

COMO CRIAR PARA SI UM TEATRO SEM ÓRGÃOS? Deleuze, Artaud e o conceito de Presença Diferencial

Laura Cull Ó Maoilearca¹
<http://orcid.org/0000-0002-6276-0131>

RESUMO

Este artigo fornece uma exposição de quatro conceitos que emergiriam do encontro entre o homem filosófico do teatro, Antonin Artaud, e o filósofo teatral, Gilles Deleuze: o Corpo sem Órgãos, o Teatro sem Órgãos, a Voz Desestratificada e a Presença Diferencial. O artigo propõe que a peça radiofônica de Artaud, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, censurada em 1947, constitui um exemplo de um teatro sem órgãos que usa a voz desestratificada em busca de uma presença diferencial – como um encontro não representativo da diferença que força novos pensamentos sobre nós. A partir de várias obras de Deleuze, incluindo *Diferença e Repetição*, *A Lógica do Sentido*, *Mil Platôs* e *Um Manifesto de Menos*, concebo a presença diferencial como um encontro com a diferença, ou variação contínua, como aquilo que excede a consciência representacional de um sujeito, forçando o pensamento através da ruptura e não por comunicar significados através do mesmo. Contra a rejeição do projeto de Artaud como paradoxal ou impossível, o artigo sugere que seu teatro não representacional busca afirmar um novo tipo de presença como diferença, ao invés de tentar transcender a diferença para alcançar a presença autoidêntica da Metafísica Ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Artaud, Antonin; Deleuze, Gilles; Corpo sem órgãos; Teatro sem órgãos; Presença diferencial; Voz desestratificada.

HOW DO YOU MAKE YOURSELF A THEATRE WITHOUT ORGANS? Deleuze, Artaud and the concept of differential presence²

ABSTRACT

This article provides an exposition of four key concepts emerging in the encounter between the philosophical man of the theatre, Antonin Artaud, and the theatrical philosopher, Gilles Deleuze: the body without organs, the theatre without organs, the de-stratified voice and differential presence. The article proposes that Artaud's 1947 censored radio play To Have Done with the Judgment of God constitutes an instance of a theatre without organs that uses the de-stratified voice in a pursuit of differential presence – as a nonrepresentative encounter with difference that forces new thoughts upon us. Drawing from various works by Deleuze, including Difference and Repetition, The Logic of Sense, A Thousand Plateaus and 'One Less Manifesto', I conceive differential presence as an encounter with difference, or perpetual variation, as that which exceeds the representational consciousness of a subject, forcing thought through rupture rather than communicating meanings through sameness. Contra the dismissal of Artaud's project as paradoxical or impossible, the article suggests that his nonrepresentational theatre seeks to affirm a new kind of presence as difference, rather than aiming to transcend difference in order to reach the self-identical presence of Western metaphysics.

KEY-WORDS: Artaud, Antonin; Deleuze, Gilles; Body without organs, Theatre without organs, De-stratified voice; Differential presence.

¹ Laura Cull Ó Maoilearca, PhD, é Professora Associada de Teatro e Performance e Diretora do *Centre for Performance Philosophy*, na Universidade de Surrey, no Reino Unido. É fundadora da associação profissional *Performance Philosophy Network* e editora associada do *Performance Philosophy Journal*, lançado em 2015. E-mail: l.cull@gsa.surrey.ac.uk.

² Originalmente publicado em inglês na revista *Theatre Research International*, Cambridge University Press, vol. 34, n.3, Oct. 2009, pp.243-255. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883309990046>.

*Este artigo foi gentilmente cedido pela editora Cambridge University Press e sua reprodução pode ser feita somente com autorização expressa da mesma.

COPYRIGHT: © International Federation for Theatre Research 2009



Introdução: para acabar com o ‘impossível’

Ao escolher abordar Antonin Artaud, e especificamente ao escolher abordá-lo em relação ao conceito de “presença” na performance neste momento, somos confrontados com dois aspectos da compreensão dominante de seu trabalho: primeiro, sua construção póstuma como “o apóstolo da presença pura e não mediada”, por criadores teatrais vanguardistas dos anos 1960 como o *Living Theatre* (COPELAND, 1990, p. 29); e, segundo, sua subsequente desconstrução por Jacques Derrida. Ambas as determinações colocam a posição de Artaud como aquela em que presença e representação se opõem e, conseqüentemente, a literatura secundária corrente ainda tende a enquadrar o projeto de Artaud como totalmente incompatível com aquele do pós-estruturalismo. Em *O teatro da crueldade e o fechamento da representação* (1978), a performance de Derrida em desconstruir o conceito Artaudiano de teatro da crueldade nos convida a concluir que a fidelidade a Artaud é impossível, porque ele aspiraria criar contradições na forma de representações teatrais autoidênticas e imediatas (DERRIDA, 1997, p. 56). O teatro da crueldade, Derrida argumenta, constitui o

limite inacessível de uma representação que não é repetição, de uma representação que seja pura presença, que não carregue em si o seu duplo em si como sua morte, de um presente que não se repete, ou seja, de um presente fora do tempo, de um não-presente. O presente oferece a si mesmo como tal, aparece, se faz presente, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestinal, e apenas na dobra interior de sua repetição originária, na representação. Na dialética. (Ibid., p. 57.).

