

## POR UM PERFORMER CRUEL:

### Reverberações entre Artaud, Performance, Corpo-Sem-Órgãos e Devir-Animal

Matheus Silva<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0001-9936-1030>

#### RESUMO

O presente artigo tem o interesse em traçar uma zona de convergência entre arte da performance e Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, a partir do cruzamento dos estudos dos conceitos filosóficos, tais como “devir-animal” e “corpo-sem-órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e “movimentos aberrantes” e “instauração”, de David Lapoujade com o conceito artístico de “precariedade”, de acordo com Eleonora Fabião.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro da crueldade; Corpo-sem-órgãos; Devir-Animal; Arte da Performance.

#### A CRUEL PERFORMER:

### Reverberations among Artaud, Performance Art, Body-without-Organs and Animal-Becoming

#### ABSTRACT

*This present article aims to map the convergence zone between performance art and Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, based on the intersection of studies and philosophical concepts, such as "animal becoming", "body without organs" from Gilles Deleuze e Félix Guattari, and "aberrant movements" and "instauration", from David Lapoujade with the artistic concept of "precariousness", according to Eleonora Fabião.*

KEYWORDS: *Theatre of Cruelty; Body-without-Organs; Animal-Becoming; Performance art.*

---

<sup>1</sup> **Matheus Silva** é performer-pesquisador e doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: [matheus\\_silva84@yahoo.com.br](mailto:matheus_silva84@yahoo.com.br).



*É nesse interior onde me assemelho a ti, eu,  
germinação, ideia, linguagem, levitação, sonho, grito,  
renúncia à ideia, suspenso entre todas as formas e à espera só do vento.*

Antonin Artaud (1979, p. 16).

As inquietações que perpassam a confecção do presente artigo são percorridas pelo Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, via a experiência da arte da performance. O corpo, em ambos os casos, é a matéria de experimentação que poderá criar conexões por meio de sentidos provisórios e deslizantes, funções pré-estabelecidas em seu modo de existência, compartilhar funcionamentos. Tal convergência amplifica um olhar sobre arte-vida, pois para tratar de Artaud, é preciso “viver Artaud”, e não o imitar, representá-lo, para não correr o risco de encerrar sua potência em uma imagem prévia ou cristalizada. É preciso vivê-lo, fazer ele existir ainda mais, *“Ou como diz Artaud, viver não é apenas existir, mas arrancar da existência a vida, onde ela está aprisionada, equilibrada, estabilizada, submetida a uma forma majoritária, a uma gorda saúde dominante”* (apud PELBART, 2010, p.117). No presente texto, reúno alguns dispositivos teóricos que atravessam essa proposta, tramando pistas que compõem um processo de instauração na arte da performance e no Teatro da Crueldade.

### **Antonin Artaud, o Teatrólogo da Crueldade**

Antonin Artaud propunha experimentações que partiam de um interesse de tornar exposto a multiplicidade das forças que coabitam as nossas experiências e sensações, desqualificando o uso discursivo da linguagem verbal pelo atuante e promovendo, assim, uma ação sensível junto aos que ali estavam, o que ganhou o nome de Teatro da crueldade. *“O que é crueldade? Do ponto de vista do espírito, significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”* (ARTAUD, 1993, p.118). A crueldade, para Artaud, encontra-se na afirmação das necessidades da vida diante a violência das suas situações diversas, quando passa a *“expressar objetivamente verdades*



*secretas, trazer à luz do dia, através de gestos ativos, essa parte de verdade oculta sob as formas em seus encontros com o devir e promover dessa forma uma reconciliação com o universo”* (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p.31). Existir, para o autor, é encontrar-se cruel, mas no sentido cru, ou seja, aquilo que não é elaborado e por fim preparado, mas sempre “fora” de si, fora de seu ser e da evidência primeira da vida:

*Tudo o que age é uma crueldade. É sobre esta ideia de ação conduzida ao extremo que o teatro deve renovar-se. Imbuído da ideia de que a multidão pensa primordialmente com os sentidos e que é absurdo dirigir-se, como no teatro psicológico ordinário, ao seu intelecto, o Teatro da Crueldade se propõe a recorrer aos espetáculos de massas; a buscar na agitação das massas importantes, porém jogadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco dessa poesia que existe nas festas e multidões nos dias, hoje tão raros, em que o povo sai às ruas. Tudo que está no amor, no crime, na guerra ou na loucura, deve ser devolvido pelo teatro [...]. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas em um pano mais amplo, cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral e nos coloca a frente com todas as nossas possibilidades* (ARTAUD apud WILLER, 1986, p.76).

