sensorial e a estrutura da linguagem. Ainda, para Michaux conecta caminhos no labirinto da mente, procurando mostrar os seus mecanismos. Por outro lado, estabelece uma relação entre alucinação e cognição no refúgio da criação. Enfim, podemos dizer ainda que no caso de Michaux o acto mescaligráfico se inscreve por dois meios fundamentais: a escrita e a iconografia. Ou,

---

176 Filho de emigrantes portugueses no Brasil, Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará em 1921. Normalmente chamado de neo-realista, ele também mostra a influência do simbolismo, do surrealismo e do cubismo (o escritor também foi pintor). Oliveira morreu em 1981. No poema “Debaixo do vulcão” de Carlos de Oliveira encontraremos a estrofe com a palavra “mescaligrafia/gêmea do som/ou da sombria/pauta musical”. O texto evidencia um testemunho da intensidade da vida de um sujeito poético que parece está mergulhado no “álcool”, mescal.

talvez melhor, une-os a ambos num processo verbovisual, resultado dos efeitos imediatos da mescalina.

Não menos importante para pensar o *corpus* mescalínico é a relação entre a obra e o livro, como objecto, que lhe serve de suporte. Independente da ortopedia determinada pelo formato ‘códice’, paginado e enumerado, podemos ler os capítulos-acontecimentos das obra de Michaux de forma separada, sem respeitar a ordem ‘cronológica’ imposta na edição. O livro não é uma narrativa de acontecimentos encadeados. São reflexões soltas da vivência com a mescalina por muita das vezes dissociadas do tempo. Cabe a nós, leitores, a escolha por onde começar, se pela página um ou pela página setenta, se pelo texto central ou pelos textos colocados à margem. O livro não impõe uma ordem, questiona-a inclusivamente. Ana Iribas Rudín, no texto *En busca de la alteridad: autoexperimentaciones de Henri Michaux* (2000), observa que:

los escritos de Henri Michaux sobre sus experiencias con las drogas constituyen un documento fidedigno - casi científico, protocolario, nada literario, nada complaciente como los textos de algunos de sus predecesores - de sus más arriesgadas exploraciones más allá del estado ordinario de conciencia. (Rudín 2000, 173)

A autora observa, no seu estudo, que os fins e os meios da edição do texto de Michaux têm como objetivo materializar ao máximo a afecção estética da mescalina. Para alcançar este propósito, o artista não se compromete com géneros, mas com a preservação de diferentes aspectos da vivência. Cruza os limites entre os géneros para conservar a mescaligrafia. Por esta razão, é difícil objectivar uma narrativa linear do processo. Mas seria, este, realmente um problema? Seria, esta, a melhor forma de produzir uma obra literária? Entretanto, discordo de Rudín a respeito do “nada literário”. O próprio movimento proposto pela obra, a intercalação de imagens, as referências musicais, os recursos gráficos, trazem à obra uma tensão com força estética. São passagens que exploram a paginação, a diagramação, as interrupções e a interacção com o discurso científico na procura de superar ou decompor a fixidez das formas. Considero ainda que, apesar do carácter formal da escrita ou a busca dessa formalização, semelhantes a um estudo científico ou à obra de Aldos Huxley, Michaux produz uma obra que também

explora a palavra e a sua morfologia, com a criação de novos vocabulários, como observa Nina Parish em *Henri Michaux: experimentation with signs* (2007):

The alphabets and invented words, which have no obvious semantic value, are the first rupture by Michaux with Western writing systems. They are the precursors of the experimentation in the books incorporating signs in which conventional words and letters have been almost totally forsaken. Michaux's objective is to return to the stage preceding the invention of a language or a writing system, before language can assert its tyrannical power, when drawing and writing are one and the same. His signs aspire towards a direct gestural source of expression that can be felt but not necessarily understood by everyone at a prelinguistic level. (Parish 2007, 135)

Tal ruptura na forma faz do livro um objeto estético e Michaux um cientista/artista, num certo sentido, um alquimista. Esta leitura de Parish opõe-se directamente àquela que foi conformada por Rudín. Para além das asseverações de Parish, verifica-se também uma forte presença irónica no texto de Michaux, que, claro está, não se encontra em obras de teor científico. Para além dos motivos explicados, discordo de Rudín também por considerar que Michaux cria uma personagem em si mesmo e faz de si o objeto da experiência. Ele é a própria personagem que faz parte da uma auto-etnografia fragmentária, um diário de viagens interiores. Diário de viagens é género literário que lança Michaux como poeta e artista. Entretanto, apesar de discordar de Rudín a respeito do “nada literário”, concordo n'outros pontos com a autora, pois considero também haver elementos ‘documentais’ na obra de Michaux, e portanto uma busca de compreensão científica e filosófica. Apenas acrescentaria a esta leitura a devida licença literária e uma experimentação formal, seja da palavra ou da imagem icónica.

Por este motivo, além do conteúdo dos acontecimentos, a mescaligrafia alude também à materialidade do livro e ao modo como a página é explorada. Não é integrada apenas pelo corpo central do texto; deparamos com anotações nas margens das páginas, para além de notas de rodapé, imagens e interrupções de vária índole. Em *Paix Dans Les Brisements: Trajectoire Verbal et Graphique*, Renée Hubert (1986) observa que enquanto os desenhos feitos pelo artista garantem um tipo de enigma a respeito do sentido, a sua poesia aproxima-se de uma directa profissão de fé a respeito da droga. Em algumas

passagens do ciclo da mesalina, são patentes as comparações levadas a cabo por Michaux com religiões, principalmente a Hindu. Ao mesmo tempo, podemos topar com o artista a lutar contra esta fé. Como se declara em *L'inini Turbulent*: “Foi de tous côtés contre laquelle, quoique prémuni, on ne peut faire face à temps”<sup>177</sup> (Michaux 1964, 17). São tensões de forças opostas que compõem a escrita particular de Michaux. Tensões que também pretendo referenciar com o termo ‘mesaligrafia’.

As diversas interrupções, por exemplo, são de suma importância para a leitura da obra de Michaux, como o próprio autor destaca em algumas observações sobre o experimento. As interrupções, os intervalos de escrita, os pulos de tópicos e temas, representam as diversas interrupções de consciência experimentadas pelo autor durante o uso da mesalina. Ou como escreve Parish, “could be interpreted as a pause for breath” (2007, 131), o que, portanto, constitui mais uma característica da mesaligrafia – a presença refratada da respiração na obra. Os intervalos mostram também que a consciência de Michaux foi afectada e perseguida por alguma presença que ataca a força interior. Trata-se de um com-positor que apoia o seu projeto de interromper o progresso do texto com o progresso das imagens e vice-versa. Podemos dizer que a mente de Michaux está a ser violada por sensações até então desconhecidas. A mesaligrafia, neste sentido, replica na materialidade do acto expressivo.

Relativamente à experiência do infinito, tão explorada pelo artista, e a sua relação com mesaligrafia, podemos dizer que escrita expande o seu próprio limite imposto por uma lógica de sentido morfológica e sintática. Nesta perspectiva, a materialidade da escrita devém infinita em potência, detonada pela mesalina. A mesaligrafia pode ser entendida, assim, como acção em curso da materialidade de uma experiência da exploração do infinito, promovida pela mesalina. O estado criativo não aceita os limites da palavra e, ao invés de buscar a verdade tendo a palavra como centro do discurso, rompe com a própria palavra. O infinito parece só poder ser materializado quando transgride também os limites da sua finitude. E essa finitude que limita a escrita não seria a própria linguagem? É neste sentido que o sofrimento da escrita se apresenta na obra de Michaux, pois a mesaligrafia é o exercício de libertação do aprisionamento

---

177 “Fé por todos os lados contra a qual, embora protegido, não se pode enfrentar a tempo.” (Michaux 1964, 17; tradução do autor)

da linguagem. A mescaligrafia é inimiga da finitude como movimento de repetição do mesmo. Neste sentido, a experiência do infinito com a mescalina é uma vivência de potências e de possibilidades. É a não consciência de tempo e espaço no estado alucinogénio. A mescaligrafia, à vista destes termos, carrega tal vivência de intensidade sensorial e cognitiva, quando incorporando imagens, propondo pausas, descentralizando o texto para a margem da página e para as notas de rodapé. *J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie*<sup>178</sup> (Michaux 2016 [1927-1959], *Je vous écris d'un pays Lointain*, para. 11). A obra de Michaux é uma amostra singular da autorreflexividade da escrita.

A mescaligrafia confere a Michaux a possibilidade de se atravessar e se desintegrar. É através da mescaligrafia que Michaux torna possível superar a existência em busca de uma continuidade. A luta do artista é uma tentativa de libertar-se do sofrimento de existir, especialmente do modo de se perceber e perceber as coisas ao seu redor. Enquanto a língua nos limita o modo de perceber os objetos, a mescaligrafia surge como uma alternativa utilizada por Michaux para se libertar das suas certezas sobre si e o universo. Um conjunto de sensações e expressões verbovisuais que permitem ao artista descobrir o seu próprio corpo. No momento em que a droga permite a Michaux escapar da sua condição, o autor encontra-se num espaço ilimitado, em liberdade. A droga permite a Michaux a ruptura de velhos hábitos de percepção e de pensamento em caminhos desviantes da “realidade”. Para pensar melhor sobre a mescaligrafia, entretanto, devemos considerar o modo de criação e as ferramentas utilizadas pelo artista.

#### *As ferramentas utilizadas no processo criativo*

A mescaligrafia seria, portanto, a tentativa de reconhecimento do valor crítico da mesma na expansão ou modificação das crenças do leitor a respeito daquilo que deva ou não ser reunido como material significativo de um texto em acção. Para que este objetivo seja alcançado, o material da escrita lisérgica de Michaux também deve ser

---

178 “Eu escrevo para me procurar. Pintura, composição, escrita: viajando através de mim. Esta é a aventura de ser em vida.” (Michaux 2016 [1950] ,, para 11; tradução do autor.

entendido como uma multiplicidade de forças relacionadas à vivência do artista com a mesalina. Este material opera, e constitui, uma organização de como a mesalina representa um exemplo de libertação da linguagem e da espaço-temporalidade que a determina. Esta libertação tem reflexo na composição da obra em sua materialidade plena – signo, papel, livro, caneta, imagem, tinta e organização textual. Tal entendimento é semelhante ao pensamento de McGann quando afirma em *The Textual Condition* (1991) que o corpo do texto não é exclusivamente linguístico, mas uma rede entrelaçada com papel, tipografia e vários outros fenômenos possíveis.

Podemos, entretanto, afirmar que a obra de Michaux dedicada à experiência com a mesalina contou – ou foi limitada – com os recursos possíveis da sua época, meados do século XX. A impressão que fica após primeiro contacto com o livro, é a de que para além do texto na sua disposição convencional, ao centro do livro, o autor pensa em soluções de exploração da página em sua totalidade. Configura-se com a interação de desenhos gráficos, notas de rodapé e escritas posicionadas nas margens do livro, paralelos ao texto central, como já referi. Esta organização da escrita exige uma estratégia de leitura. Isto é, existem diversas possibilidades de leituras distribuídas que dependem do compromisso do leitor. Não apenas significa que o texto agora possui diversos níveis de interações, mas também que os recursos escolhidos pelo artista para compor a materialidade textual apresentam consequentemente diversas possibilidades de sentido. Estes recursos são relacionados aos movimentos de leitura exigidos pelo próprio texto em sua leitura. Além das interferências visuais que possibilitam múltiplas leituras.

Este movimento textual na obra do artista confere autonomia à escrita. Em *Henri Michaux and Poetics of Movements* (1985), Laurie Edson descreve como o texto se divide em *Miserable Miracle*:

*Miserable Miracle* offers the reader three texts which are mean to be read simultaneously: the text “proper” (which reads horizontally and down the page), the text located in the margins (usually composed of a commentary indicating a dominant feeling, a philosophical perception), and the text of the footnotes (expanding ideas presented in one of the other two texts). Thus the reader finds himself constantly shifting among the texts, interrupting and abandoning one linear continuity to apprehend what is taking place simultaneously on the page. The reader’s experience resembles the mesaline

experience in this respect, for although several events occur simultaneously, the reader/drug-experimenter can only follow one continuity at a time. (Edson 1985, 69)

Este jogo proposto por Michaux e descrito por Edson não apenas acontece em *Misérable Miracle*, mas é uma estratégia de escrita em outros livros do artista. Está presente também no jogo do efeito da mescalina descrito pelo artista, o de interrupção e de abandono da linearidade discursiva. “Vibratoire zigzagante, en transformation continue<sup>179</sup>” (Michaux 1967, 13). Descrever o efeito provocado pela droga é, portanto, entrar na mais rara e isolada das câmaras expressivas e atrair a própria consciência para a sua reinvenção através dos sentidos. É levar a consciência para onde ela não pertence, o inconsciente. Na medida em que o pensamento é forçado a assumir uma nova relação com o texto e uma nova postura sobre o mundo, estabelece-se uma outra estratégia de leitura. Impõe-se um jogo de abandono e de ruptura com a linearidade, onde a escrita foge do plano da ordem e se relaciona com o caos. “Progressions discontinues tressautantes<sup>180</sup>” (Michaux 1972, 39). Tais artefactos de uma textualidade caótica e labiríntica encontram-se expostos e liberados, espalhados pelo terreno da experiência literária, prontos para orientar o que pode acontecer.

Para o efeito, Michaux utiliza ferramentas múltiplas. Dois dos materiais utilizados pelo artista são um pincel e uma caneta preta com ponta de fibra. Este tipo de caneta foi inventado na década de 1940, mas como as primeiras versões eram aplicadores de tinta, eram usadas principalmente para rotulagem e trabalho artístico. Sobre o papel, outro material utilizado, sabemos que foi inventado na China no final do século III aC e espalhou-se de lá para o oeste (cf. Cordell, 2008). A impressão apareceu na China por volta do século VIII a.C., bem antes aliás de aparecer no ocidente. A invenção do papel foi bastante importante para o desenvolvimento do comércio de livros. Sem papel, não existiria a produção em massa de livros como conhecemos nos dias de hoje. Ainda a respeito do papel, em *Reading within the Lines: Henri Michaux and the Chinese Art of Writing*, Yee Cordell (2008) lembra que é difícil de imaginar a ascensão da academia moderna sem impressão e papel, especialmente na área dos estudos literários. Sem eles,

---

179 “Vibração em zigue-zague, em transformação contínua.”(Michaux 1967, 13; tradução do autor)

180 “Progressões descontínuas surpreendentes.” (Michaux 1972, 39; tradução do autor)

não haveria de modo fácil o acesso aos objetos de estudo, em sua forma de textos padronizados, sem falar da distribuição dos estudos disciplinares desses objetos. Afinal, os suportes materiais anteriores para produção literária – como o papiro – não resistiria à humidade exigida na impressão, por exemplo. Já o pergaminho teria um custo elevado demais para ser usado em grandes quantidades.

Michaux também utilizou outros suportes materiais para além do papel. Num período posterior, utilizou o óleo e o acrílico. O artista também fez uso singular da aquarela e da tinta em muitos tipos diferentes de papel. Estas técnicas tinham o rasgo comum da fluidez e do transbordamento, ambos desejáveis para um artista que sempre buscou a intervenção do acaso em suas obras como forma de colaborar com forças desconhecidas. Com uma estética com marcas da mística, porém sistemático, a curiosidade acabou por conduzir Michaux a explorar as ferramentas do processo criativo com o uso de substâncias alucinogénias. Tais materiais associados ao uso da mescalina dariam o tom necessário para desenvolver o que chamo, neste trabalho, mescaligrafia. O objetivo, é o de observar o comportamento da consciência em condições experimentais. Desta forma, Michaux subordinou os princípios da sua actividade pictórica à intensificação dos próprios sentidos sob os efeitos da droga.

Além de reconfigurar as condições e os significados da arte de Michaux, a perspectiva teórica sobre a matéria lisérgica e as ferramentas que determinaram a sua formalização abrem caminho para possíveis articulações e compreensões da subjetividade e da agência individual, bem como da importância do corpo neste contexto. De acordo com os meios que determinavam o processo criativo de Michaux, já constatámos uma predilecção do artista pelos hábitos de escrita orientais. Alguns dos desenhos do período da mescalina, por exemplo, foram feitos em sua maioria com tinta da china preta, se bem que encontramos outros materiais, como a caneta esferográfica ou o lápis de cor. Tal situação mostra-nos que o artista sempre demonstrou abertura para a experimentação de outros materiais e instrumentos. O uso de canetas cotidianas enfatiza uma abordagem bastante iconoclástica de seu trabalho artístico, confirmada pelo facto de que frequentemente usava aquarela, outro material muitas vezes descartado pela ‘alta’ pintura.

Nas experiências com a mescalina, a caneta com ponta de fibra predomina na criação artística. Isto torna as linhas dos seus desenhos menos fluidas e mais quadradas,

além de aproximar os desenhos abstractos das formas caligráficas e fonéticas. Mesmo que em traços imaginados, esta relação torna-se mais evidente (Rigaud-Dryton, 2005). O traço da caneta também provoca uma distinção particular entre os livros dedicados apenas a imagens, que usam outros materiais, e os que albergam a descrição dos efeitos psicossomáticos das substâncias alucinogénias. As imagens nestes livros acompanham um período composto em caneta com ponta de fibra, talvez para destacar o fato de que a experimentação de Michaux com drogas foi drasticamente reduzida quando o artista se apercebeu da distância entre escrita e imagem. Segundo Rigaud-Dryton (2005), Michaux utiliza tintas e outros materiais como se tivessem saído de seu corpo. Lembra a autora que a tinta indiana, em particular, é implicitamente descrita em termos de saliva e excremento por Michaux em *Émergences-résurgences*.

O efeito da textualidade de Michaux traduz uma tensão ou, para usar uma das palavras presentes na obra, uma turbulência. Ou seja, uma desordem e ao mesmo tempo um conflito gerado na experiência com a mescalina e manifestada na escrita. A consequência desta desordem deve ser considerada também no processo de leitura, das opções a serem seguidas e na actividade de leitura escolhida, já que não há um caminho ideal a ser seguido. Portanto, a leitura torna-se um processo de afirmação, mas também de negação do próprio leitor, no sentido em que a ‘actividade’ do texto interfere na ordem da leitura. A escolha de uma ordem e de uma estratégia é, ao mesmo tempo, a recusa de todas as outras possibilidades. O leitor encontra-se então encurralado num labirinto de um território cruzado, “l’infini turbulent”.

### *A escrita do conflito, a palavra-visual*

As palavras, na sua condição física são também imagens icónicas, no sentido em que as olhamos para poder lê-las. A escrita é percebida simultaneamente como um sinal visual e verbal. As escolhas de Michaux, neste contexto, traduzem um conflito interno com a linguagem, uma dificuldade em expressar-se, mas sobretudo demonstram o seu esforço em superar os limites impostos pela linguagem verbal. A materialidade que determina a criação artística, não apenas aceita o conflito presente na linguagem, mas

também busca activamente uma libertação deste conflito, através das ferramentas utilizadas no processo criativo. Consequentemente, esta materialidade colabora para abrir um caminho de expressão e de uma vontade de transgredir. As ferramentas escolhidas cooperam com o texto de modo a ‘violá-lo’, derrubá-lo, rasga-lo e a desfigurar a própria estrutura textual, em certos momentos com franca impiedade. Para visualizar e, finalmente, realizar uma experiência do texto, temos que começar por jogar com ele conforme ao movimento caótico proposto por Michaux. Ou seja, reconhecer aquilo que, segundo o argumento de Edson (1985), está sempre condenado à não permanência, ao abandono e a quebra: o texto poético de Michaux. É através da quebra que o livro na obra de Michaux nos lembra que a literatura é também uma busca daquela libertação inscrita do centro da página e da linguagem verbal. A textualidade de Michaux, portanto, manifesta-se como texto *literário* e capitaliza a sua condição estésica e estética com o objetivo de romper com as opressões da lógica do sentido.

A materialidade artística como conceito estético evoluiu a partir do interesse pela performance artística e seus suportes, ou seja, por tudo aquilo que funciona como condição de possibilidade do significado, sem necessariamente ser o significado, mas que está presente na obra de arte. Por outras palavras, os aspectos puramente visuais da arte que também *comunicam* para além da interpretação. Este é um dos caminhos para entender o amplo escopo de produção da arte moderna, ao qual Michaux se subordina, e subordina os objetivos do seu processo criativo. Portanto, a materialidade da arte desdobra-se para além das ferramentas utilizada na criação e incorpora amplamente todas as informações relevantes relacionadas à matéria física do trabalho. Nesta perspectiva, o trabalho da obra de arte em seus aspectos físicos – o “como foi feito” – também é importante para a compreensão, pois integram informações complementares da interpretação. Não apenas a interpretação do que é dito, mas da materialidade do objeto, da sua presença. O “como é dito” também importa. Deste modo, a materialidade escolhida para a execução artística afecta seu conteúdo na medida em que, para o artista se expressar, deve considerar igualmente as modalidades dos suportes e das ferramentas de inscrição do processo criativo. A expressão, como possibilidade; dito de outro modo, o que é expressado só foi possível de ser expressado graças às ferramentas e suportes envolvidos no labor inventivo. Portanto, como eu me expresso atravessa,

consequentemente, o significado do que eu expresso. Sobre a materialidade, esclarece Johanna Drucker (2009):

Probabilistic materiality conceives of a text as an event, rather than an entity. The event is the entire system of reader, aesthetic object and interpretation – but in that set of relations, the ‘text’ is constituted anew each time. Like weather produced in a system around a landmass, the shape of the reading which has a codependent relation to the structure from it arises. Probability is not free play. It is constrained play, with outcomes calculable in accord with the complexity of the system and range of variable factors, and their combinatoric and transformative relations over time. A text is a highly complex system, containing a host of thermal sinks and basins of attraction. (Drucker 2009, 8)

Apesar do trecho de Drucker centrar o argumento na materialidade da literatura, podemos alargar a sua compreensão para a materialidade da criação artística em geral. Neste âmbito, as relações com os objetos nos ambientes artísticos actuam como alegorias da interpretação. Isto é, atribui-se significado às coisas com base na materialidade utilizada. No que diz respeito à vivência estética de Michaux, o acto de experimentação com a mesalina também tem valor simbólico material. Se levo isto em consideração, como traduzir a experiência em questão? A sua arte é proposta como uma tradução deste acto de experimentação, que é também uma libertação de si através da transgressão linguística pela materialidade escolhida. Michaux reforça o sistema de factores variáveis em que os aspectos materiais presentes interagem com o significado do seu trabalho. Portanto, sua obra envolve pensar as escolhas da criação, pois estas incorporam a mesalina como um agente que ainda está em acção mesmo no momento da escrita. As suas escolhas materiais manifestam a criação de uma vivência com a mesalina baseada na percepção dos sentidos. Poderia Michaux realizar o mesmo experimento a utilizar outras ferramentas? Que influência teriam outras materialidades na criação e, portanto, na construção do sentido da sua obra que decorre da afecção da mesalina? Seria a mesma obra ou outra? Em um deslocamento hipotético de tempo e espaço, tal incorporação seria ainda mais complexa na chamada ‘era digital’, por

exemplo. As ferramentas actuais possibilitariam outra obra, pois estariam relacionadas com os novos meios e, portanto, novas materialidades.