Desta forma, Derrida iguala a “diferença intestinal” do presente à representação. “pura presença como pura diferença”, Derrida conclui, não é presença de modo algum. Presença requer representação a fim de aparecer ou, como Derrida coloca “a presença, a fim de ser presença e autopresença, já começou a representar a si mesmo, já sempre a ser iniciada”. (Ibid., p. 58)

Em contraste, este ensaio irá argumentar a favor de uma presença diferencial como um conceito que emerge através da conjunção entre o homem filosófico do teatro, Artaud, e o filósofo teatral, Gilles Deleuze. A partir de Deleuze, este ensaio parte da premissa de que o desejo de romper com a “representação conflituosa, oficial e institucionalizada” (1997, p. 253) não precisa ser imediatamente equalizada com uma agenda transcendentalista. A diferença pode ser pensada de várias formas: não como a “morte” que a pura presença deve necessariamente abrigar em si mesma, mas como “a variação livre e presente” que se auto registra em uma audiência como afecto, operando debaixo do limiar da representação (Ibid.). Neste sentido, este ensaio sugere que o teatro não representacional de Artaud busca afirmar uma nova forma de presença como diferença, em vez de objetivar transcender a diferença a fim de alcançar



a presença autoidêntica da Metafísica Ocidental. A realidade que a performance disponibiliza ao espectador neste evento de “presença diferencial” não é um reino transcendental e de outro mundo que é idêntico a si mesmo na medida em que ocupa um espaço e um tempo fora da representação. Ao invés disso, a presença diferencial, construída pelo que quero chamar de “teatro sem órgãos”, nos dá acesso ao real como diferença em si mesmo, como uma imanente “variação contínua”, a partir da qual, meras diferenças representacionais são derivadas. Diferença pode fazer sua presença se sentir sem representação, como irei sugerir, naquilo em que Deleuze chama de “encontro fundamental” que força novos e incorporados pensamentos sobre nós. Presença diferencial nomeia um encontro com a diferença, ou variação contínua, como aquele que excede a consciência representacional de um sujeito, forçando pensamento através da ruptura e não por comunicar significados através do mesmo.

Não há nada novo, pelo menos não nos estudos de Artaud, e se não nos estudos da performance como um todo, no que se refere à criação de uma conexão entre Artaud e Deleuze. Catherine Dale, Ed Scheer e Jeffrey Bell, dentre outros, já exploraram elementos deleuzianos na *oeuvre* de Artaud³. De fato, os estudos de Artaud – se você quiser – atravessaram o túnel desta conexão e saíram do outro lado, com teóricos como Jane Goodall e Umberto Artioli, que argumentam que o projeto de Deleuze é distinto do de Artaud em um número de maneiras cruciais. Goodall, por exemplo, aceita que Deleuze e Guattari sejam próximos de Artaud “em sua busca por um retorno a algum tipo de *chora* da subjetividade, ‘o corpo sem órgãos’, e em sua fascinação com o devir, com a metamorfose e com o contágio como processos que rompem com a compreensão paradigmática”. No entanto, fundamentalmente ela insiste que

eles dificilmente se qualificam como gnósticos revolucionários. Sua campanha contra a estratificação não tem o mesmo propósito que o teatro artaudiano. “...manifestar e plantar m nós, de modo inegável, a ideia de um conflito perpétuo, de uma convulsão na qual a vida é a todo momento rasgada e na qual o todo da criação se ergue e se põe contra nossa condição como seres constituídos. (GOODALL, 2004, p. 75)

Igualmente, enquanto Artioli (2004, p. 145) considera que *O Anti-Édipo* (1972) de Deleuze e Guattari é “impensável sem a *oeuvre* de Artaud”, ele também o descreve como dissolvendo o “dualismo persistente” do pensamento de Artaud com sua noção positiva de desejo. Mais à frente, Artioli questiona a descrição de Artaud por Deleuze (2004a, p.240) como tendo alcançado um “avanço maravilhoso” que “derrubou o muro” do significante. Pelo contrário, Artioli (2004, p. 147) sugere: “Se você puser os dois projetos juntos, a revolta de Artaud, longe de alcançar o milagre de um avanço, ressoa com o grito devastador do revés”.

Contudo, me preocupo pouco com até que ponto os projetos de Deleuze e Artaud podem ser entendidos como totalmente compatíveis. Este ensaio não advém



de uma perspectiva histórica que afirme produzir uma representação fiel do que Artaud ‘verdadeiramente’ acreditaria – por mais complexa e ciente que nossa abordagem seja da autodiferença de tal pensamento. Antes, quero propor que algo novo surja no encontro entre Deleuze e Artaud, algo particularmente produtivo para repensar a noção de presença na performance – não como a transcendência da diferença, nem como um efeito da representação, mas como ‘força não representativa’, ou o que estou chamando de ‘presença diferencial’.

Existem várias facetas diferentes no conceito de presença diferencial e, portanto, na noção de teatro sem órgãos capaz de criar tal presença. Aqui, de qualquer modo, focaremos em sua relação com a linguagem e a voz, especificamente em referência à peça de rádio de Artaud *Para acabar com o juízo de Deus* (1947). Para nos ajudar nessa exploração, temos não apenas os inúmeros escritos de Deleuze sobre Artaud, mas também seu ensaio pouco conhecido sobre o teatro, *Um Manifesto de Menos* (1979), que coloca uma forte ênfase na questão de como a performance pode liberar a presença da diferença ou ‘variação contínua’ através de um uso particular da linguagem⁴. Ao longo deste processo, fornecerei uma exposição de quatro conceitos-chave; não apenas os de presença diferencial e o de teatro sem órgãos, mas também o de “corpo sem órgãos” e o de “voz desestratificada”. Proponho que a transmissão de rádio censurada de Artaud, da qual Deleuze pegou emprestado o conceito de corpo sem órgãos, usa uma voz desestratificada, uma voz que escapa da significação em direção ao encantamento, da ilusão da comunicação à afirmação de afectos na forma de palavras-sopradadas (*mots-souffles*) e palavras-uivos (*mots-cris*). *Para acabar com o juízo de Deus* constitui uma instância de um teatro sem órgãos que usa a voz desestratificada na busca de uma presença diferencial – como um encontro não representativo com a diferença que força novos pensamentos a nós. Nesse sentido, minha conclusão é a de que criar para si um teatro sem órgãos é ocupar um espaço “entre” teatro e filosofia.

