

DELEUZE E ARTAUD: REVERBERAÇÕES DA CRUELDADE

Paulo Petronilio Correia¹
<https://orcid.org/0000-0001-7704-064X>

Rodrigo Peixoto Barbara²
<https://orcid.org/0000-0001-8219-2031>

RESUMO

Propõe-se pensar a relação existente entre o pensador francês Gilles Deleuze e o dramaturgo Antonin Artaud. Ao emergir o Teatro da crueldade e a potência dos corpos sem órgãos, Deleuze extraiu de Artaud os fluxos de desejo para quem arte e vida formam uma dança inseparável. É essa potência da crueldade que faz tanto da Filosofia quanto do Teatro uma verdadeira efervescência dionisíaca, trágica e cruel e de pura afirmação da vida.

Palavras-chave: Deleuze; Artaud; Teatro da Crueldade; CSO.

DELEUZE AND ARTAUD: CRUELTY REVERBERATIONS

ABSTRACT

We propose to think about the relationship between the French thinker Gilles Deleuze and Antonin Artaud. As the theater of cruelty and the power of organless bodies emerged, Deleuze drew from Artaud the streams of desire for whom art and life form an inseparable dance. It is this power of cruelty that makes both Philosophy and Theater a true Dionysian effervescence, tragic and cruel and pure affirmation of life.

Keywords: Deleuze; Artaud; Theater of Cruelty; CSO.

¹ **Paulo Petronilio Correia** é Pós-Doutor em Performances Culturais. Doutor pela UFRGS. Mestre em Literatura pela UFSC, Mestre em Educação pela UFSC. Professor Adjunto IV de Filosofia na UnB. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB/PPGCEN. E-mail: ppetronilio@uol.com.br.

² **Rodrigo Peixoto Barbara** é graduado em Artes Cênicas pela UFG, Mestre em Performances Culturais e doutorando em Performances Culturais pela UFG. Orientando do Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia. E-Mail: rodrigopb_scj@hotmail.com.



Dobras introdutórias

Ora, quando falamos em Teatro da Crueldade o que se desenha em nossa cabeça é o nome de Antonin Artaud. Esse dramaturgo francês foi um importante pensador e dinamizador do teatro no século XX, pois trouxe para o contexto teatral possibilidades até então pouco trabalhadas. Porém, o que fez de Artaud um dramaturgo autêntico e polêmico, foi ter pensado o teatro como um espaço para que a vida, em sua condição cruel e necessária, tivesse voz e vez. Nunca até então alguém tinha declarado a urgência de se abordar a crueldade no teatro, ou mais ainda, ninguém nunca havia pensado a possibilidade de Teatro da Crueldade. Claro que Artaud sofreu grandes influências, seja para concordar com o pensamento ou para contrapor, visto que das contraposições, de algo que se diverge, um outro posicionamento deve ser colocado. Outra evidência é que Artaud estava farto da cena teatral que rondava a Europa Ocidental e o que esta, por sua vez, estava disseminando por outros cantos do ocidente. O que é certo, também, é a afeição do dramaturgo francês pela arte/vida que se desenvolvia no Oriente. Artaud foi, sem dúvidas, um apaixonado pelo Teatro Oriental. A notoriedade dessa paixão foi, nada mais, nada menos, que a base para a formulação e criação do seu Teatro da Crueldade.

Nessa trilha Artaudiana Gilles Deleuze, pensador francês da diferença, fez a sua morada ao pensar e problematizar a estética do acontecimento, a política do corpo-sem-órgãos e ao colocar fim ao juízo de Deus. Sem dúvidas temos ressonâncias e reverberações Artaudianas em Deleuze, bem como em Nietzsche, uma vez que a crueldade se revela sob o signo do dionisíaco, do trágico e da afirmação da vida. Para tal movimento, questionaremos primeiro a complexidade desse platô Nietzsche- Artaud, sob a magia do dionisíaco, o frêmito da embriaguez. Mais adiante, pensaremos a complexa relação entre Artaud e Deleuze seguida das discussões do corpo-sem-órgãos e de lugar no Teatro da Crueldade. Seguiremos des/dobrando o pensamento.

1. O platô Nietzsche-Artaud

Nietzsche e Artaud, além das semelhanças entre a saúde frágil e o exílio, estão mais ligados do que pensamos e Deleuze não fica fora dessa costura. O pensamento dessas três potências rebeldes pode se conectar, e se conectam nesse diálogo que une arte, filosofia e vida. Nesse quesito, podemos dizer que Nietzsche, Artaud e Deleuze têm mais coisas em comum do que divergências, não que eles não as tenham. É certo que Artaud tenha falado bem pouco de Nietzsche em seus escritos, mais certo ainda é que, mesmo falando pouco, a imensurável contribuição do filósofo alemão pode



ser observada nas obras e pela maneira com a qual Artaud se pronunciava, e mais, o quão trágica e dionisíaca foi a pretensão de Artaud na elaboração do seu Teatro da Crueldade, teatro esse que ele teve pouco tempo para dedicar investigações e ações, visto que morreu alguns anos após essa sua manifestação teatral.