Entre os críticos dedicados a pensar a criação literária de Michaux, Llewellyn Brown (2007) cita o próprio artista com o objetivo de afirmar que a sua obra aposta menos sobre o efeito de significação, ou seja, a lógica de sentido, e mais numa força activa terapêutica: “J’écris avec transport et pour moi, /a) tantôt pour me libérer d’un intolérable tension ou d’un abandon non moins douloureux<sup>181</sup>” (Michaux citado em Brown 2007, 05). Brown usa outras passagens para pensar os caminhos escolhidos por Michaux na sua criação, mas sobretudo esta contém um carácter especial para a autora. Segundo Brown, é nesta passagem que Michaux nos mostra os seus conflitos internos, e resultam no abandono de um anterior pacto linguístico. Para a autora, o “abandono não menos doloroso” estaria relacionado ao abandono do sentido, do pacto logocêntrico ocidental, com a palavra e o sentido como centro do discurso e da interpretação. Algo que para o artista não é mais tolerável e, portanto, é necessário de ultrapassar. Por este motivo, o processo é tão doloroso quanto o resultado, pois precisa abrir mão de uma conveniente estrutura linguística para ser fiel não apenas à significação da palavra, mas também com o sentido como faculdade de sentir. Mas como inscrever aquilo que foi sentido? No caso de Michaux, foi necessário superar a próprio palavra e pensar outras formas. Ou seja, pensar as ferramentas possíveis para que o objectivo seja alcançado. Este sofrimento teve também o seu reflexo nas escolhas do processo criativo e, portanto, na materialidade de sua obra.

A tensão à qual Michaux se refere atravessa as formas linguísticas e a estrutura das palavras. Visto que para romper com o pacto do logocentrismo ocidental é necessário também abandonar as estruturas linguísticas. É a partir da natureza deste sofrimento, na síntese do seu abandono, que a escritura poética proposta por Michaux contém as suas escolhas e as suas determinações materiais:

---

181 “Eu escrevo com transporte e para mim mesmo, / a) às vezes para me libertar de uma tensão intolerável ou abandono não menos doloroso.” (Michaux citado em Brown 2007, 05; tradução do autor)

Pas de langue vraiment pauvre. Avec l'écriture en plus, c'est pire. Encombrée par l'abondance, le luxe, le nombre de flexions, de variations, de nuances, si on la fait «brute», si on la parle brute, c'est malgré elle<sup>182</sup>. (Michaux 1993, 19)

Nesta passagem, Michaux mostra-nos que suas escolhas passam de modo consciente pela noção de linguagem. Não explorar a fundo o (logo)obscurantismo ocidental das complexidades da fala é assumir um gesto estilístico simples mas transgressor. O cru, o bruto, as estruturas singelas de comunicação combatem a insuficiência que a complexidade esconde e finge resolver. Não pela angústia de mais conhecimento, não é pela opressão da abundância de palavras, que avançamos na explicação dos eventos; acontece, ao invés, na resolução contrária, nas linhas concisas que respeitam o movimento. Michaux parece entender que não há solução quando o assunto é a expressão das sensações através da palavra como centro gravitatório da explicação. Se não há complexidade suficiente que possa conceder um significado ao sensível, porquê não optar pelo caminho contrário de simplificação da língua, exploração da sua materialidade, e romper com o logocentrismo ao inserir outras formas de expressão?

São, portanto, as outras formas de expressão escolhidas por Michaux que passam a representar os seus pensamentos mais complexos. O centro não está mais na palavra, e a interpretação, portanto, descentraliza-se. O componente imaginativo da mesalina estende-se sobre o processo criativo literário e acaba por desdobrar-se nas escolhas materiais de expressão de Michaux. O grau das escolhas de inscrição material pode ser entendido como o elo entre Michaux, a alucinação e o evento. A materialidade em questão carrega um senso de existência em si mesma, mas também compõe o grau de atenção no processo de criação e de expressão artística.

Em vez de apontar para um beco sem saída do significado, ou para uma disjunção entre as palavras e suas formas de realização materiais, acredito que Michaux conjuga o acto de ler palavras com a percepção da materialidade dos seus suportes. A obra de Michaux mostra-nos como podemos reunir os mundos do material 'mudo' e da

---

182 "Nenhuma língua é muito pobre. Com a escrita, é pior. Oprimido pela abundância, luxo, o número de inflexões, variações, nuances, se o fizermos "bruto", se falamos cru, é combater a si mesma." (Michaux 1993, 19; tradução do autor)



conforto da escrita clássica e comunica por conta própria. Desta forma, Michaux compõe um significado fora da lógica de sentido. Aquilo que é expresso não consegue centrar-se apenas na palavra, mas a materialidade da escrita no papel faz-se presente na comunicação. Portanto, o material que Michaux utiliza é pensado como componente do processo criativo. “Eu tenho uma caneta, um papel e um pincel para pensar e me expressar para além da palavra, o que é portanto possível?”.

Entretanto, a observação atenta dos efeitos das drogas fazem-no romper com um número considerável de inflexões da língua e preocupar-se com a materialidade textual e da produção gráfica. É deste modo que Michaux parece conseguir uma tradução da vivência e da experiência com a mescalina, não mais centrada no significado da palavra, mas apresentada em sua materialidade com o suplemento de recursos gráficos. Assim, em diversas passagens, combina o significado com as formas das palavras ou mesmo a simples repetição das mesmas. No texto que se segue, compõe uma construção circular e propõe a sugestão das repetições provocadas pela mescalina:

L'écho  
l'écho  
qui joue  
à répéter plus fort  
plus fort  
plus fort  
plus fort

Plus fort  
PLUS FORT<sup>184</sup> (Michaux 1967, 106)

Entende-se por eco a repetição de um som que se dá pela reflexão de uma onda sonora numa superfície ou num objeto. Este será o significado do eco. Mas e a forma do eco? Aquilo que é sentido ao ecoar? Para compor esta ideia Michaux repete palavras, alterna formas, convoca o reflexo das ondas sonoras em recursos tipográficos. O artista descreve a situação em que a sensação da mescalina é amplificada ou reforçada pela

---

184 “eco/eco/quem joga/repetir mais forte/mais forte/mais forte/mais forte/mais forte/MAIS FORTE.” (Michaux 1967, 106; tradução do autor)

repetição dentro do sistema da alucinação. Um eco é disposto e os sons reverberam. O eco é sobretudo uma reafirmação da experiência, uma confirmação. Seja como for, apesar da reivindicação das formas, damos conta de que os recursos escolhidos passam também pelo significado das palavras. A tipografia aumenta na medida que a força ecoada aumenta.

### *O significado da palavra e os componentes da mescaligrafia*

Uma colaboração ideal entre palavras e imagens possibilita que a expressão estética seja mais do que uma soma das partes que a integram. O Michaux escritor e o Michaux pintor trabalham juntos, sem se confundirem, em complementaridade e como totalidade. O livro não é apenas um objeto familiar que contém um texto impresso, mas apresenta uma ontologia própria, uma forma de ser singular. Aquilo que o livro propõe é diferente dos outros livros da mesma época, incluindo os livros do movimento surrealista.

A imagem é importante para a proposta de composição do livro, pois a vivência da mescalina é marcada por sensações sinestésicas onde a visão ocupa um lugar de destaque:

Phénomènes du visuel, toujours nombreux. Dépassant la visualisation, restant en deçà, en dedans, faisant partie de l'être, combien plus important était le *sentiment de présence*<sup>185</sup>. (Michaux 1993, 89-92)

Transformar, entretanto, a explicação da sensação numa selecção de palavras seria limitar a experiência numa típica estratégia de interpretação. Em complemento das palavras, temos também os símbolos tipográficos e as imagens icónicas. Desta forma, ao abrir o livro de Michaux, deparamo-nos com uma escrita transversal, pois ao constituir um documento de carácter explicativo, o artista também convoca o significado e as estruturas de sentido. E, independente da descentralização do foco na palavra, como discutido anteriormente, a palavra é parte constituinte da interpretação. Por este motivo,

---

185 “Fenómenos do visual, sempre numerosos. Ultrapassando a visualização, permanecendo no interior, parte do ser, o quanto mais importante era a sensação de presença.” (Michaux 1993, 89-92; tradução do autor)

o artista oscila entre a materialidade e o significado da palavra. O significado, portanto, influencia a materialidade escolhida, e vice-versa. PLUS é escrito em caixa alta justamente porque significa grande quantidade, abundância. Parece até evidente que para uma ênfase de “plus”, Michaux tenha que optar por caixa alta, como num GRITO. Por este motivo, se a escolha de Michaux para explorar a materialidade passa, necessariamente, pelo significado da palavra, torna-se oportuno entender, ainda que resumidamente, o conteúdo escrito do livro e a sua experiência com a mescalina.

Como já foi explicitado neste trabalho, o texto de Michaux diferencia-se dos textos experimentais de alguns de seus predecessores. *Misérable Miracle*, por exemplo, relata uma série de experiências de Michaux com a mescalina e inclui também uma sessão sobre experiência com haxixe. O autor divide a exposição narrativa em cinco capítulos e considerações finais. Além disso, o livro publicado é uma composição de linguagem verbal e pictórica intercalada. Entretanto, devemos considerar que a obra final não é a primeira manifestação dos efeitos da mescalina, mas a reorganização dessa expressão primeira. Como lembra Rudín (2000), embora durante os experimentos Michaux tenha tomado notas da sua vivência, os textos finais são, no entanto, o resultado de uma tarefa de composição e recomposição longa e dolorosa em busca de uma organização lógica para garantir uma demanda racional. A razão desta recomposição se dá uma vez que os manuscritos não eram, muitas vezes, legíveis, demandando uma reestruturação das ideias. O problema é que na busca do sentido racional e estruturado para explicar a sensação, Michaux trai o próprio efeito caótico da mescalina e acaba por adjetivar o resultado como sendo turbulento e caótico.

Da mesma forma que *Misérable Miracle*, *L'infini turbulent* inclui desenhos intercalados no texto. Michaux relata uma segunda série de experimentos com a mescalina em oito capítulos, além de experiências com o LSD. O livro é dividido em duas partes e uma consideração final. A primeira parte é dedicada a explorar os efeitos da mescalina, enquanto na segunda parte o poeta procura ganhar impulso diante dos experimentos em primeira pessoa. Michaux, reitero, faz uso do próprio corpo para explorar os efeitos da droga e dos seus interiores distantes. Vera Casa Nova (2000), no ensaio intitulado *Michaux, Le Jardin exalté*, define as vivências do poeta como “o início do movimento nessa experiência alucinante/alucinatória. A dispersão do eu que se

desloca e experimenta rostos através de olhares da máquina humana, produtora de fantasmas interiores” (Casa Nova 2000, 190). No sentido atribuído por Casa Nova, Michaux expressa as suas convicções diante de si e do mundo. Em suma, direcciona-se em busca da revelação de territórios interiores e exteriores, num processo ambivalente. Casa Nova completa ainda: “as impressões mostram ao narrador a relação entre ele e seu corpo” (Casa Nova 2000, 191); acrescentando que “a relação delirante construída nesse texto de Michaux trata dessa multiplicação de territórios” (Casa Nova 2000, 192). O que se manifesta a respeito do conteúdo da obra é a sua materialidade e os desdobramentos em territórios, produzindo Michaux um conhecimento de si mesmo a partir da sua vivência com uma droga específica. Um trânsito entre o interior e o exterior.

Entretanto, a exploração da vivência com a mescalina não se limita aos livros supracitados. Michaux continua a investigar os terrenos mescaligráficos em obras posteriores. Em *Connaissance par les gouffres* (1967), por exemplo, o escritor francês mantém o jogo da ambivalência – exterior/interior e finito/infinito – como resultado do processo criativo. Além da ambivalência, outras características continuam presentes no texto, como a figura do caos, a repetição e a não linearidade. Podemos afirmar, portanto, que estas passam a ser o rastro ou vestígio da experiência mescaligráfica. Neste livro, Michaux dedica um capítulo – “Derrière Les Mots” – a uma auto-análise da sequência poética apresentada no capítulo anterior. Outra característica particular desta obra, é o capítulo “La Mescaline et La Musique”, onde o artista pensa a relação da mescalina com a música. Desta maneira, lembra que a vivência sinestésica da mescalina amplifica não apenas a visão, mas todos os sentidos. A impressão da mescalina, entretanto, deve ser assegurada sob a forma de movimento contínuo, dinâmico e deslocado. Laurie Edson (1985) observa sobre a obra de Michaux que:

Seul, le résultat final est de l’ambivalence, mais jamais le deux impulsions ne paraissent ensemble, en un tableau les contenant toute deux, en un mélange harmonieux ou inharmonieux. Il semble que cela soit impossible, contre nature. Les impulsions apparaissent séparées, successives, sans la plus petite trace de mélange<sup>186</sup>. (Edson 1985, 12)

---

186 “Apenas o resultado final é ambivalência, mas nunca os dois impulsos aparecem juntos, em uma tabela contendo os dois, em uma mistura harmoniosa ou desarmoniosa. Parece que é impossível, não natural.

Edson identifica, assim, um método seguido por Michaux no jogo materialidade/significação. Para a autora não existe a mistura entre os impulsos criativos, o resultado final é que estes aparecem separados, em disposição sucessiva. Primeiro a escrita, depois imagem icónica, depois escrita, mas nunca uma mistura harmónica ou desarmonica destas pulsões. O que talvez se evidencia na pausa estaria relacionado à impossibilidade de retorno à lógica de sentido da escrita após a interrupção efectuada pela imagem. A explicação do infinito ficaria cada vez mais afastada à medida que Michaux tenta aproximar-se desse mesmo infinito. Este movimento paradoxal sugere uma suspensão do tempo e do espaço a partir da experiência lisérgica. O que Laurie Edson não considera, entretanto, é que a interrupção manifesta um modo de ser do texto em busca do infinito. Funciona como uma ruptura da estrutura de sentido, ou como já dito, seu abandono, de resto não menos doloroso, como lembra Llewellyn Brown (2007). Cabe questionarmo-nos se há possibilidade de retorno ao infinito após as interrupções. Ou seriam infinitos no plural da palavra? Estaria Michaux a encontrar novos infinitos após cada pausa? Seria possível o retorno ao infinito primordial?

Michaux explora também materialidades sonoras na sua obra através de onomatopeias e neologismos presentes na escrita. Edson (1985) observa que o poeta inventa novas palavras no decorrer de sua obra. Estes neologismos encontram-se cada vez mais presentes, à medida que avança com novas publicações. Segundo a autora, Michaux explora os sons das palavras como forma de evocar novos significados. Um exemplo dado por Edson é o poema “Le Grand Combat”, incluído no livro *Qui Je Fu* (1927). Acrescento a este exemplo um outro poema cujo título é “Glo et Gli”, também coligido em *Qui Je Fu*. Texto este que foi analisado por Nina Parish em *Henri Michaux Experimentation With Signs* (2007). Sobre as onomatopeias presente no poema “Glo et Gli”, evoco um trecho da análise desta última autora:

The onomatopoeic nature of the meaningless ‘glo’ and ‘gli’ imitates the sound of swallowing announced by the repetition of the verb ‘déglutit’. This lexical experimentation suggests a desire to escape the conventional limitations of

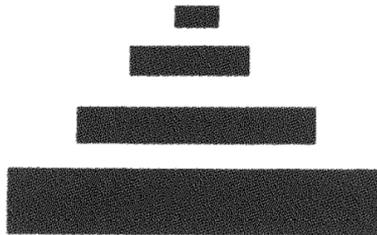
---

Os impulsos parecem separados, sucessivos, sem o menor traço de mistura.” (Edson 1985, 12; tradução do autor)

language, by rejecting any symbolic function and instead exploring the possibilities of primal forms and sounds, going back as far as ‘le pet’ towards the end of the poem. These neologisms follow the basic grammatical, orthographic and phonetic rules of the French language, but they have no semantic value. They are, however, surrounded by words that have specific meanings, such as ‘glu’, ‘déglutit’ and ‘bru’. Indeed by placing ‘glu’ and ‘déglutit’ in close proximity, this verb seems to take on a new signification. ‘Glu’ means literally ‘strong glue’ and should remind the reader of the references to ‘colle’ in the very first lines of *Mouvements*: ‘contre la colle’, and in the postface of this same text: ‘des mots, ces collants partenaires’. The existence of this noun in the verb ‘déglutit’ alongside the prefix ‘dé-’ appears to reverse the sticking process, to ‘unglue’ or ‘unstick’. The invented words contaminate the authentic words by taking them out of their usual context and placing them in new linguistic situations where their conventional meaning no longer has the upper hand. (Parish 2007, 127)

Parish argumenta e demonstra, assim, que desde as primeiras publicações de Michaux se pode constatar um jogo onomatopéico e uma experimentação lexical. Tal como expõe Parish, o “glo” e “gli” comparecem no poema sem significado, entretanto procurando imitar o som do acto de engolir, que em francês se diz “déglutit”. Esta experimentação anuncia um percurso em busca da quebra das limitações e aprisionamento da linguagem que Michaux mantém na vivência com a mescalina. A mescaligrafia rejeita os limites do significado da palavra e explora as possibilidades da materialidade sonora como forma de complementação da escrita em sua obra. Portanto, os componentes da mescaligrafia são vários, como no seguinte exemplo, que vai além das experimentações com o neologismo:

Effarante progression  
empoignant toute sonorité  
laissant le sens  
fonçant vers plus de retentissement  
vers plus de  
plus de  
plus  
Plus  
PLUS



(Michaux 1967, 118)

Neste trecho incluído em *Connaissance Par Les Gouffres* (1967), Michaux utiliza mais do que caixas altas. Os blocos crescem e substituem a palavra “PLUS”, já em caixa-alta, e à medida que a sensação se intensifica, o “PLUS” em caixa-alta é superado para dar lugar a algo não logocêntrico. Com uma sonoridade maior, de um GRITO maior, onde o “PLUS” em caixa-alta já não consegue dar conta do sentido. O aumento progressivo do tom e o volume das sensações são solucionados mediante blocos preenchidos. Representando, assim, um som que preenche. A sensação exige componentes até então desconhecidos:

On sent que ces qu'on va sentir, quoiqu'un ne le connaisse pas encore tendu vers superlatif. Nécessitant encore plus le superlatif. Un superlatif non comme les autres. Un superlatif des virtualités. Un superlatif de l'inconnu. Un absolu superlatif<sup>187</sup>. (Michaux 1964, 17)

---

187 “Sentimos que vamos sentir isso, embora ainda não se saiba que tendia a ser superlativo. Exigindo ainda mais do superlativo. Um superlativo como nenhum outro. Um superlativo de virtualidades. Um superlativo do desconhecido. Um superlativo absoluto.” (Michaux 1964, 17; tradução do autor)

Podemos analisar por partes esta citação. Por um lado, a parte do superlativo, da virtualidade, do desconhecido, do absoluto. Nada mais é do que uma associação em cadeia do que já foi discutido neste trabalho. E tudo se resume na intensificação da experiência provocada pela mescalina, e a sua consequente exploração gráfica mediante o uso de superlativos. O superlativo é absoluto na medida em que transita de forma clara entre realidades, virtuais e não virtuais.

Entretanto, supor que os neologismos não têm valor semântico, como afirma Parish, parece-me um erro. Se as palavras dão ao poema novas significações, existe um potencial semântico nelas. Portanto, afirmar que não têm nenhum valor semântico por não ostentarem a atribuição de um significado unívoco é subordinar a semântica às estruturas de sentido. A própria autora o reconhece, após a ocorrência desse substantivo no verbo “déglutit” ao lado do prefixo “dé-”. Desta forma, seria melhor afirmar que as palavras inventadas contaminam e também são contaminadas pelas palavras existentes. Mas, sobretudo, o significado convencional das palavras existentes é ultrapassado para outra camada de significação.