O que é o corpo sem órgãos?

O conceito de corpo sem órgãos aparece pela primeira vez em *Lógica do sentido* (1969), no qual Deleuze propõe este como a composição triunfante de Artaud acerca de um novo uso da linguagem. Como uma “nova dimensão do corpo esquizofrênico”, Deleuze argumenta que o corpo sem órgãos não alcança expressão autoidêntica com seus gritos, mas sente o “problema” da linguagem através de seu sofrimento (DELEUZE, 2004b, p. 32). Nesse sentido, Deleuze sugere que a experiência especificamente esquizofrênica de uma ausência de distinção entre “coisas” e “proposições” chama a atenção para a capacidade ontológica da linguagem de atuar nos corpos, em vez de apenas representá-los (Ibid., p.31). Em sua descoberta do corpo sem órgãos como, em parte, uma relação com a linguagem, Artaud se liberta de sofrer



passivamente as feridas que as “palavras sem sentido” infligem ao corpo esquizofrênico. O corpo sem órgãos não é protegido da linguagem, mas a usa ativamente como “palavras sem articulação”, como palavras que se tornam “illegíveis e até impronunciáveis, pois as transforma em tantos uivos ativos em uma respiração contínua” (Ibid., p.33).

Quando chegamos a *Mil Platôs* (1980), no entanto, o corpo sem órgãos – agora então chamado pela abreviatura CsO – tornou-se um conceito central na ontologia de Deleuze e Guattari. Aqui eles distinguem entre os diferentes tipos de CsO, que podemos encontrar depois de termos “nos desmantelando o suficiente” e aquilo que eles chamam de “a totalidade de todas os CsOs” (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 151). Como a distinção entre devires específicos e o devir fundamental que eles afirmam, a totalidade dos CsOs tem menos a ver com “corpo” como tal e mais a ver com a ontologia. De acordo com Deleuze e Guattari, uma vez que o self é tirado de cena, o que alcançamos é “matéria intensa, não formada, não estratificada” ou “energia”. O CsO é essa “realidade glacial” primária na qual os organismos e os sujeitos se formam – nada além desses fluxos de energia, de diferença em si mesma (Ibid., p. 153). É o que Deleuze e Guattari se referem em outro lugar como um *plano de consistência*.

Tornar-se um CsO (isto é, por sua vez, posicionar-se na totalidade de todos os CsOs) envolve um processo de desorganização ou desestratificação. Os estratos bloqueiam nosso caminho para o CsO e, como tal, devem ser removidos ou desfeitos para que o CsO seja criado. No Platô 5, Deleuze e Guattari se concentram no que chamam de “três grandes estratos... que mais diretamente nos atam”: o organismo, significância e a subjetivação; embora a indicação seja de que existem muitos, muitos mais além (Ibid., p. 159). Cada estrato se liga a um aspecto diferente da vida: o organismo para o corpo, significância para a “alma” (ou inconsciente) e subjetivação para o consciente (Ibid., p. 160). Deleuze e Guattari sugerem que, tanto quanto precisamos liberar a criatividade do corpo dos limites do organismo como forma, também precisamos “afastar a consciência do sujeito, a fim de torná-lo um meio de exploração” e afastar o inconsciente “da significância e da interpretação para torná-lo uma verdadeira produção” (Ibid., p. 160).

Antecipando a lógica de sua desconstrução do teatro da crueldade, em *A Palavra Soprada* (1965), Derrida argumenta que o conceito de corpo sem órgãos de Artaud constitui um apelo à presença simples ou metafísica sem diferença. Para Artaud, diz Derrida, é a divisão do corpo em órgãos que introduz diferença no corpo e “abre a lacuna pela qual o corpo se ausente de si mesmo” (DERRIDA apud BELL, 2006, p. 157). Por sua vez, dada sua apropriação do conceito de corpo sem órgãos, Bell recentemente questionou se Deleuze e Guattari, assim como Artaud,



anseiam por uma terra natal perdida, uma pureza e liberdade profundamente enterradas que, desde então, foram cobertas por camadas de impurezas (neste caso, órgãos) que servem apenas para atrapalhar a liberdade necessária ao pensamento e à criatividade. Se é assim que Artaud deve ser lido, é evidente, então, que seu desejo é um desejo metafísico, um esforço para recuperar uma presença perdida. (Bell, 2006, p. 156)

E se é assim que Deleuze deve ser lido, ele também se verá com problemas diante da crítica desconstrutiva.