Segundo Alain Virmaux (1990), uma similitude

Se revela em diversos pontos, que, em Nietzsche, soam à maneira de certos gritos de Artaud: o desejo de “dizer as coisas mais abstratas da maneira mais corporal e mais sangrenta”, a consciência de escrever “não com palavras, mas com iluminações”, e de “queimar ao fogo de seu próprio pensamento”, e até o messianismo de Zaratustra, que exalta os valores vitais em detrimento dos valores do conhecimento (VIRMAUX, 1990, p. 125- grifos do autor).

Essa similitude esboçada por Virmaux, reforça a relação nietzschiana e Artaudiana em prol não apenas do Teatro da Crueldade (até mesmo porque Nietzsche não fala propriamente do teatro, mas da arte em geral), mas de um pensamento artístico e filosófico que acolhe as diversas expressões da vida. Podemos dizer que o Teatro da Crueldade vai se constituindo a partir dos pensamentos sobre a Crueldade que povoaram a cabeça de Artaud e não ao contrário. As considerações similares encontrada em ambos pensadores, antes de firmar um posicionamento filosófico (no caso de Nietzsche) e teatral (no caso de Artaud), fundamentaram posicionamentos de vida e de vida como crueldade.

La idea de que la vida es crueldad es un principio de base afirmado por Nietzsche y Artaud de una punta a la otra de sus obras”. Assim, “el primero, por ejemplo asimila “voluntad de potencia” y “voluntad de crueldad”; el otro define la crueldad como “apetito de vida. (DUMOULIÉ, 2016, p.16, grifos do autor).

Posto isto, o movimento aqui se dá no sentido da vida (enquanto constituição humana) para a filosofia, para a arte, para o teatro. Por isso que, tanto Nietzsche quanto Artaud e Deleuze não abriram mão da vida ao proferirem seus pensamentos. Mais uma vez, vida, arte e filosofia se conjugam e, nesse trabalho, se conjugam também com a Crueldade. O teatro da crueldade não se separa da vida e seus duplos.

Dado o contexto, assim como Virmaux em sua obra “Artaud e o teatro” apresentou uma similitude, ele também apresentou algumas discordâncias entre Nietzsche e Artaud, porém, dentro das discordâncias apresentadas, somos levados a contrariar uma delas, que é quando este aponta que uma das divergências entre Nietzsche e Artaud seja a separação da arte e da filosofia, da vida. “Nietzsche desejava um público “apto a conceber a obra de arte enquanto arte, quer dizer, esteticamente”; Artaud, em contrapartida, pretende fazer o espectador gritar e rejeitar violentamente o ideal europeu de arte” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor).



Com isso, Virmaux conclui que “é precisamente no término de suas tentativas que Nietzsche recai na ideia tradicional do teatro, que é com efeito uma ideia “separada” da vida, enquanto que para Artaud “a vida é o duble do verdadeiro teatro”.

Sendo assim, “embora esclarecedora e sugestiva, a aproximação entre os dois homens acaba bem cedo num impasse” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor). Respalda em Rosa Dias, especificamente em sua obra “Nietzsche, vida como obra de arte”, podemos dizer que, concordamos com Virmaux até certo ponto. O filósofo alemão tinha apreço, até mesmo pela sua convivência com Richard Wagner, pela estética, pelo acolhimento da obra de arte enquanto arte, porém, isso não anula a presença marcante da vida nesse contexto. Não impede que a obra de arte seja recebida enquanto vida pela arte e, mais ainda, que a vida seja recebida como obra de arte. Certa e ousadamente, podemos dizer que a filosofia e o teatro, pensados nesse cenário, são estéticas da própria vida.

Seguindo nesse caminho de discórdias, outro ponto que nos leva a discordar também de Virmaux é quando este aponta que Artaud não faz nenhuma menção a Dioniso e por consequência não se apoia nesse deus trágico e cruel.

Um tal culto, com efeito, provoca, “êxtase, participação mágico-religiosa em um estado de entusiasmo, centrada sobre os participantes cujos efeitos espíritos a ela se entregam; é essa ‘presença-presente’ menos do homem do que do seu double original (...) que anima tudo” (R. Maguire). Lendo essa descrição do transe dionisiaco pergunta-se: por que Artaud não faz nenhuma menção a Dionísio, ao mesmo tempo em que se apoia sobre os balineses?

É porque o dionisiaco implica delírio desregrado improvisação e anarquia, e Artaud insiste em promover um teatro onde nada será deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal.

[...]

Entrar em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à ideia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbações cegas de um organismo que não se governa mais (VIRMAUX, 1990, p. 47, grifos do autor).

A presente citação é enfática ao excluir da elaboração e desenvolvimento do Teatro da Crueldade, de Artaud, a presença de Dioniso. O que viria a ser uma discordância total com o que estamos propondo com este trabalho. Talvez uma de nossas maiores tarefas seja romper com esse pensamento e desvincular Dioniso desse contexto de que tudo pode pela desmedida e não vínculo com uma finalidade. Não demoraremos nessa explanação visto que abordamos Dioniso no capítulo anterior, porém, prosseguiremos com algumas e importantes elucidações. Dioniso, levando em consideração as festas das bacantes, as orgias, a embriaguez, certamente se vincula a um terreno anárquico que, ao invés de imputar normas, sugere e implica



diretamente a liberdade, o abuso da vontade, dos anseios e, conseqüentemente, explora toda e qualquer possibilidade.