Entretanto, a obra de Michaux abarca outras características, principalmente nos textos publicados sobre a mescalina. Ao ponderar criticamente tais obras, Edson (1985) diz que a droga faz com que Michaux perca a cabeça em suas ideias. Para Edson, a mescalina faz do poeta uma vítima, forçando-o a entrar no papel de uma espécie de espectador passivo que segue os comandos da mescalina. Entretanto, questiono-me se, de facto, o papel representado por Michaux seja apenas o de um espectador passivo, mas não o de um (co)participador activo e actuante durante o evento. Não seria melhor levar em consideração que nenhuma outra pessoa teria a mesma experiência? Ou seja, para ser uma obra de Michaux sobre a mescalina não é só a mescalina o comandante da vivência, mas o corpo também deve ser levado em consideração para que suas verdades sejam reveladas. Esta perspectiva faz da existência em si do poeta uma força activa na vivência com a droga. Ainda, não podemos esquecer que a memória desencadeada pela droga faz parte do sujeito que a vivencia. Tais revelações são particulares e únicas pois leva em consideração o sujeito em potência. Cito a própria autora para pensarmos na sugestão de uma ‘passividade na experiência’:

During the mescaline experience word and image acquire a power of evocation resembling their use in primitive ritual, where pronouncing specific incantations brings forth healing or evil powers. The poet innocently thinks of the word “toubillon” and all of a sudden that word assumes dominance and actually produces the swirling storm and resulting dizziness. (Edson 1985: 24)

Parece-me uma contradição da autora considerar o poeta como espectador passivo da vivência e ao mesmo tempo afirmar que, ao pensar a palavra “tourbillon”, Michaux modifica o domínio da alucinação e produz, segundo a autora, uma tempestade turbulenta e uma conseqüente tontura. Se a sua leitura introduz uma modificação na vivência, na minha análise Michaux seria um sujeito actuante e não passivo da experiência. É por esta razão que a mescalina o conduz ou produz rastros de palavras. Além disso, pela relação que Michaux estabelece com a linguagem e com a poesia, não me permite assumir as suas escolhas de palavras de forma inocente. Afirmar que o autor tem uma experiência passiva é negar a performatividade do próprio sujeito actuante em questão e protagonizar a mescalina. A mescalina tem seu papel importante, claro, mas o de mediação. O protagonismo, entretanto, parece-me ser de Henri Michaux. Afinal, as possibilidades de acção activa existem ainda que na turbulência da experiência, em modo de improvisação.

A noção de um infinito turbulento aponta uma outra questão presente nos textos de Michaux referente ao movimento. A turbulência entendida como uma inquietação provoca no texto de Michaux uma velocidade progressiva e reproduz a sensação de inquietude ao acelerar o ritmo da escrita. Além da aceleração proposta a partir de repetições e deslocamento do centro textual, há também as interrupções por pontos, reticências e um apelo tipográfico. Sobre *Misérable Miracle*, Nina Parish destaca:

The typed text in *Misérable Miracle* does not follow typographical norms as it contains words in the margin. These are key words from the text and could be described as a type of mathematical root. They convey and often repeat the essential and are inextricably linked to the chemical formula for the mescaline molecule that opens this book. The marginalia combined with the scribbled notes and drawings in *Misérable Miracle* suggest a particular type of reading practice, which no longer follows linear conventions. (Parish, 2007: 80)

Este componente da mescaligrafia também está presente em outras obras. Em *Connnaissance par les gouffres* (1967), por exemplo, consegue-se observar com mais exemplos a quantidade de possibilidades de escrita explorada por Michaux. A obra é rica em recursos gráficos para provocar pausas e interrupções. Para além das imagens gráficas, Michaux faz uso de bastante adjetivos, advérbios, e orações qualificativas, propondo uma escrita dinâmica. Sugere, com esta velocidade da escrita, o modo como a sua mente funciona ao ser influenciada pela droga; com a pausa, por seu turno, a impossibilidade de retornar ao infinito agora abandonado. Consequentemente, os componentes da mescaligrafia promovem a intensidade, a turbulência, o movimento, a descentralização e o excesso. A escrita, assim, é mostrada nas suas afinidades com o contínuo movimento das visões e dos pensamentos da vivência mescalínica. Da mesma forma, tais recursos são utilizados pelo artista em *Misérable Miracle*, como observa Laurie Edson:

Throughout *Misérable Miracle*, then, Michaux chooses his images and organizes his language carefully to represent his experience to the reader. He frequently uses metaphors of water to suggest the ever-changing fluidity, or images of light to reflect the vibrating sparkling or the blinding intensity [...] At times, the water and light overpower him as he drowns in a dizzying storm of hallucination and imagination. In order to show constant activity of the thought process, Michaux saturates his text with present participles, verbs used as adjectives which both describes and convey movement by combining static and dynamic elements. (Edson 1985: 65)

Como explica Edson neste trecho, a estrutura básica textual mostra uma constante actividade do processo de pensamento. Esta dinâmica presente em *Misérable Miracle* apresenta-se através da multiplicidade de verbos usados, bem como de adjetivos. Tudo isso associado às pausas e às imagens intercaladas. Consequentemente, essa exploração da palavra gera uma linguagem particular, a que chamo, justamente, *mescaligrafia*. A exposição da palavra escrita como meio abre o caminho para uma alucinação da escrita, auxiliado pela mescalina como catalisador e viabilizador da experiência do infinito. Para além do conflito gráfico e do significado das palavras, podemos dizer que as pausas são também necessárias para pensar a mescaligrafia.

### *As interrupções gráficas*

Segundo Johanna Druker (2009), a continuidade é o princípio imaginado de que a acção e a dinâmica do movimento vai provavelmente prosseguir, a não ser que tenha um motivo para ser interrompida (Druker, 2009). Por esta razão, as interrupções e os intervalos são, sem dúvida, uma questão a ser pensada na obra de Michaux, pois elas apresentam motivos para interromper a continuidade da escrita. Este tema inclui também os espaços gráficos do papel em branco, os limites da página, e os espaços reservados aos intervalos e às pausas. Tais interrupções fazem da obra de Michaux uma provocação para a interpretação. As interrupções criam um campo probabilístico interpretativo e de possibilidades estéticas. Claude Mouchard, em *Michaux, métamorphoses d'espaces* (2001), observa que a diferença entre o espaço do texto escrito e o dos desenhos e pinturas é sempre tido em consideração. A razão para manter esses intervalos é que, segundo Mouchard, eles criam espaços dentro dos espaços e tem uma função específica de gerar tensões:

Les multiplicités en général sont actives, chez Michaux; elles sont génératrices de tensions, productrices de mouvements spécifiques. La division, surtout, entre les espaces, loin d'être simplement reçue, est créatrice. Elle se reforme – dans la mesure où elle n'est pas une fois pour toutes acceptée – comme une limite invisible et toujours féconde. Et les espaces de Michaux renaissent de ce qui (frontières ou éclipses brusques, lignes de partage ou distances insaisissables, crêtes brusquement surgies) les distingue<sup>188</sup>. (Mouchard 2001, para. 6)

Gerar tensões e produzir movimentos específicos seria a função principal dos espaços na obra de Michaux na visão de Mouchard. Este pensamento desdobra-se na ideia de que a força da materialidade apoia as provocações do conhecimento, como afirma

---

188 “As multiplicidades em geral são activas em Michaux; eles geram tensões, produzindo movimentos específicos. A divisão, especialmente, entre espaços, longe de ser simplesmente recebida, é criativa. Está se reformando - na medida em que não é aceito de uma vez por todas - como um limite invisível e sempre fértil. E os espaços de Michaux renascem daquilo que (fronteiras abruptas ou eclipses, linhas divisórias ou distâncias indescritíveis, picos surgidos abruptamente) os distingue.” (Mouchard 2001, para. 6 ; tradução do autor)

Johanna Drucker em *Entity to Event* (2009). Consequentemente, podemos afirmar que esta tensão sobre os espaços faz do livro de Michaux um objeto de apreciação estética, pois procura expressar-se também na forma *como se mostra*. Faz com que o texto provoque uma resposta activa do leitor, resposta a uma força estética presente no corpo textual e no livro objecto.

Esta tensão tem origem na obra de Michaux desde as primeiras publicações através de um conflito entre os interiores e exteriores; os espaços estrangeiros; os finitos e os infinitos. Esta força gera, assim, uma crise dos espaços gráficos da sua obra, onde os espaços vazios também são preenchidos de significados e, portanto, é necessária uma eterna reorganização dos limites da página. Por não possuir um caminho sequencial para o olho seguir no tempo da leitura, a noção de continuidade não é estritamente mensurável. O texto pode ser visto com um olhar geral, bem como lido em sua estrutura narrativa ou através do fluxo da composição visual. Este olhar é removido da sequência do tempo, tanto na sua direccionalidade como na sua focalização. Assim, a obra de Michaux passa a jogar com a percepção do tempo do leitor em sua narrativa. Tal organização tipográfica tem o seu modo de se impor de acordo com o desejo de “agir” que impulsiona os poemas do escritor. Desempenham plenamente o seu papel nos momentos em que a presença do espaço nos textos de Michaux não é apenas relacionados ao conteúdo, mas em sua forma. As interrupções, repetições e imagens distribuídas durante a leitura promovem um olhar estético sobre o texto.

Tais pausas textuais seriam, portanto, outra forma poderosa de dizer, “silenciosamente”. Consequentemente, a interrupção textual em Michaux torna-se um parceiro estético para explorar o evento da leitura. Mouchard (2001) compara estas interrupções na obra de Michaux com o vazio e a distância na escultura do artista Alberto Giacometti. Segundo Mouchard os intervalos de Michaux são tão importantes quanto os intervalos não preenchidos das esculturas de bronze de Giacometti. Podemos dizer ainda que esses intervalos atraem a figura da respiração. Nas palavras de Mouchard:

Ces dispositions ne miment ni ne redoublent simplement ce qui peut être dit (décrit, raconté) d’espaces divers. Dans le poème « L’Avenir », l’espace était d’abord celui que rendaient sensible et actif, latéralement, sur la page, les vers, leurs interruptions non codifiées, à chaque fois singulières. Rien là, certes, que

de très général. Le vide (blanc, silence) – un vide à ressentir, respiratoirement – est comme activé par la succession des vers inventant selon l’avancée du poème leur propre mesure. Mais, plus que chez d’autres poètes du vers libre, l’espace, chez Michaux, devient non pas un double, mais plutôt un partenaire du poème. Comme le vide et la distance qu’une sculpture de Giacometti entaille tout autant que le bronze. Pour les vers de Michaux et leur mesure battante ou respiratoire, c’est un autre souffle qui répond au souffle, l’interrompt, le relance, en rabattant obstinément, l’un après l’autre, les vers...<sup>189</sup>(Mouchard 2001,para. 22)

Espaços em brancos, intervalos, escrita na margem da página. O arranjo do texto interrompe a prática usual de leitura. Segundo Liliane Louvel em *A Descrição Pictural*, o texto que supõe a descrição de eventos oferece como matéria-prima belos efeitos de enquadramento, “cerca-se com uma borda da descrição pictural” (Louvel 2006, 205). A página do livro não é apenas um veículo para um conteúdo literário, mas um objeto que explora as possibilidades do livro. Michaux comunica-se em todos os espaços do livro como forma de que o texto se mostre. Sem dúvida, diminui a distância incalculável e oferece interrupções de comunicação entre *o dito* e, por muitas vezes, *o como é dito*. Exemplifico com a escrita na margem das páginas. A escrita na margem é uma repetição do que está já está manifesto no corpo central da mesma página. A margem funciona como um eco, uma repetição e confirmação do composto no centro da página, mas também como um destaque, a palavra-chave comunicadora da vivência. O que evidencia-se não é *o dito*, mas *o como é dito*. Neste caso, a voz apresenta-se na margem. A margem é o espaço onde Michaux comunica consigo mesmo e com a própria escrita centralizada. Questiona este centro ao interferir em sua autoridade descritiva. Desta forma, rasura a soberania gráfico-texto-central. Parece-me também uma tradução da sua

---

189 “Essas disposições não imitam ou duplicam o que pode ser dito (descrito, narrado) de vários espaços. No poema "O Futuro", o espaço foi o primeiro que se tornou sensível e ativo, lateralmente, na página, os versos, suas interrupções não codificadas, cada vez singular. Nada ali, certamente, muito geral. O vazio (branco, silêncio) - um vazio a ser sentido, sem fôlego - é como se ativado pela sucessão de versos que, de acordo com o progresso do poema, inventam sua própria medida. Mas, mais do que em outros poetas de verso livre, o espaço, em Michaux, torna-se não um duplo, mas um parceiro do poema. Como o vazio e a distância que uma escultura de Giacometti corta tanto quanto o bronze. Para os versos de Michaux e sua medida de pulsação ou respiração, é outra respiração que responde à respiração, a interrompe, a estimula, curvando obstinadamente, um após o outro, os versos...” (Mouchard 2001,para. 22; tradução do autor)

própria história pessoal e profissional, onde fugir do centro era uma busca fundamental ou um sinónimo de resistência de integração.

Entretanto, a função da repetição será explorada com detença mais adiante. A relação entre a repetição na margem da página e o que o texto central consigna é evidente para qualquer leitura, mas nunca constitui uma simples repetição, como abaixo se exemplifica:

*sans doute pas.*

Mécanisme de perversité, c'est-à-dire de révolte a priori contre la paix, contre le calme, contre l'acceptation de l'ordre habituel, contre le réflexe.

Active perversion qui automatique rejette le vrai. Un infime reste de houle bouscule, agite, suscite les poussées antagonistes.

La soirée me fit du bien. Je revins apaisé... apparemment.

*perversion :  
changement de  
direction.*

\*  
\* \*

Quelques jours avaient passé.  
Je pouvais me croire guéri. J'entrais dans la quatrième nuit. J'entrais, sans le savoir, dans l'horreur, pour être en

*Quatre nuits  
plus tard.*

147

Henri Michaux in *Miserable Miracle* 1972, 147

Damos conta de que a repetição do texto está intimamente associada à sua ocupação com questões relacionadas à voz narrativa. O recurso introduz um efeito polifónico, ou de eco, criando estruturas que permitem a interação de uma ampla gama de vozes textuais. Assim, na exploração da margem através da repetição revela-se um espaço, ou um espaço-tempo, que o texto/poema concebe e condensa. Este torna-se sensível na leitura e questiona o conteúdo e a imposição de um sentido textual. As interrupções introduzem a figura da resistência ao texto central, como se mostrassem a fragilidade do mesmo ou questionassem o direito a esse lugar 'principal' da mancha gráfica.

*A repetição como recurso*

A repetição é distribuída ao longo do texto de Michaux com diferentes ramificações. Tematiza a vivência do efeito da mescalina, mas também são repetições das próprias palavras inscritas no centro do texto ou na margem textual. As repetições à margem geram uma pista ou uma confirmação do que se mostra no centro. Mas há sobretudo um rastro de pensamento na repetição e diz respeito à exploração do infinito distante e turbulento. Devolvem-nos o que chega ao fim e se repete, ou seria aquele que interrompe e retorna? Estaria Michaux a tentar definir a vivência do infinito como esta sensação de repetição ou a possibilidade que é dada para o retorno? Para além de ser uma característica forte do efeito da mescalina, a repetição traz também uma ideia de movimento e ritmo, situado entre imagem e o texto. Não há repetição sem movimento. Assim como no eco, a repetição é um retorno, uma escuta.

Na óptica de Parish (2007), repetição e anáfora estão entre os dispositivos poéticos favoritos de Michaux. Para a crítica, o artista usa tais dispositivos como forma de conceder aos textos um tom de intensidade *in crescendo*. Já na análise de Rigaud-Dryton (2005), a ênfase na repetição apontava a apresentação de uma singularidade no texto de Michaux. Essa ênfase na repetição está intimamente ligada ao deslocamento textual do centro para a margem, mas também à aparição das visões sob os efeitos da mescalina. Apesar de concordar com ambas as leituras, a repetição comparece na minha análise como uma resistência da imposição da linguagem como *dictum* determinado pela razão, impondo a necessidade de significar em função de uma teia linguística de signos diferenciais. Uma resistência à oração textual complexa. Uma demonstração activa do que Michaux chama ‘escrita crua’ ou um modo de combate da abundância da própria escrita. A repetição encontra-se, acima de tudo, nas margens das páginas dos livros, nas fronteiras do território imaginário, na simetria da imagem, nos traços.

Outro ponto a ser pensado a respeito da repetição refere-se à exploração da interioridade. A repetição, consabidamente, é utilizada como técnica para a meditação espiritual: o budismo, o cristianismo, o judaísmo e o islamismo fazem uso da repetição de gestos, sons e palavras para atrair a mente para dentro, afastando-a das contingências da vida quotidiana. Neste sentido, a repetição dispõe uma espécie de concentração energética que conduz à instrospecção, ao encontro com o inconsciente ou à manifestação do ser. Isto faz da repetição uma ferramenta de deslocamento do estado ordinário para o

estado extraordinário e infinito. A repetição seria, portanto, também um condutor de toda a alucinação e talvez atributo proeminente para entender a mescaligrafia de Michaux. Sobre a repetição, escreve o autor em *Misérable Miracle*:

La répétition (elle aussi créant des symétries) est autrement curieuse. Pas question naturellement de figures répétées trois ou quatre fois. Une répétition, ici n'existe pas au-dessous de cent, et encore la dernière n'en est que la fin provisoire, jusqu'à ce que vous l'observiez, alors elle se répète aussitôt, deux, trois, quatre cents fois. Étrange multiplication (tout cet univers naît par gestation spasmodique)<sup>190</sup>. (Michaux, 1972: 73-74)

'Espasmódico' refere aquilo que causa espasmos repetidos e descontínuos. Ao ingerir a mescalina, todo o universo do infinito turbulento emerge de uma gestão espasmódica. Michaux afirma que não existe abaixo de cem repetições desses espasmos, mas também não deixa claro se se trata de uma hipérbole ou se de facto os chegou a contabilizar. Sabemos, portanto, que são muitas repetições de imagens e que dão uma sensação de mais de cem repetições. Entretanto, apesar da repetição parecer um efeito colateral da droga, pode ser vista também como a condição de possibilidade da vivência lisérgica. Isto é, sem a repetição como dispositivo condutor para alcançar o infinito e explorar o inconsciente, não existe a revelação da verdade – como afirma o artista em diferentes passagens da obra – e do conhecimento de si. Portanto, a repetição pode ser interpretada como um instrumento que auxilia a revelação e a diferenciação das coisas. É na repetição da visão, potenciada pela mescalina, que Michaux pode 'ver melhor' as imagens. Seria este o motivo de tamanha obsessão por revelações e verdades formuladas pelo poeta Michaux? Seria a repetição o movimento necessário para dar atenção às diferenças e aos detalhes? Michaux continua:

Au même moment, c'est-à-dire dans les vingt moment que son un moment ordinaire, dans un tiers de seconde peut-être, je sens un frisson, je vois

---

190 "A repetição (também criando simetrias) é curiosa. Naturalmente, nenhuma questão de figuras repetidas três ou quatro vezes. Uma repetição, aqui não existe abaixo de cem, e ainda a última é apenas o fim provisório, até que você a observe, então ela se repete imediatamente, duas, trezentas e quatrocentas vezes. Estranha multiplicação (todo esse universo nasce da gestação espasmódica)." (Michaux, 1972: 73-74; tradução do autor)

frissonner le mot, je vois de petits “friss” écrits, à l’infini, et des “s” en sifflent quoique sans faire de bruit, en même temps on me ratisse, je suis tirillé...<sup>191</sup>  
(Michaux, 1972: 75-76)

Podemos entender, portanto, que o padrão de repetição não é apenas replicado no texto lateral, mas na morfologia da própria palavra. Rigaud-Dryton (2005) observa que enquanto o impacto das palavras e sons repetidos na narrativa inscrita no corpo central da mancha gráfica é diluído pelo fluxo geral da linguagem, o texto lateral mais condensado é reduzido à repetição. Aplicado ao texto supracitado de Michaux, percebemos que o artista sente um *frisson*. Entretanto, para conceder uma atenção especial à palavra e, desta forma, explorar a suas possibilidades estéticas, Michaux repete a palavra por diversas vezes. Aplica o que diz perceber no trecho: a divisão das palavras. Explora e divide a palavra *frisson* até chegar a diferença morfológica, onde prolonga e desloca a letra “s”. Letra “s” que para o poeta oferece a substância sonora e compõe o significado da palavra *frisson*. Todo arrepio existente tem origem no “s”, em eco, infinito e repetição. Por este motivo, a mescaligrafia também se faz de repetição para trazer a materialidade da vivência da mescalina, supondo experimentação com as palavras. O “S” está presente na sensação da mescalina como nos mostra Michaux noutra passagem, agora em *Connaissance Par Les Gouffre*:

Soudains les liens (de la pensée) devenus cordages.  
font un bruit pénible dans une poulie  
Inouïe! Inouïe transformation  
passage à trouble  
S S S S S (Michaux 1967, 109)<sup>192</sup>

O pensamento devém cordiforme, representável pelo “S”, que ao mesmo tempo representa figurativamente o arrepio. Mas, sobretudo, é a letra do alfabeto ocidental que garante mais curvas e, neste caso, maior movimento. Seria, portanto, a

---

191 “Ao mesmo tempo, ou seja, nos vinte momentos em que é um momento comum, em um terço de segundo, talvez, sinto um arrepio, vejo a palavra se dividindo, vejo pequenos “arreprios” escritos, ad infinitum, e “s” assobiam, embora sem fazer barulho, ao mesmo tempo em que sou arrecadado, estou rasgado...” (Michaux, 1972: 75-76; tradução do autor)

192 “De repente, os elos (do pensamento) tornam-se cordas/ fazem um barulho doloroso em uma polia/ Inacreditável! Inacreditável transformação/ transição para problemas/ S S S S S.” (Michaux 1967, 109 ; tradução do autor)

mescaligrafia uma desorganização das palavras ao infinito? Ou uma multiplicidade de composição? Certamente, a obra de Michaux dispõe uma rica composição de formas diante de um objecto único e enigmático – a mesalina – resistente ao significado e ao pensamento racional. Se levarmos em consideração o objecto sobre o qual Michaux se debruça em sua obra, encontraremos um caminho que articula a unidade das palavras e a multiplicidade combinatória entre elas. Neste caso, a prática da escrita não se reduz ao significado das palavras, a sua reorganização e repetição abre caminhos de inovação:

Répétition des petits chocs d'une longue sensation ainsi décomposée. Répétition de toute sorte à peine reconnaissable. Répétition à n'en pas finir, dont on n'a pas besoin et qui ébranle la tête. Répétition de métronome enragé. Répétition augment encore l'accentuation déjà existante. Accentuation qui insiste, qui insiste, qui insiste, qui despotiquement insiste, qui revient, qui ne lâche pas, qui augmente la présence, l'impression de présence, qui hallucine, qui invite à la foi, que est déjà la foi, une foi à la frappe incessante<sup>193</sup>. (Michaux 1964, 16)

A palavra ‘repetição’ repete-se. Michaux mostra-nos detalhadamente como, por um processo de sobreposição e repetição, um infinito turbulento de vozes é sugerido com o objetivo de obter um efeito polifônico semelhante ao de um cânone. Aos olhos de Michaux, a repetição é mais do que necessária. A repetição das palavras bagunça um ideal de escrita sem repetições. A repetição, ela-aqui-também-mesma, costuma causar um mal-estar na leitura, pois costuma desagradar os detentores das belas letras. A repetição escancara o incômodo que o logocentrismo tem do cru, pois está voltado exclusivamente para a beleza das estruturas padrões. O trabalho de repetição, embora pareça gratuito, obriga-nos a ajustar a nossa visão da leitura para a acomodar.