Mas, como Bell enfatiza, o inimigo do CsO não são os órgãos de Deleuze e Guattari (como aquilo que divide e diferencia um corpo unificado), mas o organismo enquanto “organização *orgânica* dos órgãos” (Ibid., p. 158). O organismo se insere no CsO para prescrever aos corpos uma função distinta e restrita, uma identidade molar ou estratos fixos e específicos. Para Deleuze e Guattari

O CsO não é indiferenciado, mas tem sua própria diferenciação interna, seus 'órgãos verdadeiros' compostos e posicionados, e é dessa maneira, então, que Deleuze e Guattari podem entender o apelo de Artaud por um CsO como não sendo um apelo pelo Uno em oposição ao múltiplo. (Ibid., p. 159)

– ou para presença como algo oposto à diferença, monismo como algo oposto ao dualismo. Nesse sentido, o conceito de CsO desempenha um papel central no esforço de Deleuze de repensar o processo de criação (seja como pensamento, arte ou natureza) sem a necessidade de postular uma Lei organizadora transcendente ou aquilo que Artaud chamou de “juízo de Deus”, que controla o processo criativo de uma posição fora dele. Juntando Artaud e Spinoza, o CsO constitui uma recusa a qualquer distinção entre produtos mundanos e um produtor transcendente, entre mente organizadora e matéria organizada, a favor de uma noção unívoca de ser uma processualidade “imane em tudo o que a manifesta” (DELEUZE, 1990, p. 16). Criar para si um corpo sem órgãos é tanto descobrir quanto construir esta processualidade imanente tal qual se manifesta nos processos de escrever, performar, pensar, viver.

O teatro sem órgãos e *Para Acabar com o Juízo de Deus* de Artaud:

Dado este conceito de CsO, o que é um teatro sem órgãos e como ele opera no mundo? É neste ponto, como pretendo destacar, que o ensaio de Deleuze *Um Manifesto de Menos* é de vital importância – ajudando-nos a ultrapassar a lacuna entre filosofia e performance, ontologia e prática. Neste ensaio, Deleuze desenvolve o conceito de um teatro da “variação contínua”, um teatro que subtrai os elementos organizadores da



representação teatral – como enredo, personagem e diálogo – a fim de “liberar uma nova potencialidade do teatro, uma força sempre desequilibrada e não representacional” (DELEUZE, 1997, p. 242). Imediatamente, esta proposta se apresenta em aliança com o corpo sem órgãos, que está envolvido em um processo semelhante à subtração quando quebra os estratos como o “fenômeno de sedimentação” que impõe organização e estase a uma força que seria, de outro modo, uma energia material e móvel (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p. 159). Nos dois casos, trata-se de deixar de fora o que tenta consertar o movimento e homogeneizar o diferente, uma questão de desfazer aquilo que forma velocidade e subjetifica os afectos.

“Somente afectos e nenhum sujeito, somente velocidades e nenhuma forma” – isso descreve o teatro sem órgãos, ou TsO, tanto quanto o CsO (DELEUZE, 1998, p.249). Se o CsO é um plano ou superfície que, uma vez que saltamos para cima dele, isso nos permite perceber a nós mesmos e ao mundo não como sujeitos e objetos distintos, mas como relações de velocidade e lentidão e poderes para afetarmos e sermos afetados, então o TsO é igualmente um plano já existente – e um plano ainda-por-ser-construído –, produzido pelos performers e pelo público. No TsO, todos os elementos da teatralidade se tornam o “material para variação” (Ibid., p. 246): a variação do figurino “que cai e é recolocado” (Ibid., p. 248), a variação do gesto em que nenhum gesto é repetido “sem obter características diferentes do tempo” (Ibid., p. 249), ou a variação da linguagem, na qual os elementos “fonológicos, sintáticos, semânticos e até estilísticos” da linguagem são todos intensificados através de “métodos de gaguejar, sussurrar” e murmurar.(Ibid., p. 244)

E é neste último aspecto do CsO que quero focar aqui, em relação com a peça radiofônica de Artaud. Em contraste com os elaborados efeitos cênicos e teatrais exigidos por seu primeiro texto dramático, *O Jato Sangue* (1925), *Para Acabar com o Juízo de Deus*, elimina todos os aspectos do teatro, exceto a voz⁵. Da mesma forma, podemos observar que é a variação da linguagem que recebe a maior atenção em *Um Manifesto de Menos*. Em ambos os casos, é importante enfatizar a atenção dada à linguagem como meio de contrabalançar a tendência de conceber a busca pelo teatro não representacional (seja como teatro sem órgãos, teatro subtrativo de variação contínua ou teatro de crueldade) como aquele que restabelece uma dicotomia entre linguagem e corpo e cai fortemente em favor da presença do último sobre o poder alienante da primeira. Todos estes três teatros podem muito bem ser antitextuais, como Martin Puchner (2002) implica, mas apenas se por “texto” quisermos dizer um roteiro autoidêntico cuja verdade deve ser fielmente reproduzida na performance, ou uma força homogeneizadora que serve para “consertar” a criatividade e a variabilidade que Deleuze argumenta serem imanentes à linguagem. Mas eles não são de forma alguma antiliterários ou desinteressados na fala como elemento teatral; pelo contrário, *Um Manifesto de Menos* argumenta que uma “leitura pública de poemas de Gherasim Luca é um evento teatral completo e maravilhoso” (DELEUZE, 1997, p. 247). De modo



correlato, Artaud descreve o teatro puramente vocal de *Para Acabar com o Juízo de Deus* como “fornecendo um modelo em pequena escala para o que eu quero fazer no teatro da crueldade” (ARTAUD, 1976a, p. 577). Assim, ainda que as polêmicas que cercam Artaud às vezes pareceram sugerir o contrário, é importante reconhecer que o teatro da crueldade não é concebido em termos da exclusão de palavras. “Não é uma questão de abolir a fala no teatro”, Artaud afirmara; Deleuze e Artaud compartilham essa noção de que a linguagem deve ser tratada como a entidade “concreta” que é (ARTAUD, 1986a, p. 123). Não é a linguagem em si mesma que é o problema, mas as formas codificadas em que é usada.