Dioniso, por lidar com as inconstâncias da própria vida, soube defrontar com ela de forma total e plena. Ele não jogava com e em parcelas, mas com a totalidade e não tinha medo de se perder no labirinto sombrio que a vida é e impõe. A desmedida de Dioniso tinha uma finalidade, lidar com aquilo que encantava e assombrava a vida e só quem assim vive, é capaz de dizer, certa e prontamente, que sabe o que ela (a vida) é. A citação de Virmaux nos apresenta em contraposição ao transe desmedido de Dioniso, o transe pelo método calculado, ou seja, o transe controlado. Nesse contexto podemos levantar algumas questões: será que o transe proporcionado pelo Peyotl, em Artaud, na terra dos Tarahumaras, foi um transe calculado, visto que a planta usada (o cacto *Lophophora Williamsi*) proporcionava efeitos psicodélicos? Será que assim como há lucidez nas loucuras de Artaud, não há uma seriedade no transe desmedido de Dioniso? Será que, assim como apontado por Virmaux, logo o início da citação supracitada, não seria Dioniso, o deus nunca mencionado por Artaud, mas que sempre esteve presente em seus pensamentos, tendo o próprio Artaud se apoiado em bases ritualísticas? Quem seria então o deus dos rituais, nos quais Artaud tanto se fundamentou para conceber o seu Teatro da Crueldade? Tudo indica, até mesmo pelo fundamento de diversas de suas obras, que o deus oculto, o nome do deus nunca pronunciado por Artaud, pode ter sido Dioniso, ou seja, o deus que leva o ser humano a uma viagem de conhecimento pelo âmago multifacetado da vida. O deus que, por intermédio da desmedida, proporciona uma séria e inusitada experiência com a existência. Não estamos aqui querendo comprovar a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, mas mostrar que na pulsação do Teatro da Crueldade há rastros significativos de Dioniso, e mais, manifestar que a crueldade, tal como pensada por Artaud, pode ser uma potência trágica-dionisíaca do teatro.

2. Deleuze-Artaud: reverberações da crueldade

É bem verdade que Gilles Deleuze, em seus escritos sobre Artaud, seja para trazer a discussão do corpo sem órgãos, “como criar para si um corpo sem órgãos”, seja sobre “colocar fim ao juízo de Deus”, traz várias reverberações no pensamento e na cultura. Deleuze traz o charme da novidade da imanência e do puro devir do pensamento. Como um filósofo artista que encara a filosofia como arte de inventar e fabricar conceitos, Deleuze busca na não filosofia formas de conteúdo e formas de expressão para sua Filosofia. A sua maior crueldade, diria, está em inverter os códigos à maneira nietzschiana, ao pegar setas de vários lugares e devolvê-las de outra maneira.



Em Artaud, o terror é alegre, ele cabe e deve caber em cena. É o terror, tal como apresentado aqui, como instância da vida, potência da alegria em força de combate, que faz do teatro, cruel. Falar de Crueldade, de Tragédia (em Nietzsche) e de Dioniso em um enredo teatral Artaudiano é falar diretamente de um Teatro que é cruel por ser subversivo, questionador, agressivo, polêmico, inusitado, transgressor, rebelde, inquietante e inquietador, angustiante, enfim um teatro que lida explicitamente com a vida:

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim. Eu me encontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito. Eu sofro porque o Espírito não está na vida e porque a vida não seja o Espírito, eu sofro por causa do Espírito-órgão, do Espírito-tradução, ou do Espírito-intimidação-das-coisas para fazê-las entrar no Espírito (ARTAUD, 2004, p. 207).

Artaud, com esse seu pensamento, nos reafirma que não concebeu nada, nenhuma criação que estivesse desvinculada da vida. Vida e arte em Artaud, como já dissemos, andam juntas. O Teatro da Crueldade foi e é um questionador da vida e esta foi a grande questionadora de Artaud na elaboração do seu teatro. A vida, compreendida em sua totalidade, ou seja, cruel, trágica e dionisíaca, foi, antes do Teatro de Bali, a incentivadora de Artaud em seus pensamentos cruéis, visto que o próprio Artaud relatou em “O Teatro e seu Duplo” que a crueldade sempre esteve presente em seus pensamentos. E, aqui, pensamento e vida se uniram para que uma revelação teatral fosse obtida por Artaud. Tanto o pensamento quanto a vida de Artaud, em um pensamento-vida, não o deixaram sossegado. O Teatro da Crueldade nasce desse desassossego, nasce das peculiaridades cruéis, trágicas e dionisíacas da vida. Segundo Nietzsche (2001), “não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas”, mas de que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E ainda, “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; *não podemos* agir de outro modo” (p.13, grifo do autor).