Para Artaud, o papel do ator desse teatro é de alguém que advoga por novas existências; ele as faz nascer em uma vida encarada de frente, sem subterfúgios ou ilusões de moralidade. Vida e crueldade tornam-se termos equivalentes: ele insiste na afirmação da vida e de seus entrecosques, em um não repouso dos sentidos, uma vida zumbi. Crueldade enquanto uma fome de viver, uma “querência”, uma percepção “impessoal” do movimento infinito das múltiplas conexões de um corpo, bem como seus desdobramentos e variações. Artaud mesmo encarregou-se de explicitar ainda mais o sentido de “crueldade”:

*Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço dessa palavra e dizer que a utilizo não num sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perversão do espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs, portanto não num sentido circunstancial, não se trata de modo algum da crueldade-vício, da crueldade efervescência de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento distanciado e puro, um verdadeiro movimento do espírito, calcado sobre o gesto da própria vida e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, a condensação e a matéria, admite, por consequência, o mal e tudo que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria* (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.73).

Artaud aspirava por um teatro que ultrapassasse personagens fechados e afetividades pessoalizadas, que não se contentasse apenas em registrar o que poderia



derivar de um texto ou de um contexto pré-estabelecido. “*A linguagem do teatro vislumbrada por Artaud evoca uma poesia natural e espiritual intensa de forças vivas no espaço*” (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p. 32). Um teatro interessado no seu “duplo”, no combate à reprodução intelectual e na instauração de uma presença transgressora, no seu poder de contágio, sua potência de desencadeamento de dinâmicas descontroladas. Para o autor, apenas via uma radical mudança na percepção de novas experiências é o que se causaria novas fendas no sensível. Trata-se de:

*de uma ideia de duplo em contraste com a interpretação realista da mimesis. O teatro não é o duplo da vida [...] pelo contrário, o teatro é duplo de uma outra realidade, das forças e dos princípios. É preciso conceber a realidade, compreendendo múltiplos planos [...]. O teatro torna-se “duplo” não da realidade cotidiana e sensível, mas de uma realidade invisível, “perigosa e típica”. O teatro da crueldade pretende assim ampliar nossa experiência do real. Agindo sobre a sensibilidade e intelecto, ele almeja um salto, que nos levaria à apreensão de uma realidade que se confunde com o drama da própria criação (QUILICI, 2004, p.73).*

O Teatro da crueldade, conforme Artaud, seria o duplo não de uma realidade que se tornou um tipo de cópia inerte e anestesiada da existência, mas sim uma realidade outra, uma invenção genuína de novos mundos produzidos dentro do mundo já existente. Um teatro que ressalta, assim, o espaço comum entre a alquimia e o teatro, onde a poesia é posta em prática, é encarnada considerando-o o “duplo”; onde a alquimia fosse o duplo das transformações ocorridas pela composições de matérias distintas, a vida é o duplo de um teatro desvelado, desdobrado e percorrido por uma mistura de forças do acaso, forças causais e formas impuras:

*Com efeito, toda a teorização sobre o Teatro da Crueldade não deve, de modo algum, ser lida como um trabalho especificamente dirigido ao teatro. Para Artaud o teatro sempre foi, acima de tudo, um meio, um veículo para uma linguagem mais “eficaz” [...]. A eficácia da linguagem seria sua capacidade de transformar as consciências e a realidade, ou seja, uma linguagem com o peso e a gravidade das invocações e fórmulas da Cabala e da magia primitiva (WILLER, 1986, p.55).*

Artaud propõe um teatro que se aproxime da vida em todo seu aspecto “desembestado” e de instabilidade móvel e perpétua. Esse teatro “escaparia da forma”, passaria pelo desequilíbrio e descontrolo corporal e emocional do ator, desqualificando a supremacia de sua racionalidade a favor de um novo modo de pensar que o potencializaria, potencializando sua capacidade de produção e invenção. “*Escapar da*



*forma é derreter os hábitos, exaurir reservas, dar ao pensamento um terreno líquido e estar à beira da extinção”* (POPA, 2013, p.158). Trata-se de uma crueldade que escapa dos seus modos iniciais de aplicação cotidiana:

*O que é cruel é, antes de tudo, o pensamento. Pensar é cruel para Artaud. Pensar, que consistiria nos fatos de dividir, compor, associar, determinar, diferenciar, identificar, transforma-se em processo estranho, indeterminável. Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, esse pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações [...]* (UNO, 2014, p.33).

Artaud faz transbordar os limites dos suportes tradicionais físicos e simbólicos do pensamento para evidenciar um teatro cujos corpos presentes no acontecimento encontravam-se sempre a favor do corpo e de uma nova imagem do pensamento, de sensações que rompiam com qualquer padrão, qualquer referência individual. “Quem sou eu?/ De onde venho? Sou Antonin Artaud e mal digo isto/ como só eu o sei dizer/ imediatamente vereis o meu corpo atual/ voar em estilhas/ e refazer sob dez mil formas/ um corpo/ no qual jamais/ me podereis esquecer” (ARTAUD, 1975, p.65):

*Mas é preciso finalmente dizer que a crueldade nomeia qualquer coisa que ultrapassa e transborda a dimensão do pensamento. O pensamento é cruel porque ele sempre afronta o que vem de seu exterior, o que é impensável, o que continua a ameaçá-lo, manifestando-se como caos ou desordem. A crueldade do pensamento é um signo da invasão do estrangeiro [...]. No interior do pensamento, a crueldade significa a mutação de tudo o que caracteriza o pensamento, incluindo a linguagem. Mas a crueldade é, no fundo, o signo do que é estrangeiro ao pensamento, de uma cruel abertura do pensamento ao exterior* (UNO, 2014, p.34).