Como a história da transmissão censurada de Artaud, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, é bem conhecida, não vou repeti-la aqui; basta dizer que esta proibição funciona como um bom exemplo do argumento de Deleuze de que os estratos estão perpetuamente se reformulando no CsO⁶. O ponto de partida para a peça de rádio foi uma série de textos curtos, escritos por Artaud, e depois interpretados por Roger Blin, Maria Casares, Paule Thévenin e Artaud, interrompidos por passagens rítmicas tocadas em xilofones e bateria, “batidas e trocas” entre Blin e Artaud, e o último “grito na escada”. Com essa performance da linguagem, agora prosseguirei como a discussão da hipótese de que lá temos um exemplo genuíno do TsO de Artaud em sua execução de uma **Filosofia da Desestratificação**.

O teatro sem órgãos grita uma voz desestratificada

Como teatro sem órgãos, *Para Acabar com o Juízo de Deus* performa sua obra filosófica através da construção de uma voz desestratificada. No caso da voz, a desestratificação envolve colocar elementos como entonação, dicção, afinação e significado em variação. Por exemplo, em o *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari argumentam que o CsO resiste à “tortura” da organização parcialmente por meio de uma relação particular com o aspecto fonológico da linguagem: “Para resistir ao uso de palavras compostas por unidades fonéticas articuladas, ele pronuncia apenas suspiros e gritos que são puros blocos de som desarticulado” (DELEUZE; GUATTARI, 1984, p. 9). Nesse sentido, o fonema é como um “órgão” da linguagem, do qual a voz desestratificada se livra.

Em *Para Acabar com o Juízo de Deus*, essa variação fonológica pode ser ouvida mais obviamente nas passagens da glossolalia que entram em erupção ao longo do texto e nos distantes e ressonantes gritos de Artaud vindos da escada. Enquanto a voz estratificada fala de forma “perfeita e sóbria” (DELEUZE, 1997, p. 247), a voz desestratificada de Artaud fala muito alto e muito rápido para que possa atuar como uma serva da comunicação; Artaud usa sua voz para se aproximar da mulher louca que



fala apenas consigo mesma ou como o lobo que uiva para a lua. Uma alternativa é olhar também, como outro exemplo, para a pouco conhecida “tradução” de Artaud do *Jabberwocky* de Lewis Carroll, que Deleuze também discute em *A Lógica do Sentido*. Lá, sugere Deleuze, Artaud rompe com a experiência esquizofrênica convencional de sofrer passivamente os ferimentos provocados pelas palavras, em favor de transformar ativamente as palavras em ações, subtraindo a diferença entre os elementos fonéticos; e transformando unidades fonéticas discretas em “uma fusão de consoantes”. “É questão”, diz Deleuze,

de transformar a palavra em ação, desarticulando-a... Pode-se dizer que a vogal, uma vez reduzida ao sinal suave, torna as consoantes indissociáveis umas das outras, palatizando-as. Isso as deixa ilegíveis e até impronunciáveis, pois as transforma em tantos níveis ativos em uma respiração contínua. (DELEUZE, 2004b, p. 33)

O conceito de voz desestratificada pode ser contextualizado, como referência, dentro da teoria da linguagem que Deleuze e Guattari articulam em *Mil Platôs*, na qual eles argumentam – *contra* linguística – que a variabilidade da linguagem vem de dentro de si e não de circunstâncias externas. A linguagem não é um sistema homogêneo que atua como tema das variações realizadas nas instâncias da fala; pelo contrário. Eles argumentam que “a própria variação é que é sistemática na linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p.93). É essa diferença imanente da linguagem que a voz desestratificada de Artaud nos permite apreender – por exemplo, nas flutuações de tom em sua marca particular de *Sprechgesang*, como um procedimento “no qual várias vozes parecem sair da mesma boca” (Ibid., p. 97). Desse modo, a voz não é o meio fenomenológico que permite a presença da autoconsciência a si mesma, nem é a mera “simulação” de presença, como Derrida contesta em *A Voz e o Fenômeno* – a resposta à ameaça da diferença que a linguagem é capaz de introduzir na autopresença (DERRIDA, 1973, p.15). Pelo contrário, a voz desestratificada abraça o potencial “de ser estrangeiro, *mas* na própria língua”, ou de performar a diferença na própria voz de alguém, em um gesto que aprende a partir das, e expressa solidariedade com , as minorias que retrabalham uma língua estrangeira que vem de dentro (DELEUZE, 1997, p. 247). De fato, para Deleuze e Guattari, colocar a voz em variação é revolucionário, na medida em que tanto é contrário ao empreendimento político que impõe um sistema homogêneo de linguagem aos falantes alegadamente associado ao estudo da linguística (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p. 101), quanto tem a capacidade de levar adiante a variação contínua como “o elemento essencial do real [que se esconde] por baixo do cotidiano” (Ibid., p. 110)

Como Adrian Morfee (2005, p. 177) propôs, a fase final da vida profissional de Artaud pode ser caracterizada como uma busca por uma forma de escrita não representativa e “não alienante”, na qual um *self* perpetuamente diferente possa ser



criado. Morfee argumenta que, em seus textos finais, “o que Artaud deseja não é a consciência observacional que trata sua vida como algo distinto do que ele é, mas sentir a vida em si mesma, estar consciente de sua própria existência”. Mas, na perspectiva de Morfee, essa sempre será uma ambição condenada, uma vez que a consciência, ou qualquer tipo de presença em vida, é compreendida como algo que necessariamente envolve mediação, distanciamento ou a introdução da diferença como representação. Artaud impôs a si mesmo uma tarefa impossível, argumenta Morfee, uma vez que ele se engaja em uma escrita que é um contínuo processo de autocriação indeterminada, e não um ato que amarre o eu a uma representação fixa que trai ou aliena tal criatividade. Por contraste, a perspectiva deleuziana nos permite sugerir que a “a vida em si mesma” já é autodiferenciante ao contrário de autoidêntica, e que essa diferença não está de alguma forma além do todo da nossa experiência – apenas além dos limites da consciência representacional. Para Deleuze, a diferença é aquilo que se apresenta apenas como afectos e sensações. Na seção final deste artigo, irei explorar como o teatro sem órgãos pode ser entendido como algo que nos coloca diante da presença da diferença de um modo tal que é capaz de reunir os projetos do teatro e da filosofia.