O Teatro da Crueldade, nos apropriando da citação de Nietzsche, tem sua potência subversiva constituída nesse lugar maternal do pensamento e da vida de Artaud. A vida inseminou e Artaud pariu esse pensamento cruel, esse pensamento sobre o Teatro da Crueldade e, esse pensamento, veio repleto de sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade, veio repleto de vida,



pois anulou tudo o que era destinado à morte. Vida é vida e “viver é continuamente afastar de si algo que quer morrer; viver – é ser cruel e implacável com tudo o que em nós, e não apenas em nós, se torna fraco e velho” (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

O Teatro da Crueldade lida com a coexistencialidade, com a coletividade, com um movimento totalmente integrado e é a partir da experimentação, da vivência-experiência com o fazer teatral que a reflexão, tanto do ator quando do espectador, vai sendo construída e que todo o enredo cênico vai se constituindo. E assim, segundo Artaud, “a estética do teatro abandona o seu caráter interlúdico decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma *linguagem* diretamente comunicativa (ARTAUD, 2006, p. 126, grifo do autor). A preparação para uma apresentação nos princípios do Teatro da Crueldade seria uma vivência constante, tal como em um ritual de uma comunidade primitiva. E é nesse sentido que podemos dizer que tudo no Teatro da Crueldade é um ritual: o ensaio/preparação e a apresentação. E aí sim, por intermédio do que foi vivenciado em cena, que as vertentes éticas, estéticas e políticas vão sendo emersas. Tudo isso se dá e acontece no processo de vida e labor com o teatro e, portanto, “o teatro deve-se igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as personalidades, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo” (ARTAUD, 2006, p. 136).

É partindo dessa ética e dessa política que lida com a vida e abole as individualidades, que o Teatro da Crueldade, e a Crueldade de Artaud, foram incitando e fazendo adeptos dessa estética, dessa linguagem diretamente comunicativa. Talvez direta ou indiretamente possamos lembrar os movimentos de contracultura, as performances, os happenings, as *body art*, entre outras que possuem um cunho libertador, contra as normas, que estranha, ou que são consideradas como as artes menores, as artes da margem, as artes que ainda escapam dos cânones. Teatralmente falando e levando em consideração o cenário teatral propriamente dito, podemos dizer que não só o Teatro da Crueldade, mas também outros pensamentos de Artaud foram propulsores e até hoje movimentam grandes e importantes companhias de teatro e espetáculos. Entre as inúmeras que existem pelo mundo podemos elencar o Odin Teatret, de Eugênio Barba, visto que Artaud foi a maior influência de Barba; o Teat[r]o Oficina Uzyna Uzona, de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso); a Taanteatro, de Maura Baiocchi e, mais próximo de nós, o Laboratori teatro, de Alexandre Nunes e o Grupo Sonhus Teatro Ritual, de Nando Rocha e Pablo Angelino. Com a potência do Teatro da Crueldade o teatro, certamente, ganhou outras potencialidades.

Todo o espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos,



ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 2006, p. 106).

Com esse relato de Artaud, em “O Teatro e o seu Duplo”, podemos notar um grande envolvimento entre todos os elementos cênicos. Nada está dissociado. Não existe uma hierarquia, uma soberania entre eles, muito pelo contrário, existe certo complemento, uma extensão teatral que se fortalece com a importância de cada um desses elementos dispostos e disponível em cena. Assim como no ritual cada particularidade tem sua importância para que o rito aconteça, o mesmo se pode dizer do teatro Artaudiano. Outra reflexão pertinente nesse âmbito é de que o Teatro da Crueldade abre uma maior possibilidade para que o teatro se comunique com as outras artes. A cena teatral vai ganhando uma dimensão bem maior com esse engendramento, pois tanto a música, quando a plasticidade visual e as expressões corporais vão ajudando a compor esse contexto cênico com as suas peculiaridades. Com isso, as outras manifestações artísticas vão emprestando ao teatro seus conhecimentos.

Hoje é muito comum irmos a um espetáculo teatral e sermos constantemente surpreendidos pela música, pela vestimenta, pelo cenário, pelas esculturas e ao sairmos dessa experiência artística não sabermos se tal espetáculo foi mesmo teatral. Claro, não estamos aqui querendo dizer que cada uma dessas artes não tem suas especificidades, mas sim de que elas estão cada vez mais integradas. Há vários elementos cênicos em um concerto musical. As galerias são constantemente tomadas por performances cênicas, e mais, uma performance cênica pode ser considerada uma instalação visual. Pina Bausch, a precursora da dança-teatro, vem com os seus espetáculos mostrar a forte ligação entre a dança e o teatro. Para ela, a dança é um movimento teatral e o teatro é um movimento onde o corpo dança constantemente interagindo com os outros corpos, seja com os elementos cênicos e/ou com o público. Essa miscelânea foi o que fez Bausch pensar o teatro para além do teatro e a dança para além da dança e, com isso, pensar a dança-teatro. O Teatro da Crueldade, suprimindo a soberania da palavra, permite que o teatro alcance outros patamares, se comunique com o público por intermédio de uma comunicação que ele faz com os outros elementos, com as outras artes. Sendo assim, não é uma comunicação somente externa, mas uma comunicação que se dá primeira e fundamentalmente com as nuances e necessidades do processo criativo. Assim, abre-se o teatro para o grito e as lamentações, para a luz, para o ritmo físico dos movimentos, para as raras notas musicais, enfim, para surpresas e golpes teatrais de todo tipo.

Uma das surpresas e golpes do teatro Artaudiano foi ter aberto também a possibilidade para que o teatro ultrapassasse sua arquitetura, ou melhor, rompesse



com seu espaço arquitetônico. Uma possibilidade para pensar e divulgar o Teatro sem o Teatro.

Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultam na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados de certos templos do Alto Tibete (ARTAUD, 2006, p.110).