Eis o desafio proposto por Artaud, o de um pensamento sem uma imagem de pensamento, um pensamento liberado de uma imagem que a subjuga desde o início. Tal é a condição para que outras efetações possam acontecer, outros acontecimentos possam advir ao pensamento, que não centrados em torno de polos construídos e cristalizados pela história do pensamento, como o fundamento, a comunicação, a busca da verdade transcendental. Trata-se, bem como para Artaud, de uma atividade “cruel”, a de liberar o pensamento de uma imagem que subjuga o pensamento. Como funcionaria um pensamento sem imagem? O que é um pensamento sem uma imagem



prévia daquilo que significa pensar? Como é pensar sem um modelo do que seja pensar, ou o que é pensar sem uma imagem do que seja pensar?

*O pensamento não é uma interioridade formalizada, mas um arranjo de diferentes fluxos e moléculas que se movem no interior e no exterior, sobre sua fronteira. É através desta experiência de Artaud que Deleuze fala de imagem do pensamento [...]. Todo esse processo para a descoberta do “pensamento sem imagem” foi realizado com uma certa descoberta do ser do corpo, uma nova figura do corpo, segundo Artaud. Todas essas ruínas do pensamento afundado são sensações intensas orgânicas. Mas o que é notável é que a consciência do corpo é muito paradoxal em Artaud. Ele fala de um “culto da carne”: “Todas as coisas só me tocam enquanto elas tocam minha carne, quando coincidem com ela, nesse ponto mesmo em que elas a abalam, não para além.” Mas paradoxalmente, ao mesmo tempo, ele rejeita certos aspectos orgânicos do corpo: “entrego-me a esse condicionamento de meus órgãos condicionados tão mal ajustados para o meu eu” (UNO, 2014, s/p).*

O Teatro da crueldade ultrapassaria não apenas com os fundamentos racionalistas, mas produziria um desmanche da própria concepção binária entre mente e corpo. Seria, assim, um ritual que valoriza o gesto e a materialidade da palavra, e estaria, para Artaud, mais próximo da integração entre o corpo, mente e espírito, “*na medida em que um pensamento nunca faz o espírito funcionar com algumas regras conhecidas, mas reencontra a cada vez materiais e corpos desconhecidos*” (ARTAUD, 1979, p.33). Trata-se de produzir um teatro que torne expresso sensações e ardores; da percepção de que existem ações no pensamento que não podem ser captadas pelas palavras e pela linguagem e que somente são expressas com e pelo corpo. Um teatro da irrupção de forças ocultas que se liberam, produz-se enquanto zona de turbulência na qual o corpo arrasta, em si, blocos de sensações capazes de abalar os domínios dos hábitos, das convenções:

*O corpo humano é uma pílula elétrica cujas descargas foram castradas e reprimidas [...]. O teatro da crueldade não é o símbolo de um vácuo ausente, / de uma pavorosa incapacidade de realização na nossa vida de homens / É a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade [...]. O teatro e a dança do canto / são o teatro das furiosas revoltas da miséria do corpo humano perante os problemas onde não penetra ou cujo caráter passivo, especioso, erótico, impenetrável, inevidente, o excede (ARTAUD, 1979, pp.152-157).*



## O Teatro da Crueldade: o Corpo-sem-Órgãos e o Devir-Animal

O Teatro da crueldade trataria de uma arte de viver que se constitui em outras possibilidades de mundo, bem como de conexões, de partilha, de comunhão e passagem a elementos outros capazes de gerarem vida. Que forças, que elementos sem forma e função são esses que pedem por mais existência em nós? Nessa atividade nada assegurada, tudo é abertura e travessia, e o artista que advoga por ela está, desde sempre e para sempre, inserido em uma ação direta em uma realidade implicada com seu modo de existir e de criar direitos à existência:

*Existir é sempre existir de alguma maneira. Ter descoberto uma certa maneira de existir, uma maneira especial, singular, nova e original de existir, é existir à sua maneira (IP, 367). As existências já não recebem a luz de uma fonte exterior, elas a produzem durante o processo anafórico que foi traçado por elas, entre profundezas obscuras e vértices lúcidos [...]. Se esses gestos são importantes, não é apenas porque eles instauram novos modos de existência, mas sim porque são criadores de direito. É em virtude da amplitude desses gestos, e não de um fundamento exterior, que um modo de existência adquire legitimidade. Um modo de existência se justifica por si mesmo, ou melhor, ele é justificado pelo gesto imanente que aumenta sua realidade. Se Souriau prefere os termos instituir ou instaurar – que pertencem tanto à filosofia do direito quanto à filosofia da arte –, é na medida em que certas existências reivindicam o direito à outra maneira de ser que as torna mais reais. (LAPOUJADE, 2017, pp.89-90).*