---

193 “Repetição dos pequenos choques de um longo sentimento assim decompostos. Repetição de todos os tipos quase irreconhecível. Repetição sem fim, o que não precisamos e balançando a cabeça. Repetição de metrônomo louco. A repetição aumenta ainda mais a ênfase já existente. Ênfase que insiste, insiste, insiste, insiste despoticamente, retorna, não desiste, aumenta presença, impressão de presença, alucina, convida à fé, que já é fé, fé na greve constante.” (Michaux 1964, 16 ; tradução do autor)

## *O movimento e a agitação na mescaligrafia*

O trabalho da mescaligrafia demanda uma consideração interdisciplinar entre linguagem verbal e imagem icónica, reunindo-as a ambas no corpo do livro. Palavras e imagens podem realmente funcionar em conjunto, acompanham-se como numa peça musical. Como em uma posição orquestral, combinam muitos instrumentos diferentes. Consequentemente, a obra de Michaux reúne elementos para produzir uma expressão singular de um conjunto de técnicas artísticas. Ao pensar a relação da mescalina com a música, Michaux afirma que “La musique – je le comprenais à présent – est une opération pour se soustraire aux lois de ce monde, à ses suretés, à son inflexibilité, à ses aspérités, à sa solide et humaine matérialité<sup>194</sup>” (Michaux 1967, 79).

Este movimento rítmico, musical, é uma característica comum à maioria das drogas, provocada pela velocidade mental acelerada. Numa peça musical, no entanto, os diferentes instrumentos nem sempre tocam em harmonia. O movimento desarmónico aparece tanto no modo de escrita do autor, como no ritmo das linhas e dos traços dos desenhos. Mas não só, é também como Michaux traceja o conteúdo do próprio livro, como ele entende os efeitos da mescalina. Os títulos dos seus livros também carregam no bojo palavras que tracejam a figura do movimento, como é o caso da palavra “turbulento”, nome bastante explorado pelo artista. “Turbulento”, como significado, atrai um rastro de falta de tranquilidade e moderação; refere aquilo que se comporta de modo irrequieto, ruidoso e incomodativo; ou que se compraz na agitação. O turbulento é um movimento tumultuoso, inquieto.

Desde o primeiro livro da série, no capítulo III de *Misérable Miracle*, Michaux esclarece que a droga provoca um estado de vibração, “vibrations multiples, au début presque foudroyantes”<sup>195</sup> (Michaux 1972, 60). Ou seja, desde muito cedo a percepção do movimento e das suas mudanças surge como uma questão a ser analisada, pois o espaço e o tempo se movimentam sob o estado alucinogénio de modo particular. A questão agitação/movimento da mescalina comparece também nos seguintes livros da

---

194 “A música - eu entendi agora - é uma operação para fugir das leis deste mundo, de sua segurança, de sua inflexibilidade, de suas asperidades, de materialidade sólida e humana.” (Michaux 1967, 79; tradução do autor)

195 “vibrações múltiplas, a princípio quase relâmpago.” (Michaux 1972, 60; tradução do autor)

série sobre a droga. O ritmo da mescalina parece impulsionar o artista a mediar entre espaços internos e externos confrontando-o com os limites do corpo, da existência e da linguagem. A vivência da mescalina, assim, consiste numa manifestação amplificada e repetida, uma “autopsychographie<sup>196</sup>” (Michaux 1967, 109) acelerada com um ritmo musical, um tanto desarmônica, figura do que ocorre no ‘interior distante’ do artista.

O movimento é mostrado ao iniciar as primeiras páginas de *L’infini Turbulent*. Luc Courchesne (2003) observa neste livro de Michaux uma intensidade crescente da sugestão de movimento: o narrador, sujeito do experimento, atribui variações ao corpo. Essas variações são explicadas como movimentos sanguíneos, celulares e moleculares. Contudo, Courchesne destaca a propósito da sensação de um movimento exterior:

Le texte montre que les mouvements du corps en viennent à se confondre avec l’agitation trouvée au dehors, sous quelque forme que ce soit: le narrateur donne l’exemple de rapides parcelles de poussières «démascarées» par un rayon de soleil. Les poussières dans ce cas ne valent que pour la vitesse de leur mouvement chaotique. On note alors dans le texte l’état parcellaire des représentations, corollaire d’une sensation d’agitation extrême<sup>197</sup>. (Courchesne 2003, 14)

Ou seja, a velocidade aumenta como se a aceleração se baseasse na primeira acentuação. E mais, as impressões dos objetos reverberam o tempo percebido e sentido. Portanto, a agitação vai além da multiplicação de imagens, ideias, desejos e impulsos, mas também pelo número de passagens justificado pela natureza múltipla do tempo. Esta agitação do corpo supõe uma agitação anterior do inconsciente que se projeta no exterior. Este movimento de influência intern/externo não é unilateral, mas bilateral: o movimento exterior influencia o ritmo do pensamento. O ritmo descrito pelo poeta atrai atributos de objetos inumanos e inanimados: o movimento do mineral na terra, o

---

196 “Autopsicografia.” (Michaux 1967: 109; tradução do autor)

197 “O texto mostra que os movimentos do corpo são confundidos com a agitação encontrada lá fora, de qualquer forma: o narrador dá o exemplo de pacotes rápidos de poeira “desmascarados” por um raio de sol. Nesse caso, a poeira é válida apenas pela velocidade do movimento caótico. Notamos então no texto o estado fragmentado das representações, um corolário de um sentimento de extrema agitação.” (Courchesne, 2003: 14; tradução do autor)

movimento de corpos químicos elementares. Michaux deixa a linguagem ser afetada pelo que descreve como sendo um “movimento contínuo” do que é vivenciado. Entretanto, a ideia de continuidade ganha contornos materiais na diagramação e fronteiras da página. Como escreve em *L'infini Turbulent*, o efeito da mescalina provoca um estado Agitado, AGITADO, AGITADO – recorrendo, novamente, à caixa alta. A repetição e o movimento são os dispositivos com que Michaux enfatiza a intensificação sensorial *sous influence*. A agitação atrai a ideia de movimento, sim, mas também de ansiedade e perturbação constante.

A respeito do movimento, em *L'esthétique du Pli dans l'oeuvre de Henri Michaux*, Llewellyn Brown (2007) também destaca algumas características não observadas por Courchesne (2003). A autora observa a incidência de nomes que apontam para uma ideia de movimento. Sobre este fenômeno, a autora descreve:

En affect, les mots évocateurs d'une topologie ne manquent pas au fil des pages, adoptant à l'occasion, des tournures paradoxales: *dedans, dehors, rond, boule, pot, vide, fond, gouffre, centre et absence, planéité, horizon, infini, ailleurs, lointain intérieur*. D'autres expressions marquantes évoquent une matérialité dynamique: *passages, vitesse, par surprise, moments, chemins cherchés, chemins perdu, déplacements, dégagements, glissements, affrontements, ruptures, émergences, résurgences, face à ce qui se dérobe, sans fin, turbulence, poteaux d'angle...*<sup>198</sup> (Brown 2007, 06)

A vivência impõe a Michaux encontrar-se, segundo Brown, entre voltas paradoxais e uma materialidade dinâmica. O artista sugere o movimento a partir do conteúdo e significado das palavras, para além da sobreposição de imagens, vocábulos e interrupções. As palavras que Brown destaca são constantes dentro da escrita de Michaux e as mesmas traduzem uma vivência que é mostrada na sua resistência à explicação

---

198 “Com efeito, as palavras evocativas de uma topologia não perdem as páginas, adotando ocasionalmente voltas paradoxais: dentro, fora, redondo, bola, panela, vácuo, fundo, abismo, centro e ausência, planicidade, horizonte, infinito, em outro lugar, interior distante. Outras expressões marcantes evocam uma materialidade dinâmica: passagens, velocidade, surpresa, momentos, caminhos procurados, caminhos perdidos, deslocamentos, folgas, deslizamentos de terra, confrontos, rupturas, emergências, ressurgimentos diante do que está oculto, sem fim, turbulência, postes de canto ...” (Brown 2007, 06; tradução do autor)

através das mesmas. Entretanto, o facto chama a atenção justamente por trazer sempre nomes ou descrições diretas ao invés de explicações em orações complexas.

Se ampliarmos as palavras destacadas por Brown (2007) com o conjunto das palavras dos títulos de Michaux, depararemos com o facto de que, na sua maioria, são palavras que sugerem movimento. Destaco algumas em questão: *La nuit remue, Ailleurs, Passages, Mouvements, L'infini turbulent, Paix dan les brisements, Vents et Poussières, Vers la complétude, Emergences-Résurgences, Moments: Traversée du temps, Par la voie des rythmes, Transgressions, Dégagements*<sup>199</sup>. Para Laurie Edson (1985), o movimento oferece a Michaux uma mudança de perspectiva em novas formas de experimentar a vida. A oposição presente nos títulos parece ser destinada a promover uma tensão, uma troca de energia, a criação de um campo de forças em ressonância. Os títulos validam uma longa linha de obras que têm como ponto de partida o movimento. Desta forma, os títulos convidam a ler apontando para uma homogeneidade na obra de Michaux: a do movimento em direcção a lugares distantes. Parece ser esta a ideia de movimento presente no *corpus* de estudos sobre a mescalina de Michaux. A característica dominante do efeito da mescalina, como nos aponta Edson:

The dominant characteristic of the drug experience, as Michaux explain, is movement. Objects oscillate fluidly, photographs become three-dimensional, and the whole world of fixed objects becomes mysteriously transformed under the influence of drugs. Everything finite yields to the indefinite and the infinite: "Cessation du fini, du mirage du fini, de la conviction illusoire qu'il existe du fini, du conclu, du terminé, de l'arrêté" [...]. (Edson1985, 22)

Jornada incansável, sem descanso. Momentos de descontrolo. Espaços de inúmeros pontos. Os ritmos existem em movimentos descontínuos e fazem parte da experiência de Michaux com a mescalina. Os objetos passam, desta forma, a mostrar uma condição fluida, cinética. Verifica-se, entretanto, uma necessidade de observar o modo como o artista se movimenta também na linguagem, alternando imagens e palavras. No

---

199 "A noite agitada, Em outros lugares, Passagens, Movimentos, O infinito turbulento, Paz nos rompimentos, Ventos e poeiras, Rumo à perfeição, Emergências-Ressurgimentos, Momentos: Cruzamento do Tempo, A propósito dos ritmos, Transgressões, Folgas" (Brown 2007, 06; tradução do autor)

seguinte capítulo, neste sentido, incidirei sobre alguns aspectos determinantes da iconografia das imagens visuais de Michaux.

## CAPÍTULO 8. MESCALIGRAFIA (II): PICTOGRAFIA LISÉRGICA DE HENRI MICHAUX

Ao combinar o trabalho plástico e o trabalho literário, a obra de Michaux traça alguns aspectos de fusão entre ambos, devolvendo-nos um estudo híbrido através de imagens e caligrafias. É com o pincel e a caneta que Michaux afirma a sua autoridade na obra de arte. Propõe, assim, uma celebração da linha, discriminando as suas variedades e, sobretudo, mostrando o sensível presente na linha. Apesar dos primeiros trabalhos de Michaux utilizarem a técnica *frottage*, sobre a qual já articulei algumas considerações, na obra com a mesalina o movimento livre da mão é a sua principal técnica. O artista busca a união entre a escrita e a imagem para formar um todo indissociável. A abstracção, entretanto, é também uma marca presente. Michaux revela-nos através das linhas como pensa o ser e a sua energia secreta, mesmo fora de uma representação pictórica. Uma linha que busca não uma relação entre imagem e palavra, mas um espaço comum mediado pela mão e o pincel que inscreve o traço na página. O que está em questão neste espaço de comunhão entre imagem e escrita através da linha é a lógica binária que separa a imagem da escrita. Na linha e em seu movimento, Michaux lembra que escrita é também imagem icónica.

Sabemos, entretanto, que a iconografia não foi a primeira forma de expressão estética escolhida pelo artista. Também é de informação pública e consensual os motivos desta transição, associados a uma certa insatisfação com a lógica do sentido da palavra e o modo discursivo ocidental de expressão. Podemos afirmar, também, que a insatisfação de Michaux com a significação da palavra deu os seus primeiros sinais em *Ecuador*, diário de bordo do autor pela América Latina. Nesta obra, publicada em 1929, o escritor francês afirma:

Le nom. Je cherchais des noms et j'étais malheureux. Le nom: valeur d'après coup et de longue expérience. Il n'y en a que pour les peintres dans le premier contact avec l'étranger; le dessin, la couleur, quel tout et qui se présente d'emblée! Ce pâté d'on ne sait quoi, c'est ça la nature, mais d'objets non, point

du tout.C'est après de mûrs examen détaillés, et un point de vue décidé qu'on arrive au nom. Un nom est un objet à détacher<sup>200</sup> (Michaux, 2006, para. 13)

É, portanto, expandindo este núcleo embrionário que emanam, em obras posteriores, os seus grafismos e as suas imagens icônicas. Antes do nome, a imagem a cor, a materialidade. A imagem é aquilo que antecede, no pensamento de Michaux, o próprio nome da coisa. Portanto, para concebermos o nome é necessária uma análise detalhada do que é visto ou experienciado. O nome, a palavra, nasce como reposta de um objeto em destaque. O pensamento do artista concorda com o de Anne-Marie Christin, por exemplo; esta autora afirma que a escrita não tem representação na fala, mas nasce “de uma estrutura elaborada a partir da imagem” (Christin, 2006: 64). A falta de nomes, portanto, é um impasse para a explicação do acontecido. Para Michaux, a solução para esta falta é a criação de um texto híbrido, um iconotexto<sup>201</sup>, em que possa combinar grafismos e palavras como composição de sentido.

O texto híbrido, imagem e palavra, não é, entretanto, uma exclusividade das vivências com a mesalina. Nina Parish (2007) destaca que, no ano em que *Misérable Miracle* foi publicado, Michaux já havia produzido outros livros contendo elementos verbais e visuais. De facto, essa combinação de texto e imagem foi sugerida desde um estágio muito inicial. Em outros textos, Michaux evoca a pintura como uma forma de expressão e comunicação mais directa do que a escrita. A partir de 1936, Michaux publica livros com conteúdo verbo-visual, começando por *Entre centre et absence* (1936). Continuará a fazê-lo pelo resto da sua vida criativa. Esses livros indiciam uma tentativa de ir além da mera ilustração, já que a relação entre palavra e imagem varia imensamente de um trabalho para outro.

Sobre a carreira de Michaux como artista, Parish (2007) afirma que os desenhos concebidos sob a influência da mesalina trouxeram-lhe reconhecimento

---

200 “O nome. Eu estava procurando por nomes e fiquei infeliz. O nome: valor após o fato, e longa experiência. Há apenas para pintores no primeiro contato com o estrangeiro; o desenho, a cor, o que tudo e aquilo se apresenta desde o começo! Essa patinha de quem sabe o que é natureza, mas não objetos, de forma alguma, é depois de um exame detalhado e de um ponto de vista decidido que chegamos ao nome. Um nome é um objeto destacado.” (Michaux, 2006, para. 13; tradução do autor)

201 Termo utilizado por Liliane Louvel em “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto” no livro *Poéticas do Visível: ensaio sobre a escrita e a imagem* organizado por Márcia Arbex e publicado pela editora UFMG em 2006.

instantâneo e foram amplamente exibidos desde o início. A publicação de *Misérable Miracle*, no início de 1956, veio logo seguida de uma exposição das imagens integradas no livro. A interação entre desenho e escrita tornou-se essencial para as publicações e passou a ser uma característica presente no trabalho do artista. Apesar de *Connaissance par les gouffres* (1961) e *Les Grandes Épreuves de l'esprit* (1966) não conterem nenhum desenho, outra forma de composição estética, como a tipografia, são exploradas nessas obras.

Renée Riese Hubert, no artigo *Paix dans les brisements: trajectoire verbal et graphique* (1986), afirma que como os desenhos e as palavras são sectores separados da obra de Michaux, seria imprudente, segundo a autora, procurar por escrito um comentário sobre o desenho elaborado pelo próprio artista. Esta seria, portanto, a lógica utilizada por Michaux para compor o livro e as ilustrações. Hubert afirma que Michaux insiste em gestos catárticos paralelos nos quais o desenho provaria ser mais eficaz que as palavras, pois permite libertar-se das exigências de um passado e de uma experiência sintáctica ou vivida anteriormente. No desenho não há uma sequência temporal como a exigida pelo estruturalismo racional inerente à palavra e ao texto. No desenho não temos um início, meio e fim estipulado pelas regras da escrita. Há um abandono, uma ruptura do valor das regras.

Ao contrário do que afirma Hubert, no livro *Emergences-Résurgences* (1972), Michaux revela uma boa parte dos seus métodos pictóricos e das possíveis leituras a respeito do próprio trabalho com a imagem sob influência da mescalina. O livro descreve como o seu exercício de escrita automática, gráfica e pictórica, se intensificaram após a vivência com a droga. O artista mostra-nos como experimentar linhas sem direção nem propósito: as linhas buscam algo, mas não sabem exactamente o que buscam. Nas figuras compartilhadas pelo artista para ilustrar o trabalho, especialmente aquelas que expressam tensão corporal, uma música secreta encontra gradualmente os ritmos das sensações. A questão inicial que surge é: qual a origem destas imagens que a língua não consegue traduzir por completo? E qual a relação existente entre as imagens, já traduzidas, e a palavra? Envolto na resolução destas questões, Michaux escreve:

Constamment en ces heures étirées je recevais, les yeux fermés, la preuve que l'image est un certain immédiat que le langage ne peut traduire que de très loin,

et qu'elle a dans l'esprit une place vraiment à part, matière première pour la pensée<sup>202</sup>. (Michaux 1993, 84)

A imagem tem um lugar à parte na mente, e este lugar, segundo Michaux, é diferente do reservado para a linguagem. Michaux fecha os olhos para poder *ver* melhor as imagens que surgem de um interior distante. Ao confrontar-se com a impossibilidade da língua em traduzir a linguagem, o artista exercita uma outra forma de *ver* imagens: abre-se à comunicação consigo mesmo e para o universo interior. Em suas palavras, “Il y a un certain fantôme intérieur qu’il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l’extérieur... souvent comme des semelles<sup>203</sup>” (Michaux 2016, “En pensant au phénomène de la peinture”, para 25). Para o artista, há algo no nosso interior que deveríamos saber expressar e revelar mais do que as formas exteriores. Um certo fantasma, como veremos.

#### *O fantomisme<sup>204</sup> e o interior revelado*

O trabalho de Michaux aspira a revelar formas autónomas e ocultas: os fantasmas interiores. Os fantasmas que, segundo o artista, não são revelados por sofrerem transformações no âmbito do consciente e se adequarem às influências do ambiente externo e do contacto social. Michaux postula estas formas como se permitissem uma comunicação directa com o que chama “matéria-prima do pensamento”. Muito parecido com ao conceito de arquétipo de Jung, que seria uma imagem mental primitiva herdada do tempo ancestral humano e está presente no inconsciente coletivo. Matéria-prima, imagem primitiva herdada, seria esta imagem, portanto, produto do inconsciente? As linhas buscam algo sem saber exactamente o quê por uma pulsão do inconsciente. Movimento-pulsão. O que pulsa na linha? O artista sugere, “Un être fluidique qui ne

---

202 “Constantemente nessas horas esticadas recebi, com os olhos fechados, a prova de que a imagem é um certo imediato que a língua só pode traduzir de muito longe, e que tem na mente um lugar realmente à parte, matéria-prima para pensar.” (Michaux, 1993: 84; tradução do autor)

203 “Há um certo fantasma interior que deveríamos ser capazes de pintar, e não o nariz, os olhos, os cabelos que estão do lado de fora... geralmente como as solas.” (Michaux 1993, 84; tradução do autor)

204 “Fantomisme” ou “Psychologisme” é como Michaux define a sua obra de arte no livro *Passages* (1937-1950). Michaux sente-se pressionado em enquadrar-se em algum movimento e cria, portanto, o seu próprio movimento.

correspond pas aux os et à la peau pardessus, que nous voyons aussitôt...<sup>205</sup>” (Michaux 2016 “En pensant au phénomène de la peinture”, para. 26). Deste modo, a linha não corresponde à matéria, mas ao seu contrário, a parte imaterial do ser: a mente. Ou seja, o fio condutor do pensamento labiríntico de Ariadne.