Essa pretensão de Artaud, de sair das casas de espetáculos, de alcançar outros lugares, deve ter sido um dos grandes incentivadores para o teatro e as performances que acontecem na rua, nas praças, nos terrenos baldios, fazendo com isso ocupações dos mais distintos e múltiplos lugares. Talvez Artaud não tivesse tido tempo de realizar os seus espetáculos, ou muito deles, fora das casas teatrais, já que essa era a sua intenção, mas certamente que deixou essa possibilidade aberta. Não podemos deixar de mencionar nesse contexto o teatro de carroça, da época medieval. Antes de Artaud essa prática de sair dos espaços arquitetônicos do teatro já era utilizada. O teatro alcançava muitos dos povoados por intermédio da carroça. A trupe chegada, se instalava e realizava suas apresentações teatrais tendo o seu veículo locomotivo como espaço e cenário cênico. Certamente que essa prática era recorrente e uma forma para que mais pessoas tivessem acesso ao teatro ou à mensagem/informação que se esperava com tal manifestação artística. Não queremos aqui anular o vanguardismo do teatro medieval perante o teatro de Artaud, mas reafirmar que, com o Teatro da Crueldade, se ganha mais notoriedade essa necessidade de sair e romper com os espaços do teatro. Com o teatro de carroça tinha-se a pretensão de levar os espetáculos a outros lugares sem a necessidade de ter um lugar específico para que a cena acontecesse. Porém, com o Teatro da Crueldade, sair desse lugar acostumado do teatro é uma ação subversiva, contestadora, rebelde, revolucionária. Não passa pelo crivo de um maior acesso do público, mas de um deslocamento do teatro em prol de uma libertação. Agora o teatro (a cena teatral) acontece no lugar escolhido por ele e não ao contrário. Deixamos esclarecido também que nossa intenção não é de desmerecer as casas de espetáculo e diminuir a sua importância, visto que ainda muitos espetáculos acontecem por intermédio delas, mas mostrar que o teatro, para a sua realização é, indubitavelmente, independente delas.

Não podemos negar que, com o advento Artaudiano, a arte, em específico o teatro, ganhou uma maior notoriedade e, com isso, uma emancipação. Mas nem tudo são flores. Essa emancipação trouxe também uma liberdade desregrada. Agora tudo era tido e visto como arte. O que não é bem assim. Artaud, com o Teatro da Crueldade, promoveu rupturas ao teatro, libertação, mas tais ações vieram motivadas por muitos estudos, insatisfações e vivência no contexto teatral. Mesmo ausente do teatro, quando estava internado nos manicômios, Artaud pensava incessantemente em sua proposta teatral, em sua proposta de vida na arte. Sendo assim, podemos



dizer que tudo cabe ao contexto artístico, mas desde que o artista se arrisque a estudar, a investigar, a ensaiar, para daí então expor sua criação. Para que haja tamanha notabilidade tal como foi a de Artaud, com o Teatro da Crueldade, Nietzsche, com os seus pensamentos e Deleuze, com a filosofia da Diferença, é necessário muita pesquisa. Romper talvez seja mais difícil do que criar algo novo, pois se faz necessário romper barreiras já constituídas. E só é capaz de romper aquele que se coloca como um investigador insaciável.

Em outras palavras, Deleuze e Artaud são artistas da crueldade por serem nômades e afirmadores da vida. Deleuze em seu nomadismo potencializou a linguagem ao gaguejar a sua própria língua e pensar o povo que ainda não existe. A crueldade faz de Deleuze um artista da diferença. Aliás a diferença já se afirma como um pensar cruel que embaralha, rizomatiza e faz de todos nós, inventores de novas possibilidades de vida. Ser cruel é, acima de tudo, criar fissuras e propor dobras no pensamento e arrastá-lo ao infinito.

3. O corpo sem órgãos no teatro da crueldade

Não poderíamos deixar de dedicar algumas poucas páginas ao CsO, este tão importante termo/conceito de Antonin Artaud que, sem dúvidas, nos permite aprofundar e até mesmo entender o quão cruel é o teatro que Artaud propôs, visto que, desnudar, destituir o corpo de seus órgãos é uma ação trágica-dionisíaca, portanto, cumulada de crueldade. Uma ação tão rebelde que fez com que Deleuze e Guattari despendessem, pensamentos sobre esse termo Artaudiano. Mas antes de prosseguir essa explanação, o que viria a ser o CsO? Por que ele é importante para o Teatro da Crueldade de Artaud? Respalado pela citação que abre esse tópico, podemos dizer que foi por intermédio do Teatro da Crueldade que o corpo, que logo mais esmiuçaremos, teve o seu palco, o seu lugar de fala. O CsO nos permite uma leitura do Teatro da Crueldade no e pelo corpo subversivo.