Eis que um corpo, para fazer com que essas forças e existências existam mais, percorre um estado variante e fluídico que abole com toda organização ou organismo que compunham seus sistemas de crenças e outros domínios. Ela porta uma existência inumada, não reconhecível. Um modo de existir que produz não somente desequilíbrios nos corpos, mas a construção de uma nova percepção de vida. Um “corpo-sem-órgãos”, expressão tomada de Antonin Artaud<sup>2</sup> por Deleuze e Guattari, que faz nascer novas intensidades e modos de ser que operam por fluxos, e encontram-se no plano das relações entre os sujeitos, entre sujeitos e as coisas.:

---

<sup>2</sup> ARTAUD, 1975, p.50: “[...] porque metam-me se lhes apraz num colete de forças/ mas não há nada mais inútil do que um órgão./ Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos/ libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua/ verdadeira liberdade./ Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes “musette”/ e esse reverso será/ o seu verdadeiro direito.



*Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.18).*

É assim que é possível apreender um “corpo-sem-órgãos”; não como uma estrutura, instância, nem sensorial, nem metafísico, mas um “corpo sem imagem”, um estado fluídico em que se abole toda organização no corpo e no pensamento, órgãos ou organismo, um modo de efetuação de intensidades, energias, potências. Um corpo em variação e ressonador, cheio de vetores de forças, que produz acontecimentos em si, maneiras de existir, implica-se e investe na produção de realidades para que as potências ocultas possam dar saltos intensivos, abrir passagens e liberar a vida dos parâmetros e individualidades estanques que a aprisiona, seja nos gêneros, nas espécies ou nos reinos apartados. É nessa atividade que o corpo cria uma zona de indistinção e convoca suas intensidades inumanas:

*Ao inumano das potências diabólicas responde o subumano de um devir-animal: devir coleóptero, devir cachorro, devir macaco, antes “escapular de ponta-cabeça revirando-se” do que baixar a cabeça e permanecer burocrata, inspetor, juiz ou julgado. [...] Devires animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. [...] Nada além de movimentos, limiares, em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca. [...] a imitação é apenas aparente, posto que se trata não de reproduzir figuras, mas de produzir um continuum de intensidades em uma evolução a-paralela e não simétrica, em que o homem não devém menos macaco do que o macaco homem. O devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, pp.26-27-28-29).*

Ou seja, os autores destacam uma força inumana que se arrasta para longe de si mesma, são prolongadas para além da subjetividade até uma vizinhança que lhe permite uma transmutação ampliada. Um “devir-animal”, que para Deleuze e Guattari,



*“tem a estrutura do rizoma, sem que se produza aí qualquer tipo de filiação, mas que se configura em termos de aliança e simbioses”* (SOUZA, 2011, p. 249). O devir-animal enquanto um mecanismo de agenciamentos desterritorializadores, um funcionamento enquanto fresta, greta que desloca comodismos habituais, rompe binarismos e fornece uma relação nômade, fluida e também interrompida. Uma reinvenção das existências por via dos devires, uma força dinâmica que extrapola os territórios cercados em si, oferecendo um vasto plano de metamorfoses, de mutações, de granulações do contorno, de passagens cujos fluxos desmontam convenções fundadas.

Artaud apontava uma materialidade cênica enquanto um acontecimento que ocorria a partir da potência de um “corpo sem imagem” que, para além de um enredo, produziria uma cena do “furor”: *“um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação”* (ARTAUD, 1993, p.93). Um furor promovido por um devir-animal, através da produção de um “corpo-sem-órgãos”, que rompe radicalmente com o organismo, com tudo o que reduz o corpo e suas potências às instituições controladoras da subjetividade e da sociedade:

*rejeita os órgãos, mas não o corpo: opõe radicalmente o corpo contra os órgãos, exprime assim um estado muito paradoxal do corpo que é sem órgãos, que se vive como a realidade insustentável ou a crueldade para o corpo. Era inevitável para Artaud reinventar um outro teatro com todas essas experiências através do pensamento e do corpo. É o que ele chama de “Teatro da Crueldade”. Mas a crueldade não significa somente que todo ato de violência sobre o corpo mesmo do ator ou espectador. O que corresponde no teatro aos órgãos pode ser a língua, a psicologia, a história e todos os gestos realistas que tinham determinado por muito tempo o teatro ocidental e o essencial para Artaud é realizar certos corpos sem órgãos no teatro. Em seu Teatro da crueldade, Artaud sugeriu todos os elementos que poderiam cristalizar o corpo sem órgãos no espaço teatral.* (UNO, 2014, p.5).