O teatro sem órgãos cria presença diferencial

Criar para si um teatro sem órgãos é, também, como sugiro, aprender a pensar, assim como a falar, diferentemente. Em *Para Acabar com o Juízo de Deus*, Artaud sugere que o homem pense como ele é feito. Como argumenta Catherine Dale (2002, p. 87), Artaud “perturba mente e corpo ao acusar o homem de pensar ao longo das linhas organizadas do organismo, isto é, de pensar da mesma maneira em que ele é construído e vice-versa”. Da mesma forma, em *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze argumenta que ele e Artaud estão de acordo quanto a ideia de que pensar – genuinamente – é criar, fazer algo novo em contato com o mundo, e não o abordar com ideias preconcebidas. E é essa natureza criativa do pensamento que dificulta, para todos nós, realmente pensar. No entanto, esse pensamento difícil e incapacitado – que Deleuze chama de “pensamento sem imagem” – recebe uma rotação positiva como o único pensamento que pode abordar a diferença em si.

Para Deleuze (1994, p. 139), pensamento não é o produto da linguagem, mas do que ele chama de um “encontro fundamental”. Aqui, Deleuze faz uma distinção clara entre o que ele chama de “objetos de reconhecimento” e aqueles de encontro. Objetos de reconhecimento, Deleuze argumenta, “não perturbam o pensamento”, na medida em que fornecem “uma imagem de si” ao pensamento; estes reafirmam para o pensamento, em outras palavras, o que este já pensa que sabe. Para Deleuze, exemplos de reconhecimento não envolvem pensamento genuíno. Só “pensamos de verdade”



quando temos dificuldade em reconhecer algo (Ibid., p. 138). Tais coisas produzem encontros que forcem o pensamento, ou, como Deleuze coloca,

Algo no mundo nos força a pensar. Esse algo é um objeto não de reconhecimento, mas de um encontro fundamental. O que é encontrado pode ser Sócrates, um templo ou um demônio. Pode ser apreendido em uma variedade de tons afetivos: admiração, amor, ódio, sofrimento. Qualquer que seja o tom, sua característica primária é que ele só pode ser sentido. Nesse sentido, é contrário ao reconhecimento. (Ibid., p, 139)

O objeto do encontro se apresenta, então, somente ao afecto ou sensação, em vez de ao reconhecimento ou pensamento consciente. De fato, o encontro “desafia a consciência, o reconhecimento e a representação” (BOGUE, 1989, p. 78). Concebido em termos de seu poder de ser afectado, Deleuze também argumenta que o corpo pode pensar de maneiras pelas quais a consciência deveria ainda aprender. Deleuze não está argumentando que a sensação é capaz de reconhecer nuances, constituídas por pequenos graus de diferença entre significados. Em vez disso, ele argumenta que a diferença em si é que “só pode ser sentida”, uma vez que a consciência trabalha com identidades.

Dessa maneira, Deleuze nos permite perceber Artaud como aspirante a criar um TsO como um objeto de encontro, em vez de reconhecimento, como algo que force o pensamento através da ruptura, e não por comunicar significados através do mesmo, ou como presença diferencial em vez de auto-idêntica. Essa é uma função que Artaud associa à poesia – o teatro se torna poético, argumenta Artaud, quando se aproveita de sua capacidade de abalar nossas compreensões existentes acerca das relações entre as coisas. Em *O Teatro da Crueldade - Primeiro Manifesto* (1932), Artaud coloca: “Por meio da poesia, o teatro contrasta *imagens do não-formulado* com a visualização grosseira do que existe” – um processo que ele associa ao cinema (ARTAUD, 1989c, p. 105). A sociedade contemporânea, ele reclama, “nos fez esquecer totalmente de um teatro sério capaz de perturbar todos os nossos preconceitos” (Ibid., p. 108). Uma vez destilado para sua essência, não devemos perguntar se a teatralidade pode definir o pensamento, argumenta Artaud, “mas, pelo contrário, se esta é capaz de nos fazer pensar”(ARTAUD, 1989a, p. 122).

O conceito de Deleuze do encontro com o que só pode ser sentido também nos permite retomar com olhar renovado às referências de Artaud à “transmissão corporal” e ao seu conceito de “carne”. Em *O Teatro da Crueldade* (1933), por exemplo, Artaud argumenta: “Não se pode separar corpo e mente, nem os sentidos do intelecto, particularmente em um campo em que a incessante e repetitiva estafa de nossos órgãos clama por choques repentinos para reavivar nossa compreensão”(ARTAUD, 1989c, p. 109). Aqui, o corpo, ou o que Artaud às vezes chama de “carne”, está localizado na própria fonte do pensamento genuíno, como algo já distinto do tipo de pensamento



habitual envolvido na interpretação do teatro psicológico que Artaud rejeita⁷. Da mesma forma, em *Situation of the Flesh* (1925), Artaud atribui uma definição específica à noção de carne além de um entendimento de senso comum:

Para mim, a palavra carne significa acima de tudo apreensão, cabelos em pé, carne desnudada com toda a profundidade intelectual desse espetáculo de carne pura e todas as suas consequências para os sentidos, isto é, para os sentimentos. E sentimento significa pressentimento, isto é, compreensão direta, comunicação virada do avesso e iluminada por dentro. Há uma mente na carne, mas uma mente tão rápida quanto um raio. E, no entanto, a excitação da carne participa da substância elevada da mente. E, no entanto, quem diz carne também diz sensibilidade. Sensibilidade, isto é, assimilação, mas a derradeira, secreta, profunda e absoluta assimilação de minha própria dor e, conseqüentemente, o conhecimento solitário e único dessa dor. (ARTAUD, 1976b, p.111)

Para Deleuze, também, a presença de diferença ou variação contínua tem uma qualidade elétrica: “É como um raio vindo de algum outro lugar e anunciando alguma outra coisa – uma súbita emergência de uma variação sub-representacional, inesperada e criativa” (DELEUZE, 1997, p. 252). Usando a voz desestratificada, a presença diferencial é caracterizada pelo “choque súbito de quando o pensamento se realiza no corpo”(DALE, 2002, p. 91); é um momento performativo que se dirige a uma acéfala “mente na carne”.

Conclusões

Claro que os estratos são sempre contextualmente específicos e, como tal, a criação de uma voz desestratificada demanda métodos diferentes a cada novo evento da performance. Artaud, aqui, é um exemplo a ser debatido, não uma receita a ser seguida. Do mesmo modo, o TsO não tem uma fórmula prescrita; de fato, poderíamos argumentar que uma resistência contextualmente determinada ao reconhecimento e um compromisso com a experimentação são exatamente o que nos permite criar para nós mesmo um teatro sem órgãos. Igualmente, deve-se notar que a peça radiofônica de Artaud não é puramente uma performance da voz desestratificada; não é uma voz que “solta tão *somente* suspiros e choros”. Claramente, especialmente na crítica de abertura à beligerância norte-americana, Artaud usa a linguagem tanto para se comunicar como para afectar. Deleuze e Guattari (1988, pp. 160-161) reconhecem essa necessidade de manter uma conexão com os estratos, argumentando: “Você não alcança o CsO... desestratificando descontroladamente”. Antes, se estamos nos tornando um corpo sem órgãos ou um teatro sem órgãos, precisamos procurar um “ponto” no qual possamos “paciente e momentaneamente dismantelar” o organismo,



o sujeito, a significação. Momentos de presença diferencial, quando somos forçados a *realmente* pensar, podem ser poucos e distantes entre si, mas não são impossíveis.

Para Martin Puchner, o Teatro da Crueldade de Artaud é um teatro não-textual de vanguarda; outro nome um teatro de “presença não mediada”. E, como tal, ele sugeriria, está “totalmente em desacordo” com a “busca da filosofia” que Puchner (2002, pp. 526-527) define como “dependente ... da palavra escrita, do distanciamento da abstração e da mediação da reflexão”. Da mesma forma, Puchner argumenta que o “teatro especulativo sem representação” de Deleuze está “em desacordo com as práticas reais do teatro como o conhecemos” (Ibid., p. 525). O manifesto do filósofo para um novo teatro falha em ressoar com as performances já existentes e seu funcionamento. Com o conceito de teatro sem órgãos, espero assim propor uma maior compatibilidade entre performance e filosofia. Ou melhor: contra a posição representacionista de Puchner, o CsO constitui um plano no qual essas disciplinas podem reciprocamente transformar uma a outra. Em *Um Manifesto de Menos*, Deleuze intervém ativamente no teatro, em vez de simplesmente se apropriar deste, nos apresentando uma crítica ao teatro da representação, assim como Artaud protesta contra a ênfase no Ser, em detrimento do Devir, na história da Metafísica Ocidental. Além disso, nessas intervenções, cada um afirma a diferença entre as disciplinas de teatro e filosofia por si mesmos: Deleuze encontra o real no coração do teatro; Artaud, o delírio do qual emerge todo pensamento racional. Na conjunção Deleuze-Artaud, não é que Deleuze esclareça o que permaneceu confuso em Artaud, como se coubesse ao filósofo afirmar algo que o poeta pode meramente apontar. Em vez disso, o teatro sem órgãos ocupa essa mesma zona intermediária, “entre” teoria e prática, entre pensar e fazer – onde podemos sentir em vez de reconhecer, pensar como uma forma de fazer e fazer como uma forma de pensar: *filosofia como um tipo de teatro e teatro como um tipo de filosofia*.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. Last Letters (1947-1948). In SONTAG, Susan. ***Antonin Artaud: Selected Writings***. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976a.
- ARTAUD, Antonin. Oriental and Western Theatre. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989a.
- ARTAUD, Antonin. Situation of the Flesh. In SONTAG, Susan. ***Antonin Artaud: Selected Writings***. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976b.
- ARTAUD, Antonin. The Spurt of Blood. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989b.