Respondendo as questões antepostas, o CsO, como dito, foi pensado primeiramente por Antonin Artaud no intuito de refletir sobre as possibilidades de libertação do nosso corpo anatômico, dos seus automatismos. Libertar o corpo de tudo aquilo que o aprisiona e o impede de criar sua dança, sua autonomia. Fazendo uma reflexão, podemos dizer que somente seria capaz de atuar no Teatro da Crueldade, de Artaud, o ator que possuísse, plena e conscientemente um CsO. Em um outro movimento, Deleuze e Guattari se apropriam do termo/conceito do CsO Artaudiano para pensar, de forma mais abrangente, a trama sociocultural em que estamos, todos nós, inseridos. O Corpo pode ser pensado como o mundo e os órgãos como os organismos que regulamentam tudo e todos. Resumidamente, pensar



no CsO na filosofia de Deleuze e Guattari é pensar em meios de se esquivar dos paradigmas que enquadram o pensamento, as pessoas e a vida.

Tanto Artaud quanto Deleuze foram investigadores da potência revolucionária do corpo, corpo esse que anseia, assim como Zaratustra de Nietzsche, por uma dança nunca dançada, uma dança para além de todos os céus. Foi acreditando na revolução e potência desse corpo que Artaud fez emergir de um cenário torturante, de agressões psicológicas, uma atenção especial às necessidades de um corpo que vinha sendo apartado de suas possibilidades de vida. Artaud, para além dos diagnósticos e dos rótulos da medicina mental, se fez louco e achou na loucura uma forma de se libertar, achou uma forma autêntica de enfrentar o mundo pela poesia, pelo teatro, pela crueldade, pelo Teatro da Crueldade. Antonin Artaud, o louco autêntico, com sua arte cruel, nos possibilitou pensar o corpo liberto dos seus automatismos, do organismo que limita e que impede a criação e afrontou diversos princípios dominantes.

Afrontar é uma tarefa Artaudiana. Ele estremeceu estruturas dogmáticas e mesmo se sentido ameaçado teve audácia para dispor seus pensamentos. Artaud teve fisicamente o corpo torturado. Sentiu na pele a dor de ir se perdendo e se deteriorando pelos diagnósticos e receituários médicos e, por isso, com propriedade, sentiu também a necessidade de falar dentro de um território corporal, sobre a desterritorialização urgente do corpo e, com isso, pensou a libertação do corpo de seus órgãos. Pensou, cruelmente, o CsO, ou seja, este que deseja a vida que potencializa o corpo. No entanto, foi por pensar em uma crueldade inerente à vida que Artaud nos colocou para pensar a potência cruel-revolucionária de nosso corpo, ou melhor, nos colocou para pensar sobre o “corpo desejante”. Sabemos que a medicina entende muito bem o corpo, entende bem essa materialidade pela qual falamos, caminhamos, vemos e somos vistos, transamos, gozamos, defecamos, porém, ainda desconhece, ou não se dedica com tanta frequência aos estudos desse corpo desejante, o CsO, pois, afinal, fomos educados a não pensar e, muito menos, a falar sobre esse corpo. Ele sempre foi tabu e questão obscurecida pelos padrões da “boa conduta”. Sabemos que hoje em dia essa educação tornou-se mais flexível e se pondera devido às inúmeras pesquisas que vem sendo feitas há algum tempo, estas que também motivaram o pensamento de Artaud acerca desse corpo que é um agente que se expõe e que sente cada dia mais a necessidade de explorar e extrapolar suas possibilidades.

O CsO em sua potência desejante não vem para negar os órgãos e a sua importância, pois essa não é a nossa pretensão, assim como não foi a pretensão de Artaud, Deleuze e Guattari. Sabemos que, como coparticipantes do mundo, compomos um organismo maior e que precisamos sair desse organismo pelo próprio organismo. Não negamos os órgãos, mas afrontamos, assim como o fizeram Deleuze



e Guattari (1996), a organização, a imposição, a métrica, a constituição de um corpo em leis e em cláusula.

Dar vasão ao CsO é nos permitir ser atravessados pelos diversos devires, é nos colocar a favor do nosso corpo. Desse que não é um corpo meu, um corpo nosso, mas um corpo participante de algo que não temos dimensão e que não conseguimos mensurar e nem descrever. É um corpo que escapa da materialidade visível passando assim pelo seu devir mulher, animal, vegetal, mortal, água, correnteza, vento..., passando pelo acontecimento do devir, porque aquilo que nos acontece, nos acontece muitas vezes por intermédio dos nossos devires imperceptíveis e podemos dizer que todo devir é um devir imperceptível, pois não conseguimos identificar as transições que estamos sujeitos. É por esse fato, então, que não conseguimos mensurar e nem descrever a dimensão e possibilidades desse corpo. É por isso que o CsO é um corpo que escapa, que é fluxo e que não cabe nas organizações. Pode se propor uma ética, mas nunca uma doutrina do CsO. A ética aqui elucidada é uma ética subversiva que ao invés de definir uma conduta humana, ela decanta essa conduta retirando de sua posse, o humano. Ainda no processo de decantação, essa ética filtra o humano colhendo e acolhendo o corpo e deste, por sua vez, é suprimida toda pressão que lhe impede de se tornar livre, sem órgãos. O CsO artaud-deleuze-guattariano veio sendo decantado por uma ética trágica, dionisíaca, alegre, portanto, cruel.