O acontecimento produzido por este teatro surge da dilaceração de um modo cristalizado do pensamento e do corpo, da desqualificação do controle racional sobre os fluxos contínuos da vida, atravessados por indistintas forças, por um “devir-animal”. E do que se trata, enfim, esta “crueldade”? Ela nasce do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo. Nasce entre os blocos, fragmentos de sensações que nos atravessam e “desterritorializam” o corpo que, de acordo com Artaud, existe entre duas coações que podem limitá-lo ou potencializá-lo:



*O corpo é o corpo/ Existe por si/ E não precisa de órgãos/ o corpo nunca é um organismo,/ os organismos são os inimigos do corpo,/ as coisas que nós fazemos/ amamham-se sozinhas/ sem o concurso de qualquer órgão,/ todo órgão é um parasita,/ cumpre uma função parasitária/ destinada a manter vivo um ser/ que não deveria existir [...]. O Teatro da crueldade pretende fazer dançar as pálpebras a par com os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os dedos do pé, e que todos o vejam (ARTAUD, 1975, pp. 149-150).*

Na leitura que Deleuze e Guattari fazem de Artaud, o corpo do ator, no Teatro da crueldade, desorganiza as organizações elementares do pensamento, enquanto releva traços de animalidade que o faz contrair e dilatar. Age por instinto, uma vez que instinto é crueldade, um acontecimento cruel, um devir-animal, um devir-imperceptível. E, justamente para Artaud, a vida é crueldade, pois ela é uma modelagem infinita da força do vivo, que não para de se mover:

*Basta de jogos de palavras, de artifícios de sintaxe, de malabarismos formais; precisamos encontrar – agora– a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma Lei, uma prisão, senão um guia para o espírito perdido em seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais poderá alcançar, ali onde os raios da razão se quebram contra as nuvens [...]. Não chamem demasiado nossa atenção para as cadeias que nos unem à imbecilidade petrificante do espírito. Nós apanhamos uma nova besta (ARTAUD, 1979,p.10;17-18).*

Um teatro das tensões, torsões, pausas e ebulições; para Artaud, um teatro que instaurasse uma coexistência que garantisse um incessante deslizamento dos corpos. Como produzir um “corpo-sem-órgãos” e, enfim, superar a atrofia dos sentidos, promover instantes movediços em um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção? Para Artaud, o Teatro da crueldade é um “teatro ritual”<sup>3</sup>, ou “teatro alquímico”, que produziria uma concepção passional e convulsiva da vida, engajando os envolvidos em um processo radical de reinvenção de si:

*Trata-se, principalmente, de descobrir e reinventar o corpo humano no jogo terrível entre as forças da vida e da morte. Trata-se de fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, social e historicamente organizados [...]. Artaud descobre e produz a imagem de outro corpo que vive com seus órgãos e seus nervos, outro modo de troca e circulação com o exterior (UNO, 2014, pp.37-38).*

---

<sup>3</sup> “O ato artístico repete, num certo nível, o ato mítico da criação. Daí a proximidade entre a arte e o rito. O rito é celebração desse ato criador inaugural, sua repotencialização e, para Artaud, a verdadeira poesia equipara-se a essa celebração”. (QUILICI, 2004, p.102)



Artaud ajuíza por um “corpo-sem-órgãos” e um pensamento sem imagem feito de intensidades e limites interpenetrados, um devir-animal. O corpo é todo espaço e todo o outro que o espaço é.; a peste à qual Artaud remete, uma certa violência de vida que jorra, contagia a partir da energia transformadora desse teatro cruel. Uma força animal intrínseca ao movimento do corpo, capaz de desorganizar a razão, enviando-a para o fugidivo campo das sensações, e cujas emoções e afetações poderiam fluir livremente de corpo a corpo. Artaud reivindica a:

*[...] um livre exercício da vida que permita ao homem, pouco preocupado com a economia, ir até o fim de suas possibilidades, escapando, assim, à prisão inserida numa certa forma de linguagem, vista por Artaud como “A obsessão da palavra clara que diz tudo”, palavra-prisão que vampiriza o pensamento e com ele a vida selvagem, primitiva. (LINS, 1999, p.11)*

Uma crueldade é o resultado forçado das relações de um corpo com o vivo, de sua potência de afirmar a vida, sua força mutante e animalesca, o que nela é cru, sem artifícios. Uma vida que contém em si seu impulso à produção, convocando o corpo à práticas inventivas, ao esforço de desmontagem de relações e lógicas já conquistadas pela razão. Uma imersão em um contínuo processo de experimentação do pensamento, da sensibilidade e da ação. Assim, não se trata de representações e, sim, da gênese de uma visibilidade não representativa, não reconhecível, da atualização de novas subjetivações de uma vida crua que resiste às instituições disciplinares que interveem sobre o corpo, a fim de coagi-lo, de controlá-lo:

*É desse lugar de afirmação de presença do corpo que nascem suas propostas para o Teatro da Crueldade; teatro que afirma sua corporeidade, negando a fragmentação do corpo em órgãos e buscando sua inteireza, sua plenitude, sua liberdade das amarras sociais. Artaud, o ruminador, produtor de um som que deve ser situado muito mais na esfera do sentido pleno, do acontecimento, como escopo do devir; propõe, de certa maneira, a recuperação da dimensão ritual do teatro e ressalta a importância do corpo num nível limite, do risco, da transgressão, na dimensão da doença, da morte, da orgia (PEDRON, 2006, pp.59-60).*