Entretanto, é necessário considerar outras questões não menos importantes da ‘técnica’ de Michaux. O escritor francês não teve estudos de desenho ou de pintura o que, por conseguinte, compromete as possibilidades de criação na página em branco ou na tela vazia. *Pretende* desenhar, mas é também verdade que se limita, precisamente, à tentativa de desenho. Por este motivo, a sensação de impossibilidade de tradução do inconsciente é intensificada pelas limitações técnicas. Michaux não tem estudos de pintura e não desenvolveu a habilidade necessária para o desenho. O próprio artista afirma em entrevistas que só após o conhecimento de artistas como Jackson Pollock e Paul Klee foi possível pensar na possibilidade de se expressar através de pinturas e imagens, pois o expressionismo abstracto concedia-lhe certa segurança para a actividade pictórica. Assim, os primeiros traços de Michaux são pouco relevantes, por evidenciarem não saber ao certo o que pretende significar e não assumir plenamente não pretender significar nada.

Os desenhos de Michaux sob efeito da mescalina devem ser entendidos como figurações “pré-gestuais” no sentido em que tentam expressar directamente os movimentos de suas vibrações neurais na tela em branco. Por este motivo, as suas imagens apresentam movimentos livres e diversas interferências, procurando revelar, por este meio, as vibrações do pensamento. Há uma tentativa de se aproximar de movimentos expressivamente ‘naturais’, de forma automática. É essencial, entretanto, examinar o uso da palavra “natural” com mais detalhe. Em seu uso actual e genérico, parece sinalizar o contrário de “artificial”. Assim, as linguagens naturais opõem-se às linguagens que constituem sistemas formais e específicos. O “natural” pode, então, sinalizar o informal em oposição ao formal, ou o biológico em oposição ao artificial ou social. Parece que a busca de Michaux por movimentos automáticos se concentra exactamente em oposição às convenções formais da pintura e do desenho. Portanto, não ter conhecimentos técnicos, neste caso, favorece o desenvolvimento da gesto pictórico. Não ter técnica também

---

205 “Um ser fluido que não corresponde aos ossos e à pele por cima, que vemos imediatamente...” (Michaux 2016, para. 26; tradução do autor)

possibilita ao artista não integrar-se num movimento artístico particular. Insinua traços surrealistas, ou traços expressionistas mas, sobretudo, são, os seus, desenhos abstractos.

Por ser uma arte abstrata, verifica-se uma dificuldade primeira de descrição dos seus desenhos. Isto posto, não há indícios de onde o desenho possa começar e como se desenvolve. São vibrações, movimentos, batimentos. O artista define sua técnica como:

Un transport, un soulèvement venu d'une tout autre cause et même de la simple découverte d'une certaine technique nouvelle pourra rouvrir la porte à ce dont je ne voulais plus, et qui semblait disparu<sup>206</sup>. (Michaux 1993, 111)

Parece não haver interesse com o exterior, apenas com o interior. Um transporte, como o próprio afirma, revelações do inconsciente. “Psychologisme”. As linhas que vibram também não sabem que caminho tomam, são cartografias de um estado alucinogénio, uma erosão fluvial alcalóide. O imprevisível, portanto, domina. Sob controlo da imprevisibilidade, a desmontagem e a destruição visual do espaço que o cerca, da exploração do infinito turbulento que a mescalina promove versus o equilíbrio humano - ou vice-versa. São imagens:

dans un monde fuyant, bien connu, immense et immensément percé, où tout est à la fois et n'est pas, montre et ne montre pas, contient et ne contient pas, dessins de l'essentielle indétermination<sup>207</sup> (Michaux 1993, 106)

Assim como no inconsciente, parece haver uma ausência de paradoxo durante os efeitos sensíveis da mescalina. Sendo, desta forma, tudo possível no reino da alucinação, as imagens automáticas atraem a figura do ‘horror’. Uma imagem fantasmagórica. Um contacto directo com a falta de sentido: o pavor do homem ocidental logocêntrico. Como se o corpo de Michaux tivesse sido possuído e tomado por uma instância místico-misteriosa impossível de ser decifrada. A imagem surge dentro de um

---

206 “Um transporte, uma insurreição de outra causa e até a mera descoberta de uma certa técnica nova poderiam abrir a porta para o que eu não queria mais e que parecia ter desaparecido.” (Michaux 1993, 111; tradução do autor)

207 “num mundo fugitivo, conhecido, imenso e imensamente perfurado, onde tudo é ao mesmo tempo e não é, mostra e não mostra, contém e não contém, desenhos da indeterminação essencial.” (Michaux 1993, 106; tradução do autor)

turbilhão, dentro de um tornado originado em suas entranhas. A união do mais profundo interior com os fenômenos catárticos do exterior. Há linhas que se quebram, uma quebra do dualismo, pelo qual coisas supostamente opostas podem existir ao mesmo tempo sem se chocarem em confusão, sendo a mesma coisa. Coisa, palavra que ao não significar nada acaba por significar tudo. O estranho, o amorfo, o contrário das certezas de um pensamento que insiste em expressar-se em termos clássicos. Uma constelação de fricativos, choques de S. Uma obsessão pelo erro, pela errância. Os desenhos são rasuras e rabiscos. São rastros mnésicos. Divagações mentais.



Henri Michaux in *L'infini Turbulent* 1964, n.p

Talvez o aspecto predominante da divagação pictórica mental na obra de Michaux seja a recuperação de uma memória gestual caligráfica ocidental/oriental em imagem. Ou seja, o questionamento radical das formas verbais ocidentais por fim torna-se uma repetição em si mesma em sua tentativa de alcançar o oriente em formas. São espasmos, para usar uma denominação do artista, que compõem o próprio desenho mescaligráfico. Espasmos representados por um traço errante, que vagueia em busca

d'outras formas possíveis de expressão, mas não sabe exatamente o caminho a seguir. Deveria saber?

### *A imagem errante*

Em *Misérable Miracle* (1972), Michaux faz alusão ao erro relacionando-o à repetição e ao infinito. Durante o experimento, Michaux sente-se atraído pelo erro:

Si j'assistais à une "série en infinité", ce n'était pas sur la grandeur des empires, c'était par exemple sur une erreur, dont m'apercevant, je me dégageais, pour tomber dans une nouvelle dont m'apercevant, je me dégageais, pour tomber victime d'une nouvelle, dont m'apercevant, je me dégageais pour être atteint d'une autre erreur, dont m'apercevant, je me dégageais, pour être saisi par une nouvelle erreur, dont m'apercevant, je me dégageais, pour tomber dans une nouvelle erreur...<sup>208</sup> (Michaux 1972, 77-78).

A atracção pelo erro parece ser parte essencial do processo criativo. Michaux repete-se ao errar, repete-se ao escrever e ao desenhar. A cada momento que percebe o erro, ao contrário de tentar evitá-lo, o artista direcciona-se a outro erro. A cada momento que percebe a si mesmo, repete-se na escrita como forma de reafirmação do erro e da repetição. O erro, assim, liberta Michaux do aprisionamento do ser, da repressão logocêntrica, da lucidez do texto, das imagens registadas, da lógica do sentido, do imperativo categórico, do acerto. O erro é o não formal, é o natural da experiência do ser. O artista permite-se o erro como forma de exploração do infinito. De comunicação com o inconsciente. Um erro que possivelmente está vinculado à mente inconsciente, como num acto falhado psicanalítico. Deslizamentos que podem revelar a verdade dos pensamentos e dos sentimentos secretos que as pessoas ocultam. Portanto, Michaux erra como se o erro revelasse a sua verdade natural, através de um estado de repetição com pequenas diferenças determinadas pelo transe. A repetição é o erro. O fantasma é o erro. O erro é a repetição. O erro é o fantasma. Repetir e errar é resistir diante de uma lógica

---

208 "Se eu estava assisti a uma série no infinito que não tinha nada a ver com a magnitude dos impérios, mas com, por exemplo, um erro, do qual, assim que percebi, me soltei apenas para cair em outro, de que, assim que percebi, me soltei, apenas para me tornar vítima de outro, da qual, assim que percebi, me soltei, só para ultrapassar outro erro, do qual, percebendo a mim mesmo, eu me soltei apenas para ser pego por um novo erro, do qual, assim que percebi, me exterminei apenas para cair em outro erro." (Michaux 1972, 77-78 ; tradução do autor)

racional da escrita. O erro é sobretudo o caminho e o transporte de compreensão da experiência com a mesalina na sua condição material. É possível reconhecer, neste sentido, um valor performativo na mesaligrafia. Michaux mostra que a experiência do erro é uma porta para a revelação, pois expande um acontecimento psíquico e auxilia a interpretação do mesmo. Michaux liberta-se para produzir interferências e repetições sob o domínio da mesalina. Imagens com linhas que se repetem em movimentos livres, mas que atravessam a escrita e atribuem ao livro uma força estética. A mesaligrafia, portanto, acerta no erro. Ou melhor, não se excusa ao erro.

O movimento errático da mão em busca de algo é comutado pela tecnologia de impressão. O material a que temos acesso não é o manuscrito. Portanto, é necessário levar em consideração que este material é a reprodução de um desenho original, uma impressão técnica. Com a máquina de impressão, o fluxo de tinta é restrito por uma questão de precisão de reprodução. Para possibilitar uma arte baseada no rabisco, a tecnologia impressa deveria ser descartada, pois ela separa o fabricante do que é feito. Sobre a impressão moderna, o pincel e os desenhos de Michaux, Yee Cordell (2008) afirma:

Compared with modern printing, a brush affords Michaux, as a producer of lines, more direct control over the productive process. By means of strokes, Michaux enters into relations with «ce qu j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus "mien"» (Michaux 1972: p. 549). The important word here is «mien». In drawing lines, Michaux seeks to reclaim ownership, to reassert authority over his work. (Yee Cordell 2008, 60)

Yee Cordell explora o estilo abstracto caligráfico de Michaux dentro do contexto da escrita abstracta chinesa. O autor compara a caligrafia do leste asiático com as imagens abstractas de Michaux. Assim, segundo Cordell, para além da similitude visual entre ambas, podemos também estabelecer uma analogia entre a estética da caligrafia e a estética da pintura abstracta, enfatizando os “movimentos” baseados na vivência do tempo por parte dos artistas. A acção inerente a um desenho expressionista abstracto ou informal leva-nos a pensar mais no processo criativo do que no seu resultado. Para Yee Cordell (2008), Michaux preenche as suas telas com seus movimentos inconscientes e corporais, e define a tela como um palco para explorações existenciais.

Suas imagens assemelham-se à caligrafia chinesa pois são escritas de uma só vez como os movimentos controlados de um calígrafo no fluxo do tempo. Esta intersecção entre as duas formas de arte poderia ser onde a arte de Michaux se mostra na sua relação com a mente, com a corporeidade, com o tempo e com o espaço. Ao explorar o potencial da caligrafia como uma forma de arte abstracta em suas viagens ao leste da Ásia, Michaux cria abstrações caligráficas que capturaram os movimentos internos e usa a fluidez da tinta chinesa como suporte de uma reação instantânea aos movimentos do pincel. Por este motivo, Yee Cordell conclui que, apesar de termos contacto com o livro impresso, é sobre o pincel que devemos pensar como instrumento mediador da produção artística de Michaux e não sobre a tecnologia de impressão. Pois Michaux, nos desenhos, nega-se a revisão, ao retoque e à edição. O artista é fiel a cada movimento da mão, sem questionar se é possível ou não interpretar essa gestualidade:

Je ne délibère pas. Jamais de retouches, de correction. Je ne cherche pas à faire ceci ou cela; je pars au hasard dans la feuille de papier, et ne sais ce qui viendra. Seulement après en avoir fait ces quatre ou cinq à la suite, parfois je m'attends à voir venir par exemple des visages. Il y a des visages dans l'air. De quel genre? Aucune idée<sup>209</sup>. (Michaux 1972, 47)

Michaux não pretende fazer algo. Não pensa ao certo no que faz. Erra, movimenta-se como parte do processo. O que diferencia o erro de Michaux do erro devido à ignorância? O que distingue o deslize do mero esquecimento? Parece à primeira vista que a distinção é óbvia, pois se aplica principalmente ao conceito de acto falhado de Freud, contemporâneo de Michaux. E a psicanálise é um influenciador directo da arte de Michaux. Não é à toa que o artista concede, como nome possível da sua actividade, *psicologismo*. A linguagem, em vez de ser meramente descritiva, é, em última análise, constitutiva da autoreflexividade. Se permitirmos que se autonomizem os nossos deslizes verbais do dia-a-dia, os erros de interpretação e as acções truncadas, podem ser uma pista das idiosincrasias misteriosas, imperfeitas, contraditórias e enlouquecidas do nosso

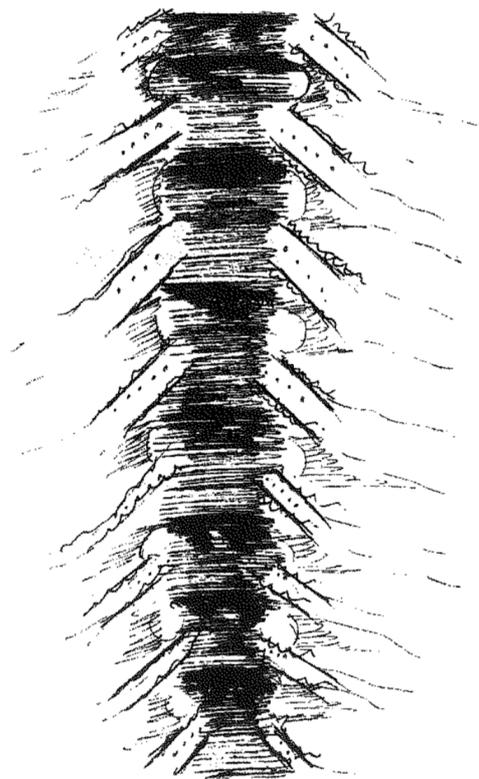
---

209 “Eu não deliberarei. Nunca retocar, da correção. Não estou tentando fazer isso ou aquilo; Saio ao acaso na folha de papel e não sei o que virá. Só depois de ter feito esses quatro ou cinco seguidos, às vezes espero ver rostos chegando por exemplo. Existem rostos no ar. Que tipo? Não faço ideia.” (Michaux 1972, 47 ; tradução do autor)

íntimo e história, do nosso inconsciente. Os erros podem desafiar-nos à mudança. Por isso Michaux acredita que a atracção pelo erro e a gestualidade livre podem ser a porta de abertura ao seu ‘interior distante’.

### *A força simétrica das linhas*

Apesar das imagens serem extremamente abstractas, podemos identificar nelas alguns padrões. O primeiro certamente refere-se a uma certa caligrafia imaginária ou a uma aproximação dela, como foi sendo sublinhado pela crítica que atraiu como *comparanda* os ideogramas chineses; o segundo padrão está relacionado a uma simetria ou busca da simetria nas imagens. Esta simetria apresenta pequenas diferenças entre um polo e outro. Sugere uma similaridade, mas as pequenas diferenças que emergem garantem a revelação da experiência com a mesalina. São detalhes que fornecem uma resposta possível à noção de como funciona o pensamento e as conexões relativas a harmonia/desarmonia, erro/acerto, organização/desorganização, desobediência, turbulência e inconsciente propostas pela mesalina. É, antes de ser imagem, uma sequência de pensamentos, sentimentos, desejos, sensações presentes ou lembradas, expressas através de uma perspectiva pictográfica. Mas qual o motivo de usar a simetria num estado de desordem e caos? Algumas imagens incluem não apenas as formas caligráficas, mas também as formas dos movimentos livres e permissíveis ao erro. A palavra “livre” denota a ausência de direção consciente. É antes um traço, sem aplicação consciente. Entretanto, algumas das imagens podem parecer territórios. Terrenos. Espaços. Caminhos. Uma vértebra ou costelas. Parte escamosa do inconsciente. Convexa, com um interior e um exterior. Em seu interior apareceram linhas pretas que a redobraram até ao meio, onde se converte em traço simples. Curvas homotópicas, que pertencem ao mesmo lugar ou parte, transformam a superfície interna em uma sucessão de ondas concêntricas. Batimentos cardíacos, medidor de pulsação, falésias, rochas, rachaduras, um terremoto resultante de uma liberação repentina de energia provocada pela mesalina. A sismicidade lisérgica, o tremor alucinogénio. São os estratos sucessivos deste abalo que pontuam a génese da curva, a linha que indica uma trajetória sem término.



Henri Michaux in *Miserable Miracle* 1972, n.p

Pelo traço, a imagem torna-se côncava, ondulante. Insensivelmente, as ondas separaram-se. Como as amebas, género de protozoários, em sua formação. Ou uma cartografia de bairros industriais ingleses no final do século XIX e início do século XX. São áreas de influência marcadas dentro de uma mesma superfície. Entretanto, conectada e subordinada, a imagem, a uma linha singular. Desta forma, a linha sábia torna-se errante, a ameba contorce-se. Dança conforme a música. O gesto automático produz uma linha que se desenha a si mesma, sem expressão, apenas impressão. Um rabisco que a repetição em ondas tornará significativa, um gesto rápido e descontrolado de uma linha emaranhada. Então nós observamos os movimentos espontâneos. É neste momento que as ondas vão intervir na imagem. O momento da impressão, da significação do nascimento, o desapego da génese material. Pode ser que o significado emane da adição: uma cabeça aparece, uma silhueta, uma flor, um pássaro. Transformação instantânea, em aparecimento e ressurgimento. Da costela emerge um pulmão, uma boca, a digestão. A percepção dos limites do corpo com o exterior esboroa-se. Michaux perde os limites do

corpo e desintegra-se com o exterior, tal como indicado em *Encore Des Changement*.  
Uma desfiguração que afecta o ser do artista no mundo.



Henri Michaux in *L'infini Turbulent* 1964, n.p

Michaux procura redescobrir a gestualidade primitiva da imagem para além da forma. Como meio artístico para essa redescoberta, utiliza a abstracção caligráfica. Para Michaux, a linha não é um resumo do volume de superfície, mas um resumo de uma centena de gestos e atitudes, impressões e emoções. A dança primitiva está para além do corpo, para além do que se pode ver nas superfícies corporais. A dança pode até não precisar ser visualizada, o que é mais importante é o movimento inicial, essencial, básico. Nas palavras de Yee Cordell:

Michaux's interest in lines of verse or prose is superseded by an interest in lines produced by the writing instrument – the paths, or ways of ink on paper. The line is no longer a representation of a succession or an arrangement of sound, but a transcription, or trace, of movement. Through the line Michaux reground poetics in a sort of material science. The line has to do with making, or poetics, in its fundamental sense. It constitutes text in the older sense of something woven from threads or lines. (Cordell 2008, 62)

Ou seja, a linha versal não é mais a reprodução do som, mas a inversão da lógica da escrita que nasce da necessidade de se mostrar como imagem. Não é voz que serve de inspiração ao texto, mas antes a força inevitável de comunicar em imagem no percurso da linha e movimento da mão. Michaux capta a veracidade dos primeiros gestos não educados, como certos rabiscos e traços de infância, transcritos por um movimento íntimo. O que a linha busca coincide com a lente de abertura do sujeito sobre o mundo. A repetição de traços imperfeitos pode ser vista como um gesto apoiado pela obsessão do sujeito de se revelar a si mesmo.

### *O rabisco e o movimento em ziguezague*

Rabiscar, como técnica, recebeu pouca atenção no domínio das artes. Ao invés, o rabisco constitui um elemento importante da produção literária e artística de Henri Michaux. Já o dissemos, muito do reconhecimento de Michaux como artista provém dos seus textos e desenhos sobre a mesalina. Os experimentos com a mesalina conduziram ao que parece ser a tentativa mais extrema de Michaux de transgredir tanto a

forma do livro quanto os sistemas convencionais de escrita, usando o ritmo ao invés da semântica para estruturar o texto.

Como a voz é o intermediário da palavra falada, a mão é o intermediário obrigatório da escrita. Da mesma forma que a voz às vezes falha ao pronunciar palavras e frases, a mão falha ao escrever ou desenhar. Rabiscos, rendilhado, música da mão. Uma música sem alcance, mas de uma mão que busca algo. O rabisco, lugar onírico, não pode ser exportado para os outros, ocupa também o lugar da abstração. É sobretudo confusão, energia indomável e até mesmo suspeita de ser uma máscara, escondendo o que mostra, sinal de outra coisa. Produzido com um gesto firme, o rabisco é pequeno e mesquinho. Na pintura, torna-se maior, mas sem que a confusão diminua. Podemos perceber características comuns entre os desenhos de Michaux com a mescalina e o rabisco: espontaneidade e ilegibilidade. Formalmente, entretanto, conservam uma forma tipográfica visual da escrita, fixada na forma de linhas. Por este motivo, os principais elementos dessa (des)organização, como a linha, devem ser levados em consideração.