Advindo da Crueldade de Artaud e fundamentado em peculiaridades trágicas e dionisíacas, esse corpo faz um furo nos padrões normativos, bagunçando as estruturas, seguindo um fluxo que desestabiliza pela transgressão que propõe. Esse corpo vira-se ao avesso, promovendo, também, uma dança às avessas e uma comunicação mais íntima consigo mesmo, ou seja, descobrindo-se como CsO. Nesse quesito, e levando em consideração o que discutimos durante todo esse trabalho, o que podemos notar é que em Artaud, logo em seguida em Deleuze e Guattari, falar de CsO, sendo ele constituído de uma transgressão e uma rebeldia contra as severas leis que regem o corpo, é falar de uma potência cruel, dionisíaca, subversiva e trágica por excelência. Temos um padrão a ser seguido e uma conduta que nos estabelece um caminho e todos aqueles que contrariam tais princípios são considerados a escória, a margem, os pervertidos, os rebeldes, os estranhos, enfim, os CsO da sociedade. É nessa perspectiva que nos deparamos diariamente com vários CsO por aí. Deleuze nos esclarece que

[...] do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p 45).



É nesse meio, nesse interior das cadeias significantes que relata Deleuze e Guattari é que estamos todos nós. E é nesse meio também que há os estranhamentos. A boa conduta não está preparada para lidar com a multiplicidade, pois esta a assusta. O CsO, em uma perspectiva deleuze-guattariana, é esse corpo estranho, que estranha e é estranhado. Ele é um combatente constante, pois não se conforma e não se contenta com nada. Mas o CsO não é apenas aquele corpo que escolheu ser o estranho, o contra a norma, mas aquele que já nasceu estranho aos olhos sociais tais como a mulher, o negro, o homossexual, o deficiente e por aí vai. Por que será que Deleuze em *Crítica e clínica* ressalta que passamos por inúmeros devires, menos pelo devir-Homem? Ele mesmo responde: é porque o homem “se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria” (DELEUZE, 2011, p. 11). Sendo assim, podemos ver CsO masculino, mas nunca CsO machista ou CsO com tendência a macho alfa. Tudo aquilo que vem para dominar, para impor comportamentos é driblado pela revolução do CsO.

O CsO é aquele que diz não, que se rebela, que se modifica, que limita em sua potência de dobras. “Respeito as línguas e os estômagos rebeldes e exigentes, que aprenderam a dizer “eu” e “sim” e “não” (NIETZSCHE, 2008, p.232, grifos do autor) e, contudo, respeito esse corpo sem língua, sem estômago que se firma e se afirma na não conformação, na não identificação, na não rotulação e na sua não correspondência com as normas que não sejam normas do próprio corpo. O CsO também é aquele que, segundo Daniel Lins (1999), troca de pele e de natureza. Esse corpo é um corpo aprendiz e sua maior questão é a vida, a dimensão que comporta a existência de um corpo que pulula vida. Talvez então a maior e mais importante questão do corpo seja o próprio corpo. O corpo que aprende e apreende o corpo por si mesmo e, com isso, vai se libertando dos automatismos impostos. Nietzsche disse o seguinte: “eu amo os que não desejam conservar-se. De todo coração, amo os que estão no ocaso: por que vão no caminho do outro lado” (NIETZSCHE, 2008, p. 238). Contudo, o corpo sempre reclamará e clamará por outras vias, para seguir o caminho contrário.

“Ter’ um corpo é tarefa simples, corriqueira, cotidiana e comum, mas ‘ser’ um CsO é correr risco, é passar, como diz Deleuze (2011), por um devir-mortal, é ser, como relatou Daniel Lins ao se debruçar em Artaud, um louco autêntico, ou seja, “aquele que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis” (LINS, 1999, p. 116). É por esse contexto que podemos dizer que não se é possível compreender a “caixa de fundo falso”, e nem quantificar a “imensidão inteira”, pois é isso que o CsO é para Artaud (1995): uma caixa de fundo falso, uma imensidão inteira. E é nessa perspectiva que devemos abordar o CsO.

Se apropriando desse contexto Artaudiano, Cassiano Quilici compara o CsO a um invólucro de um espaço infinito, como um corpo-multidão, ou seja, um corpo “onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente



catalogadas e fixadas” (QUILICI, 2004, p. 198) e nos chama a atenção também para uma “descolonização do corpo”. O que nos elucidava Artaud, é que a revolução se completa com a liberdade e uma liberdade plena, uma liberdade de mudança e uma liberdade para mudar. A revolução é uma ação de mudança e, para mudar, necessitamos estar livres dos mais diversos enclausuramentos, sejam eles psicológicos, sociais e pessoais. Muitas vezes acreditamos ser agentes de revolução, mas estamos trancafiados em preceitos particulares ou coletivos, assim sendo, temos uma revolução ludibriada, uma falsificação da mudança.

A revolução da qual fala Artaud, não é uma revolução parcial, mas uma revolução plena, total. Levando isso em consideração, podemos dizer que o CsO é uma revolução plena do corpo, uma sede de mudança total e “criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo” (DELEUZE, 2011, p.169). Foi apostando na revolução total, que Antonin Artaud deu continuidade ao ‘fim do juízo de Deus’ e pensou o teatro como terreno da crueldade e o corpo como espaço nômade. Fazer tais apontamentos e afrontar prontamente uma muralha conservadora, só mesmo quem possui a força de uma mudança destemida.