- ARTAUD, Antonin. The Theatre of Cruelty - First Manifesto. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen,1989c.
- ARTAUD, Antonin. Theatre and Cruelty. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen,1989d.
- ARTIOLI, Umberto. Production of Reality or Hunger for the Impossibility? In SCHEER, Edward (org). **Antonin Artaud: A Critical Reader**. London and New York: Routledge, 2004.
- BELL, Jeffrey. **Philosophy at the Edge of Chaos: Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference**. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2006.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze and Guattari**. London and New York: Routledge, 1989.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze on Literature**. London and New York: Routledge, 2003.
- BUTLER, Rex. Non-genital Thought. In SCHEER, Edward. **100 Years of Cruelty: Essays on Artaud**. Sydney: Power Publications and Artspace, 2000.
- COHN, Ruby. Artaud's *Jet de Sang*: Parody or Cruelty? In **Theatre Journal**, v.31, n.3, 1979), pp. 312-318.
- COPELAND, Roger. The Presence of Mediation. **TDR: The Drama Review**, v.34, n.4, 1990, pp. 28-44.
- DALE, Catherine. Cruel: Antonin Artaud and Gilles Deleuze. In MASSUMI, Brian (org.). **A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari**. New York and London: Routledge, 2002.
- DALE, Catherine. Falling from the Power to Die. In GENOSKO, Gary (org) **Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers**. London and New York: Routledge, 2001a.
- DALE, Catherine. Knowing One's Enemy: Deleuze, Artaud, and the Problem of Judgement. In BRYDEN, Mary (org.). **Deleuze and Religion**. London and New York: Routledge, 2001b.
- DELEUZE, Gilles. Capitalism and Schizophrenia. In LAPOUJADE, David (org). **Desert Islands and Other Texts 1953-1974**. Los Angeles and New York: Semiotexte, 2004a.
- DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. London: The Athlone Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. One Less Manifesto. In MURRAY, Timothy (org.). **Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought**. Michigan: University of Michigan Press, 1997.



- DELEUZE, Gilles. **The Logic of Sense**. New York: Columbia University Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. Thirteenth Series of the Schizophrenic and the Little Girl. In Scheer, Edward (org). **Antonin Artaud: A Critical Reader**. London and New York: Routledge, 2004b, pp. 27-36.
- DELEUZE, Gilles. To Have Done with Judgment. In **Essays Critical and Clinical**. London and New York: Verso, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. London: Athlone, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. London: The Athlone Press, 1984.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Expressionism in Philosophy: Spinoza**. New York: Zone Books, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs**. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- DERRIDA, Jacques. The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation. In MURRAY, Timothy (org.). **Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought**. Michigan: University of Michigan Press, 1997.
- GOODALL, Jane. The Plague and Its Powers in Artaudian Theatre. In SCHEER, Edward (org). **Antonin Artaud: A Critical Reader**. London and New York: Routledge, 2004.
- LOPEZ, Alan. Deleuze with Carroll: Schizophrenia and Simulacrum and the Philosophy of Lewis Carroll's Nonsense. In **Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities**, v.9, n.3, 2004, pp. 101-120.
- MORFEE, Adrian. **Antonin Artaud's Writing Bodies**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005.
- PUCHNER, Martin. The Theater in Modernist Thought. In **New Literary History**, v.33, n.3, 2002, pp. 521-532.
- SCHEER, Edward. I Artaud BwO. In CULL, Laura. **Deleuze and Performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989.
- SONTAG, Susan. **Antonin Artaud: Selected Writings**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

** Traduzido por Luciana da Costa Dias; Revisão Técnica de Matheus Silva*



Notas:

-
- ³ Cf. Capítulo 5 do livro de Jeffrey Bell (2006); Edward Scheer (2009, pp. 37-53); Catherine Dale, (2001a, pp.69-80; 2001b, pp.126-137; 2002, pp.85-100). A conexão Deleuze-Artaud também é abordada por Rex Butler (2000, pp.23-57); por Ronald Bogue (2003); por Alan Lopez (2004, pp. 101-120); e, ainda que brevemente, por Adrian Morfee (2005).
- ⁴ Deleuze se dirige a Artaud em muitas de suas obras, principalmente em *Diferença e Repetição* (1994), *A Lógica dos Sentidos* (1990), *Para acabar com o julgamento* (1998); E também junto com Guattari nos dois volumes de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1984; 1988).
- ⁵ “*A certa altura, as instruções do palco do Jorro de Sangue exigem ‘Silêncio. Barulho como uma enorme roda girando, soprando vento. Um furacão vem entre eles. Nesse momento, duas estrelas colidem, e uma sucessão de membros de carne cai. Então pés, mãos, couro cabeludo, máscaras, colunatas, pórticos, templos e alambiques, caindo cada vez mais devagar como se estivessem no espaço, depois três escorpiões um após o outro e finalmente um sapo, e um escaravelho que cai com uma lentidão nauseante de partir o coração*” (ARTAUD, *The Spurt of Blood*, 1989b, p. 18). As instruções mais tarde exigem que “*em um determinado momento uma mão enorme apreenda o cabelo da PROSTITUTA que pega fogo*” (p. 19). A partir de tais exemplos, não é difícil imaginar porque a peça permaneceu não executada durante a vida de Artaud. (COHN, 1979, p. 315)
- ⁶ Como relata Schumacher (1989, p.188), o programa de rádio foi gravado entre 22 e 29 de novembro de 1947 por Artaud e seus colaboradores. Originalmente encomendado por Fernand Pouey, o programa foi censurado por Wladimir Porche, diretor-geral da estação de rádio, no dia anterior à sua transmissão: 2 de fevereiro de 1948. A transmissão teve duas audiências privadas para os amigos e colegas de Artaud. A primeira foi realizada em 5 de fevereiro de 1948, na esperança de fazer com que Porche mudasse de ideia sobre a proibição. Aqueles que compareceram – incluindo Jean-Louis Barrault e Roger Vitrac – aprovaram um veredicto favorável na gravação, mas a proibição foi mantida, resultando na renúncia de Pouey. A segunda audiência privada foi realizada em 23 de fevereiro de 1948 em um cinema abandonado.
- ⁷ Artaud tem uma tradição teatral particular em mente aqui. No ensaio *Teatro e Crueldade*, Artaud argumenta que a sociedade se acostumou a um teatro da presença como força do pensamento, em grande parte por causa do “dano causado pelo teatro psicológico, derivado de Racine”. (ARTAUD, 1989d, p. 108)