## **O Teatro da Crueldade e a Arte da Performance: Instaurações Precárias?**

Para o pesquisador Renato Cohen, a arte da performance pode ser apreendida enquanto “uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta da vida, em que se



*estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado*” (COHEN, 2009, p.38). Trata-se, segundo o autor, de uma experiência que se faz imediata na afetação entre performer, público e espaço, que interroga a fronteira entre arte e vida, colapso e criação. O performer é, portanto, aquele que testemunha coisas que sem ele não teriam existência e, para estar à altura desse acontecimento, pactua seu corpo com o inusitado, o indizível, o impensado, para assim ousar, permitir, inventar, inovar e correr riscos. É possível apreender a arte da performance:

*não constitui apenas como uma representação de uma determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. A potência principal da performance, que não representa, mas recria e transforma modelos vigentes, tornando visível o invisível, e palpável o despercebido. Questionando. Remodelando. Reinventando, sempre. [...] Outra característica inerente ao desejo de transformação é a presença “ao vivo” dos artistas, a qual gerou o nome de Live Art, como sinônimo de performance. Artistas individuais ou coletivos se colocam em situação de presença e de encontro com a plateia sem quarta parede ou espaço ficcional que poderia possivelmente entravar o encontro entre artista e público, dentro de acontecimentos também denominados happenings, que transcendem a ideia de uma apresentação artística enquadrada por dados como horários e espaços de apresentação específicos e anulam a distância moderna entre artista e público. (ALICE, 2013, pp.36-38)*

A arte da performance, também como é tratada por Renato Cohen, trata-se de uma expressão plástico-cênica, na qual acontece uma ação que foi delineada, não necessariamente ensaiada, repetida, revista, mas que ocorre no presente e corre riscos. Uma *Live art*, no qual o performer lança-se na experiência, não estando imune a ela; acompanha os processos de emergência, deparando-se sempre com o imprevisto. A aproximação entre a arte da performance com a *Live art* evidenciou que, enquanto campo de prática, ambas conseguem ultrapassar os limites de um padrão, apagar as margens entre as disciplinas, amalgamar artista e participante, enfatizar o “processo sendo feito”, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz. Uma realização no qual o performer manipula, explora seu corpo assim como um artista visual faz com uma tela: “*é que o performer não representa, ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ele é sempre ele próprio, mas em situação. [...] ele é na unicidade da matéria, na imediatidade do fazer, na urgência da experiência*” (FÉRAL, 2015, pp.146-147). É que, a partir daí:



*podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjugação de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibritização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização artística. [...] A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. [...] A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. Como ritual de comunhão, convite para a partilha, o sossego, a troca (ALICE, 2014, p.45).*

Portanto, em seu processo criativo, ambos estão atentos, a meu ver, nas rearticulações de seus corpo com os espaços, em suas possíveis relações de forças; ele está atento à travessia, aos movimentos entre o pesquisador e o pesquisado, ao curso subjetivo e objetivo, à maneira rizomática e processual da produção de conhecimentos, funções e variações. O corpo do performer é o platô irradiador de seu fazer, sua matéria de experimentação; opera através de um entrelaçamento que dissolve funções pré-estabelecidas e refunde funcionamentos “precários”:

*Precariedade é ferramenta conceitual utilizada aqui para flexibilizar definições rígidas – de “espectador”, “artista”, “cena”, “obra de arte”, “sujeito” – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos. [...] Compreendo o precário como referente teórico para pensar performance e como estratégia composicional [...]. Que fique claro: meios e modos de produção dependem de cada trabalho; não se trata de um elogio à pobreza heroica de um quase-gênero rebelde, mas da defesa e sua extraordinária riqueza poética, crítica e política. [...] Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende exclusivamente como ausência de valor; num contexto mercadológico que a define como um fracasso; num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência; num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que sua precariedade – e não a ditadura do capital, a formatação do sentido, a calcificação identitária, a normatização do desejo ou o encorajamento do corpo – é o justo oposto da vida. Aqui o precário não é um vilão a ser combatido, mas é condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção. (FABIÃO, 2015, p.129).*

Pode-se pensar, assim, na investigação de um corpo-sem-órgãos que intervém escapando aos controles, um corpo controverso frente a um sentido tido como oficial e totalitário, inclusive na própria subjetividade e sua maneira fundante de organizar o pensamento. “O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido [...] e institui a pluralidade, a ambiguidade [...]” (FÉRAL, 2015, pp.122-123). Em outras palavras, uma atividade que desmonta ao invés de buscar conformidades, que se aventura ao invés de esperar; o performer torna-se outro, diferente, múltiplo e



possível. Em geral, um performer pode gerar uma vertigem não somente em si, mas em todos que estão ao seu redor, deslocando de modo agudo todo um funcionamento racional ao acionar uma nova lógica de sensações intensivas que lhe cruzam:

*Performances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções; porque inventam [...] novos corpos, possibilidade de encontros, agrupamentos e devires. Performances são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo [...]. Pois o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte (FABIÃO, 2011, p.66).*