Em algum momento do movimento do rabisco, Michaux vê nas linhas uma semelhança com um objecto ou figura e procura repetir essa representação diversas vezes. À medida que Michaux repete a forma, ela é refinada até que, dadas as pistas nela contidas, os elementos possam ser identificados. Um movimento infinito em Ziguezague é a força motora dos rabiscos, como descreve o próprio artista (1993):

*Phénoménal rassemblement aigu, exalté, de couleurs distinctes, se pressant l'une contre l'autre, point à point, sans jamais se confondre, sans ralentir leur zigzaguant mouvement sans fin, sans qu'on en pût deviner l'échelle de grandeur, soit microscopique, soit «metropolis», soit cosmique ou même située peut-être dans un autre monde...<sup>210</sup> (Michaux 1993, 79)*

Mas esse ziguezague, este ir e vir, também se estabelece na ligação entre escrita e imagem. A mescaligrafia exige um movimento em ziguezague, consiste na combinação de duas linguagens. Portanto, é preciso antes definir o traço de Michaux em

---

210 “Recolhimento fenomenal agudo, exaltado, de cores distintas, pressionando um contra o outro, ponto por ponto, sem nunca se confundir, sem diminuir o movimento infinito em ziguezague, sem ser capaz de adivinhar a escala de magnitude, seja microscópico, ou "metrópole", ou cósmico ou mesmo localizado talvez em outro mundo ...” (Michaux 1993, 79; tradução do autor)

suas aventuras imaginárias e aventuras do espírito. E porquê não usar as próprias palavras de Michaux? Observar, em ziguezague, as faces internas e externas deste fenómeno. Ao combinar poética, e esteticamente a escrita e o desenho, o seu trabalho investiga alguns aspectos da abstração escritural em demanda do inconsciente. Como uma configuração de ligação dupla desde seus inícios, Michaux permite abordar o fenómeno e o processo de abstração nos dois âmbitos, ou seja, o da abstração verbal e o da abstração visual. Portanto, a abstração é revelada aqui como uma síndrome limítrofe entre escrita e pintura. Ao longo dessa linha analítica sobre a figura do ziguezague, podemos não apenas compreender a pintura como “escrita” em abstração, mas também pensar a escrita (o verbal) como um imagem abstracta. Birgit Mersmann (2012), em *Nature’s Hand Writing Abstraction in the Work of Henri Michaux*, enumera as obras do artista através de um traço comum de abstracção:

1. *Signes* (1954), a short, early text in which he starts developing his idea for a new graphic sign language beyond words,
2. *Émergences-résurgences* (1972), a text in which Michaux describes his transition from writing to graphic sign painting and drawing as a pathway to abstraction,
3. *Ideogrammes en Chine* (1975), an essay on the origin, nature and socio-cultural history of Chinese writing which is of high relevance in order to understand the artist’s ideographic approach to Nature’s Hand abstraction,
4. *Saisir* (1979), a text that reveals the “nature” of abstraction as a life-like process of line and sign figuration and disfiguration, and
5. *Par des traits* (1984), a graphic text poem in which the abstraction process from word to sign to line to trait as gestural stroke is accomplished. (Mersmann 2012, 200-201)

No caso da mescalina, Michaux inicia a abstração com uma linha fechada. Se Michaux não utiliza um vetor geométrico para a imagem é porque insiste constantemente na carga energética de vida própria que comporta a linha. O traço dita a imagem antes do artista. É por este motivo que a caligrafia chinesa é tão importante para Michaux. Como aponta Mersmann, o que interessa a Michaux é a abordagem natural do movimento da mão dos calígrafos chineses. Por este motivo, o artista é tão influenciado pelos ideogramas chineses.

## *A influência dos ideogramas chineses*

*Had I been born Chinese, I would have been a calligrapher, not a painter*

Pablo Picasso

A experimentação caligráfica é responsável por uma grande parte da produção gráfica da Michaux. Fascinado pelos roteiros do oriente e sobretudo pelos ideogramas chineses, o artista trabalhou desde o início na criação de alfabetos inventados sem correlação fonética ou semântica. Esses sinais, asseverou Michaux, são uma poesia sempre incompleta, uma literatura de gestos e impulsos e uma dança do toque da caneta. Ao mesmo tempo, a agitação dos traços segue um princípio rítmico contínuo: cada desenho é ao mesmo tempo uma explosão e uma corrente, uma “jornada” em muitas direcções diferentes. Michaux cultivou o seu interesse pelos roteiros pictográficos ao mesmo tempo que desenvolveu a sua paixão por ritmos e padrões sonoros. A música e a dança são um tópico destacado na sua mescaligrafia. O movimento da mão é, portanto, um atributo relevante da mescaligrafia.

É possível comparar a caligrafia chinesa com uma dança, dirá Chen Tingyou, em *Chinese Calligraphy* (2017), livro sobre a arte do calígrafo. A caligrafia seria, portanto, a essência da cultura chinesa. Pode ser encontrada em toda a China e está intimamente ligada à vida quotidiana. Além disso, lidera outras artes no número de pessoas que a praticam. A caligrafia é o primeiro esforço artístico que o povo chinês aprende. Enquanto ensinam as crianças a ler, pais e professores não apenas lhes mostram os traços, mas também tentam despertar a consciência estética e desenvolver o julgamento sobre a criação artística (Tingyou 2017). Segundo Chen Tingyou (2017), as pessoas chamam à caligrafia ‘pintura sem imagens’, peça musical sem sons, palco sem actores e atrizes, e edifício sem componentes estruturais e materiais. Os trabalhos caligráficos expressam o equilíbrio, a proporção, o contraste, o movimento, a mudança e a harmonia. É através das diferentes formas das linhas, das suas combinações e das suas formas de movimento que a caligrafia inspira outras artes e vice-versa. Como a música, a caligrafia tem o ritmo como elemento principal. Os pontos e os traços em tinta podem ser expressos por formas redondas ou quadradas. Demonstam ritmos musicais, automatizam o ritmo

do pensamento e das emoções que surgem no calígrafo ou no músico. Além disso, podem demonstrar a beleza do corpo e do movimento como a arte da dança. Ambos têm características artísticas que envolvem o espaço e tempo. A caligrafia e a dança podem assimilar inspiração de um e de outro.

Não só Michaux, mas outros pensadores ocidentais do início do século XX tiveram uma atenção especial ao modelo de escrita oriental. Afinal, é ou não a escrita oriental o objeto do pensamento linguístico francês do século XX? Por este motivo cabe-nos questionar onde é que o pensamento ocidental tem lugar no ideograma chinês? O facto é que na escrita chinesa temos movimentos sucessivos e contínuos; um encadeamento de acontecimentos. Justamente por assentar na acção e no movimento, o ideograma chinês sugere uma plasticidade viva diferente do alfabeto ocidental. Não sendo uma substituição da voz, constrói de forma consciente um traço para o inconsciente. Segundo Fenollosa e Pound (1919), a escrita chinesa mostra sua vantagem justamente por deixar a sua etimologia constantemente visível. Para os escritores admiradores da técnica escritural chinesa, como Michaux, esse facto faz com que o impulso do processo criativo seja mais visível no seu próprio trabalho. Yee Cordell (2008) aduz um argumento para a questão em pauta:

In *Émergences-résurgences*, he says that Chinese painting «converted» him (Michaux 1972: p 548). Painting helps him to recover what is primordial. Through it Michaux becomes devoted to a world of signs and lines. This statement suggests his awareness of the traditional presence of writing in the space of Chinese painting. Paintings were often inscribed with poems or other textual material. (Cordell 2008, 55)

Ao trabalhar as técnicas de escrita chinesas, Michaux recupera, como afirma Cordell, o fundamental, a matéria-prima do pensamento. Aquilo que antecede a linguagem. Este pensamento vai ao encontro da teoria de Ernest Fenollosa e Ezra Pound no ensaio *The Chinese Writtern Character As Medium For Poetry* (1919), onde defendem que a escrita chinesa segue uma sugestão natural da imagem representativa e não arbitrária como a que define a escrita fonética ocidental. Através do ideograma chinês, Michaux aproxima-se da imagem simbólica, e afasta-se do signo fonético. O primordial

estaria relacionado também com a escritura rupestre, as primeiras tentativas de comunicação, e com a imaginação primitiva.

Em *Ideograms in China*, Michaux observa que o signo em chinês não é de forma alguma mimético. Para o escritor, a escrita chinesa organiza-se através da sua própria “impaciência”. Na obra, Michaux argumenta que a escrita chinesa retira da natureza a sua diversidade, sua maneira inimitável de saber como curvar-se ao natural e apoiar-se numa linguagem própria. Ao tentar emular essa naturalidade escritural, Michaux movimenta-se, muitas vezes, entre o ocidente e o oriente. Numa justaposição livre, como aliás descreveu:

Si pendant les heures suivantes, où je me sentais ou me croyais libéré, si quoique las, et quoiqu'il m'en coutât un effort souvent peu récompensé, je me mettais à dessiner, alors aux premiers traits esquissés j'en voyais d'autres se superposer, zigzagants, minuscules, nombreux, bien plus rapides que ceux que j'eusse pu tracer, présences ininvitées, personnages, ou petites bêtes, avant-garde d'une considérable et pressante foule en marche vers moi ou vers la page ou vers le lieu du dessin<sup>211</sup>. (Michaux 1993, 85)

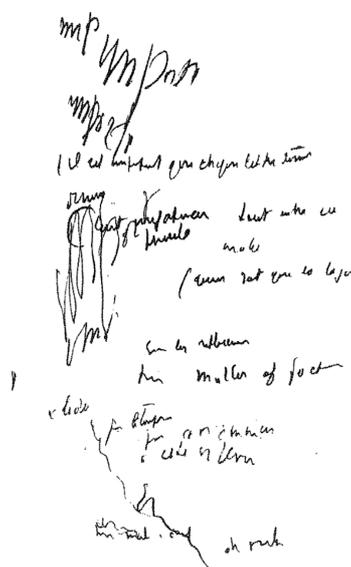
Tais caminhos, o da arte abstracta e da caligrafia chinesa, conduzem Michaux a uma decisiva forma de se expressar, em que a imagem toca no território do ignoto. É com o abstracto e os ideogramas que o artista rompe com o modelo da representação. É no ideograma chinês que Michaux encontra justamente este sincretismo entre o visível e o legível necessário para a sua produção.

A mescaligrafia traceja qualquer assinatura. Qualquer ponte que ligue a escrita ocidental e a oriental. A oriental nos termos da pulsão, da força posta na mão. Ou seria da leveza? A escrita inicia-se com um ‘eme’. ‘Eme’ de *Miserable Mieracle*. ‘Eme’ de Mescalina. Passa para os movimentos do pê, movimentos circulares, até encontrar um erre. Ou seria um ene? Caligrafia, assinatura cursiva, marca substituta da presença. Neste

---

211 “Se durante as horas seguintes, quando eu sentia ou pensava que estava livre, cansado, e mesmo que isso me custasse um esforço muitas vezes não recompensado, começava a desenhar, então nos primeiros esboços esboçados eu via outros sobrepostos, ziguezagueando, minúsculas, numerosas, muito mais rápidos do que os que eu poderia ter rastreado, presenças inesperadas, personagens ou pequenos animais, a vanguarda de uma multidão considerável que marcha em minha direção ou na direção da página ou para o local do desenho.” (Michaux 1993, 85; tradução do autor)

caso, presença do inconsciente e do natural. Os traços e rastros fantasmagóricos do psicologismo de Michaux. Enfim, certas imagens transformam-se em triângulo, como afirma Michaux em *Connaissance par les Groupes*: “Quelle raison psychologique y aurait il à ce comportement”<sup>212</sup> (Michaux 1972, 23). A escrita segue o seu curso. ‘Eme’ de Michaux. Verbaliza tremores, desintegra-se em cursiva. Revolta-se, não quer mais semelhanças ou representações claras. Vacila entre seguir um padrão ou o seu contrário. Seguir uma linha, ou quebrar a mesma linha. Tracejar uma marca ausente.



Henri Michaux: Miserable Miracle,  
1972.

Jay Hetrick (2013), em *The Neurophenomenology of Gesture in the Art of Henri Michaux*, observa que as grandes pinturas de tinta indiana de Michaux de 1954 em diante, em vez de utilizar micro-movimentos cautelosos e controlados do punho, abrem vastamente o campo pictórico, tanto pelo uso de uma tela maior quanto por seu arremesso mais físico, além de pingar tinta diretamente na tela. Na caligrafia tradicional chinesa, o pincel deve ser mantido de tal forma que a força de todo o corpo possa ser direccionada para o ponto do pincel. Ao fazê-lo, cada toque do pincel revela toda a vitalidade da força do escritor e do movimento do pulso. Seria, esta intensidade, a intensidade das boas caligrafias. O pulso, portanto, deve ser mantido firme e num nível tal que a força do corpo

212 “Que razão psicológica haveria para esse comportamento?”(Michaux 1972, 23; tradução do autor)

possa ser transmitida diretamente ao pincel (cf. Hua, 1954). Essa força não deve ser obviamente expressa nos traços e linhas, mas estar implícita neles. No caso dos ideogramas de Michaux, os movimentos tornaram-se maiores, pois o artista, segundo Hetrick, encontrava-se excitado e quase dominado pelo potencial libertador da expansão e do alcance das caligrafias. Percebe-se, portanto, uma falta da técnica caligráfica chinesa, esta adicionada também à falta de técnicas de pintura, como já foi anteriormente referido.

### *A iconografia lisérgica*

*Les images ont un pouvoir neuf, un pouvoir liaison.*<sup>213</sup>

(Henri Michaux, 1964)

Como a palavra se tornou cada vez mais insatisfatória e insuficiente para expressar as complexas relações da realidade e do pensamento mesalínico, Michaux refugiou-se na imagem. Ligação ou ponte entre o estado alucinogénio e a experiência ordinária. A imagem, agora como escrita, nada mais é do que a performance da linguagem em seu movimento descritivo. A imagem abstracta ou iconográfica manifesta, assim, uma linguagem universal. Sobre o efeito da mesalina, Michaux troca a escrita textual e verbal pela escrita pictórica da imagem.

Segundo Nina Parish (2007), o interesse de Michaux pelo sistema da escrita chinesa, por exemplo, deriva de uma aversão geral aos seus próprios sistemas europeus, tanto a nível verbal quanto visual. As revelações produzidas pela sua viagem e o sistema de significação de outra cultura conduziram à publicação do famoso *Un Barbare en Asie*, já aludido. Muitos críticos e especialistas comentaram este livro, bem como a influência da cultura oriental na produção literária e artística de Michaux em geral. O artista interessava-se principalmente pela capacidade de significação directa dos ideogramas chineses. Sobre *Un Barbare en Asie*, Parish comenta:

---

213 As imagens têm um poder novo, tem um poder de ligação. (Michaux 1964, 226)

Some commentators have likened Michaux's *Un Barbare en Asie* to Roland Barthes's *L'Empire des Signes* and it is true to say that both texts focus on a desire for self-knowledge through the exploration of another culture. For our purposes, this comparison is relevant as it underlines both Barthes's and Michaux's fascination with the visual nature of Oriental signifying systems. It is not by chance that both writers described the Japanese custom of drawing a map rather than giving directions orally. (Paris 2007, 157)

Como sugere Parish, a comparação entre Michaux e Barthes é relevante pois destaca o particular interesse de ambos pela natureza visual do sistema de significação oriental. O primeiro ensaio no livro de Barthes *Mitologias* explora os níveis de significação no universo, reconhecidamente falso, do *wrestling* profissional. Ao contrário da maioria das experiências da vida, o *wrestling* oferece um espectáculo em que os significados são facilmente compreendidos. Nunca se tem que trabalhar para “entender o significado”, e isso por si só, segundo Barthes, dá prazer. Aqui, o elo entre significante e significado é desnecessário, porque os significantes – isto é, as superfícies, as máscaras, as decorações que se encontram – são satisfatórios. Ao compararmos o pensamento de Barthes com o de Michaux, podemos destacar o entusiasmo do artista pelas possibilidades da comunicação poética através da imagem visual e o prazer que teve em desenvolver uma compreensão da forma escrita chinesa em contraste com a ocidental. Para Michaux, o destino que aguarda a escrita chinesa é a total ausência de peso do significado. Ele percebe a rápida quietude que permeia o trabalho e a energia meditativa que o calígrafo requer.

Entretanto, os escritos iniciais de Michaux sobre a Ásia têm menos a ver com a Ásia do que com seus próprios esforços por representar a Ásia, assim com sua própria concepção da subjetividade interna e da realidade externa, bem como seu próprio fascínio por uma cultura visualmente ancorada. É por isso que Michaux, ele mesmo, continua a ser o “barbare” do título. Conjuro mais uma citação de Parish sobre Michaux e a cultura chinesa, pois acredito que soma ao que pretendo apresentar neste trabalho:

The assimilation of the Chinese signifying system is clearly present in all of Michaux's books incorporating signs. As we have already mentioned in Chapter 1, the very layout of *Movements* mirrors that of the ancient Chinese

text, *The Book of Changes*. Michaux's signs, like the Chinese writing system, are both writing and drawing. Their interdisciplinary nature emphasizes the visual dimension of the written line and the signifying, communicative capabilities of the drawn line. This fascination with Chinese and Japanese calligraphic techniques to further the expressive possibilities of the line was relatively common amongst other Western artists in the 1950s, such as Georges Mathieu, Hans Hartung and Jackson Pollock. (Parish 2017, 159)

A assimilação da cultura chinesa à qual Parish se refere incidindo sobre Michaux também pode ser encontrada em sua obra sobre a mescalina como afirma Yee Cordell. Para Michaux, na escrita chinesa a mão deve permanecer livre e não podemos de modo algum atrapalhar o que dela flui. Deve estar pronta para a menor sensação, assim como a mais violenta. De facto, a maneira como Michaux compõe as suas figuras mostramos como tomou emprestado o sistema chinês. A arte do ideograma segue certas regras antigas que o calígrafo não consideraria alterar. Por exemplo, cada linha que constitui um carácter deve ser desenhada seguindo uma determinada ordem, que difere de chinês para japonês.

Seja como for, Michaux sugere que suas linhas são mais do que “gestos”. Elas expressam paixões, mas também representam movimentos reais e todo o tipo de movimentos ainda não imaginados (Michaux, 1972). Imaginado implica que não existem palavras para os movimentos traçados pelas linhas. O discurso crítico ocidental enfrenta um déficit similar diante dos textos manuscritos chineses. As práticas ocidentais de leitura crítica não explicam como um chinês tradicional leitor trabalhou com um texto. Num determinado nível, os grafismos na superfície da escrita foram feitos para serem observados ou passados; noutra nível, eles deveriam ser interpretados como expressão ou incorporação da personalidade, do movimento e da intenção. Ao tentar trazer para a mescaligrafia este modelo, Michaux atrai a plenitude da experiência textual como imagem. Enfim, outro elemento importante, e sobre o qual o escritor francês reflectiu, é a cor preta da caligrafia chinesa. A tinta preta utilizada pelos calígrafos chineses também é relevante para a compreensão das imagens de Michaux em sua totalidade. Por esta razão, reservo um tópico para este tema.

## *A cor preta e o nigredo*

A cor que representa o desconhecido, o misterioso e o oculto, o preto, pode suscitar um sentimento mórbido. Consequentemente, as diversas associações relacionadas à cor apontam para conotações negativas como nas expressões ‘listra negra’, ‘humor negro’ ou ‘morte negra’. Associou-se o que se não conhece a algo negativo. Na maioria das culturas ocidentais, o preto é o símbolo do luto. Em contrapartida, o preto pode ser um símbolo de sofisticação na moda. Nas artes visuais, o preto pontua um esquema de cores que dependem de outras cores fortes e contrastantes, além de provocar uma sensação de espaço e/ou de sombra. O espaço, como um dos sete elementos clássicos da arte, refere-se às distâncias ou áreas ao redor, entre e dentro dos componentes de uma peça.

Michaux buscou a intervenção do acaso em seus trabalhos como uma forma de acolher e colaborar com forças desconhecidas, favorecendo, portanto, matérias como tinta e aquarelas que naturalmente transbordam na tela. Em suas palavras, ele pinta para “me parcourir” – atravessar-se, examinar-se – e são entes indefinidos os que aparecem misteriosamente na tela, como se se tratasse de assombrações em aparições. A sua arte oscila, primordialmente, entre o material dos traços e as escolhas de cores e tintas. A decisão primeira de Michaux é a cor preta.

Em *Émergences-résurgences* (1993), Michaux afirma que a negritude da cor preta o conduz a um estado fundamental, à origem das coisas. Muito semelhante ao que Yee Cordell formula, não sobre a cor, mas sobre o seu trabalho com a pintura. Segundo Michaux, o preto também é líquido, assim como a água e, como tal, não tem forma inerente (Michaux, 1983). A cor possibilita a espontaneidade e a liberdade do movimento semelhante ao da caligrafia chinesa. A tinta também pode conduzir ao que parece ser desarmonia e impureza. Cito Michaux:

Obscurité, antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher. Sous des peaux, des cuticules, sous une gaine, sous des tôles, des capots, des bordés, des murs, sous des façades, sous une coque, sous un blindage, tout ce qui compte, ce qui

est organes, fonction, ou machine, et ce qui est secret, est à l'abri de la lumière<sup>214</sup>. (Michaux,1993, 28)

O desconhecido torna-se conhecido: dia e luz são símbolos da consciência; noite e escuridão representam o inconsciente. Ao explorar criativamente o universo intrapsíquico, Michaux traz para o dia brilhante os seres fabulosos do mundo noturno escuro. A noite, por exemplo, é um tema recorrente na obra do artista. Refere-se a essa escuridão como original e primordial, a presença anterior a um nascimento. No que diz respeito ao fundo preto de seus desenhos, Michaux especifica em *Emergence-Ressurgence*, em diversas passagens, a sua escolha do preto. Segundo o artista, o preto: 1) traz de volta a origem das coisas; 2) é a criação das outras cores e do inexplicável; 3) é a cor de onde tudo pode surgir. Esta descrição lembra o discurso sobre o Nigredo, a primeira etapa do processo alquímico.

O processo psicológico envolvido no Nigredo envolve um trabalho paralelo. Supõe entender o que o sujeito projecta sobre os outros e sobre o mundo. Incide sobre a tomada de consciência da sua própria escuridão (sombra). Somente através do processo de queimar as próprias ideias e crenças falsas pode, o sujeito, obter clareza sobre quem realmente é. Vincula-se, pois, ao processo de criação da pedra filosofal. Visto psicologicamente, corresponde ao processo de individuação. Dar à luz o seu Eu verdadeiro, honesto e individualizado<sup>215</sup>. O Nigredo é o caos, a massa confusa. O estado inicial e origem de todas as outras coisas. O nigredo da noite.