Dobras conclusivas

Propôs-se aqui pensar as complexas reverberações da crueldade do dramaturgo francês Antonin Artaud nas dobradas do pensamento da Diferença do pensador francês Gilles Deleuze. O fato é que Deleuze teve uma relação do tipo “efeito elétrico” com o teatro e a potência do duplo de Artaud. Tal relação é visível a priori por ambos serem pensadores/artistas da vida. Para tal movimento foi extremamente importante trazer a discussão nietzschiana acerca da emblemática figura de Dionísio, Deus da crueldade grega que carregou a força e a potência afirmadora da vida para o teatro. Ao aparecer Dioniso como a primeira transvaloração no teatro, Nietzsche trouxe o espírito trágico a partir desses duplos impulsos da natureza (Apolo e Dionísio).

Deleuze, por sua vez, limpou as poeiras do pensamento de Nietzsche e Artaud e fez emergir a crueldade ao ensinar-nos a colocar fim no juízo de Deus, eis a morte de Deus que foi levada a cabo por Nietzsche ao propor sua maior transvaloração. Junto com isso, trouxe a potência do corpo sem órgãos, a urgência de uma ética e uma estética da vida. Como criar para si seu corpo sem órgãos é puro devir e pura imanência que o pensador francês faz eclodir a partir de fluxos de desejo. Com isso, pensaram a vida como acontecimento e como fluxo. O homem, de artista, transformou-se em obra de arte.



Falar da vida foi também ter tido a oportunidade de falar de fracassos, de tentativas frustradas ou tentativas negadas. A vida, em sua implacabilidade, sem dúvidas, foi a que mais desafiou Artaud, por isso ela é tão magnífica em sua crueldade. E aproveitamos esse ensejo para dizer que esta também desafiou Nietzsche e Deleuze. Muito mais do que aliada, ela foi adversária desses pensadores, por isso eles a admiravam tanto, por isso eles se colocaram como revoltosos aliados das adversidades da vida, pois conseguiram enxergar o lado oposto, inconstante, enigmático, sombrio e dificultoso, desta. A vida foi material de filosofia e arte desses rebeldes justamente por ela ter sido a maior trapaceira, a mais enigmática e, por consequência, a competidora mais audaciosa. E é pelo fato de a vida ser tudo isso, que ela nunca se deixou aprisionar em nenhuma obra, seja ela obra escrita, teatral, entre outras.

Nietzsche e Deleuze, em suas filosofias, captaram parcelas da vida. Muitos de seus escritos rondaram, a partir dessa parcela de vida captada, por aquilo que eles tentaram, mas não conseguiram captar. Por isso que a filosofia de ambos é uma filosofia dos fragmentos, do caos, da Diferença, da captura, uma filosofia de vida, pois lida com uma considerável parcela não descoberta, com o inacabado e com a curiosidade. Sempre haverá algo a ser investigado. Tudo é dúvida. Tudo é duvidoso. Tudo é movediço. Tudo é movimento. Nada é certo. A vida é incerta. Sendo incerta a vida é que podemos dizer que certamente um dos desafios de Artaud foi o de ter querido apresentar, por intermédio do teatro, e do Teatro da Crueldade especificamente, a vida.

Podemos dizer que Artaud conseguiu apresentar a vida como ela é, quer dizer, inapreensível, em parcelas, nunca em totalidade. Sendo assim, o teatro Artaudiano pode ser visto como o duplo das inconstâncias, o duplo dos movimentos da vida. Um teatro que conseguiu captar a vida no que ela tem de mais peculiar, a volatilidade. O teatro Artaudiano nos aparece como uma manifestação artística na e da vida, mas não uma manifestação artística onde a vida é apresentada em plenitude e onde há uma transformação permanente tanto do ator quanto do público.

Desse modo, o que une Deleuze e Artaud nesse *theatrum* filosófico é mais forte do que o que os separa, pois ambos nos ensinaram a olhar a vida pela ótica da arte e a arte pela ótica da vida. Uma carrega a dobra da outra e se desdobra ao infinito. Tanto o Teatro quando a filosofia são filhas do mesmo ventre, do mesmo parto, do mesmo caos. São formas de pensamento que nos levam ao infinito.



Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **Carta a los Poderes**. Trad.: Juan Andralis y Mario Pellegrini. 3ª ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **História Viva de Artaud-Momo**. Trad.: Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O Pesa-Nervos**. Trad.: Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad.: Teixeira Coelho. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Para terminar com el juicio de dios y otros poemas**. Trad.: María Irene Bordaberry. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975a.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad.: Luíz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad.: António M. Magalhães. 2ª ed. Porto: Rés-Editora, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** 1. 2ª ed. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 1. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Consta. São Paulo, Editora 34, 2011.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DOMÈNECH, Miguel et al. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUMOULIÉ, Camille. **Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad**. Disponível em: {<https://pt.scribd.com/doc/311446004/Nietzsche-Y-Artaud-Crueldad>}. Acesso em: 27/10/2016.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.



- LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, nº 19, JAN/ABR, 2002.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LINS, Daniel. **Estética como acontecimento – O Corpo sem Órgãos.** São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência.** Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude.** Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** 18ª ed. Trad.: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- PETRONILIO, Paulo. **Gilles Deleuze e as dobras do sertão.** Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro.** 2ª ed. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento.** Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

Recebido em 26 de setembro de 2019

Aceito em 23 de outubro de 2019