A realidade desse movimento “precário” abre passagem a fluxos mais descodificados e livres, não submetidos a uma lei do rendimento, nem atados ao rentável. Trata-se, enfim, de uma prática de ações arriscadas, cuja dinâmica extrapola completamente qualquer dado inicial, embaralhando os códigos e reverberando variações inusitadas. “Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.47). Uma arte de viver, que se constitui em outras possibilidades de vida; tudo é passagem e travessia, e o performer está desde sempre e para sempre inserido em ação direta na realidade. É uma produção da ordem do contágio, da peste, da infestação, da proliferação via corpo. O performer é, portanto, aquele que se reconecta a percepções infinitesimais que “instauram” novas existências:

*Instaurar é fazer valer esse direito, promovê-lo. É legitimar uma maneira de ocupar um espaço-tempo. [...] A partir de então, instaurar é como se tornar advogado dessas existências inacabadas, seu porta-voz, ou melhor, seu porta-existência. Carregamos sua existência como elas carregam a nossa. Compartilhamos com elas a mesma causa, contando que possamos ouvir a natureza das suas reivindicações, como se exigissem ser amplificadas, aumentadas, enfim, tornadas mais reais. Ouvir essas reivindicações, ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado, é forçosamente tomar o partido delas. É o que significa entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de uma outra maneira (LAPOUJADE, 2017, p.90).*

Assim, o corpo do performer é aquele no qual os impossíveis coexistem, e no qual o que é embrionário ganha passagem. Trata-se de possuir seu próprio caminho como objetivo, de apostar ao invés de levantar hipóteses, de fazer, conhecer, transmutar os processos e construir novos mundos; um performer está sempre conectando e ampliando estratégias, imbricando sujeito e objeto em processos



experimentais. A potência dessa prática é fazer “corpo com”, é permitir-se ser atravessado por outras tribos, redesenhar-se e se refazer continuamente; conectar sua potência com a potência do mundo no espaço limiar entre arte e vida. Artaud, bem como um performer, proclama por uma arte que funcione como um devir-coextensivo entre suas novas subjetivações e o mundo. Artaud propunha através de um Teatro da crueldade, bem como na *Live art*, um espaço de acontecimentos onde todos vinham a ser atores e faziam parte do processo, rompendo definitivamente com as estruturas tradicionais de consumo de arte: “É por isso que no “Teatro da Crueldade” o espectador fica no meio enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 1993, p.92).

Ou seja, mais interessado no processo que em um resultado final, o performer e o ator do Teatro da crueldade não apoiam-se em uma técnica que garanta os seus resultados; tratam-se de experiências de caráter transitório articuladas a partir de uma passagem nômade pelos lugares, suas fronteiras imateriais e seus movimentos invisíveis, cujas ações não são da ordem da persuasão, e sim da arte de viver enquanto adoção de um modo de vida que trabalha sobre si próprio, sua autonomia nas maneiras de constituição de si mesmo enquanto “instaura” novos modos de existência. Explico melhor: tanto um performer como o ator do Teatro da crueldade produzem a partir de um “pensamento sem imagem” e um “corpo-sem-órgãos”, desenham novos modos de ser e estar no mundo, percorrem uma rota outra da percepção para fazer viver, através da “precariedade”, populações que resistem a contextos singulares, de situações-limite, de estrangulamentos existenciais ou políticos.

Portanto, é possível pensar em uma zona de confluência entre a arte da performance e o Teatro da crueldade, já que em ambas o acontecimento se transforma em matéria-prima de um processo de criação não só artística, como também da própria existência. A arte da performance e o Teatro da crueldade desafiam o atuante a explorar um corpo outro, uma vez que aspiram “a convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida” (QUILICI, 2015, p.114). Produzem, atravessados por devires-animais, novos corpos-sem-órgãos precários, um novo sentindo de vida.



*A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos encontros biológicos que afetam a população. Vida inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. Como diz Lazzarato, a vida deixa de ser reduzida, assim, a sua definição biológica para tornar-se cada vez mais uma virtualidade molecular da multidão, energia a-orgânica, corpo-sem-órgãos. O bios é redefinido intensivamente, no interior de um caldo semiótico e maquínico, molecular e coletivo, afetivo e econômico. Aquém da divisão corpo/mente, individual/coletivo, humano/inumano, a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se moleculiza e se totaliza. E ao descolar-se de sua acepção predominantemente biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser definida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosiana. Daí a inversão, em parte inspirada em Deleuze, do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como poder sobre a vida, mas como a potência da vida (PELBART, 2003, p.25).*