A própria presença da noite é ameaçadora, sem levar em conta as criaturas que habitam nela; a escuridão apaga o conhecido e convida ao desconhecido:

Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le

---

214 “Escuridão, antro de onde tudo pode surgir, onde você tem que procurar por tudo. Sob peles, cutículas, debaixo de uma bacia, sob lençóis, capuzes, chapeamento, paredes, sob fachadas, sob um casco, sob um escudo, tudo o que importa, o que é órgãos, função, ou máquina, e o que é secreto, está a salvo da luz.” (Michaux,1993, 28; tradução do autor)

215 Cf Jung,(1968)

religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère<sup>216</sup>.  
(Michaux 1993, 26)

A palavra “noite” indica que a interioridade é obscura, como quando fechamos os olhos. A noite é a situação mais favorável à sensação da interioridade. O mistério, o religioso, o medo. Ao fechar os olhos, interrompo o visível da externalidade, percebo melhor minha interioridade: os monstros que nos habitam. A escuridão é também a da matéria interior do corpo, onde não entra luz: bases de sentimentos profundos, visto das entranhas. Na escuridão primordial e envolvente, uma multidão de seres rastejantes e flutuantes espreitam, prontos para saltar sobre uma presa inocente, a fim de apreender, rasgar e incorporá-la a si mesmos. A exterioridade da noite do mundo é assim interiorizada no sujeito. A interioridade do sujeito expande-se para as imensidades da noite cósmica universal.

### *O traço do inconsciente*

A referência aos ideogramas chineses faz com que Michaux pense numa forma de desenhar com linhas e movimentação livre. Linhas dinâmicas que impulsionam e têm vida própria. As linhas da pulsão. Através deste impulso, ele encontra um modo de escapar de um ocidente logocêntrico. Questiono, entretanto, se é possível olhar para as linhas que Michaux materializa como um modelo de escrita, ainda que ideográfica. Ao não atribuir relações com um significado, nenhuma aliança com as estruturas de sentido é concebível. Há uma presença cósmica, *sentiment de présence*, que impera em toda a vivência que o artista tem com a mescalina. Algumas de suas pinturas são inclusive realizadas de olhos fechados, como afirma Ana Iribas-Rudin (2000):

Con ojos cerrados, las visiones producidas por la mescalina, si bien en un estadio elaborado asumen formas icónicas más o menos complejas y

---

216“Bases de sentimentos profundos. Da noite vem o inexplicado, o não detalhado, o não relacionado a causas visíveis, o ataque de surpresa, o mistério, o religioso, o medo ... e os monstros, que vem do nada, não de uma mãe.” (Michaux 1993, 26; tradução do autor)

culturalmente determinadas (por exemplo, montañas escarpadas), en su estadio primario son unas figuras geométricas luminosas más o menos simples: los fosfenos e por ejemplo, líneas dentadas en zigzag. Un aspecto interesante de los dibujos mescalínicos de Michaux es su carácter abstracto, su despojamiento de anécdota figurativa y su concentración en los elementos estructurales. (Iribas 2000, 175).

Michaux chama a este processo ‘psicologismo’, mas de olhos fechados aproxima-se mais da psicografia. As palavras supostamente surgem de uma fonte inconsciente, espiritual ou sobrenatural. A citação de Iribas, entretanto, vai ao encontro das reflexões sobre as imagens produzidas pela mescalina de Michaux em *Misérable miracle* (1972), onde o artista afirma “La Mescaline diminue l’imagination. Elle châtre l’image, la désensualise. Elle fait des image cent pour cent pures. Elle fait du laboratoire<sup>217</sup>” (Michaux 1972, 64). Ao ser a imaginação um exercício da consciência, os traços automáticos de olhos fechados mal se justificam. Poderíamos ainda afirmar que o carácter abstracto sugerido por Iribas é fruto do laboratório da imagem produzido pela mescalina. As linhas em *zigzag* constituem um modo pictural que Michaux descreve, em *Emergences-Résurgences* (Michaux 1993, 65), como “Mouvement, comme désobéissance, comme remaniement<sup>218</sup>”. As linhas são imagens em revelação, em ressurgimento, que respeitam o ritmo e o movimento próprio da pulsação e do pulso. A mescalina faz das linhas uma imagem cem por cento pura e automática. Traço fora da consciência. Movimento fora da razão. Segundo Jean-Luc Steinmetz (1987):

Le Michaux des drogues est assurément un homme qui, grâce à l’expérience hallucinogène, a pu comprendre la folie. Ses conclusions, toutefois, ne sont pas pour dire qu’il sait de quoi il retourne. Peu d’éléments furent remontés des profondeurs, des gouffres. Assez toutefois pour percevoir ce qu’elle est fondamentalement et où se concentre la raison. Aventuré dans l’insensé, il n’en a pas ramené un sens, mais il nous a montré les sens qui opèrent là, la

---

217 “A mescalina diminui a imaginação. Ela castra a imagem, dessensualiza-a. Ela faz uma imagem cem por cento pura. Ela faz laboratório.”(Michaux 1993, 65; tradução do autor)

218 “Movimento, como desobediência, como remodelação.” (Michaux 1993, 65; tradução do autor)

polyrythmie des styles ou la stéréotypie qui ligote les malades mentaux<sup>219</sup>.  
(Jean-Luc Steinmetz 1987, 237).

Steinmetz (1987) mostra-nos como a relação entre alucinação e loucura parece inevitável. Tal relação, também discutida neste trabalho, reforça a ideia de que o movimento da linha procura fugir da rigidez da linguagem, presa num espaço dominado pela racionalidade. Por este motivo, o movimento, nas palavras de Steinmetz, é um movimento louco. Nas palavras de Iribas, um movimento de olhos fechados. Na de Michaux, um fantasmagórico psicologismo. Proveniente ou do estado natural e gerador de todas as coisas ou nigredo – enfim, uma mescaligrafia.

Michaux consegue entender a loucura com o auxílio da alucinação. E este entendimento ganha forma em sua obra pictográfica. Um “polirritmo”, conceito talvez emprestado, mas que lembra a polifonia e que significa literalmente várias vozes. O trabalho de Michaux contém vários ritmos diferentes e não está subordinado à sua voz. É livre. Cada uma desses traços tem sua própria perspectiva, sua própria validade e seu próprio peso dentro da imagem. A imagem não é meramente uma ilustração relacionada ao escrito, mas é a própria escritura convocada pelo texto como forma de expressão. A mesma lógica é defendida por Parish (2007):

These graphic signs express the inner self by going against both conventional writing and drawing systems. As drawings, they do not aim to represent a particular object accurately and, as a form of writing, they have no semantic value. It is through this negative and destructive relationship with conventional expressive means that Michaux is able to reach a purer, more direct form of expression based on the transdisciplinary, and indeed, transcendental line.  
(Parish 2007, 90)

O movimento da linha como imagem demanda uma coexistência expressiva entre o visível e o legível. O texto nem se subordina à imagem, nem a imagem se

---

219 “O Michaux das drogas é certamente um homem que, graças à experiência alucinógena, conseguiu entender a loucura. Suas conclusões, no entanto, não significam que ele saiba o que está retornando. Poucos elementos foram recuperados das profundezas, abismos. O suficiente, no entanto, para perceber o que é fundamental e onde a razão se concentra. Se aventurou no tolo, ele não deu sentido a isso, mas nos mostrou os significados que operam lá, o polirritmo de estilos ou a estereotipia que liga os doentes mentais.” (Jean-Luc Steinmetz 1987, 237; tradução do autor)

subordina ao texto: ambos se encontram no movimento interdisciplinar intensificado pela mescaligrafia. Com a licença da paráfrase de um pensamento de Michaux e para fazer minhas as suas palavras, concluo ao dizer que o poeta, criando encontros entre o visível e o legível, forja correspondências, sem tentar resolver os enigmas nem decifrá-los. Ele é sensível ao mistério, às mutações visuais, ao olho internalizado. O poeta ousa “cruzar” o limites da linguagem mais do que descrever as pinturas daquele que ele conjura, sem qualquer outra indicação de nome ou título. Abrevia, entretanto, um nome em uma marca “R.M” para com isso dizer tudo e o nada, ou seja, René Magritte (Michaux 1972).

## CONCLUSÃO

O que procura o homem dividido se não o seu complemento? No final de *Miserable Miracle*, em algumas explicações adicionadas como adenda, Michaux reafirma uma consciência unificadora espacial que se abre durante a experiência com a mescalina, a “conscience unificatrice”<sup>220</sup> (Michaux 1972, 177). Uma questão surge sem ser respondida: o que esta consciência unifica ao se abrir? Nesta passagem, ao regressar ao seu texto já publicado para uma reedição, Michaux reitera a publicação do livro como um mediador legítimo a ser consultado sobre a sua experiência com a mescalina. Ao adicionar informações ao texto publicado, ele confere ao mesmo uma potência de explicação sobre o seu evento alucinatório com a droga. Ele não regressa aos manuscritos, mas ao seu pensamento já estruturado. Por outras palavras, a consciência alterada, violenta e exuberante, agora revela-se aberta e acessível. A mesma ganha força amplificadora ao unir-se com a explicação lógica e estruturada, pois é esta que parece atribuir sentido ao material violento, ruidoso e de comunicação não significativa. Contraditoriamente ou não, apesar do texto publicado e editado atribuir sentido à sua experiência, é exactamente este apego a esta explicação lógica que, para Michaux, o separava da unidade da sua consciência.

Em sintonia com estas noções, Michaux inicia *L'infini turbulent*, o segundo livro da série, a escrever sobre a sensação de unidade presente nos efeitos da mescalina. Isto significa que ao quebrar a casca protectora da lógica racional divisora, ou seja, ao superar o pensamento estruturalista como a única forma de consciência, Michaux sente-se unificado com o espaço ao redor, unificado aos objetos, como uma só unidade: “la conscience de l'Esprit partout”<sup>221</sup>. Esta sensação é resultado de um contacto mais profundo do que o da racionalização das coisas, uma vez que o artista compartilha a ideia de que o pensamento racional é inimigo da unificação, pois separa o indivíduo da consciência de unidade com o mundo e do espaço ao redor. Em virtude dos efeitos da mescalina, Michaux penetra conscientemente num estrato existente ainda mais profundo do que o estado de consciência não alterada, mas que faz parte da estrutura completa e

---

220 “Consciência unificadora.” (Michaux 1972, 177; tradução do autor)

221 “Consciência do Espírito em toda parte.” (Michaux 1972, 177; tradução do autor)

complexa da consciência. Para o escritor francês, este estrato profundo tem uma força de controlo maior, comandando o homem silenciosamente. Seria este o inconsciente freudiano? Michaux, entretanto, não conjura o nome. “Sous l’homme qui pense, et bien plus profond, l’homme qui manie, qui se manie<sup>222</sup>” (Michaux 1974, 166). Existe o homem que pensa, mas existe um ser mais profundo que controla o pensamento do homem. O ser que controla ao revelar-se como descontrolo. Este território profundo, antes desconhecido para o artista, oferece a Michaux a suspensão da sua angústia acerca do aprisionamento da razão e a sensação de descontinuidade.

Na mescalina, Michaux encontra um caminho para a continuidade com o mundo que antes era apenas uma suspeita. Todavia, há um paradoxo que se manifesta na busca desta unidade diante da fracção de um todo que controla silenciosamente. Devo assumir a partir dos seus escritos, portanto, que a consciência não alterada de Michaux é uma fracção de um todo muito maior. Conforme se aproxima desta cisão oculta em terreno profundo, Michaux alcança uma união consigo mesmo, “Plongeant, je m’étais rejoint, je crois mon fond, et coïncidais avec moi<sup>223</sup>” (Michaux 1972, 124). Apesar desta união, apesar da certeza de um todo que excede a consciência não alterada, unir-se consigo mesmo é reconhecer em si uma divisão anterior, a fragmentação, “Je me partageais entre dedans et dehors<sup>224</sup>” (Michaux 1972, 140). Ou seja, no instante da união consigo mesmo, a parte oculta deste universo que o complementa revela-se como algo existente em si, como uma aparição fantasmagórica, mas que contraditoriamente lhe falta por não conseguir aceder a ela de forma voluntária. Esta parte detém o controlo, pois aparece quando lhe é conveniente durante estado alterado.

Neste caso, a insistente tentativa de tradução das sensações intensificadas pela mescalina levada a cabo pelo artista não passa de uma segurança de retorno a esta unidade de forma voluntária. Para atribuir materialidade a este estado alucinatório, Michaux necessita de destruir a separação que o pensamento racional e consciente construiu entre a sua matéria e as coisas do mundo. É em direcção interna, “sob este pensamento do

---

222 “Sob o homem que pensa, e muito mais profundamente, existe o homem que controla, que se controla.” (Michaux 1974, 166; tradução do autor)

223 “Mergulhando, eu estava, acredito, reunido comigo mesmo no fundo, e coincidido comigo mesmo.” (Michaux 1972, 124; tradução do autor)

224 “Eu me dividi entre dentro e fora.” (Michaux 1972, 124; tradução do autor)

homem”, como supracitado, que o artista entra em estado de união com o exterior, em continuidade. A união, esta manifestação do encontro ente partes complementares também reúne um valor sacramental e sublime. Esta parece ser a razão de Michaux recorrentemente trazer símbolos religiosos como manifestação da mescalina: “Démon, ça existerait donc? Ce qui existe en tout cas, c'est en l'être convenablement scindé (et « voyant », car jamais vous ne trouveriez ça en état premier) cela ou celui qui découvre vos possibilités démoniaques. Le démon. (Pourquoi jamais l'ange?)<sup>225</sup> (Michaux 1974, 109). Michaux considera a dicotomia religiosa entre o sagrado e o profano como forma de marcar a separação entre o indivíduo e o mundo. Enquanto o sagrado representa os interesses do mundo, especialmente a unidade; o profano, por outro lado, envolve preocupações individuais mundanas.

Por outras palavras, a mescalina é um ponto de conexão desejado, um colapso da distância que separa Michaux do seu Eu e do Mundo, ou até mesmo um colapso da distância entre a sua matéria e a sua virtualidade, mas não a eliminação desta divisão. Contudo, embora passe a buscar na alucinação a comunhão entre seus fragmentos complementares, certamente a experiência promete uma (re)fragmentação posterior. Verifica-se, neste sentido, uma esconjuração em curso no momento da união. Consequentemente, a impossibilidade de se manter *uno*. O que por vezes consegue é uma conexão profunda e íntima, mas nunca a aniquilação da diferença que o separa. Ao expressar-se artisticamente, Michaux propõe para si um arquivo deste estado de união.

Neste sentido, o argumento que trouxe neste trabalho sobre a mecaligrafia parece ser central para pensar a arte de Michaux, pois ao convocar a presença da escrita estruturalista racional em sua arte, Michaux mantém-se co-dependente da representação logocêntrica para os fins da materialidade artística dos efeitos da mescalina como essencialmente instrumental. Ele usa a palavra e a escrita como ferramenta de retorno significante ao evento alucinatório. E a imagem como um testemunho do caos concedido ao corpo e aos seus movimentos. No entanto, mostro que toda conceptualização em Michaux depende de uma auto-construção. Ou seja, ainda que dependente da estrutura da

---

225 “Demônio, isso existiria? O que existe em qualquer caso é estar adequadamente dividido (e "ver", porque você nunca encontraria isso em um primeiro estado) aquela ou aquele que descobre suas possibilidades demoníacas. O demônio. (Por que nunca o anjo?)” (Michaux 1974, 109; tradução do autor)

palavra e do seu respectivo sentido, Michaux consegue um formato auto-desconstrutivo, pois questiona o poder deste sentido como a única forma de construção de sentidos. Por outras palavras, não une apenas as suas fragmentações, mas também a materialidade da imagem ao significado como nova possibilidade de composição das formas-sentido. Não só a palavra confere sentido ao evento, mas o movimento involuntário da mão também passa a gerar entendimento. Ainda, durante o acto de transferir parte da carga da matéria ao significado como forma de movimento corpóreo, Michaux transforma o livro n'uma espécie de sintoma dos estados alucinogénios da mescalina. A mescaligrafia é um sinal alucinatório manifestado para o entendimento acessível do pensamento racional do homem. Qual a razão de a entender então como um sinal? Abro um pequeno parágrafo para a distinção entre sinal e sintoma, ainda que tal questão tenha surgido apenas no final da pesquisa e, por esta razão, ficará para futuros trabalhos que possa desenvolver sobre Michaux.

A etimologia da palavra sintoma vem de o grego σύμπτωμα e significa a incidência de coisas juntas, literalmente coincidência, daí o uso fabricado pela medicina quando, na presença de um sintoma, estabelece uma relação de causa / efeito entre um sinal e um agente patogénico para definir o diagnóstico, tratamento, prognóstico, etc. Em geral, o sintoma é considerado sinónimo de evidência, sinal da existência de alguma coisa. No entanto, na medicina parece haver uma distinção entre sinal e sintoma. O primeiro corresponde a um determinado objetivo verificável, como pontos vermelhos em todo o corpo que podem, por exemplo, indicar sarampo, enquanto o sintoma é considerado uma informação subjetivada porque depende da verbalização do paciente como, por exemplo, relatos de dor, taquicardia, náusea etc. Aqui parece haver o primeiro problema: está claro que o sintoma, enquanto expressão subjetiva, pode, e talvez deva, ser entendido a partir de uma perspectiva construtiva, como resultado das práticas de linguagem que são socialmente estabelecidos, pois aprendemos através linguagem a reconhecer e expressar dor, tristeza etc. No entanto, quanto ao sinal observável, não podemos dizer que também é uma construção sócio-linguística? Até certo ponto, sim, embora reconheçamos que existem diferenças no caminho.

Penso, neste sentido, que o que Michaux sente como angústia criativa tem alguma ressonância no modo como a psicanálise diferencia sinal e sintoma ao modelo de

um pensamento estruturalista. Ou seja, a relação/divisão entre o visível e o significado e todas as formas possíveis de conexões entre ambos ainda desconhecidas. É por ser um produto do meio, ou seja, por ser um homem dividido e influenciado pelo pensamento Freudiano, que Michaux busca traduzir a sua sensação de unidade através de outra unificação: da escrita e da imagem. Esta segunda união, a união verbo-pictórica no corpo material do livro serve para o artista questionar a invisibilidade da imagem da palavra, tal como negamos a ação do inconsciente sobre o nosso corpo-matéria justamente por não se mostrar visível. No entanto, esta divisão parece permitir ao artista não reduzir sua atividade ao puro exercício técnico e admitir, assim, um espaço para questionar as formas de linguagem e comunicação estética. Isto quer dizer que ao unir-se consigo mesmo no estado alucinógeno psicadélico, Michaux verifica uma outra necessidade de união, a unidade da linguagem, dividida pelo pensamento do homem e a metafísica ocidental. O modo que o artista encontra de expressar essa necessidade de união é através de duas linguagens que aparecem recorrentemente separadas e, pela mesma razão, sofrem definições distintas, a imagem e a palavra.

Consequentemente, como foi sendo argumentado no decurso deste trabalho, concluo que por uma influência indirecta da teoria do inconsciente, Michaux assume o estado alucinogénio como um sintoma ao atribuir um novo sentido ao evento, um sentido que, ao ser definido como inconsciente, ainda é uma articulação linguística do sujeito e, portanto, demanda a complexidade linguística. Devido ao psicológico conflito em que todo sujeito se constitui, o entendimento de sintomas não é mais representado pela lógica da ausência (saúde) – presença (doença) de sintomas, mas agora é definida na emergência do próprio sujeito: não há sujeito fora de um arranjo sintomático, porque o sintoma baseia-se na relação de significação, enquanto o sujeito é constituído na linguagem e no campo do outro. O sujeito, portanto, é expresso através de seu sintoma porque expressa-se também inconscientemente. E o seu sintoma faz parte da sua unidade enquanto sujeito assim como Michaux encontra parte de sua subjetividade no evento de estados alucinógenos com a mescalina e descreve este momento como consciência unificadora. Ou seja, boa parte do material que constitui a nossa vivência e personalidade não são acessados de forma visível, mas não significa que não existam. Não ser visível, não é o mesmo de não existir. Igualmente podemos definir os fantasmas, a alma ou espírito de

uma pessoa ou animal morto que pode aparecer aos vivos através de uma presença *in absentia*. Fantasmagórica é o nome dado por Michaux como definição da sua obra artística. Ou seja, ao defini-la desta forma, o escritor assume o sentido de que a arte concede materialidade aos sentimentos invisíveis em si existentes.

Quando altera o estado de consciência com o auxílio da mescalina, Michaux reúne-se consigo mesmo como uma chave que vai ao encontro de uma fechadura. Neste lugar de encontro existe um mecanismo que só tem sentido no instante da combinação das peças. As peças separadas garantem o funcionamento do engenho, mas não a energia do movimento. Determinados movimentos, entretanto, podem abrir ou fechar ambientes não antes explorados ou alguns um tanto indesejados, inseguros. A imagem, para mim, é sempre de uma porta a ser aberta. Por vezes, várias portas. Neste sentido, Michaux encontra-se em estado profundo não como um observador, mas como operador de si em actividade interdependente e orgânica. O encontro perfeito de outra dimensão. É nesta dimensão mecânica, pois há um mecanismo de abertura decorrente da união das partes, que Michaux é ao mesmo tempo exterior e interior, pois a junção destas peças dispostas faz deste evento psicadélico um encontro com o seu complemento e a suspensão da sensação de perda, a pausa da fragmentação. No evento, Michaux sente-se contínuo.