### **Por um Performer Cruel: zona de confluência entre o Teatro da Crueldade e a Arte da Performance**

Como pensar modos “precários” de vida, de subjetivação e práticas artísticas, “linhas de fuga” que quebrem com a atrofia e paralisia da capacidade produtiva e possibilitem que acontecimentos mobilizem tanto o corpo quanto o pensamento no cotidiano? Há de se intensificar o campo da desqualificação da racionalidade para se ter acesso a um corpo-sem-órgãos em estado de criação tanto na arte da performance como no Teatro da crueldade, há que se deixar percorrer por certos “movimentos aberrantes”. Esses movimentos aberrantes, segundo Lapoujade, nos arrancam de nós mesmos; bem como um devir-animal, fazem vacilar o eu para que outros povos que nos habitam passem a existir: *“Quanto mais irracional, mas aberrante –e, portanto, mais lógico”* (LAPOUJADE, 2015, p.13). Tais movimentos nos permitem acessar uma polifonia de sensações abertas que partem de outros planos, de novas distâncias, de “marcas involuntárias, livres, irracionais, acidentais, insignificantes e assignificantes, confusas, feitas à mão com uma esponja, trapo, escova” (PELBART, 2009, p. 94):

*Esses movimentos aberrantes ultrapassam qualquer vivência, superam qualquer experiência empírica. Com efeito, acaso Deleuze não afirma que os movimentos aberrantes nos transportam para o que há de impensável no pensamento, de invivível na vida, de imemorable na memória, constituindo o limite ou o “objeto transcendental” de cada faculdade? É isso que eles têm de propriamente aberrante: excedem o exercício empírico de cada faculdade e forçam cada uma delas a se superar rumo a um objeto que a concerne exclusivamente, mas o qual ela atinge no limite de si mesma. Pois então, o que atesta o invisível da vida, o imemorial da memória ou o impensado do pensamento se eles permanecem inacessíveis, se as faculdades, em seu uso empírico, não podem atingi-los? Será que pelo menos eles têm uma existência verificável? [...] essa é a suspeita que pesa sobre as experiências-limite (LAPOUJADE, 2015, p.19).*



Como fazer corpo com aquilo que vem vindo através de nós, e nem sabemos lhe dar contorno? O “performer cruel” é aquele que, uma vez percorrido por um devir-animal, é atravessado por forças anômalas e “movimentos aberrantes” que não são imprecisos nem gerais, mas imprevistos, demoníacos e excessivos. Isso porque, conforme Lapoujade (2015, pp.11-13), “*tais movimentos aberrantes não têm nada de arbitrário; são anomalias só de um ponto de vista exterior. [...] os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar*”. Trata-se de atingir, através desses movimentos aberrantes, um limiar de sensações puras no qual as formas e significações humanas perdem sua “pregnância”, a fim de que esse corpo-sem-órgãos possa dar passagem à novas populações, novas conexões, novos arranjos de forças, ou seja, um híbrido feito de conjunções tendentes às deformidades necessárias e capazes de gerarem:

*modos de existência singulares, humanos e não humanos. Que tipo de existência se lhes pode atribuir, a esses “seres” que povoam nosso cosmo, agentes, actantes, sujeitos larvares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem? Nem objetivo nem subjetivo, nem reais nem irrealis, nem racionais nem irracionais, nem matérias nem simbólicos, seres um tanto virtuais, um tanto invisíveis, metamórficos, moventes, a que categoria pertencem? E em que medida existem por si mesmos? Quanto dependem de nós? Quanto estão em nós? [...] Alguns deles têm o duplo traço de nos transformarem em outra coisa, mas também de por sua vez se transformarem em outra coisa. Que fariamos sem eles? Seríamos sempre eternamente os mesmos (PELBART, 2013, p.392).*

Um performer cruel, produz-se um corpo cujas forças, na interface entre arte, vida e filosofia, instauram um processo criativo capaz de propiciar que existências se atualizem por variação contínua e heterogêneses inimagináveis. Ele é um poeta da ação que abre espaço às diferenças intensivas que se “instauram” em seu corpo-sem-órgãos para produzir um novo modo de percepção e ação na realidade, uma “vida” outra, inquieta, precária e aberrante. Uma produção performática cruel que se agencia povoada por distintas intensidades e sensações e cuja força é produtora de infinitas existências outras.



## Referências

- ALICE, Tania. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos”. In: **Palco Giratório: Circuito nacional**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.
- ARTAUD, Antonin. **Cartas aos poderes**. Tradução de Irineu Corrêa Maisonnave. Porto Alegre: EVM, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade**. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc - Publicações Culturais Engrenagem, 1975.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.3, 2007, São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.4 Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações. Programa Rumos** Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. “Performance e precariedade”. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.



- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a Performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. Tese defendida Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- POPA, Alina. “O segundo corpo e o fora múltiplo”. In: **Cadernos de subjetividade do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP**. São Paulo: O Núcleo, 2013.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e ritual**. São Paulo: Annablume. FAPESP, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de. “O escritor vai ao zoológico” In: MACIEL, Maria Esther. (Org.) **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- UNO, Kuniichi. “Por que é o corpo-sem-órgãos”. **Revista Alegrar**, n.13. Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br/revista13/>>. (Acesso em 03 de outubro de 2019).
- WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.

*Recebido em 15 de dezembro de 2019  
Aceito em 12 de janeiro de 2020*