Poderíamos, sim, afirmar que as práticas de tradução da alucinação provocada pela mescalina na obra de Michaux, ou seja, a mescaligrafia, é por si o sinal de um evento psicadélico. Sem dúvidas, o trabalho de execução é um dos objetivos ou o centro da experiência com a mescalina e, por esta razão, não é apenas a tradução, mas o evento em sua potência de realização. Ou seja, a escrita e a imagem nos livros sobre a mescalina não são apenas formulações racionais de um evento, mas a parte prática do ocorrido. São parte complemento deste evento. Principalmente, a imagem. Em outras palavras, na busca por uma tradução das sensações durante o uso da mescalina, Michaux quebra com o pacto racionalista e parte para o rabisco. Entende-se como corpo-complemento daquela sensação. O movimento, portanto, passa a ser mais importante do que organizar o pensamento, pois a sistematização é o movimento contrário desta força caótica. Quero dizer com isso que atribuir uma linguagem organizada, um projeto, ou seja, uma ordem sobre a experiência turbulenta da mescalina é um ato contra a própria experiência turbulenta. Michaux é o primeiro a ter consciência de que organizar esta força como uma

escrita racional no livro é não traduzir a sua característica principal. Não seria apenas dizer ou escrever “caos” ou “turbulência”, mas trazer o movimento turbulento para a composição na materialidade. A mescaligrafia não pode ser composta apenas em *logos* como escrita racionalista de um livro. Ela precisa questionar este lugar que se diz ser o único detentor de sentido. Portanto, apresenta-se indiretamente e metaforicamente na propriedade que toca as emoções e as paixões da obra, como um fantasma.

Nesta perspectiva, a criatividade lisérgica manifesta-se na materialidade artística de Michaux como um sintoma, e a mescaligrafia um sinal do estado alucinatório vivenciado. Michaux faz uso do jogo verbal para explicar o que sente, mas traz os sinais em forma de imagem de como se sente. É necessário, entretanto, estar atento aos mesmos e aceitar a sua forma caótica. São tremores internos de uma presença que o corpo não sustenta. A estética literária e a estética pictural de Michaux são, deles e dela, testemunho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A. Bibliografia do Autor

Michaux, Henri. *Ailleurs: Voyage en Grande Garabagne, Au Pays de La Magie, Ici Podema*. Gallimard, 1967.

Michaux, Henri. *Antología poética [1927-1986]* traduzido por S. Mattoni. Adriana Hidalgo Editora, 2002.

Michaux, Henri. *Connaissance par les Gouffres*. Gallimard, 1967.

Michaux, Henri. *Darkness Moves: An Henri Michaux Anthology, 1927-1984*. University of California Press, 1994.

Michaux, Henri. *Ecuador: Journal de voyage*. Kobo Edition, Gallimard, 2006. Kobo Desktop

Michaux, Henri. *Emergences-Résurgences: Les sentiers de la création*. Editions d'Art Albert Skira S.A., 1993.

Michaux, Henri. *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*. Fata Morgana, 1972.

Michaux, Henri. *Épreuves, exorcismes [1940-1944]*. Kobo Edition, Gallimard, 2016, Kobo Desktop.

Michaux, Henri. *La Nuit Remue*. Gallimard, 1935.

Michaux, Henri. *L'infini Turbulent*. Gallimard, 1964.

Michaux, Henri. *Les Grandes Épreuves De L'Esprit*. Gallimard, 1973.

Michaux, Henri. *Las vie dans les plis*. Kobo Edition, Gallimard, 2016, Kobo Desktop.

Michaux, Henri. *L'Herne: Henri Michaux*. Editions de l'herne, 1983.

Michaux, Henri. *Misérable miracle: La mescaline*. Gallimard, 1972.

Michaux, Henri. *Misérable miracle: Henri Michaux. Introduction by Octavio Paz*. New York Review Books, 2002.

Michaux, Henri. *Miserable Miracle*. Kobo Edition, Encyclopedia Universalis, 2013, Kobo Desktop.

Michaux, Henri. *Mouvements*. Gallimard, 1985.

Michaux, Henri. *Plume: précédé de Lointain intérieur*. Kobo Edition, Gallimard, 2016, Kobo Desktop.

Michaux, Henri. *Passages [1937-1950]*. Kobo Edition, Gallimard, 2016. Kobo Desktopo.

Michaux, Henri. *Les Grands Article*. Kobo Edition, Encyclopedia Universalis, 2017, Kobo Desktop.

Michaux, Henri. *L'Espace du dedans [1927-1959]*. Kobo Edition, Gallimard, 2016, Kobo Desktop.

#### B. *Bibliografía sobre Henri Michaux*

Abadi, Florencia. "Henri Michaux: animality and conscience". *Aisthesis*, n 50, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, Dez 2011, p. 92-109. *Scielo*. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812011000200005&lng=en&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812011000200005&lng=en&nrm=iso)

- Ashbery, John. “Una entrevista com Henri Michaux” Traducción Ricardo Garcia Perez. *Minerva*, 1961, p. 74-76.
- Bellour, Raymond. *L’Herne: Henri Michaux*. Éditions de l’Herne, 1983.
- Benoit, Eric. “Surface et intériorité chez Henri Michaux : De L’Espace du dedans aux Émergences-Résurgences”. *Surfaces et intériorité*, editado por Jean-Louis, Cabanès. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 93-118. *Open Edition*, <<http://books.openedition.org/pub/5154>>.
- Blanchot, Maurice. “A experiência Mágica de Henri Michaux”. Traduzido por Marcelo Moraes in *Alea: Estudos Neolatinos*, Janeiro-Junho, 2010, 173-176.
- Bréchon, Robert. *Henri Michaux*. Gallimard, 1959.
- Bonnefis, Philippe. *Le Cabinet du docteur Michaux*. Galilée, 2003.
- Brown, Llewellyn. *L’esthétique du Pli dans l’oeuvre de Henri Michaux*. Lettres Modernes Minard, 2007.
- Brun, Anne. *Henri Michaux ou le corps halluciné*. Editora Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.
- Carion, Jacques, Jean-Luc Outers. *Henri Michaux: Face à Face*. Bibliothèque Wittockiana, 2016.
- Casa Nova, Vera. “Michaux, Le Jardin exalté”. *Caligrama*, n 5, Universidade Federal de Minas Gerais, Nov 2000, pp. 189-196. Data de acesso: 24 de Setembro de 2021, <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/301/251>>.

Cells, Jacques. *Henri Michaux*. Editions Labor, 1990.

Courchesne, Luc. *Rythme et sujet. L' 'infini turbulent d'Henri Michaux* M.A diss.,  
Université de Montréal, 2003,  
<[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/15108/Courchesne\\_Luc\\_2003\\_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/15108/Courchesne_Luc_2003_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>

Edson, Laurie. *Henri Michaux and the Poetics of Movements*. Anma Libri, 1985.

Emmanuel, François. *Henri Michaux et les gouffres (à propos de l'expérience mescalinienne)*. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2017. *Web:*  
<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/emmanuel120507.pdf>.

Founau, Pierre-Jean. “La dérive des signes”. *Passage et langage de Henri Michaux*, editado por Jean Claude Mathieu et Michel Collot. Editora José Corti, 1997, p. 243.

Fowlie, Wallace. *Henri Michaux*. Poetry Foundation, 1953.

García-Velasco, José. *Henri Michaux: Icebergs*. Círculo de Bellas Artes, 2006.

Hattendorf, Richard L. “Reflections on Inter-Media Reflection in Henri Michaux's Labyrinthes.”. *Dalhousie French Studies*, vol. 55, 2001, pp. 82–94. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40838298](http://www.jstor.org/stable/40838298).

Hetrick, Jay. “The neurophenomenology of gesture in the art of Henri Michaux”. Editado por Helena De Preester. *Moving Imagination: Explorations of gesture and inner movement*. John Benjamins Publishing Company, 2013.

Hubert, Renée Riese. “Paix Dans Les Brisements: Trajectoire Verbal Et Graphique.” *L'Esprit Créateur*, vol. 26, no. 3, 1986, pp. 72–86. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/26284681](http://www.jstor.org/stable/26284681).

Hubert, Renée Riese. “Henri Michaux: Illustration and Double Talent.” *World Literature Today*, vol. 58, no. 2, 1984, pp. 209–215. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40139949](http://www.jstor.org/stable/40139949).

Iribas, Ana. (2000). *En busca de la alteridad: autoexperimentaciones de Henri Michaux*. *Arte, Individuo Y Sociedad*, (12), 171. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110171A>.

Kawakami, Akane (2000) Barbarian travels: textual positions in Michaux's 'Un Barbare en Asie'. *Modern Language Review* 95 (4), pp. 978-991. ISSN 0026-7937.

Kittay, Jeffrey. “La Question De L'écriture Chez Henri Michaux.” *The French Review*, vol. 46, no. 4, 1973, pp. 706–721. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/387645](http://www.jstor.org/stable/387645).

Kurtos, Karl. *Henri Michaux et le Visuel: Ekphrasis, Mimésis, Énergie*. Peter Lang AG, 2009.

La Charité, Virginia A. “Dis-Order and Unity in the Work of Henri Michaux.” *The Modern Language Review*, vol. 73, no. 1, 1978, pp. 61–70. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3728140](http://www.jstor.org/stable/3728140).

Marques, Lénia. “Lignes de fuite entre mots et images: Henri Michaux et Nicolas Bouvier”, *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial | 2010, Online desde 16 June 2018, <http://journals.openedition.org/carnets/5194>.

Martin, Jean-Pierre. *Henri Michaux*. Gallimard, 2003.

- Mathieu, Jean-Claude, Collot, Michel. *Passages et Langages de Henri Michaux*. Librairie José Corti, 1987.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Henri Michaux: Passager Clandestin*. Edition Champ Vallon, 1984.
- Maulpoix, Jean-Michel. “Identité et métamorphoses: Écritures du déplacement dans l'oeuvre d'Henri Michaux”. *Jean-Michel Maulpoix & cie*, Nov 15, 2018, <http://www.maulpoix.net/deplacement.html>.
- Mersmann, Birgit. “Nature’s Hand Writing Abstraction in the Work of Henri Michaux”. *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. Editado por Crowther, Paul; Wünsche, Isabel.. Taylor & Francis, 2012 p. 199-216.
- Montaner, Segarra. “Au pays d'Henri Michaux: la dialectique de l'espace et du temps dans son oeuvre écrite”. *TDX*, Universitat de Barcelona, Junho 1990, [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1740/03.MSM\\_3de3.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1740/03.MSM_3de3.pdf?sequence=3&isAllowed=y).
- Mouchard, Claude. “Michaux, métamorphoses d’espaces”. *L'Art et l'Hybride*. Editado por Sorlin, Pierre, et al. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2001, pp. 83-102. *Open Edition Books*, <<http://books.openedition.org/puv/609>>.
- Neau, Françoise. “La souffrance dans les plis d'Henri Michaux”, *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 23, no. 2, 2004, pp. 147-167. *Cairn*, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2004-2-page-147.htm#no6>.
- N’Guessan, Alice Yao Adjoua. “La Crátion Poétique Chez Henri Michaux: formes, langages et thèmes”. *HAL*, Université Sorbonne Nouvelle, Oct 2018, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01900129/document>.

Parish, Nina. *Henri Michaux Experimentation with Signs*. Faux Titre, 2007.

Phillips, Leon B. "Poet in Rebellion: Henri Michaux and the Inimical World." *The South Central Bulletin*, vol. 37, no. 4, 1977, pp. 156–157. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3186922](http://www.jstor.org/stable/3186922).

Pic, Muriel. "Témoin qu'as-tu fait de tes yeux? Témoins qu'as-tu fais de tes yeux? À propos de l'auto-observation littéraire chez Henri Michaux". *Hippocampe*, n 13, Scopalto, Maio 2016. *Academia*, [https://www.academia.edu/28880589/Henri\\_Michaux\\_T%C3%A9moin\\_quas\\_tu\\_fait\\_de\\_tes\\_yeux\\_13\\_pdf](https://www.academia.edu/28880589/Henri_Michaux_T%C3%A9moin_quas_tu_fait_de_tes_yeux_13_pdf).

Rapak, Waclaw. "Voies, voix et rythmes dans l'œuvre de Henri Michaux." *Romanica Cracoviensia* [Online], Volume 16 Issue 4 (2017): 265-273. Web. 06 mar. 2017, <https://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2016/Tom-16-Numer-4/art/8847/>.

Rigaud-Drayton, Margaret. *Henri Michaux: Poetry, Painting, and the Universal Sign*. Oxford, 2005.

Sieburth, Richard. "Ideograms: Pound/Michaux." *L'Esprit Créateur*, vol. 26, no. 3, 1986, pp. 15–27. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/26284676](http://www.jstor.org/stable/26284676).

Tilea, Monica. *Henri Michaux: déplacements et interventions poétiques*. Editions Universitaria, 2008.

Tilea, Monica. *Henri Michaux: Interventions poétiques d'un homme en-mane*. Peter Lang Edition, 2005.

Villard, Marie-Aline. “Poétique du geste chez Henri Michaux: mouvement, regard, participation, danse”. *HAL archive-ouverts*, Université de Grenoble, Dec 2013, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00919040/document>.

Vrydaghs, David. *Michaux l'insaisissable, socioanalyse d'une entrée en littérature*. Droz, 2008.

Villalón, Manuel Lucas Sánchez. *Obra poética de Michaux: trayectos de desdefinición. Facultad de Filología*. Universidade de Salamanca, 1995.

Yee, Cordell D. K., “Reading within the Lines: Henri Michaux and the Chinese Art of Writing”, *RiLUnE*, n. 8, 2008, p. 43-66. *Academia*, [https://www.academia.edu/773219/Reading\\_within\\_the\\_Lines\\_Henri\\_Michaux\\_and\\_the\\_Chinese\\_Art\\_of\\_Writing](https://www.academia.edu/773219/Reading_within_the_Lines_Henri_Michaux_and_the_Chinese_Art_of_Writing).

### C. *Bibliografia Geral*

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Matim Fontes, 2007.

Bataille, George. *O erotismo*. Editora LPM, 1987.

Bataille, George. *Lágrimas de Eros*. Edição & etc, 1984.

Bachelard, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos*. Abril Cultural, 1978.

Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Traduzido por Richard Howard. Nooday Press, 1992.

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Editions d'Art Albert Skira, 1970.

Barthes, Roland. *Mitologias*. Editora Difel, 2009.

Baudelaire, Charles. *Paraísos Artificiais*. Editora Estampa, 2010.

Benjamin, Walter. *On Hashish*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2006 [1972].

Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Zone Books, 1991.

Biosca i Bas, Antoni. "Mil años de virtualidad: origen y evolución de un concepto contemporáneo". *Eikasia: Revista de Filosofía*, año V, n. 28, Setembro 2009, <https://revistadefilosofia.org/28-01.pdf>.

Boon, Marcus. *The road of excess: A History of Writers on Drugs*. Harvard University Press, 2002.

Castañeda, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. University of California Press, 1998.

Castañeda, Carlos. *The art of dreaming*. Harpercollins, 1993. E-book. Apple books.

Castañeda, Carlos. *Journey to Ixtlan: The lessons of Don Juan*. Washington Square Press, 2012.

Christin, Anne-Marie. "A imagem enformada pela escrita." Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem, organizado por Márcia Arbex. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 63-105.

Deleuze, Gilles. *A lógica do sentido*. Perspectiva, 2009.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Columbia University Press, 1994.

- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. A&C Black, 2004.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a Diferença*. Perspectiva, 2009.
- Derrida, Jacques. *A farmácia de Platão: Jacques Derrida*; tradução Rogério da Costa. Iluminuras, 2005.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater*. Broadview Press, 2009.
- Dickens, Robert John. “The Birth of Psychedelic Literature: Drug Writing and the rise of LSD Therapy”. *ORE*, University of Exeter, Setembro 2012, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4207>.
- Diodato, Roberto. *Aesthetics of the virtual*. Sunny Press, 2012.
- Drucker, Johanna. “Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality”. *Parallax*, vol. 15, n 4, pp. 7 — 17.
- Duvivier, Eric. “Images du monde visionnaire”. *Canal-u TV*, Un film d'Henri Michaux, réalisé par Eric Duvivier. Musique Gilbert Amy, 1964. [https://www.canal-u.tv/video/cerimes/images\\_du\\_monde\\_visionnaire.10206](https://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_du_monde_visionnaire.10206).
- Escohotado, Antonio. *Historia General de Las Drogas*. Editora Espasa, 2005.
- Eyers, Tom. *Lacan and the Concept of the 'Real'*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Fish, William. *Perception, Hallucination and Illusion*. Oxford, 2009.

Fenollosa, Ernest, e Pound, Ezra. "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition. Editado por Haun Saussy et al., Fordham University Press, 2008. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/j.ctt13wzvkk](http://www.jstor.org/stable/j.ctt13wzvkk).

Ferreira, Moisés. "Micropaisagem, 'micro-rigor': em torno da poética de Carlos de Oliveira". In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Artigos da seção livre*. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan/jun 2008.

Foucault, Michel. *História da Loucura*. Editora Perspectiva, 1972.

Foucault, Michel, 1926-1984. *O corpo utópico ; As heterotopias I* Michel Foucault ; posfácio de Daniel Detert Salma Tannus Muchail . Sao Paulo: n-1 Edicoes, 2013.

François Emmanuel, "Henri Michaux et les gouffres (à propos de l'expérience mescalinienne) [en ligne]", Bruxelles, *Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, 2017. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/emmanuel120507.pdf>

Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. Blackwell Publishers, 1996.

Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Hua, Ling Su. "On The Relation Between Chinese Painting and Calligraphy" *East and West*, vol. 4, no. 4, 1954, pp. 269–277. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/29758102](http://www.jstor.org/stable/29758102).

Huxley, Aldous. *The doors of perception*. Penguin Books, 2009.

Jung, Carl. *Man and His Symbols*. Anchor Press, 1964.

Jung, Carl. *Psychology and Alchemy*. Princeton University Press, 1980.

Jung, Carl. *Psychology and Religion*. Princeton University Press, 1975.

Jung, Carl. *The Red Book*. Apple Books Edition, Philemon Foundation and W. W. Norton & Co, 2009.

Jung, Carl. *The Red Book*. W. W. Norton & Co, 2012.

Jung, Carl. *The Collected Works of C.G. Jung: Complete Digital Edition*. Princeton University Press, 2014.

Kandinsky, Wassily. *Concerning The Spiritual in Art*. The Floating Press, 2008.

Lotz, Christian. Representation or Sensation? – A Critique of Deleuze’s Philosophy of Painting. Volume 13, Issue 1, Spring/Printemps 2009 Christian Lotz Pages 59-72 <https://doi.org/10.5840/symposium20091314>.

Louvel, Liliane. “A Descrição “Pictural””: Por uma Poética do Iconotexto.” *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, organizado por Márcia Arbex. Editora UFMG, 2006.

Matthews, W. H. *Maze and Labyrinths: A General Account of Their History and Development*. Global Grey, 2015. *Global Grey*, <https://www.globalgreybooks.com/mazes-and-labyrinths-ebook.html>.

MacPherson, Fiona, e Dimitris Platchias. *Hallucination Philosophy and Psychology*. Cambridge, 2013.

MacPherson, Fiona, e Clare Batty. “Redefining illusion and hallucination in light of new cases”. In: *Philosophical Issues*, vol. 26, n. 1, *Wiley Online Library*, Oct 2016, <https://doi.org/10.1111/phis.12086>.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes, 1999.
- Mendez, Germen Labrador. “Alrededor de uno mismo literatura de viajes interiores”. In: *Factótum Revista de Filosofia*, n. 5, pp. 61-71, [http://www.revistafactotum.com/revista/f\\_5/articulos/Factotum\\_5\\_5\\_German\\_Labrador.pdf](http://www.revistafactotum.com/revista/f_5/articulos/Factotum_5_5_German_Labrador.pdf).
- Nutt, David. “Psychedelic drugs – a new era in psychiatry?” *Dialogues Clin Neurosci*. 2019 Jun; 21(2): 139–147, doi: [10.31887/DCNS.2019.21.2/dnutt](https://doi.org/10.31887/DCNS.2019.21.2/dnutt)
- Olive, M. Foster. *Peyote and Mescaline*. Chelsea House, 2007.
- Oliveira, Carlos de. *Trabalho Poético*. Círculo de Leitores, 2001<sup>a</sup>.
- Pearson, Keith Ansell. *Philosophy and The Adventure of the Virtual*. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- Pillièrre, Linda. “Crossing New Frontiers? Investigating style from a multimodal perspective”, *Études de stylistique anglaise*, n. 7, pp. 99-120. *Open Edition Journals*, <http://journals.openedition.org/esa/1278>.
- Poundstone, William. *Labyrinths of Reason: Paradox, Puzzles, and the Frailty of Knowledge*. Anchor Books, 2011.
- Read, John. *From Alchemy to Chemistry*. Dover Publications, 1957.
- Serra, Pedro. Farmacopeia infatigável. Carlos de Oliveira e a Escrita Lisérgica. *Depois do Fim. Nos Trinta e Três Anos de ‘Finisterra’*, editado por Osvaldo Silvestre, Universidade de Coimbra, 2011, pp. 45-73.

Shulgin, Alexander. *Pihkal: A chemical love story*. Apple Books Editions, Transform Press, 1991.

Soler, Collete. *O inconsciente a céu aberto da psicose*. Zahar, 2002.

Tingnoy, Chen. *Chinese Calligraphy*. China Intercontinental Press, 2017.

Warlick, M. E. *Max Ernst and Alchemy: A magitian in search of myth*. University of Texas, 2001.

Willer, Cláudio. *Geração Beat*. L&PM, 2010.

Williams, James. *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: a critical introduction and guide*. Edingburgh University Press, 2003.